

Uma análise da obra *Cyclone* de José Augusto Mannis

An Analysis of "Cyclone" by José Augusto Mannis

Iully Araujo Benassi
Rodolfo Coelho de Souza
Fernando Corvisier
Universidade de São Paulo

Resumo: Neste trabalho analisamos a obra eletroacústica *Cyclone*, composta em 1983 por José Augusto Mannis. Nossa análise utiliza as teorias da espectromorfologia de Denis Smalley (1986; 1997), o método de nomeação de objetos sonoros proposto por Chion (2009) e ainda a análise de espectrogramas e sonogramas do registro sonoro, com o intuito de compreender os materiais composicionais utilizados por Mannis, assim como aspectos estruturais e interpretativos da peça. A análise constatou a predominância da espectromorfologia gestual de Smalley, com menos seções texturais. Reconhecemos ainda uma grande variedade de movimentações espaciais de objetos sonoros reais e virtuais, cuja predominância relaciona-se ao título da obra.

Palavras-chave: Música Eletroacústica. Música Concreta. Análise Espectromorfológica. Análise do Objeto Sonoro. Espaço Sonoro.

Abstract: In this paper, we analyze the electroacoustic piece *Cyclone* composed in 1983 by José Augusto Mannis. Our analysis utilizes Denis Smalley's theories of spectromorphology (1986; 1997), Chion's method of naming sound objects (2009), and spectrogram analysis of the recording, with the purpose of understanding the compositional materials used by Mannis, as well some structural and interpretative aspects of the piece. The analysis revealed the predominance of Smalley's gestural spectromorphologic category, with fewer textural sections. We recognized yet a large variety of spatial movements, generated by real and virtual sound objects, and that its predominance relates to the title of the work.

Keywords: Electroacoustic Music. Concrete Music. Spectromorphological Analysis. Sound Object Analysis. Sound Space.



1. Introdução

Cyclone é uma obra acusmática composta em 1983 por José Augusto Mannis que está gravada no CD que acompanha o livro “Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas” organizado por Flo Menezes (1996). O encarte do CD informa que a obra foi criada na França no *Studio du Groupe La Grande Fabrique*, localizado na Normandia. Devido a sua originalidade e admirável artesanato, além da ampla divulgação neste CD, em companhia de obras referenciais de Koenig, Ligeti, Schaeffer, Berio, Pousseus, Risset e Menezes, este trabalho de Mannis alcançou o reconhecimento como sendo uma das peças mais importantes da história da música eletroacústica brasileira. O encarte traz ainda uma descrição poética da obra pelo próprio compositor¹, mas não há no livro nenhum comentário técnico ou analítico que sugerisse mais caminhos para nossa pesquisa.

Nesta obra escutamos “uma série de objetos reais e virtuais² movidos pela gestualidade crescente de um vento imaginário” (Salgado 2005). Segundo o compositor, “o título é um reflexo preciso do estilo da obra. Ele também descreve a maneira como eu manipulei o material sonoro para criá-la, envolvendo-a nas turbulências que o próprio material causou e criou”.³ De fato, com a escuta da peça, somos envolvidos por este ciclone, o que é efetivamente realizado pela

¹ Esta obra de Mannis, compositor paulista nascido em 1958, ex-aluno de Conrado Silva, Michel Phillipot (São Paulo), Philippe Manoury e Guy Rebel (Paris), e que atuou no GRM de Paris em 1988–1989, é um excelente exemplo da vertente da música acusmática (derivação da música concreta) em meio à produção musical brasileira. Feita com critérios minuciosos de realização técnica, a obra deriva grande parte de seu material de sons concretos oriundos de objetos do estúdio onde foi realizada, na França. Sons eletrônicos contrapõem-se, contudo, aos sons concretos, e a gestualidade ofegante da peça traduz sua musicalidade exuberante e, diríamos, tipicamente latina. O compositor assim descreve sua peça: “Trata-se de uma obra na qual pude exteriorizar uma força interna, uma energia escondida no corpo e na alma que não poderia se manifestar de outra forma que encarnada em gestos musicais e movimentos, somente possíveis através de jogos instrumentais. O material sonoro foi totalmente moldado pelo gesto e respondia imediatamente, num fluxo energético, ao compositor-intérprete em seu estúdio-instrumento”.

² Utilizaremos neste trabalho os termos objetos sonoros reais, para aqueles que possuem semelhanças com sons reais, e objetos sonoros virtuais, para os sons sintetizados, dos quais, através da escuta, não encontramos referências claras a sons reais, empregados por Salgado (2005).

³ No original: “The title is an accurate reflection of the style of the work. It also describes the way I manipulated the sound material to create the work, wrapping it around the turbulences that the material itself caused and created” (Biriotti, León; Mannis, José Augusto *et al.* 1994).

escolha dos materiais sonoros, seus encadeamentos e pela manipulação dos espaços sonoros da música.

