

**O som da catástrofe:  
*The Happening* (2008), de M. Night Shyamalan**

***The Sound of Disaster:  
The Happening* (2008), by M. Night Shyamalan**

Daniela de Paula GOMES<sup>1</sup>

### Resumo

Nesse artigo analisamos a composição sonora do filme catástrofe *The Happening* (2008), do diretor M. Night Shyamalan. A partir da inserção no filme de música/tema instrumental é que entendemos na qualidade de uma *sinfonia do desastre*. Na etimologia da palavra “sinfonia” temos que, na língua grega, significava “todos os sons juntos”. Na concepção contemporânea, as sinfonias são associadas às obras orquestrais e representam um sistema musical com origens românticas. De modo simplificado, entendemos as sinfonias como narrativas sonoras com potencial dramático e de excepcional narratividade. Assim, da percepção da sinfonia como narrativa que apreendemos nossas primeiras inquietações sobre o filme. Nossa análise procura compreender o uso dos sons no cinema catástrofe em seu potencial narrativo que converge com o espetáculo de destruição experimentado no gênero.

**Palavras-Chave:** Composição Sonora. Cinema Catástrofe. Narrativa Sonora. *The Happening*.

### Abstract

In this article, we analyze the sound composition of the disaster film *The Happening* (2008), directed by M. Night Shyamalan. From the insertion of instrumental music/theme in the film, we understand it as a *symphony of disaster*. In the etymology of the word "symphony," we find that in the Greek language, it meant "all sounds together." In contemporary conception, symphonies are associated with orchestral works and represent a musical system with Romantic origins. Simplistically, we understand symphonies as sound narratives with dramatic potential and exceptional narrativity. Thus, it is from the perception of the symphony as a narrative that we derive our first concerns about the film. Our analysis seeks to understand the use of sounds in disaster cinema in its narrative potential, which converges with the spectacle of destruction experienced in the genre.

**Keywords:** Sound Composition. Disaster Movies. Sound Narrative. *The Happening*.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos audiovisuais da Universidade de São Paulo. E-mail: danielapaulagomes@gmail.com

## Introdução

No cinema catástrofe, especialmente o estadunidense, a trilha sonora, os ruídos do desastre, são totalmente projetados como espetáculos sonoros que complementam a apresentação monumental das imagens de destruição. Na definição apresentada por Yacowar (2003) para o gênero, os filmes desse tipo se estruturam na irrupção de morte em um ambiente de normalidade pré-estabelecida. É o risco de morte e de destruição que desestabiliza o mundo e as relações sociais, gerando uma experiência catastrófica.

São filmes com monumentais imagens de destruição e morte transformadas em um espetáculo audiovisual de tipos diversos. Ataques naturais, invasões alienígenas, atentados, pandemias, guerras, dentre outras tipologias, compõem o universo cinematográfico que constitui o gênero catástrofe no cinema. Com um grande apelo na audiência, notadamente a partir da década de 1990 com o avanço dos efeitos visuais, temos na produção do gênero grandes blockbusters, os arrasta quarteirões, pensados a partir da experiência realista da destruição.

A “elaboração sensorial” desses filmes<sup>2</sup>, segundo Susan Sontag (2020<sup>3</sup>), pressupõe uma construção da catástrofe de modo extensivo: “é uma questão de quantidade e engenhosidade” (p. 270). São produções grandiosas, dispendiosas, com uma estética da destruição que necessita de uma amplitude de recursos que construam uma relação de verossimilhança com o real, para o espectador, e que, sobretudo, contribuam para a suntuosidade do espetáculo.

Não só as imagens, mas os filmes desse gênero possuem sons e ruídos ampliados. Os ruídos das explosões, das colisões, dos disparos, dos gritos, da movimentação da tragédia se sobressaem na trilha. E a trilha musical é uma constante, também, para ambientação e construção do suspense que antecipa as monumentais imagens de destruição. São filmes com trilhas sonoras às vezes não muito complexas, com construção padrão e poucos ruídos em detalhe. Com algumas exceções, a atmosfera da destruição é geralmente muito barulhenta e caótica. Ruídos sem origem bem definida e músicas não

---

<sup>2</sup> Aqui é importante delimitar que Susan Sontag trata dos filmes de Ficção Científica em seu ensaio. Mas a sua definição inicial para os filmes de FC que tratam da catástrofe contribui para a delimitação e compreensão do Cinema Catástrofe na qualidade de gênero.

