DE RITORNELOS ÀS SONORIDADES GEOLÓGICAS ENTRE *AMARILLO RAMP, THE MAKING OF AMARILLO RAMP* E *AMARILLO RAMP (FOR ROBERT SMITHSON)*[1]

FROM REFRAINS TO GEOLOGICAL SONORITIES BETWEEN *AMARILLO RAMP, THE MAKING OF AMARILLO RAMP* AND *AMARILLO RAMP (FOR ROBERT SMITHSON)*

Marcelo Bergamin Conter[2]

Resumo: *Ao considerar três obras artísticas – a land art Amarillo Ramp de Robert Smithson, seu documentário, produzido por Nancy Holt, e a música em sua homenagem, composta por Lee Ranaldo – pretendemos ensaiar uma metodologia específica para análisá-las, que emula os aspectos formais das obras em seus procedimentos de descrição e sistematização. Propomos uma metodologia de circulação especulativa-cartográfica, que considera Amarillo Ramp em suas diferentes temporalidades e reproduções técnicas; que ausculta a peça sonora de Ranaldo como o resultado de uma tradução intersemiótica; e que problematiza os processos de produção semiótica pela perspectiva do Antropoceno e das materialidades da comunicação, contextualizada pelas semioses reverberantes que Amarillo Ramp projeta no tempo presente.*

Palavras-Chave: *Semiótica; Sonoridades; Lee Ranaldo; Robert Smithson; Antropoceno.*

Abstract: *Considering three artistic works—Robert Smithson's land art piece Amarillo Ramp, its documentary produced by Nancy Holt, and the music in its homage composed by Lee Ranaldo—we intend to test a specific methodology for analyzing them, which emulates the formal aspects of all three works in their descriptive and systematizing procedures. We propose a speculative-cartographic circulation methodology that considers Amarillo Ramp in its different temporalities and technical reproductions; that listen to Ranaldo's sound piece as the result of an intersemiotic translation; and that problematize the processes of semiotic production from the perspective of the Anthropocene and the materialities of communication, contextualized by the reverberating semioses that Amarillo Ramp projects into the present time.*

Keywords: *Semiotics; Sonorities; Lee Ranaldo; Robert Smithson; Anthropocene.*

1.Introdução

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

[2] Professor da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Doutor em comunicação pela UFRGS. marcelo.conter@ufrgs.br

Na última década, as mudanças climáticas chamaram atenção de pesquisadores de som e música de diferentes áreas do conhecimento, em especial na comunicação e na etnomusicologia. Tem se tornado relevante, diante do acontecimento da Terra (Costa; Veiga, 2021), refletir sobre uma série de questões: qual o impacto da indústria da música na poluição planetária? o quanto ela contribui para a manutenção das relações de poder que aí estão e para a concentração de renda? a degradação ambiental é uma preocupação prioritária na pauta dos grandes artistas ou funciona como mero *token*? se viver "no tempo das catástrofes" (Stengers, 2015) nos força a repensar as categorias ontoepistêmicas de percepção do mundo (De Carli; Conter; Proto, 2024), a aprender a "ficar com o problema" (Haraway, 2023), pode a música ser um meio para contribuir para a reorganização sensorial? (Porcello et al, 2010).

Fabian Holt (2025) faz uma crítica pertinente tanto ao mercado fonográfico quanto à pesquisa em música. Para o autor, ainda que artistas do alto escalão se manifestem a respeito de catástrofes climáticas e negacionismos políticos, há um certo freio em se envolver com estas questões de forma prioritária ou com mais ênfase, pois a música retém valor na medida em que se afasta de polêmicas. Holt ainda aponta que instituições de ensino de música têm dificuldade de se desprender do projeto moderno e tentam encaixar as questões climáticas nos currículos sem afetar as estruturas de poder. Há ainda o risco de estetizar desastres naturais e constranger sobreviventes. Em seguida, relembra algumas perspectivas de estudo como a ecomusicologia e os estudos de som, que irão contribuir para refletir sobre as materialidades da música.

Cinco anos antes, Ribac e Harkins (2020) publicaram um artigo em que estabeleciam uma conexão entre os problemas do Antropoceno[3] com o impacto material da indústria da música, relembrando casos como o Live Earth, evento que ocorreu em 2007 e reuniu mais de cem artistas ao redor do mundo, fazendo performances musicais e discursando a favor de ações contra o aquecimento global. Apesar da urgência do tema, não havia um protocolo sustentável por trás do evento:

> alto consumo de energia (combustíveis fósseis na maior parte) para iluminação, amplificadores e vídeo; transporte extensivo para artistas (do ônibus ao avião, incluindo caminhões para equipamentos de palco) e para o público; o uso de equipamentos eletrônicos para grandes *sets*; e a produção de lixo, junto de um

[3] Há pelo menos duas décadas, o termo "Antropoceno", surgido de discussões na área da geologia (Latour, 2020) vem sendo empregado por pesquisadores de diferentes áreas para denominar as transformações climáticas causadas pelos humanos. Diante dos sinais cada vez mais claros que a Terra está dando, torna-se necessário desenvolver conhecimentos e modos de conceber o mundo que permitam uma viragem epistemológica.

> consumo astronômico de água, aquecimento e uso de pesticidas em estádios. (2020, p. 13, tradução nossa)

Com isso, os autores salientam como o problema ambiental, no âmbito da indústria da música popular, implicaria uma revisão intensa de toda a cadeia de produção, circulação e consumo. Ribac e Harkins (2020) salientam que há esforços de alguns artistas em reduzir os impactos ambientais de seus shows. Eles dão destaque para o caso do grupo Massive Attack.

Apesar de alguns casos pontuais, a música popular parece constantemente alienar-se de seus meios de produção. Quando fala sobre a crise climática em suas letras de canções, não reflete sobre sua parte no impacto ambiental; quando os artistas auditam seus métodos de locomoção, iluminação, ocupação de espaços em shows ao vivo e em turnês, suas músicas falam de coração partido (ou qualquer outra coisa).

Do lado dos estudos de som, vale lembrar que Schafer (2001) se interessou em escrever sobre clariaudiência e paisagens sonoras devido a poluição do som ambiente das grandes cidades e até mesmo nas paisagens rurais, o que aumentou com o advento das indústrias, dos meios de transporte, da concentração demográfica, bem como com a invenção de aparelhos de reprodução fonográfica e seus alto falantes. Mais recentemente, autores como Thompson (2017) tem revisado criticamente a obra de Schafer pois, apesar de sua incontestável contribuição para os estudos de som, seu texto é contaminado em certas passagens por uma perspectiva colonialista. Há desdobramentos também, como o conceito de *petrophonics*, desenvolvido por Janzen e Martens (2024), que reconhece que quase todo e qualquer som que ouvimos atualmente tem algum derivado de petróleo envolvido, seja no próprio material produtor de som, seja na cadeia de produção e distribuição deste material. Na música não é diferente: é muito difícil um instrumento, um equipamento musical, um alto falante ou fone de ouvido que não passe pela cadeia de extração e refinamento de petróleo. O ambiente da vida cotidiana está contaminado por resíduos de combustíveis fósseis. Consequentemente, os processos comunicacionais, informacionais e semióticos não passam incólumes por tal ambiente:

> [a]o ser traduzido em sistema semiótico, o meio se manifesta como ambiente sensorial e nunca como uma mera transposição da matriz corpórea ou sensitiva a partir do qual foi modelizado. [...] Isso é o que entendemos ser o ambiente para McLuhan. Nesse sentido, o ambiente é sempre semiose: nele várias informações são processadas simultaneamente (Machado, 2005, p. 154).