Nesta análise, utilizaremos como base a teoria da espectromorfologia de Denis Smalley (1986; 1997), que busca descrever o discurso sonoro a partir da escuta; e a nomeação dos objetos sonoros segundo Michel Chion (2009) a partir de metáforas e correlações com sons reconhecíveis, facilitando sua compreensão e identificação. Além disso, utilizaremos também a análise de sonogramas e espectrogramas gerados pelo programa *Sonic Visualiser*, a fim de visualizar e esclarecer os elementos encontrados através da escuta.

2. Análise da obra *Cyclone* (1983) de José Augusto Mannis

Cyclone, em linhas gerais, é uma obra predominantemente gestual e possui como uma de suas principais características a exploração da movimentação dos objetos e espaços sonoros, através de movimentos de pericentralidade, distanciamento e aproximação dos materiais em relação ao ouvinte e sua aglomeração e dissipação, o que, interpretativamente, ao relacionarmos ao título da obra, simula o movimento de um ciclone e sua aproximação ao ouvinte.

Partindo de uma escuta atenta da obra, dividimos-a em três seções, chamadas de A, B e C, baseada nos materiais composicionais utilizados em sua composição. A seção A, que parte do início da obra e finaliza em 2 minutos e 35 segundos, apresenta alguns dos recursos e materiais que serão explorados na obra e é marcada pela presença de um dos seus principais objetos sonoros: os sons que nomeamos, conforme o método de Chion, como “portas”, que rangem e batem. Esta nomeação não significa que a fonte sonora usada pelo compositor seja necessariamente a gravação de sons de portas, pois é possível gerar sons semelhantes com outros objetos, como cadeiras giratórias ou máquinas de diversos tipos. O propósito da nomeação sugerida por Chion é apenas identificar uma tipologia. A seguir, a divisão da seção B (2min36s–5min31s) justifica-se pela ausência de sons relacionados aos materiais da parte A, além da predominância de objetos sonoros virtuais que criam um evidente contraste em relação às outras partes. Na seção C (5min31s–fim), o compositor desenvolve os materiais apresentados e retoma os sons de rangidos e batidas da porta, mesclando, novamente, objetos sonoros reais aos virtuais. A seguir faremos uma análise detalhada de cada seção da obra.

2.1. Seção A (0min0s–2min31s)

O início da seção A é composto por gestos musicais delimitados por pequenos momentos de silêncios, que podem ser visualizados no sonograma da Fig. 1, indicados pelas setas em vermelho. Esses silêncios, mais do que uma mera ausência de som, funcionam como prolongamento e dissipação da energia sonora que os precede.

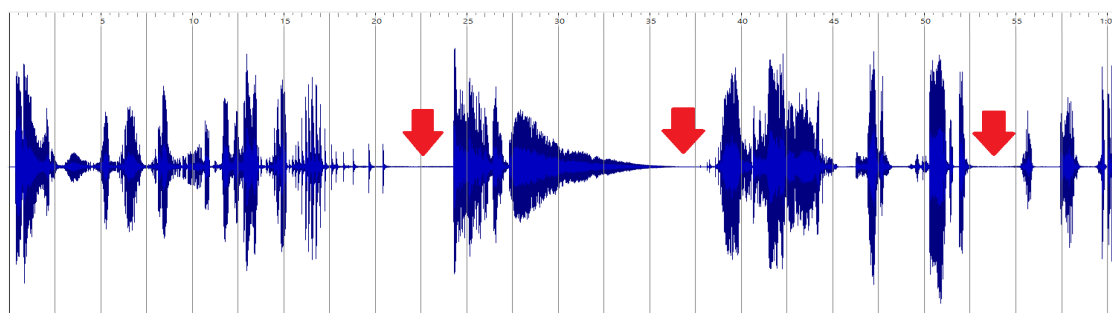


Figura 1: Sonograma 0min–1min

O início de *Cyclone* (0min–0min23s) ocorre com um ataque, composto por um grande estouro que se assemelha ao som de um tiro; este é seguido de um dos principais materiais composicionais utilizado por Mannis em sua obra: sons que nomeamos como sendo de portas rangendo e batendo.

Logo nos primeiros segundos de sua composição, podemos observar a manipulação dos objetos sonoros em relação ao espaço de forma a conferir movimento à música. Ao ouvir os rangidos, conseguimos sentir o movimento bidirecional, semelhante a uma porta abrindo e fechando, através do distanciamento e aproximação do som em relação ao ouvinte. Simultaneamente, ouvimos, em segundo plano, objetos que soam como itens leves, como sacolas plásticas, sendo arrastados pelo vento. Durante todo este gesto composicional, notamos, também, algumas intervenções que se assemelham ao som de objetos caindo.

