

XXVI VALCAMONICA SYMPOSIUM 2015

Capo di Ponte (Bs) ITALY
September 9 to 12, 2015

PROSPECTS FOR THE PREHISTORIC ART RESEARCH
50 years since the founding of Centro Camuno

PROSPETTIVE SULLA RICERCA DELL'ARTE PREISTORICA
a 50 anni dalla fondazione del Centro Camuno



*Centro Camuno
di Studi Preistorici*

Proceedings

PROSPECTS FOR THE PREHISTORIC ART RESEARCH 50 years since the founding of Centro Camuno

PROSPETTIVE SULLA RICERCA DELL'ARTE PREISTORICA a 50 anni dalla fondazione del Centro Camuno

Proceedings of the XXVI Valcamonica Symposium, September 9 to 12, 2015
Atti del XXVI Valcamonica Symposium, 9 - 12 Settembre 2015

I Edizione multilingua, Edizioni del Centro (Capo di Ponte)
ISBN 9788886621465

© 2015 by Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte

All rights are reserved. No copying. Reviews can reproduce short citations and no more than two illustrations. All other reproduction, in any language and in any form is prohibited. Approval shall be granted only by the copyright holder, in writing. Unless otherwise stated, illustrations of articles have been provided by the Archive of CCSP or by the respective authors. The ideas expressed by the authors do not necessarily represent the views of the Editorial Board. Likewise, the illustrations provided by the authors are published under their own responsibility.

Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata. Recensioni possono riprodurre brevi citazioni e non più di due illustrazioni. Ogni altra riproduzione, in qualsiasi lingua e in qualsiasi forma, è riservata. Autorizzazioni sono concesse solo per iscritto ed esclusivamente dal detentore del copyright. Salvo diversa indicazione, le illustrazioni di articoli sono stati forniti dall'Archivio di CCSP o dai rispettivi autori. Le idee espresse dagli autori non rappresentano necessariamente le opinioni del Comitato di Redazione. Allo stesso modo, le illustrazioni fornite dagli autori sono pubblicati sotto la loro responsabilità.

International Scientific Committee / Comitato Scientifico Internazionale:

Ulf Bertilsson, Director of Swedish Rock Art Research Archives, University of Göteborgs, Sweden

Tino Bino, Catholic University of Brescia, Italy

Filippo Maria Gambari, Archaeological Superintendent of Lombardy, Milan, Italy

Raffaele de Marinis, University of Milan, Italy

Annaluisa Pedrotti, University of Trento, Italy

Cesare Ravazzi, CNR - IDPA, Laboratory of Palynology and Palaeoecology, Research Group Vegetation, Climate and Human Stratigraphy, Milan, Italy

Mila Simões de Abreu, University of Trás-os-Montes and Alto Douro (UTAD), Vila Real, Portugal

Edited by / A cura di: Federico Troletti (CCSP / University of Trento, Italy)

Editing / Redazione: Federico Troletti, Valeria Damioli

Tranlated / Traduzioni: William J. Costello, Valeria Damioli, Ludwig Jaffe, Federico Troletti

Layout and Graphic Design / Impaginazione e grafica: Valeria Damioli

Printed in September 2015 by Press Up s.r.l.

Finito di stampare in Settembre 2015, presso Press Up s.r.l.



EDIZIONI DEL CENTRO

Via Marconi, 7

25044 Capo di Ponte (BS) - ITALY

tel. +39 0364 42091

email info@ccsp.it - www.ccsp.it



*Centro Camuno
di Studi Preistorici*

XXVI VALCAMONICA SYMPOSIUM 2015
PROSPECTS FOR THE PREHISTORIC ART RESEARCH
50 years since the founding of Centro Camuno
PROSPETTIVE SULLA RICERCA DELL'ARTE PREISTORICA
a 50 anni dalla fondazione del Centro Camuno

Under the auspices and the participation of / *Con il patrocinio e la partecipazione di*



