

UM VEADO APENAS: ANTIGENEALOGIA DA ARTE RUPESTRE *

Rogério Tobias Junior **

Resumo: Proponho uma antigenealogia da arte rupestre, deslocando o foco das classificações taxonômicas hierárquicas e formalistas (modelo arborescente), predominantes na arqueologia brasileira, para uma análise baseada nos conceitos de rizoma e duração de Deleuze, Guattari e Bergson. Abordagens tradicionais buscam generalizações, recorrências formais e identidades culturais. Em contraste, a antigenealogia busca a singularidade do fazer, as linhas de fuga e a diferença, tratando a figura como um mapa, aberto. O método é aplicado à análise do grafismo de um veado ("o galheiro") na Lapa do Boi de Diamantina/MG. Ignoro a forma final, concentrando-me no mapeamento do movimento de aplicação da tinta (efluência, confluência e curso). Para isso, busco gerar mapas a partir de propriedades específicas descritas in situ. A análise revela que a "fluidez" do fazer é dotada de um ritmo de intensidade pulsátil, considerando a duração de seu fazer. O mapeamento realizado demonstra o potencial em tratar as durações como movimento e o espaço como expressão de processos de diferenciação.

Palavras-chave: Arqueologia, Antigenealogia, arte rupestre, rizoma.

ONLY ONE DEER: ANTIGENEALOGY OF ROCK ART

I propose an anti-genealogy of rock art, shifting the focus from the hierarchical and formalist taxonomic classifications (the arborescent model) prevalent in Brazilian archaeology toward an analysis grounded in Deleuze, Guattari, and Bergson's concepts of the rhizome and duration. Traditional approaches seek generalizations, formal recurrences, and cultural identities. In contrast, anti-genealogy seeks the singularity of the making, the lines of flight, and difference, treating the figure as an open map. This method is applied to the analysis of the rock painting of a deer ('o galheiro' [the antlered one]) at Lapa do Boi (Diamantina, MG). I bypass the final form, focusing instead on mapping the movement of paint application (effluence, confluence, and course). To achieve this, I seek to generate maps from specific properties described in situ. The analysis reveals that the 'fluidity' of the making is endowed with a rhythm of pulsatile intensity, considering the duration of its creation. The mapping demonstrates the potential of treating durations as movement and space as an expression of processes of differentiation.

Keywords: Archaeology, Anti-genealogy, rock art, rhizome.

* Texto recebido em 28/02/2026, aprovado em 04/07/2026.

** Doutorando na UFMG e Pesquisador no Instituto Prístino. Orcid: 0000-0002-4492-3670, e-mail: rogeriotobiasjunior@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

Sempre em movimento está o futuro
Mestre Yoda

André Prous, em seu afamado texto: “As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidades?” (Prous, 1999) indicou quatro tendências (ou direções) principais no estudo de arte rupestre no Brasil. Segundo o autor, seriam:

- a arqueometria (disciplina científica, que procura datar os grafismos, identificar as técnicas de elaboração pela análise dos pigmentos etc.).
- a classificação, que permite comparar os conjuntos gráficos (cronológicos ou espacialmente distribuídos) entre si.
- a tentativa de descobrir o significado explícito que as obras tinham para seus autores: mensagens, suporte para ações...
- a busca de informações implícitas que as obras proporcionam sobre a sociedade, a economia, a percepção do real, das quais os autores não eram conscientes. (Prous, 1999. p. 251)

Prous entende que tais categorias são arqueofatos, unidades meramente abstratas e instrumentais, passíveis de reforma ou negação. As distintas abordagens indicadas como predominantes permeiam o domínio da arte rupestre como representação do real, da correspondência da forma desenhada à realidade e estão relacionadas com a classificação, assim como as tentativas de descobrir significados e informações implícitas. Formalismos profundamente arraigados na prática analítica da arte rupestre: as formas pintadas e gravadas correspondem a elementos que seriam percebidos pelas pessoas autoras como reais e a elas remetem ou se articulam e, assim, carregam informações sobre o imaginário, o sagrado, o cotidiano, o tangível, entre outras. Recorrências formais demonstram uma unidade cultural ou étnica cuja dispersão espacial delimita territórios, cronologias e identidades, e podem ser organizadas em categorias morfológicas, que no Brasil, quando supervenientes foram chamadas de Tradições.

2. UM VEADO APENAS

“Um veado apenas não faz a Tradição Planalto” (Prous, 1999. p. 256). “Um veado” evoca um animal real, é uma figura linguística que conecta a imagem produzida com um suposto referente ao se observar determinado grafismo. “Um” denota a unidade. Um grafismo. Um conjunto de traços que compõem uma forma, esta mesma, absolutamente o

objeto de interesse. “Apenas” destaca que uma unidade não dá conta de expressar a totalidade da categoria. Assim, sua forma não é necessariamente representativa do conjunto gráfico pertencente à Tradição.

A Tradição Planalto é uma categoria baseada na recorrência da forma, dispersão geográfica e cronológica criada para agrupar conjuntos gráficos formalmente semelhantes e organizá-los no tempo e no espaço. É marcada pela recorrência de cervídeos, peixes e outras figuras zoomórficas usualmente associadas entre si, com expressão naturalista (Prous, et al, 1980) e dispersa nas regiões central e norte de Minas Gerais, principalmente. Prous (1999) destaca a “exuberante confusão aparente na Tradição Planalto” (p.256), posteriormente compreendida como fluida e eminentemente relacional (Linke & Isnardis, 2008; Magalhães, 2025).

Durante o desenvolvimento da categoria, buscou-se estabelecer uma taxonomia baseada na forma que definiu tipologias de elementos componentes das figuras, conforme sua variação. Assim, uma hierarquia baseada na forma foi proposta. Ela sintetiza uma abordagem hierarquizada, poderíamos dizer, uma abordagem arborescente.

A abordagem de Guidón e Pessis na Serra da Capivara e alhures também não escapa da arborescência que permeia os trabalhos de Prous e colaboradores no que diz respeito à Tradição. Porém, as autoras realçam uma distinção. As características formais são o carro chefe da análise. Entretanto, é o modo de apresentação gráfica que, na presença de grafismos reconhecíveis, constitui o pivô das análises. Por outro lado, quando não há reconhecibilidade, os aspectos técnicos envolvidos na produção tornam-se mais relevantes, o que adiciona um nó na taxonomia da arte rupestre. Pintura e gravura são técnicas distintas de execução. A primeira possui aspectos técnicos com menores variações entre Tradições distintas, enquanto a gravura reúne maior quantidade de diferenças e, na presença de grafismos reconhecíveis, a classificação orientada à técnica seria mais adequada (Pessis, 1992). Não é de se espantar, já que a classificação, e mais propriamente, a tipologia, são o cerne de toda interpretação arqueológica (Chilton, 1999).

É assim, com base na classificação de características gerais que Pessis nos apresenta as grandes classes iniciais. Características subalternas permitem, então, a hierarquização em subcategorias que correspondem a diferenciações usualmente formais baseadas na reconhecibilidade e, por vezes, técnicas entre as classes.

Em seguida, introduziu-se o critério de reconhecimento que ofereciam os registros. Alguns permitiam reconhecer elementos do mundo sensível, ao passo que outros eram sinais

gráficos sem possibilidades de reconhecimento cognitivo. Se distinguiram, então, os registros gráficos pintados ou gravados reconhecíveis dos que não eram reconhecíveis (Pessis, 1992 p.42).

Para a autora, a falta de figuratividade é a principal justificativa para uma abordagem mais técnica. As características técnicas seriam menos relevantes em pinturas com representações reconhecíveis, porém, fundamentais na análise de gravuras. No primeiro caso, a reconhecibilidade opera num nível superior, de mais simples distinção (Pessis, 1984). Entretanto as escolhas temáticas têm menor relevância do que as formas de apresentação gráfica e possuem melhor proveito nos níveis classificatório secundário e terciário.

O agrupamento de conjuntos gráficos, para Pessis, só possui efetividade se realizado sobre uma amostra mais abrangente de sítios e de grafismos. Isso revela o objetivo principal dos estudos que adotam uma abordagem classificatória: o de realizar generalizações. Encontrar recorrências gráficas que revelam padrões, traduzidos como reflexos de normas culturais e sociais que abrigam e impõem comportamentos e atitudes específicas aos autores das pinturas e gravuras.