O primeiro gesto encerra-se com o cessar gradual dos rangidos da porta (0min16s–0min20s), através da diminuição da intensidade e aumento do tempo de ataque do som, finalizando com alguns segundos de silêncio (0min21s–0min24s), como observamos no sonograma da Fig. 2.

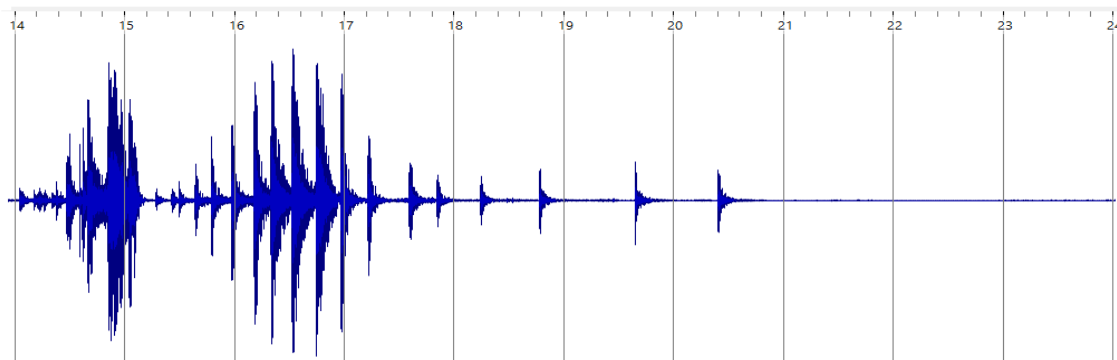


Figura 2: Sonograma 0min14s–0min24

É relevante pontuar que no primeiro gesto composicional da obra, Mannis apresenta objetos sonoros que se assemelham a sons reais, enquanto que, no segundo (0min24s–0min37s), o compositor insere sons sintetizados (0min27s), apresentados como um conjunto de ataques que formam um único objeto (Fig. 3), caracterizando, assim, o paradigma da “iteração”, segundo Smalley (1986). Para facilitar seu reconhecimento, este objeto sonoro será denominado “sinos eletrônicos”, pois, apesar de não possuir relações timbrísticas equivalentes, se comporta de forma semelhante a *wind chimes* (sinos de vento).

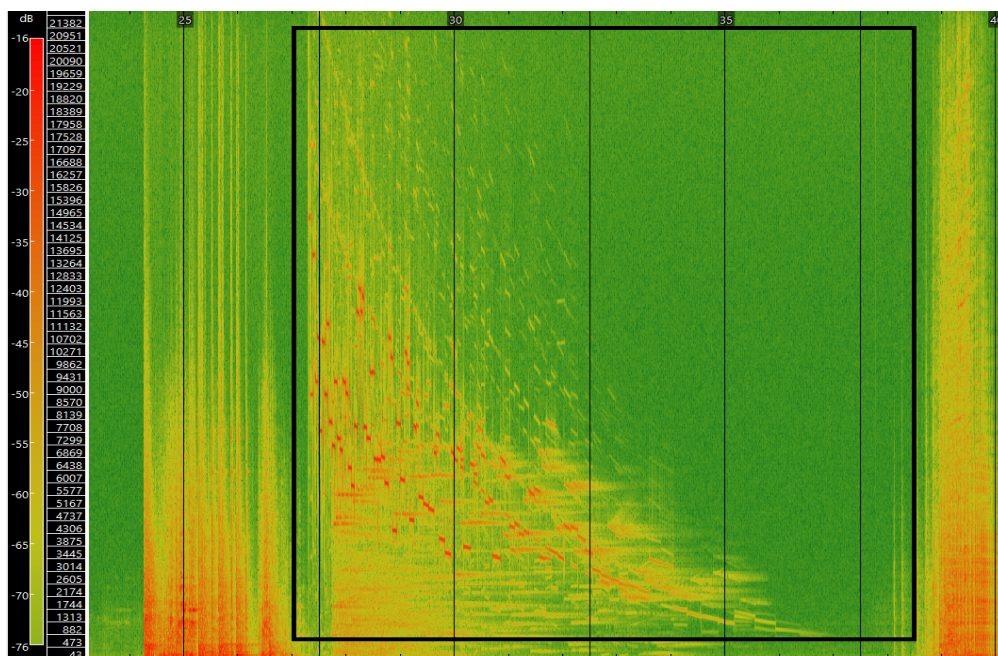


Figura 3: Sinos eletrônicos - Espectrograma 0min23s–0min40s

O segundo gesto composicional, também se inicia com um ataque, composto por sons de portas batendo e objetos quebrando, e finaliza com a dissipação do som – neste caso, dos sinos eletrônicos – extinguindo-se em silêncio (0min36s–0min38s). Em contraste, o terceiro bloco (0min38s–0min54s) inicia-se de forma emergente, com o aumento rápido da intensidade, como se observa no sonograma da Fig. 4. Este gesto é marcado por pequenos silêncios, que podem ser associado ao movimento de uma porta em torno de seu eixo, sem causar a interrupção do discurso musical, uma vez que há uma expectativa de retorno do movimento. Sua conclusão ocorre com uma batida da porta que é seguida, assim como nos blocos anteriores, por um breve silêncio.