<sup>3</sup> O ensaio, “A imaginação da catástrofe”, foi publicado originalmente em 1965.

diegéticas à exaustão. Trata-se de uma escolha: “a produção do som se dá a partir da negação de certos ruídos e a adoção de outros” (ROCHA, 2013, p. 1).

Em alguns momentos na história do gênero catástrofe estadunidense, algumas produções de desastres optaram pela simplificação do espetáculo de destruição em larga escala. É o caso de *The Happening*<sup>4</sup>, 2008, do diretor M. Night Shyamalan, conhecido por outros grandes filmes do gênero. No filme, um ataque originado de uma fonte indefinida provoca a morte de grupos de pessoas no nordeste dos EUA. Não temos cenários destruídos, forças naturais provocando destruição ou ações humanas estrondosas. Mas sim ruídos humanos, ventos e efeitos da ação dele em folhagens e uma música instrumental, que se faz presente desde a abertura do filme, acompanha todos os ataques apresentados e se encerra no momento final da ameaça catastrófica.

A partir dessa música instrumental é que entendemos o filme na qualidade de uma *sinfonia do desastre*. Na etimologia da palavra “sinfonia” temos que, na língua grega, significava “todos os sons juntos”. Na concepção contemporânea, as sinfonias são associadas às obras orquestrais e representam um sistema musical com origens românticas. De modo simplificado, entendemos as sinfonias como narrativas sonoras com potencial dramático e de excepcional narratividade. Tomamos de empréstimo a definição proposta por Ana Patrícia J. Gonçalves (2022), que propõe que as sinfonias abarcam “significados para além da música” e então, são “uma união dos sons, vozes, harmonias e melodias.” (p. 19). Esse conjunto de sons, todos eles juntos, compõem a narrativa cinematográfica em sua linguagem própria. E é da percepção da sinfonia como narrativa que apreendemos nossas primeiras inquietações com o filme *The Happening*.

Logo na exibição dos créditos iniciais, os sons instrumentais, combinados às imagens captadas das nuvens em *time lapse*, compõem a introdução a uma obra sinfônica (de novo, a reunião de todos os sons) da catástrofe que se anuncia no filme. O tema musical principal funciona como um arauto do desastre; e segue progredindo ao longo da narrativa, com auge na metade do filme e conclusão (que compreende o fim da presença da música instrumental).

Nossa argumentação sobre a composição sonora do filme leva em consideração a trajetória de redenção melodramática que propõe um reestabelecimento do núcleo familiar em paralelo à resolução de conflitos proposta pela catástrofe. Entendemos aqui

---

<sup>4</sup> No título em português: Fim dos Tempos.

que o som é utilizado pelo diretor como um ponto de partida para a narrativa da catástrofe: são os sons que conduzem a percepção do espectador sobre as ameaças que o filme desvela. Não são acessórios para o espetáculo, mas atuam como organizadores da narrativa e do discurso audiovisual. Como pontua o pesquisador Ángel Rodríguez,

O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. Nossos ouvidos não dependem de forma alguma de nossos olhos para processar informação; atuam em sincronia e em coerência com eles. Foram os produtores e estudiosos do som que subordinaram o som à imagem, e não ao sistema perceptivo. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 277).

A percepção da catástrofe é, sobretudo, sonora. A ameaça não é visível, trata-se de um ataque à humanidade não identificado e que tem seu foco nas ações perpetradas aos humanos quando sobre efeito dele. Mas, sobretudo, ela se estabelece na paisagem sonora do cotidiano daquelas pessoas. Transformando-se, assim, em nossa hipótese, no argumento central do filme.