Consorzio Comuni BIM
di Valle Camonica



Comunità Montana
di Valle Camonica



Valle Camonica
Distretto Culturale



Arte rupestre
della Valle Camonica
Sito Unesco n. 94



Comune di
Capo di Ponte



Riserva Naturale
incisioni rupestri di Ceto,
Cimbergo, Paspardo

With the support of / *Con il sostegno di*

Banca Valle Camonica (Gruppo UBI Banca)
SIAS Segnaletica Stradale s.p.a., Esine



DISEGNI SUI TRONCHI DEGLI ALBERI E ARTE RUPESTRE: RICORDI DI UNA SOCIETÀ DI CACCIATORI-RACCOGLITORI DEL BRASILE

Maria Mirtes dos Santos Barros *

SUMMARY

Interpretation of rock art as an expression of fun starting from art indigenous Kaapor. Analysis of spontaneous drawings of the indigenous Kaapor, ethnic group of hunter-gatherers who inhabit the tropical forest in the Amazon Maranhão, investigating whether this kind of art occurs in other ethnic groups. Comparison of these designs with the reports of archaeological sites located in the regions of north, northeast and center-west Brazil. It is reminiscent of a widespread hunter-gatherers who live in the country. These designs, in the context in which they were collected, do not express content of magical-religious order, but they fit into the category of expression made in moments of relaxation, spontaneously or at the request of the researcher Darcy Ribeiro, between the years 1949 to 1951. The Kaapor already drew on bark figures resembling those that have achieved on paper. It is assumed that they have also drawn on rocks during the marches that have taken up to when they were "pacified" between 1925 and 1930. The paintings and cave drawings allow us to understand the dynamics of the movements of indigenous people from one region to other. Since the spread of this habit, the fact of drawing animals and human beings of a more or less naturalistic, not only on the rocks but also on the trunks of trees, leads us to think that this practice is not restricted to the past, but also permeate indigenous societies today.

RIASSUNTO:

Lo studio si occupa della rilettura dell'arte rupestre come espressione del ludico a partire dall'arte indigena Kaapor. Analisi dei disegni spontanei degli indigeni Kaapor, gruppo etnico di cacciatori-raccoltori che abitano la foresta tropicale, nell'Amazzonia maranhense, indagando se questo tipo di arte ricorre fra altri gruppi etnici. Comparazione di questi disegni con i referti archeologici di siti localizzati nelle regioni nord, nordest e centro-ovest brasiliani. Si tratta di reminiscenze di una diffusa società di cacciatori-raccoltori che abitano nel paese. Questi disegni, nel contesto in cui sono stati raccolti, non esprimono contenuto di ordine magico-religioso, ma si inseriscono nella categoria di espressioni realizzate in momenti di rilassamento, spontaneamente o su richiesta del ricercatore Darcy Ribeiro, fra gli anni dal 1949 al 1951. I Kaapor già disegnavano sulle cortecce degli alberi figure simili a quelle che hanno realizzato su carta. Si presume che abbiano anche disegnato su rocce durante le marce intraprese fino a quando sono stati "pacificati" fra il 1925 e il 1930. Le pitture e i disegni rupestri ci permettono di capire la dinamica degli spostamenti dei popoli indigeni da una regione all'altra. A partire dalla diffusione di questa abitudine, il fatto di disegnare animali ed esseri umani di forma più o meno naturalistica, non solo sulle rocce ma anche sui tronchi degli alberi, ci induce a pensare che questa abitudine non sia ristretta al passato, ma permei anche le società indigene attuali.

INTRODUZIONE

Il Kaapor è un popolo indigeno che abita la Terra Indigena (TI) Alto Turiaçu, un territorio dell'Amazzonia maranhense (Brasile) sulla sponda destra del fiume Alto Turiaçu. L'autodenominazione Kaapor significa "abitanti della foresta" (*ka'a* = foresta e *por* = abitante). In uno studio fatto da Darcy Ribeiro negli anni 1949-1951, il ricercatore è riuscito a ricostruire la genealogia di un gruppo familiare fino al 1810; in questa epoca i Kaapor si sono spostati dal nord (Pará) al sud (Tocantins) e dopo a ovest (Maranhão), dove sono stati pacificati dagli agenti del Servizio di Protezione agli Indios (SPI) fra gli anni del 1925-1930; fatto questo che ha provocato successive epidemie di morbillo che li ha quasi portati all'estinzione.