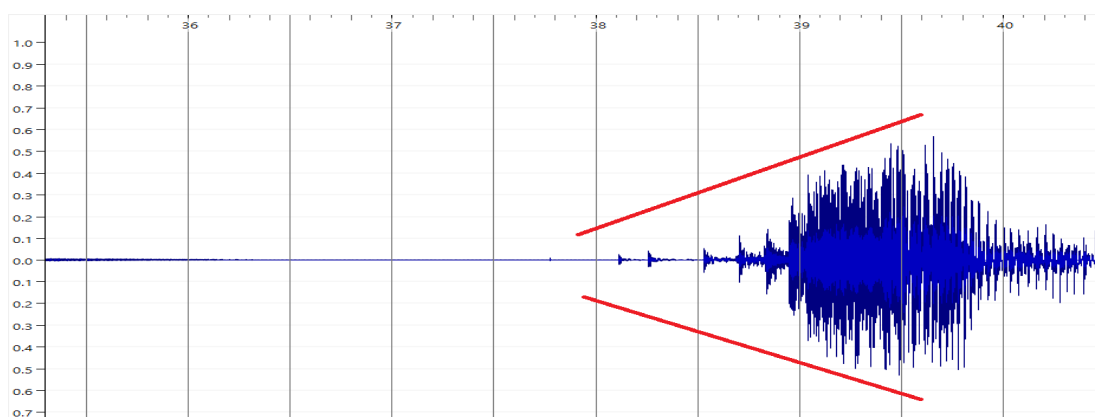


Figura 4: Sonograma 0min35s–0min41s

Os três gestos iniciais de *Cyclone* expõem alguns dos materiais e recursos composicionais utilizados por Mannis, através dos objetos sonoros reais e virtuais demonstrados acima e sua manipulação dinâmica no espaço. A obra começa de forma hesitante, o que, interpretativamente, representa o ciclone ainda distante e que causa, até aquele momento, pequenas turbulências. Os silêncios que delimitam os gestos apresentados criam uma expectativa de calma, que é interrompida a todo momento pelo retorno do movimento.

Entre 0min55s e 2min, temos o desenvolvimento da seção A. O compositor intensifica a sensação de movimento que ocorre na obra, através de gestos e mudanças de timbre mais rápidas. Além disso, explora uma maior variedade de objetos sonoros virtuais e sons semelhantes a objetos caindo e sendo arrastados pelo vento, além das portas rangendo e batendo.

Em 1min14s ouvimos um objeto sonoro realizando um movimento de aproximação em relação ao ouvinte, caracterizado por ataques isolados

reiterados, que soam como um *looping* realizado com base em um fragmento do som das batidas da porta. Entre 1min28s e 1min37s, notamos a presença de outro objeto sonoro que será muito recorrente, que denominamos como “vento”. Como consequência dele, temos uma grande quantidade de sons de objetos caindo, que, desta vez, apresentam maior intensidade em relação às anteriores, o que demonstra que os ventos do ciclone estão mais próximos e fortes, possibilitando que este derrube uma maior quantidade de objetos e de maior massa.