No cinema, o som tem papel importante. Desde o cinema dos primeiros tempos, que durante muito tempo ficou conhecido por “cinema mudo”<sup>5</sup> na historiografia, temos a inserção musical como parte significativa do espetáculo. Segundo a pesquisadora Ana Patrícia J. Gonçalves,

À margem destas origens, chamamos especial atenção à designação atribuída a esta época do pré-cinema e posteriores décadas (até aos finais dos anos 20): “cinema mudo”. Ou seja, uma época em que as fitas eram gravadas sem som, em contraponto ao que depois se fazia a partir de 1927 com a difusão do cinema com som síncrono, ou como passaria a ser conhecida: época do “cinema sonoro”. A verdade, como iremos perceber ao longo deste artigo, é que esta era uma época em que as projeções e o cinema não eram “mudos” (Baptista, 2011, p. 25). A música que se ouvia durante essas projeções é a primeira coisa que nos assoma à cabeça. Uma música tocada, habitualmente, ao vivo, por um solista, ou por um grupo pequeno de músicos (como os quartetos e sextetos), ou por uma orquestra e, por vezes, acompanhados por cantores. A música podia ser pré-existente ou ter sido composta especificamente para o filme a ser projetado. (GONÇALVES, 2022, p. 20).

---

<sup>5</sup> Apresentando uma nomenclatura distinta, a radialista Marcia Carvalho (2007) fala sobre um “cinema [que] nunca foi “não-sonoro”, o cinema foi mudo, isto é, literalmente privado de palavra. Por isso, o cinema não se tornou sonoro e sim se tornou falado.” (p. 2). Entendemos que as distintas classificações contribuíram para um avanço nos estudos do primeiro cinema, nomenclatura hoje mais utilizada ao tratar desse tipo de filme. Em nosso caso específico, é interessante demarcar a posição de Carvalho ao buscarmos enfatizar a presença da sonoridade do cinema desde as primeiras exibições.

Sendo tocada ao vivo, ou gravada e reproduzida por aparato sonoro, as sinfonias no cinema estavam associadas àquilo que era projetado no pano. Estabeleciam uma relação com a narrativa, seja ativa ou apenas como ambientação. As primeiras projeções eram tomadas de ruídos, ora do ambiente das feiras e exposições nas quais eram abrigados os pequenos espaços de projeção, ora pela interação do público com aplausos, risadas e interações vocais. Esses sons, todos os ruídos, compõem a experiência do cinema. E no processo de sonorização dos filmes, a sinfonia se transforma em elemento narrativo.

Inaugurada a possibilidade de registro e de reprodução do som de maneira sincrônica à imagem, o potencial narrativo do som se intensifica. Como reforça o pesquisador Bernardo Marquez Alves (2012), “a força expressiva e dramática proporcionada pelos elementos sonoros a uma obra cinematográfica se instaurou.” (p. 91). No sentido de criação e estruturação de uma linguagem cinematográfica com a inserção da sonoridade na narrativa, a trilha sonora, e não apenas a compreensão da trilha em seu sentido musical, com a inserção de peças musicais, compõe o universo narrativo e contribuem para a construção da história. Como essa é narrada e quais os sentidos a história mobiliza, a partir das sinfonias criadas, constitui nosso objetivo de análise.

### **O som, o melodrama e a trajetória de redenção**

Antes de iniciarmos nossa análise sobre a construção sonora do filme precisamos indicar nossa compreensão da trajetória de redenção que estrutura o discurso audiovisual de *The Happening* (2008). No filme, acompanhamos Elliot Moore (Mark Wahlberg), professor de ciências em uma escola de ensino médio na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, com sua esposa Alma (Zooey Deschanel), seu amigo e também professor Julian (John Leguizamo) e a filha deste último, Jess (Ashlyn Sanchez). Após o início dos ataques o grupo decide se dirigir para o interior, em Nova Jersey, para a casa da mãe do Julian.