Darcy Ribeiro, assieme alla sua *equipe*, fu designato dallo stesso SPI per realizzare lo studio etnologico della cultura kaapor. L'*equipe* era composta da un cineop-

eratore, un linguista, un antropologo e un interprete, visto che, in quell'epoca, questi indigeni non parlavano la lingua portoghese.

DINAMICA DELLE SOCIETÀ DI CACCIATORI-RACCOGLITORI

Ho incontrato i disegni Kaapor in *Diários Índios* (RIBEIRO 1996) nel 2012. Ho condiviso questo mio interesse con altri studiosi nella speranza che i disegni fossero analizzati più approfonditamente, perchè mi sono sempre apparsi, sotto l'aspetto formale, molto prossimi della pittura rupestre. Li presento a questo Symposium nutrendo ancora questa speranza, anche perchè molti di loro sono seppelliti in qualche biblioteca nella remota speranza che qualcuno li studi. Nel frattempo io li presento qui come li vedo. Prima però, è importante offrire, anche se in maniera succinta, uno studio sulla dinamica degli spostamenti degli indigeni a partire dalla regione Nordest del Brasile.

* Università Federale del Maranhão (UFMA) - Dipartimento Belle Arti (Brasile)

Lo studio di Odilon Nunes (1960, *apud* BATISTA 1994, p. 35) afferma che "Il Piauí fu un corridoio di migrazioni nel continente sudamericano" (trad. nostra). Questa affermazione è condivisa da Chaves (1963, *apud* BATISTA 1994, p. 35):

Il Piauí è un ponte ben definito che unisce due regioni dell'America del Sud. Occupa un territorio nella estesa parte dei campos e delle foreste che si estendono da nord a sud fra l'oceano e la parte orientale del grande altopiano brasiliano. Questa parte caratterizza la trasformazione di questo vasto territorio in un corridoio dal bacino del fiume São Francisco e dal litorale nordestino verso il bacino del fiume Amazonas e viceversa.

Ciò posto, è importante ricordare che molti popoli sono stati sterminati senza che si conoscessero minimamente i loro costumi, lingua, arte ecc. Questo è un ostacolo per la comprensione delle probabili testimonianze lasciate da loro, come pure per percepire la relazione fra culture estinte e culture attuali. Inoltre, ci siamo abituati all'idea di una indianità racchiusa in riserve, senza pensare alla presenza di corridoi di comunicazione fra i vari popoli, attraverso i quali l'interscambio culturale si è reso possibile.

Se la tesi di Nunes (1960) è corretta, queste popolazioni si spostavano in varie direzioni, evitando il confronto con gruppi rivali. Per questo motivo abbiamo avuto difficoltà a percepire le categorie tempo e spazio nelle culture indigene. Certamente, nella categoria tempo, ciò che ci è stato più difficile capire e interpretare è il tempo "libero". Ci siamo abituati all'idea che la relazione degli indigeni con lo spazio e col tempo si inserisca in tre categorie: *sussistenza* (caccia, pesca, raccolta, coltivazione), *difesa* (guerre) e *iniziazione* (rituali). In quale di queste categorie possiamo collocare l'arte? In quale si inquadra l'arte di narrare?

Detto ciò, ci conviene ritornare ai disegni naturalistici o spontanei, su pietre, ma anche sui tronchi degli alberi che già sono stati registrati fra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX da antropologi tedeschi: Theodor Kock Grünberg e Karl Von den Steinen e nel secolo XX dai brasiliani Egon Schaden e Darcy Ribeiro (FÉNELON COSTA 1988, p. 13).

Il Diario di Campo di Darcy Ribeiro, scritto sotto forma di una lettera alla sua sposa, Berta G. Ribeiro, è stato pubblicato nel 1996 e in questo si incontrano i disegni dei Kaapor, oggetto di questo articolo.

Per essere un Diario, per sua natura contiene informazioni su temi vari, fra i quali l'arte piumaria, la ceramica, la tessitura e l'arte di disegnare figure animali e umane nelle cortecce degli alberi.

Incontriamo in tutti i sentieri percorsi in queste foreste, tronchi di alberi con le cortecce intagliate e con disegni di animali e persone. Lo stesso avviene anche sui tronchi caduti sulla strada" (RIBEIRO 1996, p. 129).