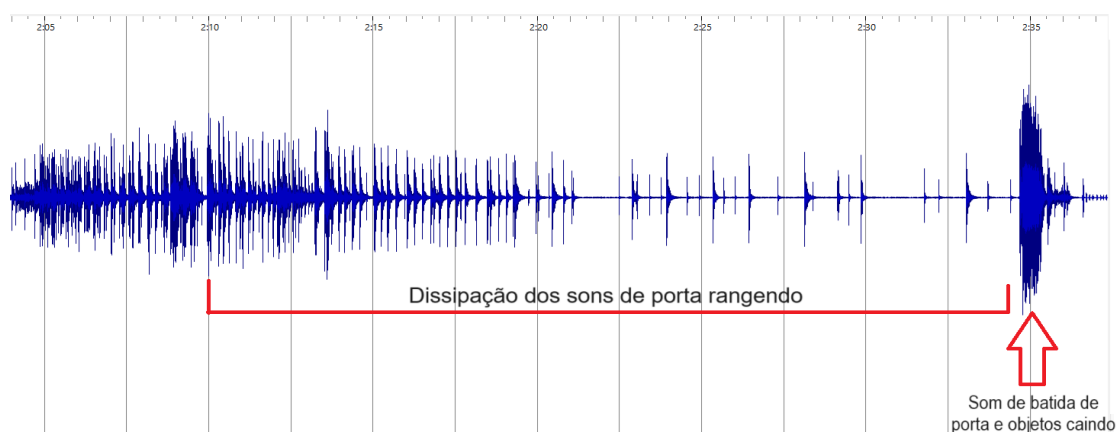


Figura 5: Sonograma 2min05s–2min36s

Ao final do desenvolvimento da seção A (1min52s–2min5s), ocorre uma mutação interessante: o objeto sonoro virtual utilizado pelo compositor aos poucos transforma-se nos rangidos da porta. A seção A finaliza com o encadeamento de um longo gesto de dissipação (2min5s–2min35s), construído por meio do distanciamento entre os sons de porta rangendo e a diminuição de sua intensidade, e de um último ataque forte, que combina os sons de uma porta batendo e objetos caindo, como demonstrado no sonograma da Fig. 5. Podemos, desta forma, classificá-lo como um gesto de fechamento da seção A, segundo a tipologia de Smalley (1997).

2.2. Seção B (2min36s–5min30s)

A seção B é caracterizada pela ausência dos sons de portas rangendo, muito presentes na seção A, e pela maior exploração dos sons eletrônicos. No início desta seção ouvimos um novo objeto sonoro que se comporta como um *tremolo* dentro de uma determinada faixa de frequências, que será denominado

como “pássaros eletrônicos”, por sua semelhança com o comportamento do canto de alguns pássaros.

Os pássaros eletrônicos aparecem quatro vezes durante esta seção e, com exceção da terceira, que é a mais aguda, são compostos dentro da mesma faixa de frequência. No espectrograma da Fig. 6, podemos visualizar as quatro ocorrências deste objeto sonoro (numeradas de 1 a 4) e o deslocamento da frequência para o agudo na terceira.

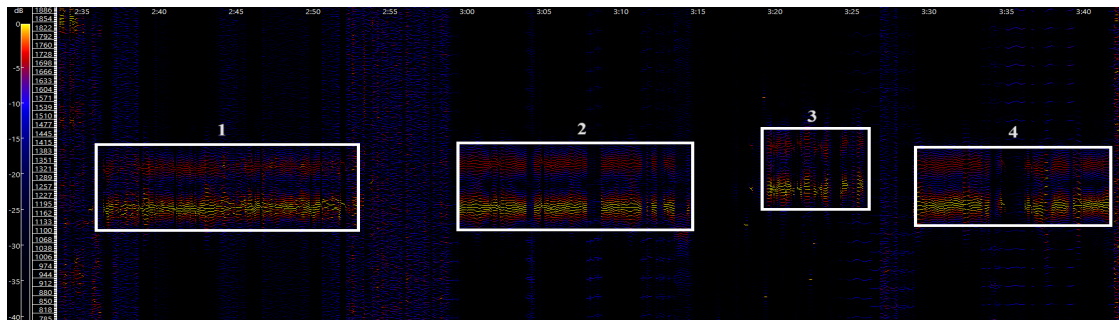


Figura 6: Espectrograma 2min25s–2min40s - pássaros eletrônicos

Durante esta seção, o compositor faz uso de objetos sonoros virtuais que soam como interferências de equipamentos eletrônicos que, combinados aos pássaros eletrônicos, resultam em quatro gestos (Fig. 8), cada um relacionado a uma ocorrência mencionada acima. Os gestos 1 a 3 são delimitados por silêncios curtos. O quarto gesto, por sua vez, também se inicia a partir do silêncio, mas sua finalização é marcada por ruídos semelhantes ao som que ouvimos de uma televisão sem sinal (3min42s) encadeados, novamente, aos sons de interferência. Estes intensificam-se e passam gradualmente de um estado onde é possível perceber seus ataques, apesar de constituírem um único objeto (iteração), a um estado granular (3min46s–4min26s), dando início a um pequeno trecho textural dentro da obra.

O objeto sonoro descrito anteriormente, que denominamos “textura 1”, é substituído aos poucos por outro, que chamamos de “textura 2”, com características espectrais nodais, visto que o espectro se restringe a uma determinada faixa de frequência na qual realiza movimentos oscilatórios lentos (4min19s–4min41s). A classificação como textura se justifica devido às suas durações maiores em relação aos outros objetos sonoros apresentados anteriormente, ao movimento contínuo e ao encadeamento com outros materiais mais lento.

Com o final do objeto sonoro nodal, o compositor utiliza chiados e sons de interferências sobrepostos a um som contínuo de ventos, o que retoma, aos poucos, o movimento agitado do ciclone e caracteriza o quinto gesto desta seção.