A primeira suspeita é de que os ataques que ocorreram no Central Park foram resultado de uma ação terrorista. A jornada até o interior, em busca de abrigo e de distância de grandes metrópoles é iniciada por boa parte da população da cidade. O grupo segue em uma viagem de trem que é interrompida pelo corte da comunicação entre todas as linhas de transporte. Desse ponto em diante, Julian se separa do restante porque pretende reencontrar a esposa que tomou um caminho diferente.

As narrativas melodramáticas são lineares, com discursos naturalistas e finais felizes. Carregam uma grande força moralizante ao apresentarem visões bem estabelecidas entre o bem e o mal, sem nuances, sem conflitos. Entendemos o caminho “certo” e o “errado” com clareza nas ações dos personagens e todo o desvio de conduta é imediatamente reparado ou punido. Como bem define Ismail Xavier,

o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torna-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família (XAVIER, 2003, p. 91. Grifos do autor).

*The Happening*, como outros grandes filmes catástrofe estadunidenses dos anos 2000, trabalham com essa estrutura narrativa e, sobretudo, com a pedagogia moral que pressupõe a chave melodramática. Se uma família se encontra em ruptura, ao final da projeção ela precisa encontrar o seu final feliz e a reparação de todo mal. Se Elliot e Alma enfrentam uma crise no casamento, a jornada de fuga da morte pela catástrofe precisa possibilitar uma reconciliação. Elliot, introduzido como um pacato professor de ciências, necessita recuperar sua posição como marido, pai e provedor de segurança para o seu núcleo familiar.

A construção da sinfonia sonora da catástrofe está, assim, associada a trajetória de Elliot. Nos momentos em que os ataques acontecem, quando a ação se concentra em Elliot, a música instrumental se sobressai a todos os outros sons. E a sua intensidade muda, em progressão, até o momento da resolução e reconciliação da família. Entendemos toda a subjetividade de Elliot, os seus conflitos internos, pelas notas da música que se intensifica. Bem como assimilamos o processo de constituição do pensamento dele pelos sons e ruídos que o filme desenvolve.

Se a música instrumental abre o filme, já nos créditos, com um *time lapse* de nuvens que aumentam de velocidade e indicam fúria do processo de passagem do tempo percebido pela natureza (já com ruídos de vento), ela cessa no momento final, na última ocorrência do ataque. Que marca, também, a reconciliação do casal, com declarações e com a adoção da menina Jess, agora sobre a responsabilidade de Alma e Elliot. A sinfonia se encerra com o final feliz, com a redenção da família, do pai que consegue manter seguro seu núcleo familiar.

## Catástrofe de qual tipo?

M. Night Shyamalan é um reconhecido diretor de ficções científicas e dirigiu outros grandes filmes catástrofe estadunidenses, como: *Sinais* (2002), *A Vila* (2004) e *Depois da Terra* (2013). Possui um estilo cinematográfico próprio, priorizando as reviravoltas discursivas e uma linha narrativa linear que apresenta sempre, ao final, todas as explicações necessárias para compreensão das ações desenvolvidas ao longo do filme. Com inspiração hitchcockiana, o diretor desenvolve um estilo de suspense que deixa o espectador ciente o tempo inteiro de suas intenções. A tensão se desenvolve através da posição de passividade do expectador (que já conhece a ameaça) diante da impotência dos personagens. Mas o diretor procura sugerir, criar enigmas, durante os seus filmes, deixando a explicitação completa para os seus finais.

A grande ameaça em *The Happening* se concentra na supressão do instinto de sobrevivência humano, que leva aos personagens a cometerem suicídio quando acometidos pela toxina que é liberada no ar. O primeiro ataque que acompanhamos acontece no Central Park. O humano que é afetado perde a noção de tempo, de espaço. Como se estivesse preso ao momento anterior começa a atentar contra a própria vida. Não entendemos, de imediato, a origem dessas ocorrências. Mas nas duas sequências de ataque, a música instrumental dos créditos se sobressai e progressivamente toma toda a trilha de som até o encerramento do ataque.