Lo stesso autore ci informa sulla pubblicazione di un libro il quale sarebbe stato illustrato dai Kaapor:

Huxley sta copiando, pazientemente, ogni disegno che gli indigeni hanno intagliato con il coltello nella cortecchia degli alberi lungo i sentieri. Sono molto interessanti ed espressivi; la difficoltà consiste nell'interpretarli, perchè non è possibile incontrare l'artista per chiederlo a lui mentre gli altri indigeni dicono, sullo stesso disegno, cose differenti" (RIBEIRO 1996, p. 382).

I DISEGNI KAAPOR

La selezione limitata di disegni qui proposti affronta temi come uomo, donna, uomo negro, capriolo, pantera, scimmia, cavallo, "maguari", socò (gallinaceo), aereo. Questi disegni hanno in comune il fatto di essere molto sommari, tuttavia ogni artista ha le sue particolarità come si vedrà in seguito.

A pagina 148 troviamo i disegni di Ari-djú; alla pagina seguente quelli di Japu-katí che ha disegnato persone (auá; mirixó, la moglie di Ari-djú), socò, papai-raíra, capriolo, scimmia, mimí. Su questi disegni, Ribeiro commenta come segue:

Questi sono i disegni della mia gente senza nome. Ari-djú - il figlio del capitano, che le persone di Canindé chiamano Saracura - prima "ha scritto" un poco, dopo, su mia richiesta, ha fatto alcuni disegni di auá, mirixó, della sua compagna, di un socò, di una scimmia guariba e di un capriolo. Alla fine, il disegno di me. Sembra rappresentare un uomo sempre con due cerchi, il superiore ha un piccolo circolo nel mezzo, che deve essere la bocca, e l'inferiore ha quattro prolungamenti, le membra. La pagina seguente è stata illustrata da Japú-katí, che ha disegnato anche me, Ari-djú, altri uomini, donne e bambini. I suoi disegni hanno una certa omogeneità, sembrano rappresentare la testa, con la bocca, e tracce che, probabilmente, simbolizzano le membra. Non c'è dubbio che disegnano molto meglio con le loro punte di freccia nelle cortecce degli alberi. Dopo aver raccolto i disegni, vedo che è necessario fotografarli ancora. (RIBEIRO 1996, p. 148-149, tr. nostra)

A pagina 442, un unico indio ha disegnato, a matita, tre figure di donna. La prima indossa appena una gonna; la seconda un vestito che scende fino ai piedi; la terza usa un perizoma. Ha disegnato anche delle figure maschili: una ha un corpo a forma di Y invertito con una linea orizzontale che forma le braccia aperte in croce. La figura dell'altro uomo, identificata con la parola "negro", è un poco più dettagliata della prima: ha spalle, mani e, al contrario degli altri disegni, ha piedi e anche il pene. Probabilmente è una allusione al fatto che, non essendo kaapor, il negro non usa l'involucro peniano come oggetto di decoro come i Kaapor. In questa stessa pagina c'è anche una capra dalla cui testa escono tre aste che sembrano due corna e un orecchio. Le zampe anteriori sono più lunghe delle posteriori in riferimento, probabilmente, all'abitudine che i caprini usano appoggiarsi sulle zampe posteriori per prendere con la bocca le foglie più alte. Quanto al cavallo, disegnato in forma molto sintetica, non presenta nessuna particolarità.

A pagina 448 si vedono due disegni molto semplici formati da due linee lievemente inclinate sostenute rispettivamente da tre e da quattro linee parallele verticali come fossero zampe; sulla testa sono presenti due linee parallele, probabilmente orecchie o corna. Questa immagine è identificata nella legenda come un capriolo. L'ultima, identificata come pantera, ha il corpo più voluminoso rispetto al capriolo: le zampe davanti sollevate e le posteriori appoggiate a terra; sulla testa, un paio di orecchie.