Diante deste breve panorama, nos perguntamos como poderíamos contribuir para as investigações que articulam os estudos de som e música com os das mudanças climáticas. Nos chamou atenção algumas obras que não falam diretamente sobre problemas de ordem climática, mas que oferecem perceptos e afectos (Deleuze; Guattari, 2010) potentes quando aproximados ao problema do Antropoceno. Abandonamos as discussões acerca do conteúdo das músicas ou da economia musical, as questões atreladas ao problema de como *explicar* o Antropoceno e passamos para a análise dos elementos formais da música, partindo da hipótese de que, pelas suas capacidades de expressão, a música tem força e intensidades capazes de nos fazer *sentir* o Antropoceno e, talvez, até mesmo, transformar nossos hábitos perceptivos (Peirce, 2017). Inspiramo-nos na hipótese formulada pela etnomusicóloga Ana Maria Ochoa Gautier, que observa a emergência contemporânea de um “ouvido geológico":

> Quero sugerir que o que está tomando forma ao longo do século XXI é a emergência do que chamo aqui de ouvido geológico, um tipo de audibilidade e objetivação sonora que se concretiza por meio de diferentes práticas ambientais sonoras que contribuem para a consolidação de um pensamento especulativo-crítico. Estou menos interessada em estabelecer o que constitui ou não esse trabalho de sonoridade climática, mas em traçar uma série de linhas de fuga que podem ser mobilizadas para reuni-las em torno de um tipo de audibilidade geológica emergente. (Ochoa Gautier, 2022, p. 39, tradução nossa)

Nota-se nesta passagem uma proposição que é, a um tempo, teórica, metodológica e especulativa. Não se trata aí simplesmente de emular, na música, os ruídos das indústrias, dos motores a combustão ou do silêncio provocado pela extinção das espécies, tampouco de tentar despertar consciência ecológica ou de tornar a música sustentável. Trata-se de analisar casos em que *o clima do sonoro* (Ochoa Gautier, 2022) é expresso materialmente, agindo nas dimensões formais, afetivas e sensíveis das sonoridades[4], tornando "audível as desordens do Antropoceno" (idem, p. 53-54). Vale lembrar aqui um pequeno texto de Gilles Deleuze no qual o filósofo reconhece na música a capacidade de tornar audível forças não-audíveis, criando paisagens sonoras, cores audíveis e personagens rítmicas: "O material está aí para tornar audível uma força que não seria audível por si mesma, a saber, o tempo, a duração e até mesmo a intensidade. Ao par matéria-forma, substitui-se material-forças" (Deleuze, 2016, p. 166).

[4] Por "sonoridades" queremos compreender processos de significação que se desenvolvem em qualquer tipo de manifestação comunicacional que seja sonora ou que evoque qualidades sônicas em sua materialidade. Mais do que isso, para esta pesquisa, as sonoridades são uma espécie de marca sonora singular, uma comunicação da diferença (Mazer et al, 2020).

Migrando estes desafios da etnomusicologia e da filosofia para a comunicação, interessa-nos analisar alguns materiais artísticos nos quais audiovisual e música articulam-se, favorecendo o tensionamento semiótico de suas linguagens, ao mesmo tempo que expressam sonoridades geológicas. Não nos interessa observar a submissão da música à narrativa visual, mas sim sua capacidade de, junto da linguagem audiovisual, forçar ambos a diferirem de si ao lidarem, direta ou indiretamente, com as temáticas do Antropoceno. Assim, uma *episteme* aural poderá oferecer outros modos de relacionar os estudos do Antropoceno com os da comunicação, partindo de contextos não-hierárquicos e contando com o princípio do contágio como metáfora para processos comunicacionais aberrantes entre agentes humanos e não-humanos. Araujo (2020) sistematiza diferentes abordagens para a comunicação na obra de Deleuze, reconhecendo na comunicação aberrante a mais interessante para pensar sobre os processos comunicacionais contemporâneos, quando o filósofo

> [...] fala que em Proust há um dispositivo de funcionamento da obra que consiste em uma comunicação transversal. Da mesma forma, fala de uma comunicação que não se define por aquilo que comunica, ou seja, por sua mensagem, mas pelo próprio processo de transformação dos elementos que estão em jogo: a isso chama de comunicação aberrante (2020, p. 34).

Nos interessa pensar como seria possível desenvolver novos processos de transformação dos elementos comunicacionais no jogo proposto pelo antropoceno. A vespa e a orquídea, em Deleuze e Guattari (2011), são um exemplo dessa produção da diferença por meio de vasos não-comunicantes.

Feito esta introdução, chegamos em um novo problema que é o da delimitação de um corpus. Há uma certa dificuldade em realizar o mapeamento de obras que detém as particularidades que nos interessam. Afinal, não necessariamente elas terão expressas em seu título ou conteúdo dados que nos façam desconfiar que elas podem compor com a noção de ouvido geológico de Ochoa Gautier (2022). Apoiando-nos na proposição de tornar audíveis forças não audíveis, realizamos mais um procedimento de recorte: passamos a procurar por peças musicais previamente analisadas por outros pesquisadores em suas qualidades materiais, formais e, em especial, em sua capacidade de traduzir características telúricas.

No presente artigo, investigamos o primeiro material que enquadramos como ideal para nossas investigações. No livro *Reverberations* (Goddard, Halligan, Hegarty, 2012), derivado de um congresso sobre materialidades do ruído, realizado na Inglaterra, encontramos um texto (Colman, 2012) sobre uma composição do guitarrista do Sonic Youth,

Lee Ranaldo, chamada *Amarillo Ramp (for Robert Smithson)* (1998). Trata-se de uma exploração sonora, inspirada na obra de land art *Amarillo Ramp*, de Robert Smithson. A perspectiva materialista de Colman nos chamou atenção: "Ranaldo, assim como Smithson, nos obriga a ouvir a plataforma tecnológica de seus trabalhos como [timbres de] cordas sujas de guitarra e amplificador. O meio é reconhecido dentro do evento da arte" (Colman, 2012, pp. 184-185, tradução nossa)[5].