Do ponto de vista teórico, ambas as correntes arqueológicas brasileiras citadas compartilham uma visão estruturalista, comum na escola francesa da qual Guidón e Prous receberam fortes influências e posteriormente promoveram, cada um a seu modo. Foram alunos e colaboradores de André Leroi-Gourhan e Annette Laming-Emperaire, durante suas trajetórias e, assim, compartilham premissas de fundo desta corrente. Aprofundaram de maneira relevante a taxonomia e as reflexões metodológicas implicadas. Ainda assim, os aspectos mais utilizados na definição de estilos: natureza normativa e variabilidade limitada, predominantemente, também reconhecibilidade, virtuosidade, mídia, contextualidade, seletividade e afetamento foram descritas como bases relevantes, tendo, em geral, a forma como eixo dominante em suas dimensões temática e apresentação gráfica (Linke, 2013; Prous, 1999; Pessis, 1992).

Do ponto de vista técnico, a documentação desempenha parte relevante da pesquisa arqueológica, particularmente por gerar documentos em suportes distintos que permitem uma abordagem *ex situ* do sítio. Uma fotografia, um calque, podem ser levados ao laboratório, ao escritório, a uma mesa na varanda ou ao chão do alpendre da casa em que repousam os arqueólogos durante o campo. Encurtam o tempo gasto numa análise, pelo que a fotografia tem recebido os maiores louros (Galindo, 1985; Tobias Junior, 2025). Os

documentos embasam-se nas mesmas premissas que sustentam o processo classificatório. Uma fotografia ou um calque são entendidos como uma cópia, uma reprodução do real, um exercício de transferência, um decalque. Por outro lado, como apontaram Linke (2013) e Tobias Junior (2025), a qualificação da documentação lastreia-se no pressuposto teórico e nas questões colocadas por quem fotografa, calca, desenha ou descreve textualmente, caracterizando apenas uma série de atributos. Estes atributos, nas perspectivas apresentadas, giram em torno dos aspectos formais dos grafismos.

Voltando a Minas Gerais, Prous & Baeta (1992), em pesquisas interessadas na diversificação formal das temáticas recorrentes no Abrigo de Santana do Riacho, na região da Serra do Cipó, desenvolveram uma tipologia que segue a mesma estrutura hierárquica e premissas. A Tradição Planalto, conjunto no qual foram reunidos os grafismos rupestres pintados na serra do Espinhaço Meridional (Lagoa Santa/Serra do Cipó, Conceição do Mato Dentro e Diamantina), e suas bordas, (Jequitai e Serra do Cabral), é caracterizada por figuras zoomorfas, predominantemente cervídeos e outros quadrúpedes, pisciformes e antropomorfos esquematizados, isolados ou em grupos, geralmente em monocromia (Prous, Lanna & Paula, 1980; Tobias Junior, 2010).

Linke (2013), realizou um exercício que consistiu em classificar os grafismos zoomorfos de Diamantina, Santana do Riacho/Serra do Cipó tipologicamente, aplicando os mesmos critérios antes realizados por Prous & Baeta (1992) e Anthonioz, *et al* (1974), agregando estes autores, quando coerentes com sua própria tipologia. Segundo a autora, os resultados não permitiram identificar redundâncias, fugindo à expectativa inicial. Ela encontrou heterogeneidade na forma de compor as partes anatômicas das figuras, à qual atribuiu a uma diferenciação de subjetividades envolvidas nas análises de cada autor. A falta de redundância, *per se*, revela uma expectativa da possibilidade de generalização acerca de conjuntos semelhantes de elementos gráficos que compõem os grafismos espalhados em sítios da região centro norte mineira.

Entretanto, a análise realizada levou a pesquisadora a compreender os conjuntos a partir do arranjo estético das figuras como irradiadores dos modos de fazer e não da variação formal de componentes de cada grafismo. A Tipologia de elementos gráficos, assim, mostra as idiosincrasias do contexto que estudou, as variações resultantes da aplicação de um modo de fazer específico e compartilhado que se manifesta nas próprias características formais e estilísticas da Tradição Planalto.

Como se pode constatar da breve descrição das abordagens com viés taxonômico

que aqui apresentei, as expectativas predominantes da aplicação de tipologias no caso concreto envolveram a identificação de caracteres formais comuns em pinturas rupestres com a finalidade de encontrar recorrências geográfica e cronologicamente situadas, sobre as quais se pudesse estabelecer categorias classificatórias mais ou menos abrangentes. Com isso, reforça-se um caráter eminentemente generalizador, que encara a diversidade formal de maneira tangente e que busca fixar (ou identificar) normas ao processo de construção gráfica que correspondem, então, a uma estrutura subjacente que regia as sociedades indígenas autoras, seja ela étnica ou cultural, conforme o entendimento adotado. São tais influências e expectativas que fundamentam o método classificatório hierárquico aplicado na maior parte das pesquisas em arte rupestre no Brasil.

3. DIVERSO

Aqui vou exercitar um caminho diferente. Não interessam as normatividades. Nem as recorrências. Nem os padrões. Interessam as linhas de fuga, as forças e ações que levam à diversificação. As relações estabelecidas neste processo. O fenômeno idiossincrático, *per se*, sobre o qual não se tece expectativa de regularidade, não se busca um fundo criativo guiado por um fio cultural, tampouco aplicar uma classificação de regularidades formais. Num contexto em que nossos trabalhos tendem a buscar exatamente estas regularidades, temos alcançado resultados próprios à supressão da diferença e, mais ainda, de uma ignorância à diferenciação. Não. Aqui quero exercitar deslocamentos e seguir um itinerário livre, conforme se apresentou a mim: “Saltar de um círculo a outro, deslocar sempre a cena, representá-la em outra parte, é a operação histórica do trapaceiro como sujeito, que responde à operação paranoica do déspota instalado em seu centro de significância.” (Deleuze & Guattari, 1997. p.53).

Na região de Diamantina/MG, temos uma figura cuja forma é considerada típica, apenas um veado, assim nomeado por sua semelhança formal. Está pintado na Lapa do Boi numa superfície quartzítica branca, no geral, quase vertical em um patamar superior do sítio, em local pouco visível à distância, mas visível numa incursão à lapa através de uma rampa sedimentar que ascende lateralmente ao paredão. É uma provocação. Podemos tratá-la como partes: como representação da Tradição Planalto, categoria eminentemente arqueológica e instrumental, ou como uma coalescência de tempos, como um rizoma (ao contrário de árvore) que constituem um processo presente e cuja distribuição não é hierarquizada.

4. ANTIGENEALOGIA

Uma antigenealogia da arte rupestre implica numa mudança fundamental na base epistemológica e, assim, de uma reorientação analítica que desloque o interesse dos modelos culturais para os processos e fenômenos que permeiam o fluxo das coisas no mundo (Ingold, 2000). Não querer encontrar regularidades é um ato político tanto quanto teórico. É mudança de interesse, do que permanece para o efêmero, do reconhecimento do regular para a extraordinariedade do que é ordinário, do comum para a diferença. Para isso, parto dos conceitos deleuzianos de árvore e rizoma, visando assim a mudança de um modelo arborescente para um modelo rizomático. Tal postura tem três implicações: uma outra compreensão de tempo; outro entendimento acerca da relação que temos, como pessoas que fazem arqueologia, durante o engajamento com a arte rupestre, reunidos sob processos de redesterritorialização; e numa negação da estrutura como princípio fundacional. Não como rebeldia ou confronto, mas como maneira de se permitir emergir outros contextos relacionados aos modos de fazer, destituídos de amarras teóricas que nos prendam aos modelos classificatórios já estabelecidos ou aos fins que tais amarras nos impõem.

A classificação da arte rupestre, modelo descendente de arborescência, é um sistema centrado e genealógico. As ligações entre os nós são preestabelecidas, formando uma estrutura de comunicação hierárquica dependente de unidades superiores, que ditam regras, estabelecem formas de movimento, de ação, de vinculação ao que está acima: imposição sistêmica. A árvore é imagem do mundo, a raiz é a imagem da árvore-mundo e sua sina é sempre operar em dicotomia: um se torna dois e dois, quatro. E cada um destes, um desdobramento do eixo genético da árvore. Tronco, galhos, folhas... É a dominância de uma estrutura em que se repartem formas predefinidas de ser (Deleuze & Guattari, 1995). Cada folha é um decalque, uma reprodução. Um estudo desta folha visa a descrição de um estado de fato. Copiar algo “que já se dá feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta” (Deleuze & Guattari, 1995. p.20). É a árvore quem organiza os decalques e os hierarquiza sobre um eixo genético.

A árvore sintagmática linguística de Chomsky (1957; Figura 1) é usada por Deleuze & Guattari (1995) como analogia a este modelo. Começa num ponto S, ou sentença, e procede por dicotomia, naquilo que foi chamado de gerativismo e que modula amplamente a estrutura linguística. Esta árvore se embasa no diagrama arbóreo, em que uma sentença arboresce em uma estrutura compreensível. A figura a seguir ilustra o modelo arborescente

de Chomsky a partir da sentença “o menino jogou a bola”.