No filme, os enigmas são construídos através da trilha de som. É por ele que entendemos que o ataque é de origem natural e não de um inimigo externo, como se questionam os personagens em diversos momentos. Os ruídos que são combinados à canção instrumental que acompanha toda a projeção são de ventos e de folhagens sendo movimentadas pelo ar. Eles aumentam sua presença na trilha do som a cada novo ataque e se tornam mais intensos à medida que os personagens começam a compreender qual a verdadeira origem das ocorrências.

Sabemos, também, pela escolha de isolar determinados sons, que a grande vilã do filme não é a natureza, implacável e impiedosa. A paisagem sonora do filme ressalta um cotidiano tomado pelos humanos. A segunda metade da narrativa inquieta os personagens com a revelação do espaço de ocorrência da catástrofe: o nordeste estadunidense, região de intensa industrialização e ocupação urbana. Nesse momento, os personagens compreendem que precisam fugir de grandes aglomerações para se protegerem. Mas o

espectador vem lidando desde o início da projeção com a distopia dos sons cotidianos produzidos pelos pequenos gestos humanos.

### **Os sons da catástrofe**

A natureza responde, no filme, a grandes aglomerações de humanos. Tanto quando dos ataques que se iniciam em parques, como os campos do interior da Pensilvânia que são acionados quando da presença de grupos grandes de humanos. O vilão da catástrofe de M. Night Shyamalan, o responsável pela extinção do planeta, ou vetor da catástrofe de primeiro grau que é descrita pelo escritor e químico Isaac Asimov em “Escolha a Catástrofe”, é a própria espécie humana.

O prólogo apresenta os dois primeiros ataques: o início, no parque, e a extensão para os outros pontos da cidade, em uma construção. O som dos ventos se estendem dos créditos. Entramos no quadro acompanhando um cachorro sendo seguro por uma guia, por seu dono, adentrando o parque. O ruído que escutamos é, inicialmente, da guia em atrito com o corpo do homem. Em seguida temos a adição de algumas vozes, em ruídos desconexos, sem a identificação de falas. Todo o ruído da paisagem urbana que acompanha o som do vento tem origem em alguma ação humana.

A presença deles é sentida nesses pequenos gestos, que geralmente não são audíveis na projeção de grandes multidões. Os pequenos vestígios de presença, de habitação, são misturados ao som de folhas sendo movidas pelos ventos no parque. Das duas mulheres que passam a ser o foco da cena, ouvimos o diálogo sobre a leitura do livro, o som da folha do livro sendo virada, dos fios do cabelo sendo roçados pelo vento. Ouvimos um grito abafado. O som do vento se intensifica e volta a se limitar ao contato com os cabelos de uma das mulheres. A música instrumental presente desde o início da cena, se torna mais grave, anunciando tensão. A mulher retira o prendedor dos cabelos e o pressiona contra o pescoço.

Toda ação dura em torno de dois minutos. Outros sons podem ser percebidos entre os cortes dos planos, mas a melodia dos ventos e dos pequenos objetos manuseados pelas pessoas próximas se sobressai. Os primeiros passos do homem em sentido oposto ao que seguia, é isolado para se destacar junto com o ruído do vento. E assim acontece na inserção de todos os outros ruídos que compõem a paisagem sonora do parque.

Mesmo em ambientes com intensa movimentação do trânsito e de pessoas, como na cena seguinte da construção, há três blocos do Central Park (indicado na legenda do filme), os sons são de vozes abafadas, uma britadeira, metais do elevador e o diálogo entre os operários. Na imagem, tráfico intenso de carros no quarteirão. Mas o som segue a cadência da música instrumental, do vento e dos pequenos ruídos que indicam ações humanas.

A mesma construção é mais perceptível quando o ataque acontece em um engarrafamento no centro da cidade. Após a introdução do protagonista, na escola, temos um corte para uma das ruas próximas ao quarteirão. A cena inicia com o som dos ventos e um plano médio de árvores se movimentando. Ouvimos os sons de folhas movidas pelo vento. Mais um corte para os carros parados no engarrafamento. Temos um ruído que se aproxima de uma buzina é totalmente abafado pelo som do vento que toma toda a cena. Ouvimos as falas de um policial. Um cachorro que late ao ter sua guia solta por alguém. Uma chave que cai. Passos. Todos ruídos isolados de reações humanas ao ataque.