A partir destas considerações de Colman, revisitamos não apenas a obra de Ranaldo, mas também a land art de Smithson e o documentário realizado por sua esposa Nancy Holt (*The Making of Amarillo Ramp*, 1973/2013), para aproximá-las dos problemas propostos pelos estudos do Antropoceno. Com isso, pretendemos compreender teórica e analiticamente sonoridades emergentes das relações entre estas obras que expressam sensibilidades geológicas em contexto de mutações climáticas de escala planetária. Nos interessa ainda compreender que novos problemas a catástrofe climática o "clima do sonoro" (Ochoa Gautier, 2022) apresenta à pesquisa em comunicação, em particular aos Estudos de Som e Música.

Além disso, pretendemos ensaiar uma metodologia específica para a análise destas obras, que emula os aspectos formais de ambas as obras em seus procedimentos de descrição e sistematização. Propomos uma metodologia de circulação especulativa-cartográfica, que considera *Amarillo Ramp* em suas diferentes temporalidades e reproduções técnicas, com destaque para o documentário de Nancy Holt; ausculta a peça sonora de Ranaldo como o resultado de uma tradução intersemiótica[6] (Plaza, 2013); e problematiza os processos de produção semiótica pela perspectiva do Antropoceno e das materialidades da comunicação, contextualizada pelas semioses reverberantes que *Amarillo Ramp* projeta no tempo presente. Como veremos na descrição e análise dos materiais a seguir, as obras estão permeadas por elementos circulares, aneis, espirais, repetições enfim que evocam o conceito de ritornelo. Roubado da terminologia musical para significar um trecho da partitura que deve ser repetido

[5] Além de Colman, contribui para nossa escolha do corpus conversas que tivemos com a pesquisadora de arte Taís Cardoso (2025), que nos ajudou a mapear artigos sobre a obra de Smithson e articulá-la com os problemas do Antropoceno.
[6] Definida por Roman Jackobson "[...] como sendo aquele tipo de tradução que 'consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais', ou 'de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura', ou vice-versa, poderíamos acrescentar" (Plaza, 2013, p. XI).

(como um refrão), Deleuze e Guattari se apropriam do termo para desenvolver um conceito filosófico:

> Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelo motores, gestuais, ópticos, etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou "dominado" pelo som – mas por que este aparente privilégio? (2012, p. 139, grifos dos autores)

Provocados por esta pergunta, retornamos ao corpus para encontrar motivos e paisagens territoriais agenciadas por ritornelos. Trata-se de método que atenta para uma diagonal que passa através das obras, interessada no *entre*, nos processos de relação semiótica e intersemiótica que emergem dos encontros.

> [...] o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (Deleuze e Guattari, 2011, p. 49)

Smithson, Holt, Ranaldo contaminam-se uns aos outros, conferindo velocidade semiótica para a emergência de sonoridades geológicas, conforme nossa escrita avança.

2. Circulação especulativa-cartográfica por *Amarillo Ramp, The Making of Amarillo Ramp e Amarillo Ramp (for Robert Smithson)*

Amarillo Ramp[7] é uma *land art* finalizada em 1973, logo após a morte de seu idealizador, Robert Smithson. Trata-se de um dos nomes mais reconhecidos do movimento, sendo responsável também por *Spiral Jetty*[8] (1970) e *Broken Circle/Spiral Hill* (1971)[9]. Estas obras impressionam por sua magnitude: *Spiral Jetty* é uma intervenção em um lago no Utah (Great Salt Lake), na qual uma espiral com mais de 450 metros de comprimento foi aterrada lago adentro. *Broken Circle/Spiral Hill* são duas obras em conjunto, a primeira também uma espécie de ilha artificial de menor porte (42 metros de diâmetro); a segunda, um morro com uma pista em espiral ascendente com 22 metros de diâmetro em sua base. No caso de *Amarillo Ramp*, trata-se de obra finalizada postumamente: durante a produção, o artista sobrevoava/circulava a área onde pretendia fazer a obra quando uma pane no aeroplano

[7] https://holtsmithsonfoundation.org/amarillo-ramp. Acesso em 11 fev. 2026.
[8] https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty. Acesso em 11 fev. 2026.
[9] https://holtsmithsonfoundation.org/broken-circlespiral-hill. Acesso em 11 fev. 2026.

causou um acidente aéreo. Foi finalizada por sua esposa Nancy Holt, Richard Serra e Tony Shafrazi. Instalada em um rancho em Amarillo, Texas, tem a forma de um círculo incompleto ascendente de 42 metros de diâmetro e pouco mais de quatro metros de altura, feito de pedaços de rocha de diferentes tamanhos (imagem 1). O projeto pretendia que a espiral emergisse da água, por isso foi escolhido como local um lago artificial, que foi previamente drenado.



IMAGEM 1: Foto aérea de *Amarillo Ramp*.
FONTE: Gianfranco Gorgoni.

O processo de realização da obra foi documentado por Nancy Holt em *The Making Of Amarillo Ramp*[10] (imagens 2, 3, 4 e 5) filmado em cores, 16 milímetros e com 32 minutos de duração. Não há diálogos ou qualquer tipo de depoimento. Informações são inseridas por meio de intertítulos e legendas. Algumas fotografias do processo aparecem nos minutos iniciais do filme e logo antes dos créditos. Na maior parte do tempo, Holt acompanha com sua câmera escavadeiras carregando caminhões basculantes com pedaços de rocha, extraídos de um morro não muito longe do local onde a rampa foi construída; em seguida, os caminhões percorrem um curto trajeto e despejam as rochas em espaços demarcados por estacas. Este procedimento se repete inúmeras vezes. Nos primeiros minutos do filme, ouve-se água jorrando, vacas mugindo e canto de grilos, sons que desaparecem assim que a obra começa: o ronco dos motores e das alavancas ocupa exclusivamente a trilha sonora até o final do documentário.

[10] https://holtsmithsonfoundation.org/making-amarillo-ramp. Acesso em 11 fev. 2026.



IMAGEM 2



IMAGEM 3



IMAGEM 4



IMAGEM 5

IMAGENS 2 a 5: Frames extraídos de *The making of Amarillo Ramp*
FONTE: Nancy Holt, 1973.

Em 1994, o músico Lee Ranaldo gravou *Amarillo Ramp (for Robert Smithson)*, uma "evocação estendida da obra de land art" (1998[11]), em suas palavras. Ao longo de 32 minutos – curiosamente a mesma duração do documentário de Holt – o artista explora correspondências sônicas entre instrumentos musicais e seu próprio corpo ao operar com microfonias (recurso em que o captador da guitarra é retroalimentado pela vibração que emana do próprio alto falante a que está conectada), *loops* (trecho de áudio de curta duração repetidos várias vezes), *delays* (trecho de áudio repetido várias vezes, mas a cada vez com menor intensidade), e distorções (compressão do sinal da guitarra para forçar uma certa "sujeira" sonora e aumentar o tempo de duração das notas). O músico é um grande fã da obra de Smithson. Em 2020, foi convidado pela fundação Holt/Smithson para gravar um vídeo de

[11] A música foi gravada em 1994, masterizada por Rafael Toral em 1995 e lançada apenas em 1998. https://leeranaldo.bandcamp.com/album/amarillo-ramp-for-robert-smithson. Acesso em 11 fev. 2026.

introdução ao documentário de Holt[12]. Em 2022, fez a locução de um áudio documentário sobre *Broken Circle/Spiral Hill*[13].