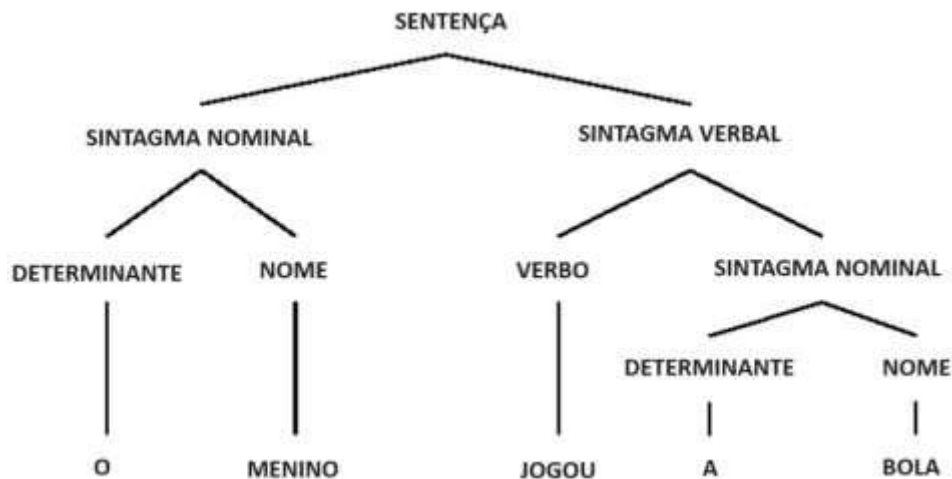


Figura 1. Exemplo de árvore sintagmática de Chomsky (1957).

O conceito de competência linguística se impõe, nesse modelo, como uma força construída por quem fala, que produz, por intuição, frases bem formadas e aplica este conhecimento para distinguir frases sem sentido. A linguagem, socialmente estabelecida, está estruturada num sistema arborescente que se refere, em determinado ponto, a um grau de universalidade gramatical (Kenedy, 2008).

Chomsky propõe uma abordagem formal no estudo da estrutura das frases baseada em símbolos e regras. Regras dividem sentenças em partes menores e com a combinação de regras se pode gerar todas as sentenças gramaticais de uma língua, ao infinito, conforme combinações diferentes levando a uma das propriedades essenciais da linguagem humana : a infinitude discreta – como na tipologia formal de Prous & Baeta, (1992) ou na conclusão de Linke sobre seu exercício metodológico (2013). A abordagem Chomskyana, apesar de tratar a questão de maneira distinta ao estruturalismo, procede também por binariedade e encontra conforto numa estrutura singular. A árvore sintagmática é analogia para tipologias e classificações em arte rupestre.

5. RIZOMA

Uma alternativa ao modelo arborescente é o modelo rizomático de Deleuze & Guattari (1995). Um rizoma, assim como os bulbos e tubérculos, distingue-se de raízes e radículas. Estende-se em haste pelo subterrâneo, entorta, conecta-se a qualquer outra parte de si, forma outros rizomas e é conectado a eles, e eles ao primeiro. Quebra as linhas de conexão, retoma a partir de suas linhas ou de outras. Pode ser destruído sem que deixe de

se reconstruir. Compreende linhas de segmentaridade nas quais é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído e linhas de desterritorialização, pelas quais ele escapa. Ele se rompe quando as linhas segmentares se esvaem numa linha de fuga sem que esta deixe de fazer parte dele. Deleuze & Guattari (1995), ao explicar essa metáfora, propõem seis princípios aproximativos do rizoma: princípios de conexão e de heterogeneidade; Princípio de multiplicidade; Princípio da ruptura a-significante e; Princípios da cartografia e de decalcomania.

No presente texto, gostaria de explorar um pouco apenas os princípios de multiplicidade e cartografia, que entendo serem fundamentais para o exercício que farei adiante. Uma multiplicidade é o tratamento do múltiplo como substantivo. Somente neste caso ela perde relação com um Uno em sua faceta de sujeito ou objeto. Não há unidade “que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito” (Deleuze & Guattari, 1995. p.15). Ela não possui sujeito ou objeto. Possui determinações, grandezas, dimensões que só crescem mediante a mudança de sua natureza. Não há modelo estrutural ou gerativo que justifique um rizoma. Não há base decomponível de constituintes imediatos. Por isso não é possível seguir uma lógica da reprodução, do decalque, em que a unidade se apresenta em outra dimensão, uma sobrecodificação.

Fazer um mapa, aberto em todas as direções, e não decalque, é o princípio da cartografia. Baseá-lo numa experiência ancorada no real. Ele pode se conectar em todas suas dimensões, é reversível, pode sempre receber modificações. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’. (Deleuze & Guattari, 1995. p. 21).

Um decalque organiza, estabiliza, neutraliza as multiplicidades do mapa, estruturaliza, fecha o rizoma, “*injeta redundâncias e as propaga*” (Deleuze & Guattari, 1995. p. 22). Reproduz apenas a ele mesmo, ainda que creia reproduzir outra coisa. Um mapa possui entradas múltiplas, assim como o rizoma. Podemos entrar nele através dos decalques ou pelas árvores, não sem antes rejeitar o dualismo.

Em nossos estudos de arte rupestre, quais imagens queremos? Quais são os produtos de nossa “coleta de dados”? Podemos servir à arborescência, somos decalcomaniacos.

Copiamos, reproduzimos grafismos sobre múltiplos suportes sem nos dar conta de que esta é uma faceta que suprime outras dimensões. Nos centramos sobre o decalque e não sobre o mapa e não temos criado mapas, não temos buscado outras grandezas e determinações dos fenômenos que estudamos. Criamos documentos, calques, vetorizações, fotografias, desenhos manuais que sintetizem ou que, associados entre si e com outros lugares distribuídos na paisagem, permitam qualificar eixos genéticos, estruturas profundas.

Por outro lado, clamores das limitações da classificação genealógica da arte rupestre feitos em diversos trabalhos sobre o tema demonstram a sua saturação. A diversidade de tipos indicada por Linke (2013) e, por outro lado, a sua amarração a uma pretensa estrutura genética, seja relacionada à etnia ou a uma identidade cultural, não têm permitido enxergar outras dimensões durante as análises ou limitado nossa compreensão durante nossos estudos por forçá-las em um modelo arborescente mediante propriedades de que dispomos e às quais centramos nossa atenção. Neste sentido, processos de documentação e a classificação nada mais são do que cristalizações de um estado específico que atende a este modelo, são também decalques. Momentos cronoestilísticos, tradições, fases, fixam grafismos na árvore, o ordenam linearmente no tempo e no espaço.

6. PASSADO E PRESENTE

Nossa abordagem genealógica do fenômeno rupestre depende de uma compreensão de tempo linear, imutável e unidirecional. Separa coisas cronologicamente, com base numa estrutura temporal que reflete estratos de tempo situados numa escala. Sequência, em função de um processo sucessório, presente e passado. Nesta prática depreendemos esta noção de tempo. Futuro seria devir, algo a se realizar, esperável em certa medida, seguindo a arborificação do modelo aplicado. Presente como instante, ou como um bloco mais ou menos fluído em que os fluxos dos acontecimentos são percebidos como presentes. O passado passou e podemos organizá-lo de forma descendente. Em estágios sucessórios cronologicamente ordenados cuja variabilidade temática, na arte rupestre, quebra expectativas em relação à permanência da forma em estágios adjacentes.

Uma postura e um operador metodológico rizomáticos, digamos assim, pode adotar outra noção de tempo. Em uma leitura deleuziana de Bergson, em “Bergsonismo”, para me manter coerente na proposta teórica que aqui adoto, pode-se dizer que o passado existe no presente e, assim, o passado é contemporâneo do presente que ele foi (Deleuze, 1999).

Esta compreensão foge completamente ao que temos compreendido em arqueologia

por tempo e temporalidade nos estudos de arte rupestre. Em geral, buscamos uma sequência ordenada, uma ordem de realização como se ali residisse todo nosso interesse. E as relações que estabelecemos com uma figura também podem ser experimentadas a partir deste deslocamento.

O que ocorreu no fazer de um traço só de uma pintura rupestre? O mundo seguia em movimento como segue agora. Muita coisa se passa, e uma delas é o ato de aplicar a tinta num suporte, em um ponto de início e outro de fim. O movimento possui amplitude que emerge no traço, ao toque do aplicador na superfície. Um traço é um ato de aplicação de tinta e possui duração própria. Seu comprimento não implica num movimento rápido. Há variação de velocidade para as quais precisamos estabelecer elementos de caracterização que, no momento, não temos disponíveis ou ainda não alcançamos. Temos a extensão, baseada no perímetro do traço, que denota o curso do movimento. Continuidade é a ausência de indícios de interrupção e direção, que é a orientação predominante do traço, derivadas das marcas descritas.