A seção B, finaliza com um movimento de dissipação dos sons de “sinos eletrônicos” semelhantes aos do início da obra, indicado como “D” na Fig. 7, seguido de silêncio. Durante o final desta seção, notamos também outras três ocorrências de objetos sonoros com comportamento semelhante, que podem ser visualizadas também na Fig. 7. A primeira, indicada como A, possui uma intensidade menor, ataques mais separados e uma abrangência média de frequências. Já as letras B e C, são concentradas no registro grave e possui estado de iteração e intensidade maior. Por fim, em D percebemos um grande aumento na faixa de frequências utilizadas e seu movimento de dissipação, visto que fica cada vez menos intenso e grave.

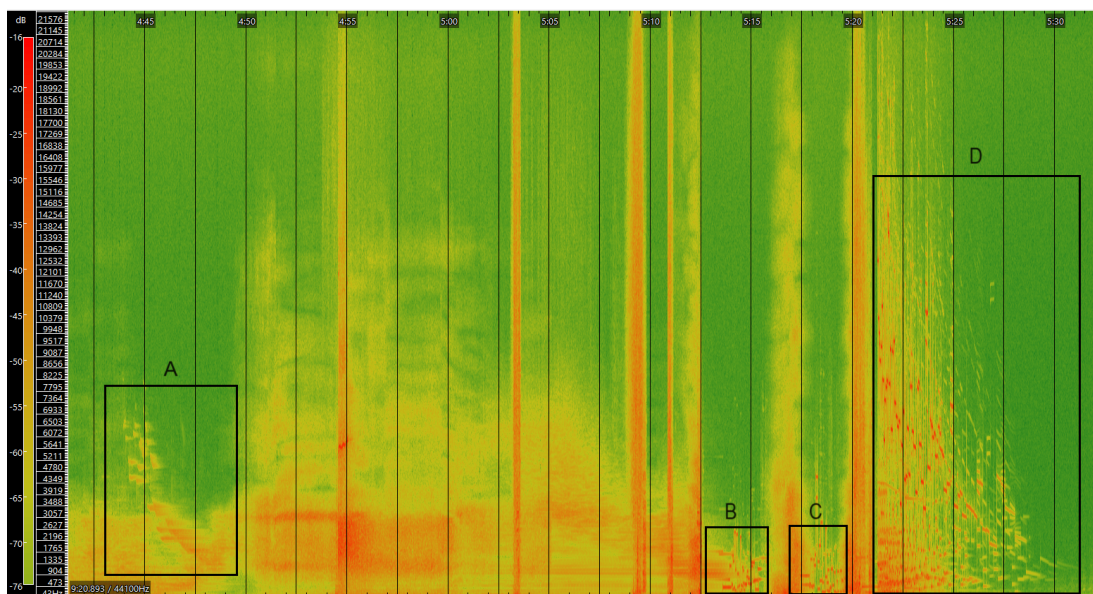


Figura 7: Espectrograma 4min41s–5min32s

No sonograma da Fig. 8, podemos observar os gestos e texturas descritos acima presentes na seção B:

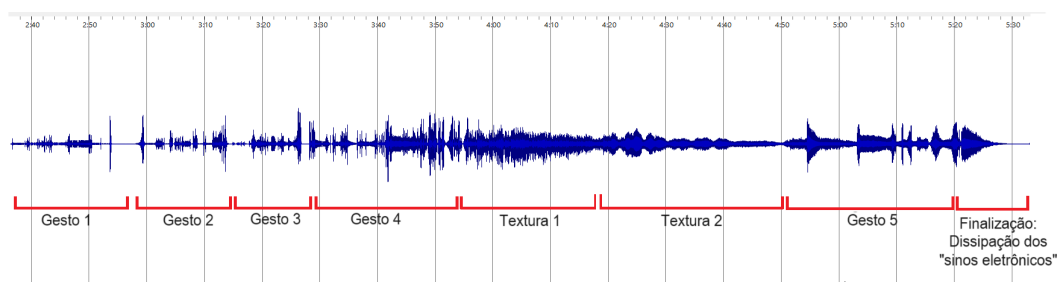


Figura 8: Sonograma 2min40s–5min30s - Seção B

2.3. Seção C (5min30s–fim)

A seção C retoma os objetos sonoros apresentados nas seções anteriores e os mescla numa retórica de desenvolvimento. Nesta seção, encontramos o clímax da obra, que representa o estado de maior aproximação do ciclone e das turbulências causadas por ele. Para isso, o compositor manipula os objetos sonoros de forma com que eles se desloquem no espaço e realizem movimentos pericentrais e bidirecionais de divergência e convergência cada vez mais rápidos. Além disso, ao longo da seção, Mannis utiliza gestos composicionais mais curtos e diminui a distância temporal entre os objetos sonoros utilizados, além de explorar uma grande variedade deles.

A seção C inicia-se com o retorno dos sons de portas rangendo e batendo, que assim como os outros sons explorados, terá seu ritmo intensificado até o final da obra. Além disso, ouvimos objetos virtuais que se comportam como parábolas entre os registros agudos e graves, como, por exemplo, o que ocorre entre 5min45 e 5min49, como se pode visualizado no espectrograma da Fig. 9.