Smithson queria que a rampa emergisse das águas, mas o açude secou há décadas, devido à erosão. A obra já passou por diferentes contextos climáticos. Ela é o resultado de uma reviragem de estratos geológicos milenares, da escavação e coleta de minerais em outro espaço físico para então serem descarregados e enformados no *design* da rampa circular. Não muito longe dali, há um buraco no morro de onde se extraiu matéria prima para a obra: um vazio foi criado, um negativo da obra, conduzido por caminhões e escavadeiras movidas a diesel, cuja mirada nos é interditada. A obra se manifesta, torna-se um existente, semioticamente falando, ao se relacionar com um ou mais interpretantes (que podem ser humanos, animais que ali circulam, satélites de GPS e do Google Maps, dentre outras entidades interpretantes), mas sua condição de representamen dependeu da extração de recursos terceiros. Ao encará-la como obra de arte e não como um monte de rocha, aliena-se o resultado da obra de sua origem, embora na sua rusticidade ainda persista a indicialidade do processo de produção. A land art em geral, particularmente essas do final da carreira de Smithson nos fazem lembrar da atuação de empresas mineradoras, que tem como objetivo escavar morros e platôs de terra, desentranhando metais importantes para se tornarem matérias-primas que serão utilizadas na construção civil, em meios de transporte, diversas outras aplicações e, para o que nos interessa em particular, para a produção de câmeras cinematográficas e instrumentos musicais. Retomaremos esta questão nas próximas circulações.

Ao assistir o documentário, nota-se o quão barulhento foi o processo de construção da rampa, enquanto a obra, finalizada, jaz silenciosamente há mais de cinquenta anos, aguardando o término de um lento processo entrópico de deterioração. O filme de Nancy Holt é, também, uma obra artística, que toma forma na mesma medida em que *Amarillo Ramp* toma forma diante da lente da câmera. Os veículos de transporte, protagonistas do documentário, efetuam uma dança repetitiva, colhendo rochas de uma parte do rancho e depositando-as nos espaços demarcados por Smithson. Nota-se que a figura do círculo se manifesta dos mais diversos modos, operando ritornelos que vão agenciando territórios de significação.

[12] https://vimeo.com/421594782. Acesso em 11 fev. 2026.
[13] https://brokencircle.nl/the-unwanted-boulder. Acesso em 11 fev. 2026.

> Sublinhou-se muitas vezes o papel do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. [...] Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se organiza o agenciamento: componentes direcionais, intra-agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: interagenciamento, componentes de passagem ou até da fuga. E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 124)

Os agenciamentos entre o amplificador microfonado, a sequência de pedais de efeito, a guitarra, a palheta, o corpo de Ranaldo e os aparelhos de mixagem e masterização convergem para a constituição de um ambiente em que os sons se entranham até tornarem-se uma massa estriada, uma espécie de feltro sônico, paradoxalmente disperso, mas coeso, na medida em que o acúmulo temporal permite ao ato de escuta reconhecer uma espécie de circuito infinito que amplifica sua potência a cada ciclo. A microfonia produz um oroboros acústico, uma vibração que emana do amplificador com tamanha força que afeta novamente os captadores da guitarra, um circuito fechado e que se retroalimenta insaciavelmente. Embora seja uma performance solo ao vivo, ouve-se em vários momentos dois sons simultâneos. Isto é possível devido a um pedal de delay/sampleamento empregado, que registra trechos sonoros e os coloca para repetir indefinidamente, enquanto é possível improvisar em cima dos mesmos. Uma paisagem sonora instável vai tomando forma pelo intercalar de blocos cíclicos (*loops*) e blocos singulares (sons novos), que ora se sobrepõem, ora produzem linhas de fuga.

Inspirados pela peça de Ranaldo, voltamos para o filme de Nancy Holt e efetuamos uma outra escuta. Se antes fomos atraídos pela construção da obra, agora nossos ouvidos estavam mais atentos aos diversos sons emaranhados que compõem a trilha sonora, como os dos ruídos aperiódicos dos motores dos caminhões, por vezes dois ou até três operando ao mesmo tempo. Como na maior parte do tempo os operadores dos veículos precisam realizar um circuito repetitivo de escavar, colher, despejar, aterrar, ouve-se também *loops* periódicos no processo circular de engatar e desengatar as marchas, operar a alavanca hidráulica, revirar destroços de arenito vermelho, gesso e dolomita seca[14]. Nas cenas em que a escavadeira

[14] Agradecemos à geóloga Mariah Rocha que nos auxiliou a reconhecer a formação rochosa do Rancho Marsh Lake, onde *Amarillo Ramp* foi construída. Durante uma conversa online em 12 de outubro de 2025, Mariah consultou o site www.usgs.gov (United States Geological Survey) e então nos informou que na região há uma mistura de "[...] rochas siliciclásticas (formadas por fragmento de outras rochas) e rochas carbonáticas e evaporíticas (formadas pela precipitação de minerais), o que explicaria a variação de cores entre tons

aparece, reconhecemos também um *loop* do som de seu motor que dura algo em torno de três segundos, mas não é possível determinar se estamos ouvindo um som capturado de forma direta ou se é um *sample* que Holt adicionou durante a edição do filme, em 2013.

Figuras circulares e espirais são constantes nas obras tardias de Smithson. O artista desenvolveu um interesse pelo tema da entropia e procurava maneiras de expressá-la em suas land arts. Faz parte da obra não sua conservação, mas sua lenta ruína. "O tempo, em todas as suas formas (geológica, biológica, física, cultural), deve ter espaço para fluir para que a obra produza sua forma entrópica. Essa é a qualidade definidora da arte, sua qualidade imanente de continuidade da ideia, mesmo quando o meio se transforma e se deteriora" (Colman, 2012, p. 182, tradução nossa). Os que por lá peregrinam atualmente encontram uma rampa discreta, camuflada pela erosão e, a depender da época do ano, de mato e flores que vicejam no deserto. Em 2019, Ranaldo visitou a obra e realizou fotos das ruínas (imagem 6). De uma espiral que ascenderia d'água, agora a formação emerge do mato.



IMAGEM 6: *Amarillo Ramp* em 1973.
FONTE: Gianfranco Gorgoni



avermelhados (arenitos - que são siliciclásticos) e brancos (gypsum/gesso - que é evaporítico, e dolomito - que é carbonático)".

IMAGEM 7: *Amarillo Ramp* em 2019.
AUTOR: Lee Ranaldo

A música de Ranaldo é uma tradução intersemiótica desta obra que dura no mundo mais como um elemento visual, tátil e móvel em uma escala de tempo que muitas vezes não conseguimos perceber: leva anos para que a rampa fique tomada por grama e outros vegetais, fique mais seca ou mais úmida a cada estação do ano. Já a obra de Ranaldo, como experiência musical, elabora mudanças sônicas recorrentes e em curtos espaços de tempo. Parece estar interessado em tentar sonificar não apenas as características formalistas (a circular, a inclinação, a subida lenta), mas também as características materiais transformadas por um tempo escalonado, pelas afetações climáticas que a obra sofre (a erosão, o vicejamento de vegetais, a estiagem). A noção de tempo linear perde forças diante de um tempo circular e estratificado.

> Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (Plaza, 2013, p. 5)

Em entrevista para Alison Sky (1973/2023), Smithson elabora uma crítica às propostas de se tentar recuperar territórios de extração de minérios. Aqui, nota-se como seu modo de pensar a respeito se aproxima da noção de "ficar com o problema" de Haraway (2023):

> Me parece que as leis de reclamação não lidam com sítios específicos, elas lidam com um sonho geral, ou com um mundo ideal que há muito já se foi. É uma tentativa de recuperar uma fronteira ou uma região selvagem que não existe mais. Aqui nós temos que aceitar a situação entrópica e mais ou menos aprender como reincorporar essas coisas que parecem feias. [...] O ecologista diz diretamente que as minas a céu aberto são simplesmente feias e o mineiro diz que a beleza está no olho do observador. Então, você tem esse impasse, e eu diria que isso é parte do aspecto conflitante da tendência entrópica; em outras palavras, duas situações inconciliáveis indo desesperançosamente abaixo na mesma cachoeira. Me parece que é necessário reconhecer essa condição entrópica em vez de tentar revertê-la. (Smithson apud Sky, 2023, p. 71-72)

Amarillo Ramp traz à baila a dicotomia entre seta e ciclo do tempo. Explorada por Gould (1991) em seu livro sobre a concepção do tempo profundo na geologia, estas duas figuras aparecem em diferentes culturas humanas para descrever ou medir (ou seja, espacializar) a passagem do tempo experienciado. A seta está próxima do conceito de história, "[...] cada momento ocupa sua posição distinta numa série temporal, e o conjunto

desses momentos, considerados na sequência apropriada, narra uma história de acontecimentos que se ligam uns aos outros e se movem numa direção definida" (p. 22); já o ciclo devém de observações empíricas como os ciclos da lua, das marés, das estações do ano, "[m]ovimentos aparentes são partes de ciclos que se repetem, e as diferenças do passado serão as realidades do futuro. O tempo não tem direção" (idem). Quando a geologia moderna aprendeu a traduzir a memória codificada nos estratos das rochas em informação de um tempo profundo da Terra, reconheceu ali ambas as figuras, pois ocorrem tantos eventos singulares quanto cíclicos – mas também porque observa os estratos a partir de suas condições epistemológicas e culturais.

> O tempo profundo, em outras palavras, impôs uma visão de realidade arraigada em tradições antigas do pensamento ocidental tanto quanto refletiu um novo entendimento das rochas, fósseis e estratos.
> Esta dicotomia crucial incorpora os temas mais antigos e mais profundos do pensamento ocidental acerca da questão fundamental do tempo: visões lineares e circulares – ou a seta do tempo e o ciclo do tempo. (Gould, 1991, p. 21)

Aprendemos com Bergson (2006, p.2) que o passado não é o que foi, mas aquilo que *é*, que persiste existindo no presente, acumulando-se como bola de neve que incha à medida que avança. No caso da memória da Terra, na geologia, registros do passado se incrustam na superfície, codificados. Szerszynski (2022) demonstra isto com um exemplo bastante simples: para saber como era a atmosfera terrestre há milhões de anos, é preciso observar os elementos químicos aprisionados nos estratos rochosos. Como um evento comunicacional,

> [o]s processos passados, por princípio, não são observáveis; somente seus efeitos congelados permanecem como prova da antiguidade da história – fósseis, montanhas, lavas, ondulações. Para conhecer os processos passados, temos de comparar seus resultados passados com os fenômenos modernos, formados por processos que podem observar diretamente. Nesse sentido, o presente tem de ser nossa chave para o passado. (Gould, 1991, p. 109)

Voltando para *The Making of Amarillo Ramp*, passamos a observar o procedimento de escavação não como um apagamento da memória – afinal, para acessar a memória é preciso talhar a rocha, alisá-la, convertê-la em uma superfície bidimensional, tal como uma folha de livro ou um disco de vinil –, mas como parte dos processos de rearranjo da Terra no tempo profundo, em escala micro. Estas mesmas rochas, que passaram centenas de milhões de anos em silêncio, agora reverberam no chão do Rancho Marsh Lake, produzindo ruído banco com o chocar de grandes partes e sibilos de grãos rolando pelo fundo do caminhão basculante. Tudo isso para silenciarem-se novamente na recém-formada rampa ascendente. É como se o

documentário nos apresentasse uma tradução dos processos restaurativos do tempo profundo. Os ciclos do tempo são tanto de criação quanto de destruição, mas os limites entre estes processos não são fáceis de determinar:

> Hutton incorporou o conceito de restauração à história geológica. Se um soerguimento é capaz de restaurar uma topografia erodida, então os processos geológicos não estabelecem limite algum sobre o tempo. A destruição pelo trabalho de ondas e dos rios pode ser revertida, e as terras restauradas à sua altitude original por meio das forças de elevação. Um soerguimento pode seguir-se à erosão, num ciclo ilimitado de fazer e desfazer. (Gould, 1991, p. 71-72)

Fluxos de soerguimento e erosão aparecem também traduzidos na obra de Ranaldo, que explora constantemente a criação de outros sons para aliarem-se ao ciclo de eterno-retorno. A performance foi gravada ao vivo, e como não é uma canção, nem conta com partitura, trata-se de uma improvisação, uma exploração sônica. "[...] improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele" (Deleuze; Guattari, 2012, p. 123). Os signos sonoros aceleram a cada bloco de espaço tempo elaborado pela composição. É possível reconhecer diferentes momentos que duram entre três e seis minutos cada, em que diferentes paisagens sonoras se consolidam com estratégias de texturas sônicas diversas. Em todas, há o uso de pedais de loop ou o emprego do delay. Assim, há repetição circular de elementos que ora tornam-se mais intensos, ora mais frágeis. É como se Ranaldo procurasse traduzir a presença de *Amarillo Ramp* por meio de uma ontologia fractal: a totalidade da obra assemelha-se à rampa, pois inicia-se com um fade in do silêncio a microfonias suaves nos primeiros minutos, e vai tornando-se mais intensa até o final da peça, quando há uma exploração intensa de fuzz, compressão sonora e intervenções violentas na técnica de executar a guitarra. A intensidade do volume sonoro no final da peça parece querer emular o topo da rampa, mas também emula a duração de *Amarillo Ramp* no espaço-tempo, erodindo, se mesclando com a paisagem do rancho, reentranhando-se lentamente com a terra de onde foi extraída.