Quando a câmera retorna aos carros tem início um plano sequência que acompanha humanos tirando a própria vida com uma arma de fogo. Primeiro, o policial. Som do tiro. Depois, ruído de outra pessoa abrindo a porta de um carro. Passos em direção à arma, que está no chão. Outro tiro. Som do baque do homem no chão. Novos ruídos de passos, sapato de salto, uma mulher recolhe a arma. Mais um ruído da arma sendo disparada. Mas agora quase abafado pelo intenso ruído do vento e da música instrumental, que acompanham todo o desenvolvimento da cena.

Não existe a mesma elaboração sonora em todas as cenas. Quando somos introduzidos ao Elliot, em uma de suas aulas, por exemplo, temos apenas ruídos da sua movimentação pelo espaço e das vozes dos alunos, intercalando as daquele. Mas nos momentos dos ataques a paisagem sonora indica os rumos da trajetória dos personagens. A catástrofe do filme do Shyamalan se desenvolve no plano sonoro, sobretudo.

É interessante pensar aqui nas dimensões utópica e distópica do som discutidas por Simone Pereira de Sá (2010). Adriano Medeiros da Rocha, ao trabalhar com essas dimensões na análise de *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho, descreve o conceito de Pereira de Sá:

A primeira delas [a utópica] refere-se à dimensão social da escuta, especialmente da música. Esta nos permite criar ambientes íntimos e aconchegantes, vínculos afetivos, identidades coletivas. Já a segunda [a distópica], propicia uma dimensão opressiva, excessiva, ensurdecadora e disciplinar dos ruídos. (ROCHA, 2013, p. 3).

*The Happening* apresenta uma dimensão utópica. Nos momentos dos ataques, de tensão pela entrega dos humanos à morte, encontramos no som uma ambientação quase acolhedora. Os ruídos todos remetidos ao plano particular, de gestos individuais e não necessariamente conectados ao coletivo apresentado. Mas, ao mesmo tempo, isolar esses ruídos os transforma em opressores. São quase excessivos, porque tomam um grande espaço na trilha, mesmo quando a imagem indica ou pede uma complementação sonora maior.

### **Final feliz: o final da sinfonia**

Elliot, Alma e Jess conseguem carona com um casal que morava próximo a Filbert, Pensilvânia, local em que o trem que estavam parou. O grupo se separa de Julian que segue em direção a Princeton, para tentar encontrar com a sua esposa. Nesse ponto, as notícias do telejornal indicava um possível atentado terrorista e mapeava a região do nordeste dos Estados Unidos como epicentro.

Quando escutam sobre isso na televisão, o grupo de pessoas se espalha rapidamente. Elliot agora se encontra com a esposa, Jess e o casal que oferece carona para eles. Nesse ponto da narrativa, Elliot já repetiu várias vezes que achava curioso os ataques se iniciarem em parques e depois se espalharem para estradas e então seguirem para o interior. O senhor que agora os acompanha começa a repetir que as plantas possuem as ferramentas necessárias para o ataque nessas proporções.

Para o telespectador, as falas dos personagens contribuem para a conclusão do quebra-cabeças sonoro que o filme apresenta. Conseguimos entender, antes da conclusão total de Elliot sobre os atentados (metade da projeção), que as pessoas eram os grandes alvos e sempre quando em intensa movimentação (representada pelos ruídos isolados de suas ações cotidianas). Sabemos também que todo atentado acontecia com uma construção sonora específica. Ventos, folhas se movendo ao vento e a música instrumental que anunciava o início e o final dos ataques.