Através do movimento de quem faz, a tinta, úmida, dotada de fluidez e viscosidade próprias, é dispersa. Desde o momento em que seus insumos passaram a ser processados, passou a transformar-se ao longo de uma duração própria, um ritmo de duração que compreende formas de ser no tempo. A alteração material, numa perspectiva Bergson-Deleuziana, se confunde com a essência ou substância de uma coisa e compreende a sua natureza, não suas diferenças de grau, lugar por excelência do espaço, “de modo que só há diferenças de natureza na duração” (Deleuze, 1999, p. 23). Devo esperar que a tinta se espalhe, ou, no exemplo Bergsoniano, “devo esperar que o açúcar se dissolva” (Bergson, 1974, apud Deleuze, 1999 p.23) toma um sentido mais amplo do que aquele que o contexto fornece (Deleuze, 2009; Monegalha, 2017).

Esta proposta, em suma, toma como caminho preferencial a terceira regra do Bergsonismo, que implica em propor problemas e resolvê-los mais em função do tempo que do espaço. É este o caminho que escolhi para nos deslocarmos para mais próximo do movimento empenhado no fazer e, para isso, minhas, nossas (com os amigos envolvidos), durações se relacionam com estas outras e com elas fazem rizoma. Porém, mantendo os mapas elaborados como referência, busco partir do espaço para uma tentativa de passar ao tempo. “Ela significa que minha própria duração, tal como eu a vivo, por exemplo, na impaciência das minhas esperas, serve de revelador para outras durações que pulsam com outros ritmos, que diferem por natureza da minha” (Deleuze, 1999 p.23). Nesta proposta

ontológica de Bergson, como elaborada por Deleuze, a intuição é o movimento de saída de nossas próprias durações para reconhecer outras durações com diferença de natureza, cuja manifestação material nos oferece as bases.

Foi, portanto, durante vivências em campo, de nossas relações com as figuras pintadas e com o sítio, que busquei encontrar os pontos de transpasse entre as durações. Chegar no sítio, experimentar, promover encontros múltiplos de durações de distintas formas de ser extrapola uma suposta coleta de dados e sua derivação para compor um novo arranjo de durações. Deleuze e Guattari (1995) usam, frequentemente, a relação entre orquídea e vespa. A vespa, ao se relacionar com a orquídea, aproxima sua duração à dela e esse encontro é metáfora do encontro de multiplicidades, do fazer rizoma e da constituição de linhas de fuga. Vou parafraseá-los em exercício deste arranjo ainda que de maneira metafórica, alterando, porém, os sujeitos envolvidos, que de orquídea e vespa, passam a figura e pessoa que faz arqueologia, em alguns trechos:

A figura se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque do arqueólogo; mas o arqueólogo se reterritorializa sobre esta imagem. O arqueólogo se desterritorializa, no entanto, tornando-se ele mesmo uma parte da figura; mas ele reterritorializa a figura, fotografando-a, desenhando-a, (de)calcando-a. O arqueólogo e o grafismo fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a figura imita o arqueólogo cuja imagem reproduz de maneira significativa (cópia, fac-símile). Trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-arqueólogo na figura, devir-figura do arqueólogo, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significativo (Adaptado de Deleuze & Guattari, 1999, p.17-18).

7. APENAS UM VEADO

“Em suma, é sempre possível atrever-se a singularizar”
(SOARES & MIRANDA, 2009)

Definido meu interesse na duração e voltando à discussão classificatória em arte rupestre, se nosso interesse não residir sobre uma categoria que agrupe uma série de figuras

rupestres, mas em incidir sobre a maneira como as coisas são feitas e tomam forma em suas singularidades, um veado, sozinho, ou qualquer outra unidade gráfica “isoladamente”, podem dizer outras coisas?

No contexto de Diamantina/MG, pudemos explorar diversas maneiras de abordar esta questão. Na Lapa do Boi, exercitamos formas de descrever figuras pintadas a partir de atributos relacionados ao fazer. O fizemos ainda restritos aos conceitos e recortes tradicionais, ainda que já munidos de repertório técnico e teórico para explorar dimensões como gesto e movimento e a partir de um entendimento de que as categorias por nós utilizadas explicavam apenas as variações formais dos conjuntos gráficos (Linke & Isnardis, 2008).

Eu nunca tinha ido neste sítio, em particular. Conhecia apenas fotografias e vetorizações de figuras. Queríamos explorar aspectos do fazer e para isso selecionamos algumas figuras cuja definição de unidade já se encontrava formulada em pesquisas anteriores e em andamento. Por isso, fomos ao sítio visando descrever unidades gráficas específicas que já haviam sido objeto de calque e gerado vetorizações técnicas cuja unidade básica de composição era o traço.

A Lapa possui dois pisos em níveis distintos chamados inferior e superior na presente descrição. A chegada, pelo nível inferior, adjacente ao campo que se estende, limpo, por alguns quilômetros, revela a presença de muitas pinturas em paredes verticais, subverticais ou em tetos. Uma rampa sedimentar à direita do abrigo nos leva para um patamar rochoso mais alto (Figura 2). A subida logo revela, na parede subvertical à esquerda, um conjunto gráfico circunscrito na superfície. Com o que parecem? Veados. Sobrepostos, uma confusão.

Me aproximo, observo uma figura que tínhamos selecionado antes. Um veado com uma linda galhada. Olho para a vetorização impressa, fruto de calques anos antes realizados. Um veado de traços longos, corpo supostamente ‘incompleto’. Apesar de estar cercado por outros veados, é composto por outra tinta de textura e aspecto diferentes.

Fiz muitas fotos, mas trouxe essa (Figura 3). Consegui afastar a sombra de uma árvore. O Sol rachando sobre o painel claro. Mas num ângulo bem rasante. Vi vários tons e texturas de tinta vermelha, a superfície é bem lineada por distintas profundidades em faixas contínuas. Um olhar atento aos traços revela a presença de lineamentos da rocha e suas relações. Maiores concentrações de tinta em cristas paralelas mais elevadas da superfície. A tinta se concentra nas cristas de um de seus lados, enquanto no outro não há tinta.

Conseguimos observar isso em várias partes da figura (Figura 4).

A análise foi realizada *in situ*, com descrição gráfica de marcas resultantes do fazer sobre uma impressão de uma vetorização de um calque que, não poderia deixar de ser, estava sujeita a ajustes. Este calque não é considerado como um decalque nos termos Deleuze-Guattarianos. É produzido e tratado como um mapa. Já havia sido produzido um documento em que inscreveram suas impressões sobre a relação com cada traço e com as marcas que continham quando fotografei. As marcas são propriedades do ato de fazer e indicam algumas possibilidades para sua gênese, e por meio delas é possível determinar algumas propriedades derivadas, especialmente, direção e cronologia.



Figura 2. Parte inferior da Lapa do Boi, Diamantina/MG, com acesso ao patamar superior através da parte sombreada à direita da imagem.



Figura 3. O galheiro. Lapa do Boi, Diamantina/MG.

Magalhães (2025) já fez um belíssimo trabalho de análise de movimento geral envolvido na produção do galheiro, sugerindo duas tendências de movimento empreendidas sem que se estime a sequência de aplicação dos traços. Um pincel foi usado como aplicador e há blocos coerentes de traços aos quais ela associou fluxos gestuais de construção do veado: conjuntos de traços feitos da direita para a esquerda em sua cabeça e pescoço e com uma tendência de esquerda para a direita quanto mais próximo da extremidade oposta da figura.



Figura 4. Macrofotografia da tinta e superfície que documenta a presença de ressaltos e o fluxo da tinta atrelado a eles.

Deixando de lado a robusta análise do fazer feita por Magalhães, em cuja emergência da forma é explorada brilhantemente, pretendo remover a forma de sua posição de centralidade. Vou explorar aqui em maior profundidade a direção e o movimento, sem imprimi-los diretamente sobre a forma. Temos indicação de direções dos traços no documento inscrito em campo, a partir das marcas, sem indicação da extensão da aplicação. Com isso, conhecer a extensão vetorial do traço constitui meio relevante para começar a exploração dos movimentos empreendidos.

Cada traço indicado delimita seu início e fim, a partir da informação de direção. Ao derivar o traço, não como um contorno, mas como um vetor da aplicação, passa-se a ter a indicação absoluta da direção e do local de início e fim de um movimento, extremidades opostas de cada traço. Disso pode-se inferir não apenas se o traço foi feito da esquerda para a direita, por exemplo, mas também se há convergência ou outro tipo de relação entre as direções. A ausência de informações de direção provoca o descarte temporário de cada traço. A Figura 5 traz, assim, a indicação das direções dos traços mediante o estabelecimento de um vetor compreendido nos limites de cada traço, com indicação de direção, conforme elaborado por Magalhães (2025).