A vida cotidiana nos faz esquecer frequentemente que nossos utensílios domésticos, de trabalho e lazer resultam da extração de recursos terrestres, assim como a música pop aliena-se de seus meios de produção, como vimos antes. *Amarillo Ramp* filmada em *The making of Amarillo Ramp* faz um comentário metacrítico de seus aparelhos de captura audiovisual: recordamos que o filme cinematográfico é resultado do desentranhamento de sais de prata e derivados animais, a lente da câmera é vidro que devém da areia modelizada pelo fogo, a caixa preta devém do refino do petróleo, as partes metálicas da modelização do

aço. Ou seja, os recursos que tornam o filme possível são os mesmos que tornam *Amarillo Ramp* um existente. A diferença está no grau e na escala de desentranhamento e modelização.

Assim como é o caso da máquina fotográfica, os instrumentos musicais utilizados por Ranaldo são também resultado de tal desentranhamento. Nossa última circulação irá centrar atenção na peça musical do guitarrista, conferindo as comunicações aberrantes que emergem das relações entre equipamentos, composição e referencialidade à *Amarillo Ramp*.

Não existem registros precisos sobre quais equipamentos Ranaldo utilizou, mas há rastros que nos permitem, no mínimo, escavar a memória e especular a respeito. Lawrence (2002-2024) mantém atualizado um guia online de equipamentos do Sonic Youth, contemplando toda a carreira da banda. É possível saber, com precisão, quais instrumentos foram utilizados em quais turnês por cada músico, incluindo as afinações[15], mas não há dados sobre a carreira solo dos artistas.

Com base em Lawrence (2002-2024), chegamos aos seguintes pedais de efeito que Ranaldo utilizava nas turnês do Sonic Youth entre 1994 e 1995: um para distorção (Tube Works Real Tube Distortion), um para delay (Ibanez AD80 Analog Delay) um para delay e loops (DOD/Digitech PDS-1002 2-Second Sampling Delay) e um modulador de frequências (Maestro Ring Modulator). Não encontramos informações precisas que nos levariam à guitarra certa, nem ao amplificador. Escrevemos um email para o músico[16] que nos retornou declarando não lembrar da guitarra que usou, mas que os pedais muito provavelmente eram os mesmos da turnê do Sonic Youth na época e que o amplificador deve ter sido um Fender Twin ou um Super Reverb disponível no estúdio. Ranaldo ainda informou que ele fez todos os sons gravando ao vivo, contando com pequenos ajustes de pós-produção. Por fim, nos enviou o encarte do disco em PDF e uma foto executando a peça em 7 de setembro de 1994 na Suíça (imagem 8), um mês antes de gravá-la.

[15] A banda é reconhecida pelo emprego de afinações alternativas que permitem sonoridades singulares. Para conferir a lista de afinações, ver http://www.sonicyouth.com/mustang/tab/tuninglist.html. Acesso em 18 fev. 2026.
[16] Troca de correspondências ocorrida entre 12 e 13 de fevereiro de 2026.

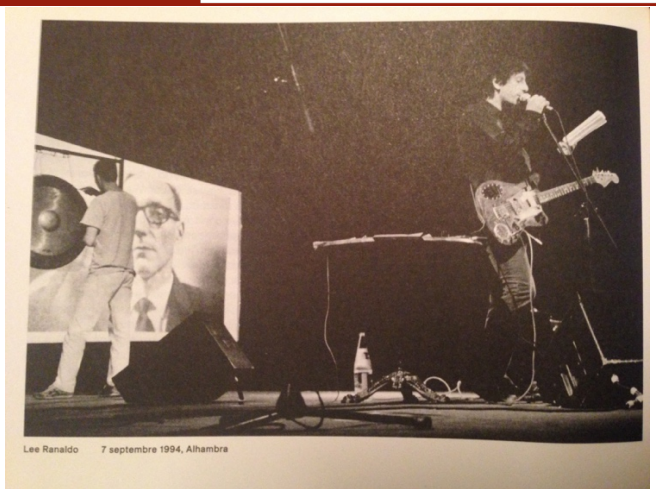
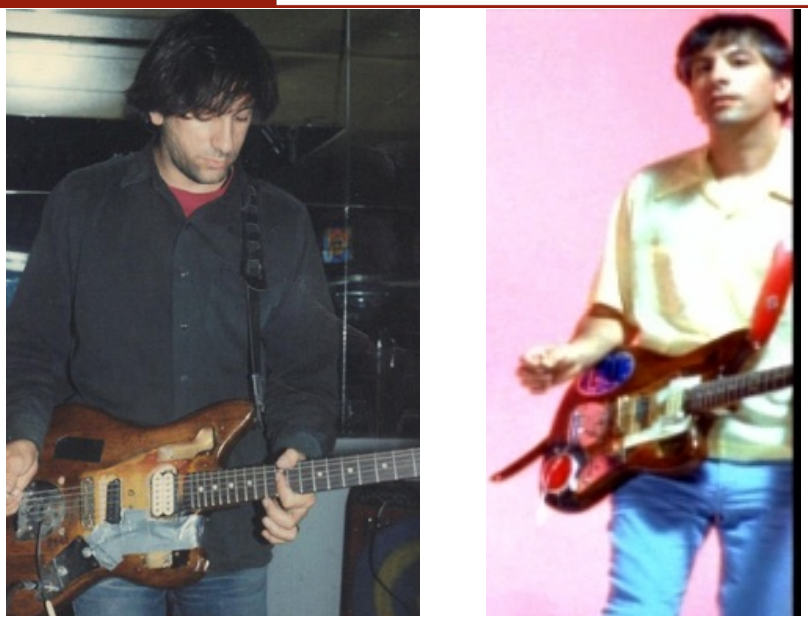


IMAGEM 8: Performance de *Amarillo Ramp (for Robert Smithson) em 7 de setembro de 1994.*
FONTE: Lee Ranaldo (comunicação pessoal).

Após conferir dezenas de fotos, descobrimos que se trata de uma guitarra de destaque na carreira do Sonic Youth: uma Fender Jaguar com acabamento em madeira. As imagens 9 e 10 demonstram as mudanças ao longo do tempo. Entre 1986 e 1995 ela não tinha escudo de palheta (*pickguard*), o que possibilita observar os entalhes na madeira e o sistema elétrico. Os botões de volume e tom foram removidos, bem como parte da circuitaria e potenciômetros, talvez no intuito de reduzir interferências eletromagnéticas. Pedaços de silver tape, fita isolante ou fita crepe, a depender da época, seguram os captadores no lugar ou isolam o sistema elétrico da guitarra. Os captadores foram trocados diversas vezes. As fotos e informações no website de demonstram que esta guitarra passou por constantes transformações. Suas diversas reconstruções fizeram com que o próprio Ranaldo não a reconhecesse na foto enviada a nós durante a investigação. Foi o insólito adesivo da União Europeia na altura do descanso de braço que nos fez reconhecer o instrumento. Quanto à afinação, como na gravação a guitarra está um quarto de tom acima de F# ou abaixo de G, não é possível determinar com certeza.