Em 6min03s (Fig. 10 - “apito 1”), o compositor insere um objeto que é semelhante a um “apito”, e por isso assim denominado, e que possui grande importância no final da obra. Ele realiza um movimento de expansão de frequências entre 7min20s e 8min2s (Fig. 10 - “apito 2”) que resultará, devido ao acúmulo sonoro, em um crescendo, tendo como ponto de chegada movimentos rápidos realizados com base em sons de portas rangendo e batendo, combinados a objetos sonoros eletrônicos, como é notado na Fig. 10.

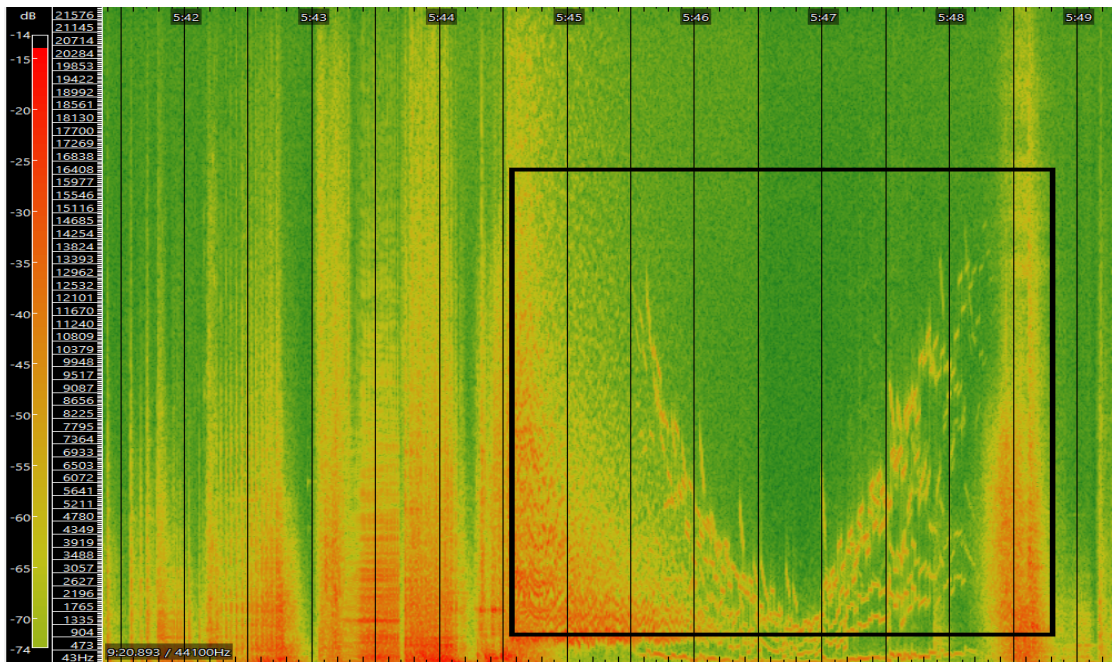


Figura 9: Espectrograma 5min41s–5min49s - Objeto sonoro em movimento de parábola

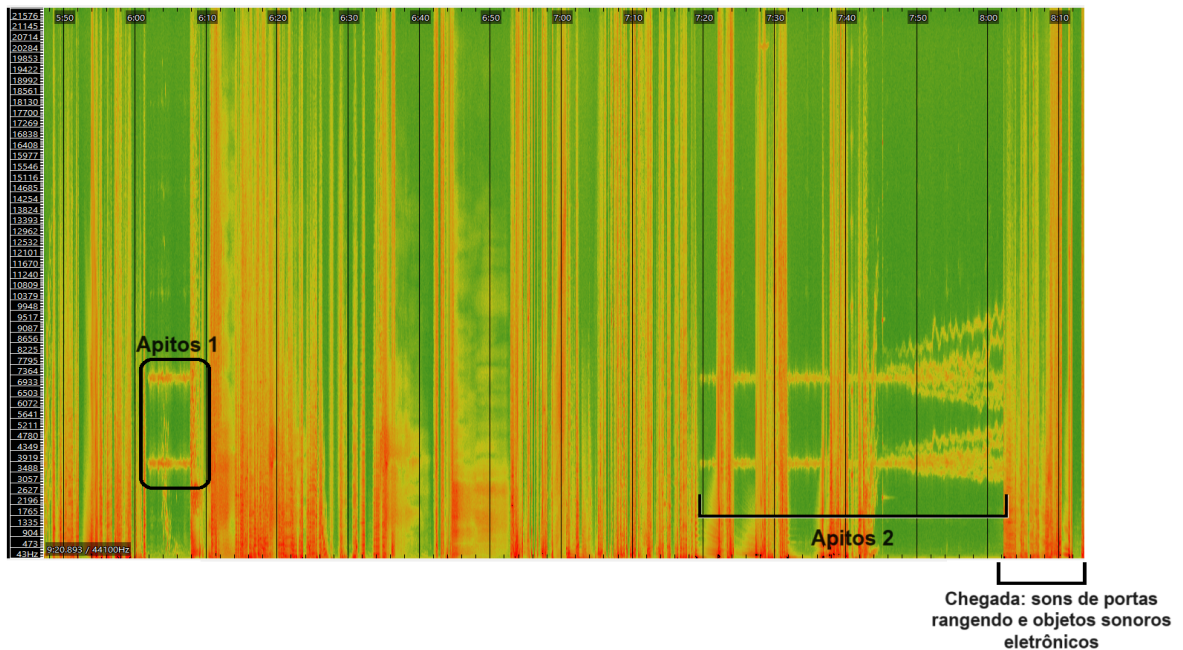


Figura 10: Espectrograma 5min50s–6min10s

O último minuto da obra pode ser interpretado como o ápice da aproximação do ciclone, sendo composto por alguns dos principais objetos sonoros da obra: o vento, a porta rangendo, sons de interferências e chiados. A

escuta do final da seção C, gera a sensação de estarmos frente a frente ao ciclone, causado pela qualidade turbulenta dos objetos sonoros, suas consistências granulares e ruidosas e pela manipulação espacial destes, que não apresentam distanciamento em relação ao ouvinte. A análise do espectrograma e do sonograma, apresentados na Fig. 11, nos leva a classificar o final da obra como uma textura composta por diversas camadas de sons gestuais, que denominamos de “textura final”, visto a duração maior dos objetos sonoros, sua simultaneidade e constância. A obra encerra-se com um gesto musical rápido, quase súbito, que se assemelha a uma sucção.

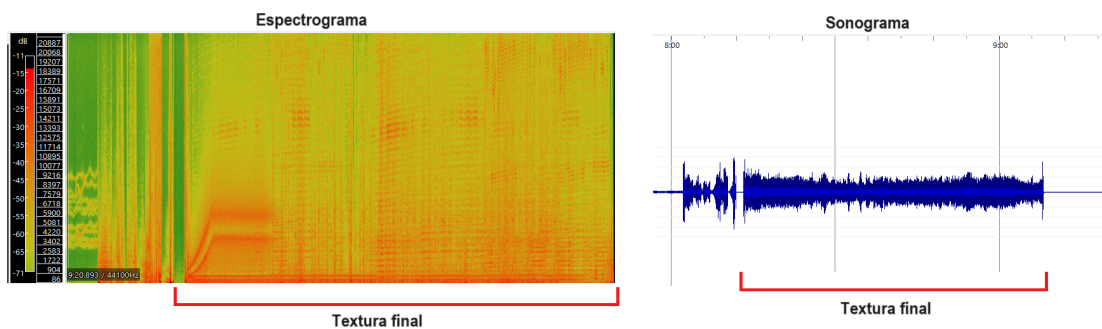


Figura 11: Final de *Cyclone* - Espectrograma e Sonograma

3. Conclusão