Ao analisar o conjunto das direções que puderam ser obtidas durante as análises *in*

situ realizadas sobre o galheiro, constata-se a predominância do sentido da direita para a esquerda criando eixos de aplicação de tinta. Isto converge com a percepção de Magalhães (2025) em sua caracterização das tendências de alinhamento de traços. A ausência e desconsideração de sequências de aplicação, porém, não permite estabelecer uma ordem clara de aplicação de cada traço em relação a seus vizinhos a cada alinhamento.

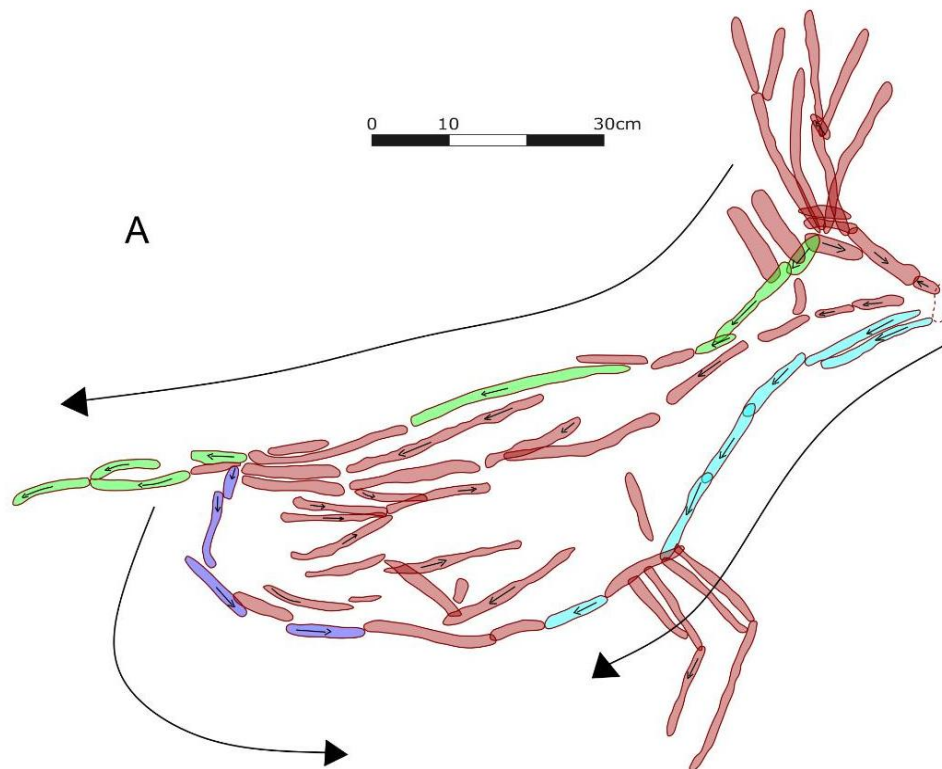


Figura 5. Vetorização dos traços do galheiro, com indicação das tendências gerais de movimento e informações de direção obtidas através da observação direta de marcas de aplicação, conforme elaborado por Magalhães (2025). Setas grandes mostram as três tendências de direção adotadas no fazer a figura.

É possível sintetizar que as direções estabelecem sentidos absolutos de fluxos de aplicação de cada traço, resultando em grupos de traços feitos com a mesma orientação aproximada, alinhados aos mesmos eixos. A projeção das direções dos traços em um diagrama de roseta facilita a visualização e a síntese geral das tendências de movimento predominantes da figura. Na roseta elaborada, um círculo dividido em frações que compreendem 45°, é subdividido em seu raio em escala unitária de direção, criando segmentos de anéis concêntricos. O centro do círculo pode ser tomado como início de todos os traços e cada direção estabelecida na análise ocupa uma posição num segmento de anel específico que corresponde ao sentido do traço, a direção da aplicação. Desta forma,

agrupam-se as direções que caem numa mesma fração, identificando, assim, direções coerentes entre si, cuja quantidade é especificada pelo número de faixas coloridas. As cores, neste diagrama, operam apenas no destaque de cada unidade. Porém, as unidades da direção predominante que excedem a segunda maior tendência observada são coloridas de vermelho escuro (Figura 6).

Mediante a análise do mapa, estabeleceu-se que a maior parte das direções está inserida nas faixas entre 225° e 270° . Portanto, da direita para a esquerda em inclinações variáveis dentro deste intervalo e também entre 180° e 225° , também da direita para a esquerda, porém com traços em tendência à verticalidade. A terceira maior tendência de direção é entre 90° e 135° , da esquerda para a direita em descendência. Além disso, a síntese gráfica realizada realçou a existência de dois conjuntos de traços com direções em eixo distinto às predominantes. São particularmente as direções estabelecidas no interior do movimento e também na extremidade direita.

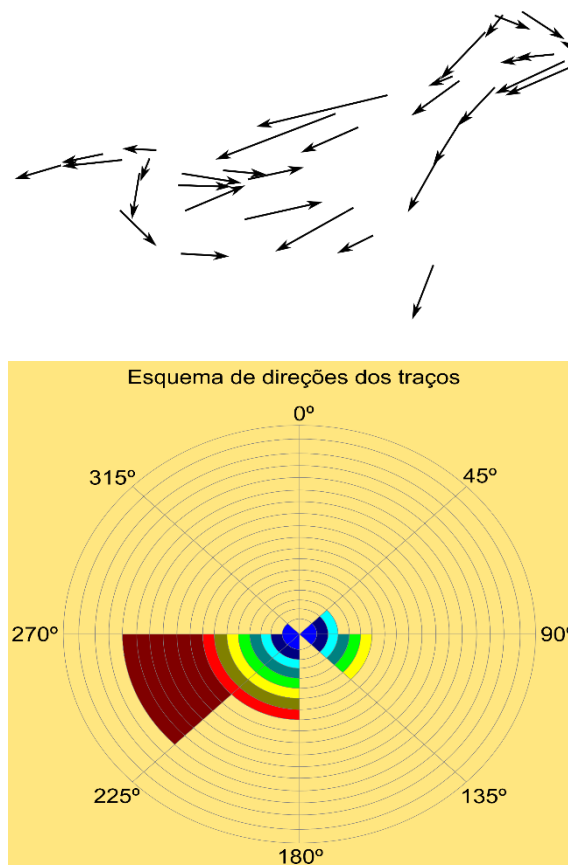


Figura 6. À esquerda, mapa de direção do traço do galheiro. À direita, ilustra-se graficamente a síntese das direções dos traços. Cada segmento de anel singulariza uma direção e a cor vermelha escura indica a quantidade de direções acima do máximo de direções identificadas nas demais faixas de direção.

Com base no agrupamento de direções que compreendem direita-esquerda e esquerda-direita, observamos novamente tendências de orientações aproximadas. Voltando a uma escala geral, as direções mais externas no sentido direita para esquerda formam um grupo (a), havendo outros três grupos: um à esquerda também exterior, que apresenta uma alteração de direção de cima para baixo e esquerda para a direita; outro interior ao escopo do movimento, com localização predominante à esquerda, e que convergem para a porção central do conjunto de direções, da esquerda para a direita; e um, à direita, com apenas duas direções, da esquerda para a direita e que contrastam com o grupo ao qual é vizinho por adotar eixo distinto (Figura 7).

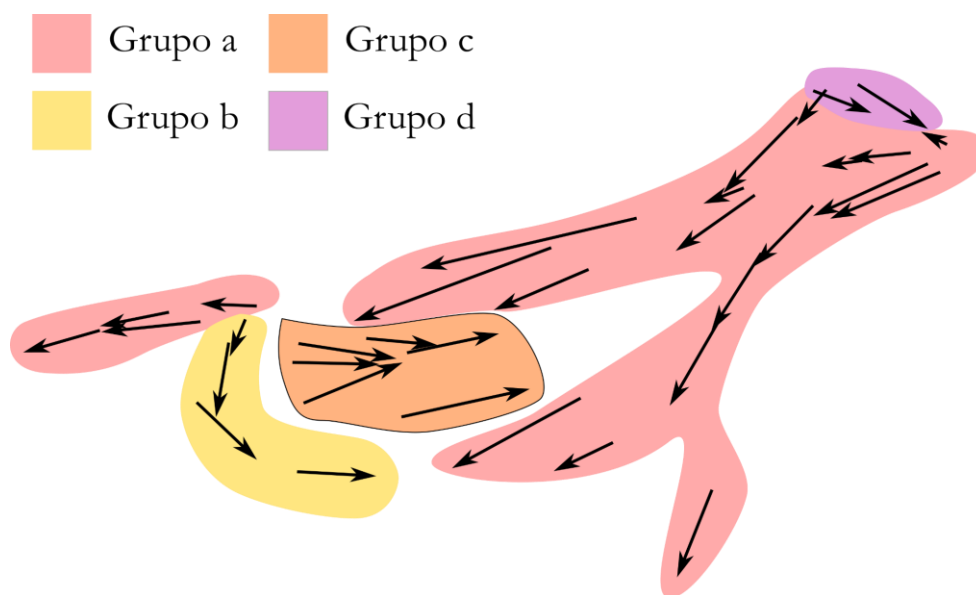


Figura 7. Grupos de direções sintetizados na análise qualitativa, com base na síntese apresentada no diagrama de roseta.