A pagina 461 c'è un disegno con la seguente legenda: "Non si spaventi cara, questo sono io, o la mia 'ombra', come ha detto il disegnatore Xapy" (Trad. nostra). Si tratta di un ritratto a corpo intero dell'autore del diario. A pagina 482, nella parte superiore, si può vedere

una losanga con una linea in uno dei lati: la rappresentazione pittorica del karapuá (organo sessuale femminile) così come lo stesso è rappresentato a pagina 129. Nella stessa pagina c'è il disegno di una scimmia "guariba", di un aereo con motore e finestre, ancora di una scimmia e di un karapuá. Il karapuá in questo diario è rappresentato sempre con una losanga. Altri soggetti vengono rappresentati con lo stile individuale di ogni disegnatore. Quelli della pagina 482 (Coraiuhú) hanno un livello di astrazione molto elevato al punto da non riconoscere, senza l'aiuto delle legende, il soggetto.

Alle pagine 508 e 516 ci sono i disegni di un cavallo, di un naturalismo così accentuato che è possibile, osservandolo, dire che si tratta realmente di un equino. Lo stesso stile si applica ai disegni della pagina seguente: cavallo e scimmia "guariba".

A pagina 541 vi sono disegni schematizzati di profilo con la legenda che li indica essere di una scimmia, di un agnello e di un "manguary". Queste immagini hanno un accentuato livello di sofisticazione, e mostrano la grande creatività del disegnatore; quelle della pagina 543 seguono lo stesso stile.

Nella pagina 581 sono disegnati i "socò" che hanno caratteristiche naturalistiche più accentuate.

CONCLUSIONE

Sono stata presente durante l'esecuzione materiale di questi incisioni in varie occasioni. Nel novembre del 1985, quando stavo nel villaggio di Bacurizinho dei Tenetehara, per partecipare per la prima volta della festa della ragazza nuova (rituale della "menarca"), ho osservato come le donne dipingevano il corpo degli uomini. In quell'occasione anch'io ho partecipato dipingendo alcuni di loro.

Questi sono i momenti di rilassamento e allegria. Di fatto, l'atto di dipingersi fa parte della festa. Fra i Krikati ho osservato il "cesteiro" durante la sua attività, la tessitrice nel suo lavoro, la confezione di maschere, la preparazione di pigmenti per la pittura corporale, l'atto di dipingere il proprio corpo. L'atto artistico generalmente avviene in un contesto di serenità in cui l'artista è circondato da spettatori di fascia d'età varia, in mezzo a un chiacchierare rilassato.

Ho anche osservato che, narrando i miti o raccontando fatti, il narratore ricorre al disegno, prendendo ciò come uno schema della sua narrazione o come una topografia immaginaria. Il proprio mito, secondo la mia visione, è la formattazione di esperienze vissute che hanno necessità di essere "disegnate" per essere comprese. Detto in un'altra maniera, ciò che si ricerca è il superamento del caos, dello sconosciuto, ordinando e collocando ogni elemento in un determinato luogo per capirlo meglio.

Fra i Tenetehara, secondo Zannoni (2002, p. 170), è stato necessario che gli uccelletti si unissero per alzare il cielo, perchè questo era molto prossimo dalla terra, e tutti vivevano insieme, umani e animali, al punto da parlare la stessa lingua. Alzando il cielo, ogni specie ha preso il suo luogo e la sua "lingua".

Fra i Krikati, la fine del caos è rappresentata nel mito

dal sacrificio di due ragazze, dalle cui vulve è sorto il villaggio di forma circolare, delimitando lo spazio di dominio delle forze della natura, da quello di dominio della cultura.

Nonostante tutto ciò rappresenti un ordinamento attraverso la cultura, non significa un allontanamento, ma un disciplinamento dello spazio, della condotta e delle attribuzioni. Non di rado, la natura, dopo essere

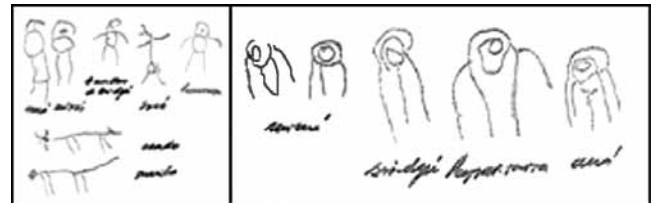


Fig. 1 - Disegni delle pagine 148-149 (Ribeiro 1996)



Fig. 2 - Disegni delle pagine 442 e 448 (Ribeiro 1996)