O ápice, o momento de maior projeção do som no filme, é a compreensão total de Elliot sobre as causas do atentado. Quando eles percebem que os eventos estavam seguindo o fluxo das pessoas (nas estradas e em direção ao interior), o atentado que marca a metade da projeção intensifica os ruídos. A música instrumental aumenta de volume, o som instrumental toma todo o espaço sonoro. É o momento de maior tensão, para

expectador e personagens, porque a catástrofe agora se configura como totalmente sonora diegeticamente: os personagens entendem como prever os próximos ataques pelo som do vento.

Desse momento até o último ataque, Elliot está ciente do mal que precisa enfrentar e dos possíveis modos de proteger a sua família. O que ele consegue. O último ataque acontece na manhã seguinte. Como todo bom melodrama, “o amor conquista tudo”. Elliot, Alma e Jess estão separados em uma mesma propriedade. Conseguem se ouvir por uma tubulação instalada entre duas casas para garantir a comunicação entre elas. Inconformados com a distância e prevendo um final mais destrutivo, resolvem se encontrar para então morrerem juntos. Mas as ocorrências já tinham se esgotado.

A sinfonia encontra o seu fim. Num campo aberto com vegetação intensa, os três se encontram sob forte ventania. O ruído do vento, das folhas sendo tocadas por esse vento, é intenso. A música instrumental permanece até o reencontro do casal. E cessa. Como todos os outros ruídos. Porque a jornada de redenção encontrou o seu final. Temos a conclusão da sinfonia da catástrofe.

### Considerações finais

Um grande apelo dos filmes do gênero catástrofe está nas elaboradas imagens de destruição. Esperamos ver na tela cidades inteiras sendo destruídas, grandes enchentes, avalanches ou lavas de vulcão se espalhando pelos espaços levando caos e morte. O impacto visual da catástrofe, a experiência de morte que o espetáculo potencializa, são uma condição para a construção narrativa do gênero. Mas nesse universo narrativo de destruição, o som tem papel determinante.

Retomando a citação de Ángel Rodríguez, atentamos para uma análise do som no filme que não o condicionasse à imagem, simplesmente, como se dependesse dela para existir na projeção. A trilha sonora se constitui em uma *sinfonia do desastre*, na qual a ameaça se efetiva pelos ruídos e música instrumental. Não é possível ver, ou antecipar pelas imagens, o ataque natural que acomete aqueles personagens. Shyamalan opta pela exposição sonora de sua catástrofe. Portanto, ouvimos, percebemos pela união de todos os sons, a destruição que marca a narrativa.

E é também essa sinfonia que indica a conclusão da jornada de redenção do herói Elliot e da restauração de seu núcleo familiar. O final feliz, o reencontro do casal ao final

de todos os ataques naturais, é marcado pela repetição da mesma música instrumental que anuncia a catástrofe no início. Temos então um filme que pode ser interpretado como sendo sobre o som da catástrofe., sobre a sinfonia em seu potencial desastroso. Sendo essa última a real ameaça na estrutura narrativa.

## Referências

ASIMOV, Isaac. **Escolha a catástrofe**. São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1980.

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. **Caligrama** (São Paulo. Online), [S. l.], v. 3, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388>. Acesso em: 31 out. 2024.

GONÇALVES, A. P. J. Sinfonia da imagem: os artifícios sonoros durante a era do mudo no cinema português: Symphony of the image: sound artifices during the silent era in Portuguese cinema. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, v. 2, n. 2, p. 18-27, 28 Set. 2022.

ROCHA, Adriano Medeiros. **A busca de sons ao redor**: uma análise fílmica auditiva. In: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.

RODDICK, Nick. Only the stars survive: disaster movies in the Seventies. In: BRADBY, David; JAMES, Louis; Sharratt. **Politics and performance in twentieth-century drama and film**. Cambridge Books Online © Cambridge University Press, 2010.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora SENAC: São Paulo, 2006.

SÁ, Simone Pereira de (Org.). **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulinas, 2010.

SONTAG, Susan. A imaginação da catástrofe. In: **Contra a interpretação**: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YACOWAR, Maurice. The Bug in the Rug: notes on the Disaster Genre. In: GRANT, Barry Keith (editor). **Film Genre Reader III**. Austin: University of Texas Press, 2003.