Assim, estabelecemos formas de indicar as direções, identificamos tendências de direção para os traços, qualificamos grupos de direções cujo eixo é aproximado, resultando em 4 grupos. Se a duração se torna um foco de uma análise que leva em conta a concepção de tempo Deleuze-Bergsoniana, o movimento é exatamente o processo que permite a aproximação com a duração particular envolvida no fazer o galheiro. Saímos, portanto, de uma multiplicidade numérica embasada nas diferenças de grau objetivadas na materialidade e iniciamos um percurso de busca por uma multiplicidade subjetiva, irreduzível ao número. Tal esforço nos leva aos processos de diferenciação, que criam diferenças de natureza, ou ainda, diferenças de duração. A busca pela duração compreende a habitação de uma dimensão puramente temporal e não mais espacial. Não estabelecer uma ordenação

cronológica de movimentos não resulta numa sincronia ou visão sincrônica de um fenômeno gráfico, mas sim numa definição de uma ou mais durações ou da persistência de fazer(es).

Linke & Isnardis (2008) destacaram que um dos estilos rupestres delineados na região de Diamantina são graficamente compostos por meio de um modo fluido de fazer. Magalhães (2025), que investigou o que seria esta fluidez, concluiu que ela expressa a ausência de rigidez e a presença de ritmo próprio. Esta ausência de rigidez foi caracterizada da seguinte maneira:

a fluidez percebida anteriormente nesse modo de compor corpos-figura parece estar na escolha de conectar traços de forma desalinhada, ou de deixar um espaço entre traços de um mesmo alinhamento. Também, no ritmo percebido através dos traços organizados em feixes. E, não à toa, as palavras “fluidez” e “fluxo” têm a mesma raiz, os traços que fazem os corpos figuras parecem fluir como no movimento das coisas que são líquidas. Com a interpretação da direção dos traços, pude perceber que muitos corpos-figura ou partes deles são feitas com vários traços em uma mesma direção, seguindo um fluxo. Mas também, que alinhamentos podem ter traços em direções diferentes e que a direção dos traços pode ser contrária ao sentido da sequência de composição do alinhamento. (p.219)

A síntese possui alguns elementos importantes para a próxima tarefa, que é analisar o movimento. Os termos fluidez e fluxo, relacionados ao movimento, foram usados para descrever uma escolha da pessoa autora em conectar traços de forma desalinhada e a maneira como o conjunto de traços numa mesma direção estabelecem um fluxo. O mapa de direções e o diagrama de roseta apresentados anteriormente reforçam este entendimento a partir de outra dimensão. Assim, a análise de movimento implica também em explorar essa fluidez e caracterizá-la, não em função da articulação dos traços com a forma final observável, mas daqueles com o movimento individualizado e em conjunto empreendidos.

Assim, passamos à elaboração de mapas de movimento de aplicação. Em termos de movimento de execução de cada traço, nos resta o contentamento de elaborar análises com a fração do movimento empreendido, que corresponde espacialmente à extensão do traço. O que temos como dado imediato: a direção da qual podem-se derivar o início, o fim e o curso de cada traço. Cada um deles pode nos sugerir movimentos específicos de aplicação.

A análise do movimento considera um eixo central paralelo (sempre que possível) ao perímetro do traço, de forma a estabelecer uma linha com uma seta ao final que indica a

direção do movimento empreendido. O curso do traço, trecho entre o vértice inicial e o final, apresenta tensões específicas relacionadas ao movimento, como pequenas mudanças de direção do vetor, e também à reação do instrumento de aplicação ao longo do movimento. A extensão de cada linha corresponde ao comprimento de cada traço.

O início de um movimento, estabelecido pelo lado oposto de cada seta, determina a origem, enquanto a seta em si, o final da aplicação de tinta. Com isso, busco um afastamento da forma final observável e tento me aproximar do conjunto de movimentos aplicados, estes mesmos, manifestação da duração. Assim, o movimento de aplicação de tinta, que precede a emersão da forma final na parede, torna-se o fenômeno principal da análise. A Figura 8 contém o mapa de movimento de aplicação de tinta sobre o suporte.

Partindo das extremidades de cada movimento de aplicação constatamos a existência de séries alinhadas de início e fim, inícios comuns em divergência, finais em convergência, assim como a justaposição lateralizada entre final e início de movimentos. No galheiro, a análise de feixes de movimentos a partir de seu final (para tomar emprestado mais um termo de Magalhães, 2025), caracteriza uma exterioridade ou movimentos exteriores e interioridade, ou interiores.

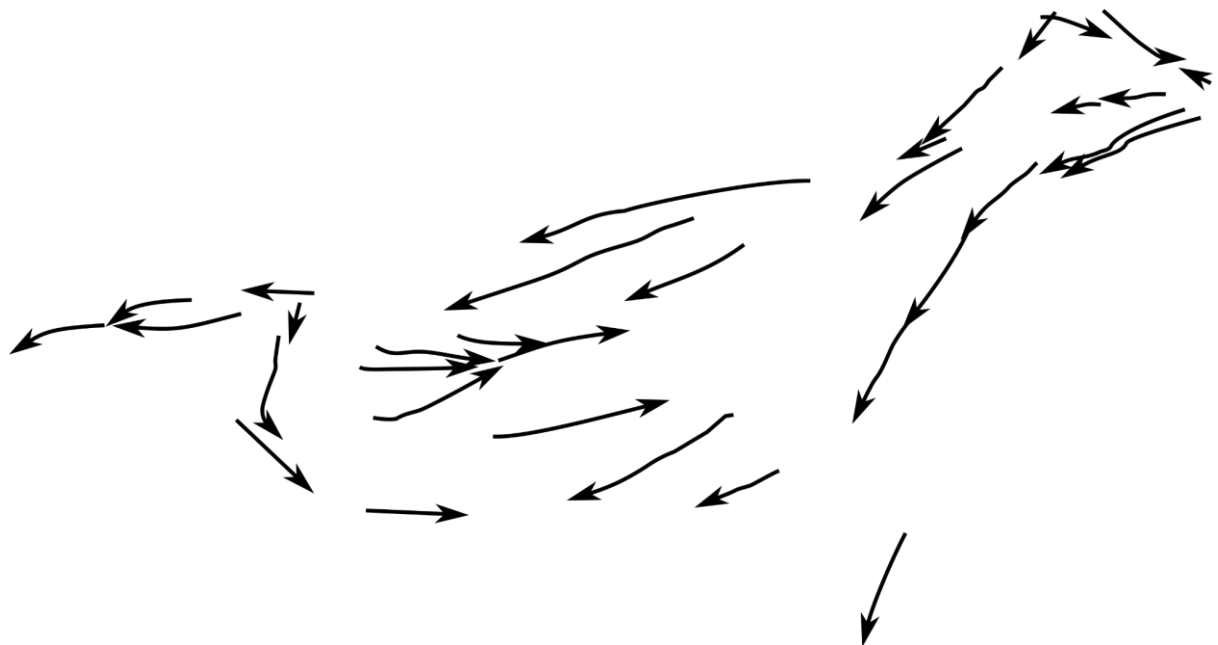


Figura 8. Mapa de movimento da aplicação de tinta. Setas indicam a direção e linhas, o curso do movimento.

Contamos, no mapa em análise, com quatro conjuntos de convergências de movimentos os quais, se não geraram sobreposição entre os traços, aproximaram suas terminações, sendo três exteriores e um interior. Considerando a fluidez caracterizada por Magalhães (2025), passarei a chamar esta convergência de finais de movimentos de confluência, fluxos de movimento que se sobrepuseram no espaço ou confluíram. A Figura 9 destaca graficamente, por meio de um mapa de calor, as confluências observadas, em vermelho mais intenso, junto com o mapa de movimentos, em que podemos explorar algumas particularidades. Nos movimentos exteriores as terminações se aproximam, mas não convergem propriamente. Justapõem-se com um movimento que termina no curso de outro, mais curto. Observa-se a convergência de terminações. Uma terceira confluência consiste na justaposição de finais de movimentos de extensão semelhante, articulando-se em um feixe. Ao lado, a sobreposição de uma terminação sobre o curso de outro movimento, isoladamente, estabelece outra confluência. Além destas, nos interiores, um conjunto apresenta terminações em leve divergência, sem caracterizar confluência.