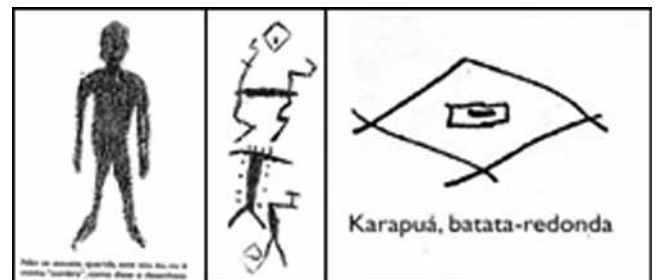


Fig. 3 - Disegni delle pagine 461, 482 e 129 (Ribeiro 1996)

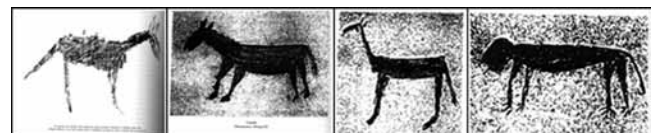


Fig. 4 - Disegni delle pagine 508, 516 e 517 (Ribeiro 1996)



Fig. 5 - Disegni delle pagine 541, 543 e 581 (Ribeiro 1996)

passata per il setaccio della cultura, è inserita nel villaggio attraverso gli ornamenti e i rituali.

Non possiamo non menzionare che, per chi vive il nomadismo, la casa è qualsiasi luogo dove ci si possa accampare e vivere fino alla marcia successiva verso un nuovo accampamento. Ora, sapendo che l'arte è parte di tutte le culture, non è ammissibile che, per essere nomade, una etnia si privi del piacere di questa attività. Di fatto come dice Boas (1981, p. 33):

Non esiste popolo da noi conosciuto, che dedichi tutta la sua energia e il suo tempo alla ricerca di riparo e alimentazione [...] perfino le più povere fra le tribù producono oggetti che sono per loro fonte di piacere estetico. Tutti gli esseri umani, in una maniera o nell'altra, sono sensibili al piacere estetico e, per quanto differenti siano gli ideali del bello, in ogni luogo, l'apprezzamento estetico presenta le stesse caratteristiche: i canti dei siberiani, la danza dei negri africani, la mimica degli indigeni californiani, le sculture dei neozelandesi, le tavolozze dei melanesi, le sculture dell'Alasca esercitano in quelli che le producono un fascino non differente da quello che sperimentiamo noi quando sentiamo una canzone, assistiamo a uno spettacolo di danza o quando ammiriamo una pittura o una scultura.

Così, l'arte dei popoli nomadi si incontra nel corpo, attraverso la pittura e gli ornamenti, negli utensili e nelle armi e, nel caso degli indigeni, nella natura circostante. L'arte kaapor è un indizio di una etica kaapor che non ammette una natura senza umanità, né una umanità senza natura: una maniera di trasporre la cultura al di là del villaggio trasformando la foresta in ambiente della cultura, essendo a un solo tempo, casa della fauna e casa dell'uomo.

Alla stessa maniera, l'abitudine che i Kaapor hanno di mostrarsi adornati con piume, indica che il corpo, in quelle circostanze è, per così dire, una estensione della propria natura. Forse per questo è tanto suggestiva l'autodenominazione che esplicita questo concetto: *Abitanti della foresta*. Disegnando nei tronchi degli alberi, i Kaapor affermano che la natura non è qualcosa che può essere eliminato per lasciare spazio alla cultura, ma che è il luogo per eccellenza della cultura, contrariamente non avrebbe senso alcuno decorare un luogo che non sia loro proprio.