A análise da obra eletroacústica *Cyclone* (1983), de José Augusto Mannis, mostrou que se trata de uma obra que emprega majoritariamente, conforme a tipologia de Smalley, a categoria espectromorfológica de gesto, com poucos momentos texturais. Ela também explora a movimentação espacial dos objetos sonoros reais e virtuais, através de movimentos pericentrais, bi-direcionais, divergentes e convergentes, além de aglomeração e dissipação dos objetos sonoros. A dinâmica de um ciclone, cujo efeito inspira a obra, sugere ainda a representação de suas aproximações ao ouvinte, causando turbulência nos objetos sonoros explorados na música.

Referências

1. Biriotti, León; Mannis, José Augusto *et al.* 1994. Contributors' Notes: Cyclone. *Leonardo Music Journal*, v. 4, p. 95–98. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1513188>. Acesso em: 22 set. 2025.
2. Chion, Michel. 2009. *Guide to sound objects: Pierre Schaeffer and musical research*. Tradução para o inglês de John Dack e Christine North. Disponível em https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf.
3. Menezes, Flo (org). 1996. *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: Edusp.
4. Oliveira, Juliano De; Coelho De Souza, Rodolfo. 2013. A tipologia espectromorfológica de Denis Smalley como ferramenta de análise para a música eletroacústica e para o som no cinema. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, Natal.
5. Salgado, Ananay Aguilar. 2005. *Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Unicamp.
6. Smalley, Denis. 1986. Spectromorphology and structuring processes. In: Emmerson, Simon (org.), *The language of electroacoustic music*, p. 61–93. Nova York: Harwood Academic.
7. Smalley, Denis. 1997. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*, v. 2, p. 106–126.