Obviamente, a análise isolada das terminações feita anteriormente só caracteriza uma das propriedades dos movimentos de aplicação, a partir de sua confluência. É importante olhar também para os inícios de cada movimento e verificar se é possível estabelecer outras. Partindo, assim, da extremidade inicial de cada movimento e sua articulação com outros, exploram-se outros aspectos dos fluxos e, particularmente, a efluência, estado inicial de derivação de um fluxo de aplicação.

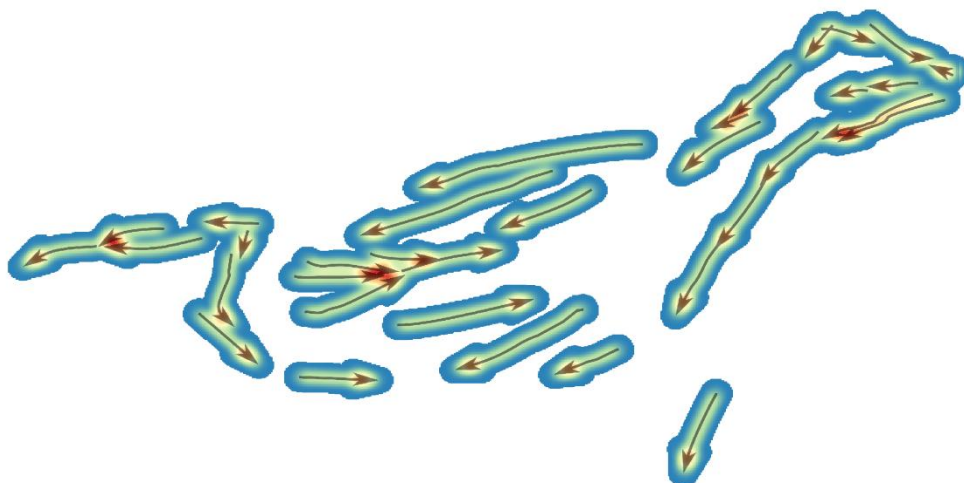


Figura 9. Sobreposição do mapa de movimento ao mapa de confluência. Setas indicam a direção de realização do movimento.

No mapa de efluência da Figura 10, mescla do mapa de efluência e de movimento, as manchas vermelhas indicam o início do movimento, área de tensão onde ocorre o toque primeiro do aplicador sobre a superfície. A proximidade entre pontos de efluência estabelece movimentos que se iniciaram em pontos comuns ou justapostos, seguindo seu curso separadamente a partir dali. No galheiro, dos quatro pontos de efluência definidos, três caracterizam inícios de dois movimentos em justaposição lateralizada e um sobreposto, com ponto inicial coincidente.

Neste mapa podemos caracterizar outras particularidades. A partir dos quatro pontos de efluência, os cursos de movimentos apresentam características distintas: paralelismo e divergência. De maneira importante, devo destacar que há uma relação entre as faixas externas que apresentaram confluência, estando muito próximas aos pontos de efluência. Dois movimentos decorrentes em paralelo caracterizam pontos de início e final justapostos. O início de alguns traços justapõe-se à terminação indicada anteriormente na Figura 9, articulando, assim, três movimentos distintos. Além disso, não foram constatadas externalidades nestes pontos.

Já a divergência de movimentos a partir de um ponto foi caracterizada como uma efluência: cada efluência toma um curso numa direção diferente e, assim, mantém-se até o final. Outra característica importante é que há conjuntos de movimentos alinhados cuja origem alinha-se à terminação adjacente. Isto ocorre sem que, no entanto, haja efluências a partir de pontos comuns.

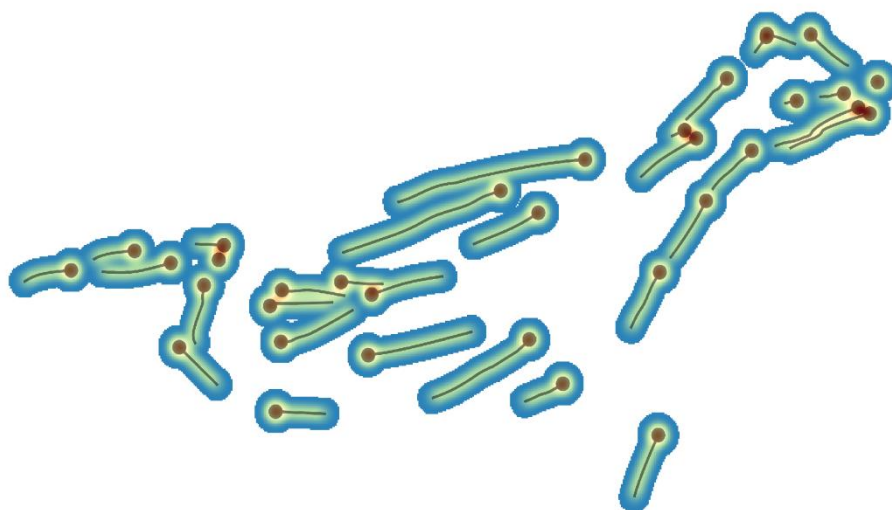


Figura 10. Sobreposição do mapa de movimento ao mapa de efluência dos movimentos do galheiro. Círculos indicam o local de início de um movimento.

Ao atentar à Figura 10, torna-se necessário destacar que dentre os pontos de efluência do feixe interno já caracterizado no mapa de confluência, dois movimentos foram iniciados por justaposição lateralizada, com um afastamento no curso e subsequente convergência.

Na Figura 11, apresento o mapa dos cursos dos movimentos sem considerar as efluências e confluências caracterizadas pelos pontos de efluência e terminação, o que resulta numa distribuição de um mesmo peso ao longo de cada um. A escala gráfica de intensidade de relações é a mesma das anteriores e, com isso, é importante destacar que não há densificação tão intensa de fluxos quanto foi possível descrever anteriormente.

Em suma, a maior parte deles não apresenta relação de proximidade com os demais, resultando, portanto, em menores intensidades de cor, sendo a tonalidade amarela e suas variações os pontos de maior correlação. Com isso, alguns movimentos possuem relações que passo a caracterizar. No lado direito do mapa, dois cursos de movimentos paralelos se aproximam lateralmente a ponto de sobrepor-se. Ainda na mesma área, uma efluência de movimentos destaca a existência de sobreposição já presente no mapa de efluência anteriormente apresentado. Ambos destaques são exterioridades do movimento. Apenas uma interioridade pôde ser observada, no feixe de traços confluentes. Dois dos movimentos se aproximaram sem resultar em aplicações sobrepostas, mas cujo mapa sugere que tenham se originado de movimentos inicialmente paralelos e depois convergentes.

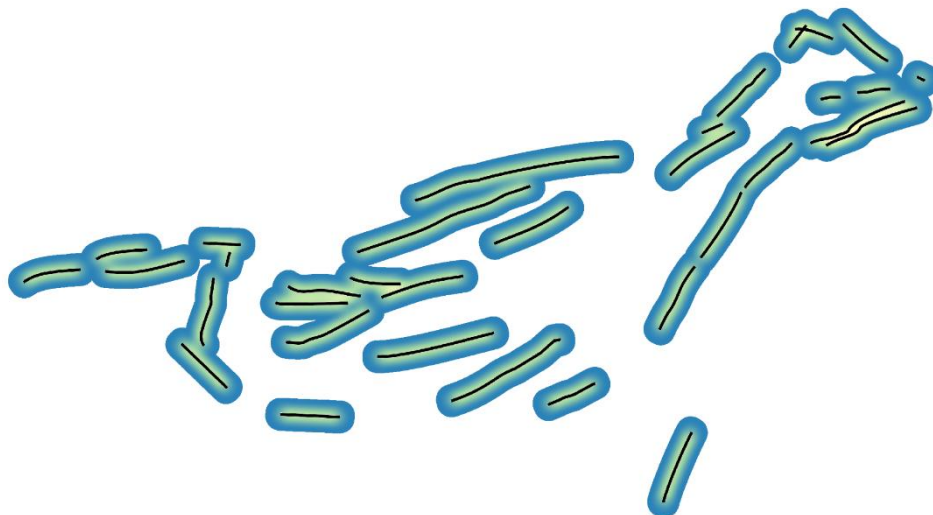


Figura 11. Sobreposição do mapa de cursos ao traçado dos movimentos.