Sono ricorso con frequenza alla teoria di Darcy Ribeiro il quale lo ritengo fino ad ora lo studioso che ha più chiaramente compreso la relazione dell'indigeno con il tempo e con la elaborata preparazione del corpo, delle armi e degli utensili:

Non essendoci fra gli indios frontiera fra una categoria di cose viste come artistiche e altre viste come volgari, essi sono liberi di creare il bello. Tra loro, una persona, quando dipinge il suo corpo, modella un vaso, intreccia un cesto, pone nel suo lavoro il massimo della volontà di perfezione e un senso di ricerca del-

la bellezza comparabile solo con quello dei nostri artisti quando creano. Questa comprensione ci porta alla conclusione che la vera funzione che gli indigeni sperano di ottenere in tutto quello che fanno è la bellezza [...]. Ogni indigeno è una persona che incontra enorme piacere a fare bene tutto quello che fa. È anche uno che ha piena coscienza delle qualità singolari degli oggetti che usa. Voglio dire con ciò, solamente, che la donna indigena che intreccia un semplice cesto per caricare la mandioca, colloca nel produrre la sua opera dieci volte più zelo e lavoro di quello che sarebbe necessario per compiere le sue funzioni di utilità. Questo lavoro in più e questo zelo prodigioso si spiegano solamente come risposta a un bisogno imperativo, per il compimento di una necessità tanto propria della vita indigena ed è inimmaginabile che qualcuno si disinteressa di questa. Quella donna che fa il cesto, che pone tanto impegno nella sua confezione, sa che lei si rispecchia interamente in questo. Una volta fatto, esso è il suo ritratto riconoscibile da qualsiasi altra donna del villaggio che, guardandolo, leggerà in lui, immediatamente, per la calligrafia cestaria che esibisce, l'abilità di chi lo ha fatto (RIBEIRO 1997, p. 60).

Sono dell'idea che gli studi di Darcy Ribeiro evidenziano una quarta categoria che possiamo chiamare *tempo libero o tempo dell'arte*. Utensili, armi, ornamenti e oggetti rituali sono fatti durante il tempo libero, perché sono fatti in casa o nelle prossimità del villaggio, cioè fuori dal tempo riservato alla caccia, alla guerra, ai rituali e alla coltivazione, eccetto l'arte fatta direttamente sul corpo, come la pittura e l'implumazione che sono realizzate durante i rituali.

Se la tesi di Darcy Ribeiro è corretta, dobbiamo concludere che, essendo gli indigeni di oggi i superstiti di quelle società che sono dette preterite, l'arte rupestre si differenzia dall'arte nei tronchi degli alberi, non per la concezione, ma solo per il supporto. Essendo l'albero un supporto vivo, l'arte realizzata su di esso può essere considerata la versione effimera dell'arte rupestre. Durante la sua traiettoria l'umanità, in qualsiasi posto dove è stata presente, ha fatto rappresentazioni di sé, del suo mondo e della sua concezione del mondo. Ciò preoccupa noi, uomini globalizzati, perché non comprendiamo come qualcuno possa impiegare tempo ed energia per una attività che non sia redditizia. Per questo, ricerchiamo intensamente spiegazioni che possano giustificare tanto impegno. Per noi, l'arte deve necessariamente comunicare, persuadere, convincere. Talvolta per questo è difficile capire il labor-artis delle culture delle pietre e, per estensione, dei tronchi degli alberi. Ma, se ci disponiamo a guardare il mondo a partire da loro, percepiamo che questa è un'arte fatta per essere vissuta. Discutendo l'ottica a partire dai bambini, Marco Dallari dice che: "L'estetica è il modo di conoscere con la sensazione e attraverso i sensi ed è quindi una concezione fisica, riferita ai sensi e alla percezione" (DALLARI, *apud* BERTOLINI 2005-2006, p. 35).

BIBLIOGRAFIA

- BATISTA J. G.
1994 *Etnohistória indígena piauiense*, Teresina, EDUFPI/APL.
BERTOLINI C.
2005-2006 *Punto, linea e colore: gli elementi costitutivi dell'alfabeto dell'immagine*, Tesi di laurea in Didattica del disegno, Bolzano, Italia, Libera Università di Bolzano, Facoltà di scienze della formazione.
BOAS F.
1981 *Arte primitiva. Forme, simboli, stili e tecniche*, Torino, Ed. Boringhieri.

- FÊNELON COSTA M.H.
1988 *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*, Brasília, UnB.
RIBEIRO D.
1996 *Diários índios*, São Paulo, Companhia das Letras.
1997 *Confissões*, São Paulo, Companhia das Letras.
ZANNONI C.
2002 *Mito e sociedade tenetehara*, Tesi, Dottorato in sociologia, Araraquara (SP), FCL/PPG Sociologia.