IMAGENS 9 e 10: Ranaldo tocando a Jaguar ao vivo (E) e no videoclipe de *Bull In The Heather* (D).
FONTE: http://www.sonicyouth.com/mustang/eq/gtr08.html

Há aproximações entre esta Fender Jaguar e a obra de Smithson. Remover o escudo de uma guitarra, parte da fiação, dos potenciômetros e circuitaria é um tipo de "escavação" que torna aparente, a um tempo, os meios de produção musicais e do próprio instrumento. Nos faz lembrar que as cordas de aço, ao vibrar, afetam os captadores eletromagnéticos, que convertem as ondas em energia elétrica. Nos faz lembrar, também, dos recursos terrestres extraídos para tornar a guitarra um existente: alumínio, níquel e cobalto, para formar os captadores de Alnico; petróleo, para plásticos em geral como palhetas, escudos, botões e capas, bem como para tingimentos (tinta, número de série, logomarca) e correias (tecido sintético); aço, para as ferragens (alavanca, ponte, afinadores), e madeiras, em especial a de jacarandá, extensivamente extraída no Brasil, que constitui o braço do instrumento; entre outros.

Os primeiros três minutos de *Amarillo Ramp (for Robert Smithson)* são ocupados por *loops* de tônica e quinta sobrepostos por uma nona maior. Lembra uma orquestra afinando seus instrumentos antes de uma performance. As notas não têm ataque, apenas soam continuamente, como se fossem um órgão de igreja. Aos poucos outras alturas são experimentadas, sempre com intervalos de quinta ou quarta. Nos dois primeiros minutos, o baixo volume da guitarra permite o vazamento do sibiliar da fita magnética, que nos acompanha na formação da paisagem sonora como se fosse uma névoa. Em seguida, a guitarra aumenta de volume e passa a ocupar a frente da mixagem, mascarando o som da fita.

Alguns *loops* simulam efeitos doppler devido ao emprego da alavanca de tremolo, acionada lentamente e com força para abaixar a afinação da guitarra. Este efeito traduz a forma de *Amarillo Ramp* como se a percorrêssemos ciclicamente, ascendendo devagar, caindo abruptamente, para então ascender lentamente mais uma vez e assim sucessivamente.

Somente aos sete minutos que a intensidade aumenta, e aqui temos um primeiro momento que se "sente" a corporalidade da guitarra, pois ouve-se o instrumento "gaguejar" devido a solavancos e batidas a ele aplicados com gestos agressivos de Ranaldo. Aos 10 minutos temos o emprego de reverb para a simulação de espaços amplos e distorções mais presentes. Aos 12, as frequências parecem passar por um corte nos médio-agudos, um procedimento de "escavação" de timbre, até que chegue em ataques com um slide para efetuar glissandos descendentes repetidos, outra forma de observar a rampa de Smithson.

Aos 15 minutos o delay aparece com mais intensidade junto do ring modulator, que abaixa o tom da guitarra e a faz soar quase como um contrabaixo. Aos 17 os ataques já estão mais frenéticos, feitos com palhetadas ágeis e acordes maiores com sétima menor em meio a um caos de notas aleatórias. A partir dos 20 minutos o ring modulator é empregado constantemente para produzir sons graves por cima de sons agudos criados pela guitarra, ao que associamos a uma tradução dos sons "da terra", das rochas sendo partidas, colhidas, transferidas, jogadas e aterradas. Daqui até os 27 minutos temos grande intensidade sonora, com poucos movimentos melódicos. Ranaldo prefere aqui sair das forças cósmicas (harmonia musical, harmonia das esferas) para ir às terrestres (terremotos, soerguimentos) e caóticas (ruídos diversos).

Entre 27 e 32 temos as últimas explorações que passam por raspar a palheta nas cordas, produzir *loops* aperiódicos e atonais, intercalamento de silêncios com ataques intensos na guitarra e, finalmente, um último *loop* que lembra um disco de vinil arranhado. Um disco de vinil arranhado. Um disco de vinil arranhado. Um disco de vinil arranhado.

3. Considerações finais

A circulação especulativa-cartográfica que aqui propomos promove um processo metalinguístico, um modo de deixar a forma textual de um artigo acadêmico ser afetada pelas obras. A análise não foi do universal ao particular (ou vice-versa), tampouco abordou linearmente as obras: deixou-as afetarem-se umas às outras, contaminarem a percepção da

análise, desmobilizar o pensamento linear. Com isto, queremos contribuir para a emergência de uma ciência afetada pelas artes, capaz de produzir reconciliações, especulações ontoepistemológicas diante das catástrofes que coabitam o planeta.

A land art não estava empenhada com a causa ecológica, mas oferece perceptos e afectos para pensarmos a respeito do modo como produzimos alianças com a t/Terra. Smithson tinha o desejo de transformar piscinas de rejeitos de minério em obras de arte[17]. Assistir ao documentário nos faz perceber a dimensão, a escala de sua obra e o quanto ela promove questões significativas a respeito do tempo e do espaço. Ouvir a peça de Ranaldo contaminados pela obra e pelo filme nos faz mais sensíveis à capacidade da música traduzir em som as temporalidades e espacialidades imaginadas por *Amarillo Ramp*. Com uma capacidade caleidoscópica de oferecer versões micro (os *loops* de dois segundos) à macro (a peça inteira) da rampa, a música de Ranaldo produz imagens sonoras de diferentes escalas. A questão da escalabilidade da catástrofe climática é um tema recorrente nos estudos do Antropoceno. Nesse sentido, a obra de Ranaldo oferece ritornelos caóticos, terrestres e cósmicos a um tempo, territórios com dimensões observáveis a ouvido nu, mas também virtualmente infinitos. Uma exploração radical do espaço acústico. "O espaço acústico é sempre um espaço esférico, um campo não visualizável de relações simultâneas. Mas é uma esfera em dinâmica vital porque não está contida em nada nem contém nada, não tem horizontes" (McLuhan apud Plaza, 2013, p. 58). Aqui temos uma conexão interessante entre McLuhan e Schafer. De acordo com Sterne, "Schafer considerava o espaço sônico como algo vazio, exceto pelos sons que se movem através dele. [...] O som *nunca* viaja através de um espaço vazio. Para colocar nas palavras de John Mowitt, o espaço é o grão do som" (Sterne, 2015, p. 79, tradução nossa). Sterne se refere a um trecho constante no livro *O ouvido pensante* de Schafer, cuja frase que vem à seguir é esta: "Não há 'terra' numa paisagem sonora" (Schafer, 2011, p. 66). É um trecho difícil de traduzir, pois no original ele emprega o termo *land*, ou seja, aqui Schafer faz uma brincadeira com o termo *landscape* (paisagem). Nos perguntamos, depois de nossas análises, se é possível dizer o mesmo das paisagens sonoras construídas por Ranaldo.