8. MOVIMENTO E DURAÇÃO NA ANÁLISE DO GALHEIRO

Busquei explorar caminhos gráficos para descrever movimentos realizados no ato de fazer o galheiro, partindo de inflexões teóricas que tentam escapar das bases genealógicas do modelo arborescente, e enfatizar o movimento e a duração, em seu processo rizomático e de criação de linhas de fuga, de diferenciação. Uma antigenealogia, modelo lateralizado de relacionamento entre propriedades e diferenças de natureza. Ela possui orientação distinta à classificação estilística hierárquica e verticalizada, enfocada em decalques, não às inscrições que elaboramos mediante nossas relações em campo, por isso chamadas de calques, mas formas cristalizadas de ser mediante determinados critérios ou narrativas.

Os mapas de efluência, confluência e de curso constituíram meios de inscrever propriedades ou relações pouco destacadas entre traços e situar, assim, aspectos da duração e do movimento envolvidos enquanto o galheiro emerge, atualmente, como fazer e também como forma. A extensão, a direção, a continuidade e o início, fim e curso são as propriedades do traço que pude elaborar durante as análises. Certamente há outras e talvez as definições não tenham encontrado um estado estável. Estas propriedades estão relacionadas aos movimentos implicados no fazer, constituindo bases analíticas para se alcançar durações específicas.

A análise de movimento através dos mapas produzidos tornou possível discutir uma característica fundamental do fazer o galheiro. É nas extremidades dos traços que se adensam os fluxos de aplicação das tintas, seja como ponto de confluência ou de efluência. No curso de cada traço, as relações de justaposição são significativamente menores, mas denotam o movimento paralelo e quase mímico no fazer outro traço paralelo e justaposto.

Seguindo esta forma de caracterização, tentei manter e qualificar a noção de fluidez de Linke & Isnardis (2008) e mais especificamente de Magalhães (2025). Com ela, podemos então, descrever a fluidez do fazer os traços do galheiro como dotada de um ritmo de intensidade pulsátil. Maiores ou menores pressões se estabelecem durante a aplicação da tinta : nos pontos de confluência e efluência, lugares de proximidade e sobreposição dos movimentos é onde se manifesta uma tensão máxima, pontos de contato e de afastamento do movimento generativo de cada traço. Já o curso, indica a deriva e a manutenção do movimento de aplicação e que, no galheiro, há poucas relações de proximidade com outros traços, apenas de paralelismo.

Passando a abordar os traços e suas relações mais em função de sua duração do que do espaço, me atrevo a indicar que aqui, o movimento é a manifestação espacial de uma

duração particular. Esta duração consiste numa persistência de fazer(es) que não se expõe de modo linearmente cronológico, mas numa coexistência multiduracional (tempo rizomático) dos movimentos que são, por si, agentes de criação de diferenças de natureza.

Portanto, as coisas que numa perspectiva taxonômica e formalista seriam interpretadas como “traços incompletos” ou “descontinuidades” são manifestação da irredutibilidade da multiplicidade do fazer. Traços são vetores de duração comprimidos num determinado curso de movimento e sua forma apresentada na atualidade é um rastro espacial de um ato que não passou, persiste.

O que busquei fazer com um veado apenas foi experimentar um método antigenealógico que busca desvincular a figura daquilo que a prende a categorias. Quando busco a singularidade do movimento, linhas de fuga, pontos potenciais de escape, busco também rejeitar as redundâncias e as propagações que a entendem como decalque da Tradição Planalto, para tornar o veado, um mapa aberto em todas as direções.

Ao qualificar os fluxos, os mapas de movimento rejeitam a busca por um eixo genealógico ou uma norma estilística subjacente. São eles que permitem que a pessoa que faz arqueologia em suas relações (o devir-arqueólogo na figura) e a figura (devir-figura do arqueólogo) façam rizoma em sua heterogeneidade. Assim, capturam o fazer em vez de reproduzir uma imagem significativa. Não realiza então, uma generalização, enfatizando a singularidade de um processo. É uma multiplicidade irredutível ao número daquilo que se busca reduzir por meio de uma abordagem classificatória.

Portanto, mapear o movimento se apresenta como um caminho que evita a ordenação de um passado em sucessão, reconhecendo que a aplicação de tinta no suporte é a coexistência do presente que passa e do passado que não para de ser. O galheiro da Lapa do Boi em Diamantina, em sua fluidez e ritmo pulsátil, mostra a potencialidade da arqueologia da arte rupestre em criar mapas que tratem das durações como movimento e o espaço como expressão de processos de diferenciação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTHONIOZ, Sidney, COLOMBEL, Pierre & MONZON, Suzana. **Les oeuvres rupestre du massif de Cerca Grande, région de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brésil**. Paris: Musée de l' Homme, Institut d' Ethnologie, Archives et Documents, Micro-Edition, R 74 039 116. 1974.

CHILTON, E. S. One size fits all: typology and alternatives for ceramic research. In:

- Chilton, S.E. (ed) **Material meaning: critical approaches to the interpretation of material culture**, University of Utah Press, Salt lake City, 1999.pp. 44-60.
- CHOMSKY, Noam. **Syntactic Structures**, Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1957.
<https://doi.org/10.1515/9783112316009>.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil platôs. **Capitalismo e esquizofrenia** (Vol. 1). São Paulo: 34. (Trabalho original publicado em 1980). 1995. 90p.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil platôs. **Capitalismo e esquizofrenia** (Vol. 2). São Paulo: 34. (Trabalho original publicado em 1980). 1997. 95p.
- DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. Tr. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999. 73p.
- GALINDO, M. Processos de documentação em arte rupestre. Clio. UFPE - Recife, v. 1, n.2, 1985.
- INGOLD, T. The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill. London: Routledge, 2000.
- KENEDY, Eduardo. Gerativismo. In: Mário Eduardo Toscano Martelotta. (Org.). **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2008, v. 1, p. 127-40.
- LINKE, Vanessa. **Os conjuntos gráficos pré-históricos do centro e norte mineiros: estilos e territórios em uma análise macro-regional**. 2013. Tese (Doutorado em Arqueologia). MAE-USP, São Paulo, 2013.
- LINKE, V.; ISNARDIS, Andrei. Concepções estéticas dos conjuntos gráficos da Tradição Planalto, na região de Diamantina (Brasil Central). **Revista de Arqueologia** (Belém), v. 21, pp. 27-43, 2008.
- MAGALHÃES, Larissa. **A Fluidez dos Traços: Modos de Composição de Corpos-figura nas Pinturas Rupestres de Diamantina (MG)**. Dissertação de Mestrado em Antropologia. UFMG: Belo Horizonte, 2025. 227p.
- MONEGALHA, Fernando. Monismo da duração e ontologização do passado: sobre a leitura deleuzeana de Bergson. **TRANS/FORM/AÇÃO** (UNESP. MARÍLIA. IMPRESSO), v. 40, p. 193-216, 2017.
- SOARES, Leonardo Barros; MIRANDA, Luciana Lobo. Produzir subjetividades: o que significa?. **Estud. pesqui. psicol.**, Rio de Janeiro , v. 9, n. 2, set. 2009.
Disponível em
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812009000200010&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 27 set. 2025.

- PESSIS, A. M.. Métodos de interpretação da arte rupestre: análise preliminar por níveis. **CLIO**. Série Arqueológica (UFPE), Recife - UFPE, v. 1, n.6, p. 99-107, 1984.
- PESSIS, A. M. Identidade e Classificação dos Registros Gráficos Pré-históricos do Nordeste do Brasil. **CLIO**, UFPE - Recife, v. 1, n.8, 1992.
- PROUS, A. As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidades? **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. Suplemento, [S. l.], n. supl.3, p. 251–261, 1999. DOI: 10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.1999.113472. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revmaesupl/article/view/113472>. Acesso em: 28 set. 2025.
- PROUS, André; LANNA, Ana Lúcia; PAULA, Fabiano Lopes de. Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. In.: **Pesquisas**: série Antropologia. (Estudos de Arqueologia e Pré História Brasileira em homenagem de T. A. Rusins). No 31. São Leopoldo, 1980. Pp.121-146.
- PROUS, A., & BAETA, A. Elementos de cronologia, descrição de atributos e tipologia. Arquivos do Museu de História Natural da UFMG, Vol XIII/XI. 1992.
- TOBIAS JR., R. A arte rupestre de Jequitai entre práticas gráficas “padronizadas” e suas manifestações locais: Intersecções Estilísticas no Sertão Mineiro. Belo Horizonte: FAFICH/ UFMG, 320 p., 2010.
- TOBIAS JUNIOR, R. Produção de mediadores digitais no estudo de arte rupestre por meio da fotografia. In: Martins, A.; Damião, C.M.; Furtado, R.M.M.; Viana, S.A. (Org.). **Da sílica ao silício**: VI Colóquio Internacional Estéticas no Centro. 1ed.Goiânia: Cegraf UFG, 2025, v. 1, p. 238-256.