Como vimos, a materialidade dos meios de produção está dramaticamente expresso na forma destas três obras (a land art, o documentário e a peça musical): o círculo de Smithson não é feito de cimento nivelado, como poderia ser o caso de uma obra de arte moderna, e sim

[17] Cf. https://www.artforum.com/features/robert-smithson-the-amarillo-ramp-209771/. Acesso em 19 fev. 2026.

de rocha bruta que sofre com a erosão, mistura-se com a vegetação, deteriora-se lentamente enquanto dura; do mesmo modo, Ranaldo insiste em extrair agressivamente sons do corpo da guitarra, batendo nela, esfregando as cordas, vibrando-a em frente ao amplificador e deixando-a se agenciar com o alto-falante e os pedais. Estamos diante de procedimentos de tradução da terra, que articulam materialidades terrestres, fonográficas e antropogênicas. Também se trata de procedimentos de extração carregados de ambivalências: as obras que aqui apreciamos colaboram para vivermos em um planeta danificado (Tsing, 2017). São obras que dão estofo para avançar na articulação dos estudos de som com os estudos sobre o Antropoceno.

Poderíamos nos perguntar o que Smithson queria com sua *land art*, senão tentar romper com certos paradigmas da arte moderna de sua época. Para nós, hoje, um exercício de especulação aliado ao estudo das materialidades ante o Antropoceno nos diria o seguinte: Boa parte da *land art*, não só a de Smithson, mas de seus colegas, trata-se de um projeto artístico de intervenção telúrica de modo a evidenciar agenciamentos entre forças humanas e minerais de desentranhamento da terra com o objetivo de produção semiótica material. Nos perguntamos, agora, se a obra não promove, também, um convite à escuta. Já que a experiência de estar diante de uma *land art* é única e dramaticamente distinta de observar uma reprodução, é preciso lembrar que à paisagem visual também se acrescenta a paisagem sonora do lugar e, quando há uma rampa de 42 metros de diâmetro e quatro metros de altura, uma outra espacialização sonora toma forma, os sons reverberam de forma diferente ali. Não esqueçamos que *Amarillo Ramp* tem a forma da hélice da orelha humana.



IMAGEM 11: *Amarillo Ramp* em 2016.
FONTE: Brian Brumley[18].

Referências

ARAUJO, André Corrêa da Silva de. Deleuze e o problema da comunicação. Tese de doutorado apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Porto Alegre, 2020.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Henri Fontes, 2006.

CARDOSO, Taís. Paisagem Suburbana: Relações entre Passeio pelos monumentos de Passaic, de Robert Smithson, e Vaga em campo de rejeito, de Maria Helena Bernardes. 2025. Apresentação de trabalho no IV Congresso Cósmico em Ecologias das Práticas, Porto Alegre, UFRGS, 2025.

COLMAN, Felicity J. Sound Manifesto: Lee Ranaldo's notes for Robert Smithson. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. **Reverberations**. The philosophy, aesthetics and politics of noise. London: Continuum, 2012. p. 179-190.

COSTA, Alyne de Castro; VEIGA, Ádamo Bouças Escossia. O acontecimento da Terra. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v.29, n.48, p.277-303, jan.-jun.2021

DE CARLI, Anelise; CONTER, Marcelo B.; PROTO, Camila. Quando Gaia irrompe no congresso: enchentes no RS e narrativas do Antropoceno e apesar dele. **Mídia E Cotidiano**, 18(3), 2024. p. 206-228.

DELEUZE, Gilles. Tornar audíveis forças não-audíveis por si mesmas. In: _____. **Dois regimes de loucos**. Textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Ed. 34, 2016. P. 163-167.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

[18] Disponível em https://josephnechvatal.wordpress.com/2024/10/06/book-review-of-inside-the-spiral-the-passions-of-robert-smithson/. Acesso em 19 fev. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. **Reverberations**. The philosophy, aesthetics and politics of noise. London: Continuum, 2012.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno**. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HOLT, Fabian. Music and the climate crisis. In: BRIDGE, S.; SWEERS, B. (Orgs.) **The Oxford book of global popular music**. Londres: Oxford Univeristy Press, 2025.

JANZEN, David; MARTENS, Reuben. Petrophonics. **Anthropologica** 66(2). 2024.

LATOUR, B. **Diante de Gaia. Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. São Paulo: Ubu, 2020.

LAWRENCE, Chris. Sonic Youth illustrated equipment guide. Website interativo. http://www.sonicyouth.com/mustang/eq/gear.html. 2002-2024.

LUCAS, C. B. Escutas Expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais. Documento de tese apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito para a obtenção de título de doutor. Porto Alegre, Brasil. 2022.

MACHADO, Irene. Mediações segundo McLuhan. In: Aníbal Bragança; Sonia Virgínia Moreira. (Org.). **Comunicação, acontecimento e memória**. São Paulo: Intercom, 2005, p. 146-158.

MAZER, Dulce et al. O estudo das sonoridades: perspectivas e epistemologias. In: CASTANHEIRA, José C. S. et al (Orgs.). **Poderes do som:** Políticas, escutas e identidades, Florianópolis: Insular livros, 2020. p. 13-50.

OCHOA GAUTIER, Ana. El clima de lo sonoro. Preludios para un oído geológico. In: FREIRE, Raúl. (Org.). **La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima**. Santiago: Mimesis, 2022. p. 25-56.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PORCELLO, Thomas et al. The reorganization of the sensory world. **Annual Review of Anthropology**. 39:51–66. 2010.

RANALDO, Lee [compositor e intérprete]. **Amarillo Ramp for Robert Smithson**. Arquivo Digital. Starlight Furniture, 1998. (32min). https://leeranaldo.bandcamp.com/album/amarillo-ramp-for-robert-smithson. Acesso em 6 fev. 2026.

RIBAC, François; HARKINS, Paul. Popular Music and the Anthropocene. **Popular Music**, 2020, 39 (1), pp.1-21.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Trad. M. Fonterrada, M. Silva, M. Paschoal. São Paulo: Unesp, 2011.

SKY, Alison. Entropia tornada visível, entrevista com Robert Smithson. Dossiê Os Estratos da Terra. Tradução: André Leal. Revisão técnica: Antônio Ewbank. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 64-77, jan.-jun. 2023. Disponível em:

http://revistas.ufrj.br/index.php/ae.

STENGERS, lsabelle. **No tempo das catástrofes - resistir à barbárie que se aproxima**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STERNE, Jonathan. The stereophonic spaces of soundscape. In: THÉBERGE, P.; DEVINE, K.; EVERETT, T. (Orgs.). **Living stereo: histories and cultures of multichannel sound**. Nova Iorque: Bloomsbury, 2015.

SZERSZYNSKI, Bronislaw. O Antropoceno e a memória da Terra. In: DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo; SALDANHA, Rafael. (Orgs.). **Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à idade da Terra**. Rio de Janeiro: Ed. Machado, 2022.p. 86-105.

THE MAKING of Amarillo Ramp. Direção: Nancy Holt. 16mm. Cores, Mono. 1973. (31min).

THOMPSON, Marie. **Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism**. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

TSING, A. (2022). **O cogumelo no fim do mundo**. Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. N-1 Edições.