

MARCOS GARCÍA DIEZ
LUÍS LUÍS

**JOSÉ ALCINO TOMÉ E O ÚLTIMO CICLO
ARTÍSTICO RUPESTRE DO VALE DO CÔA:
UM CASO DE ETNOARQUEOLOGIA**

UISEU
Centro de Estudos Pré-Históricos da Beira Alta
2002-2003

Separata dos «Estudos Pré-Históricos»
Vol. X-XI, 2002-2003, pp. 199-223

JOSÉ ALCINO TOMÉ E O ÚLTIMO CICLO ARTÍSTICO RUPESTRE DO VALE DO CÔA: UM CASO DE ETNOARQUEOLOGIA

In memoriam José Alcino Tomé¹

Marcos García Díez*
Luís Luís**

“De valor desigual, saídas da mestria de um verdadeiro artista ou da ingenuidade de um simples imaginário, um denominador comum unia, contudo, as obras diversas: a vontade que as tornara possíveis.”

Miguel Torga, *A Criação do Mundo*, p. 344

A região do Vale do Côa relaciona-se hidrologicamente com a bacia do rio Douro (Fig. 1). Este termo define o curso do Baixo Côa e o espaço envolvente à foz deste no rio Douro. Geograficamente a região situa-se no norte de Portugal, mais precisamente no sector mais setentrional da Beira Alta, igualmente conhecido por Beira transmontana. Geologicamente surgem aqui representados materiais de xisto, inseridos no complexo xisto-grauvácico, e, para sul, os granitos.

Trata-se de um dos complexos artísticos mais importantes da arte rupestre europeia. Ao longo dos últimos 17 km do rio Côa foram localizadas 28 estações, que se distribuem por ambas as margens do rio e por ribeiras e pequenas linhas de água, vertendo as suas águas para o rio Côa e Douro. O conjunto compõe-se de mais de 231 rochas com representações, que integram um dos mais longos ciclos artísticos, iniciado durante o Paleolítico superior e perdurando até à actualidade, sendo os momentos pré e proto-históricos (Paleolítico, Pré-história Recente e Idade do Ferro) os que se encontram mais amplamente representados (Baptista e Gomes, 1997; Baptista, 1999).

O seu carácter de ciclo amplo e contínuo abre aqui a possibilidade de se obter uma visão diacrónica completa de diferentes aspectos relativos à criação gráfica. Com o fim de conhecer alguns aspectos concre-



Figura 1 — Localização da zona objecto de estudo.

¹ Já após a conclusão do presente texto, tomámos conhecimento da morte, em Fevereiro passado, de José Alcino Tomé. Este trabalho, que se baseia no seu contributo e na sua experiência, é dedicado à sua memória.

* Departamento de Geografía, Prehistoria y Arqueología. Universidad del País Vasco. c/ Tomás y Valiente s/n. 01006 Vitoria (España). Correio electrónico: marcosgarcia@inicia.es

** Parque Arqueológico do Vale do Côa. Av. Gago Coutinho, 19-A, 5150-610 Vila Nova de Foz Côa. Correio electrónico: luisluis.pavc@ipa.min-cultura.pt

tos relativos à criação, ao processo técnico, à motivação, etc., aproveita-se aqui a possibilidade de entrevistar um dos últimos gravadores do vale (José Alcino Tomé), obtendo assim um registo oral, cujas considerações constituem um documento único para, no mínimo, a compreensão de um reduzido número de motivos decorativos, os seus. As informações prestadas dão uma ideia do contexto social, familiar, e económico do gravador, e ajudam a compreender o processo gráfico das gravuras. A partir das considerações obtidas, integra-se o *corpus* gráfico de Alcino Tomé dentro do contexto artístico de cronologia histórica documentado na região do Vale do Côa, realizando uma apresentação sumária do mesmo. Para além disso, tendo por base o quadro teórico da etnoarqueologia, a informação recolhida é relacionada com a informação relativa ao grafismo paleolítico, observando e valorizando deste modo as diferenças e semelhanças reconhecidas entre as respectivas cadeias operativas gráficas.

1. A ETNOGRAFIA COMO CIÊNCIA AUXILIAR DA ARQUEOLOGIA: ETNOARQUEOLOGIA

1.1. Objectivos e métodos da etnoarqueologia

Com a aceitação do princípio do evolucionismo cultural, o método comparativo ou paralelo cultural surge como um dos métodos fundamentais da Antropologia. Este método consiste em “*aproximar factos ou objectos provenientes de diferentes culturas com o fim de as comparar*” com vista à descoberta de “*leis e regras válidas para todas as sociedades*” (Panoff e Perrin, 1973: 46).

Se, durante o século XIX, o objecto de estudo da Antropologia se centrava sobretudo nas sociedades primitivas existentes, e o da Arqueologia nas sociedades primitivas extintas, tornou-se natural que as descrições etnográficas dos primeiros exploradores tivessem influenciado os primeiros arqueólogos (Gallay, 1986: 165). Assim, a relação entre a Arqueologia e a Etnografia/Antropologia terá surgido da tentação de colocar os objectos que se encontravam nas mãos de homens e mulheres reais. Este modo de pensar parte obrigatoriamente do pressuposto de que as sociedades evoluem num determinado sentido e de que todas elas passam por estádios semelhantes.

Numa primeira fase assistimos a um uso da Etnografia de forma indiscriminada que poderemos apelar de *comparativismo etnográfico*. Esta prática será mesmo anterior ao século XIX, como o demonstra o facto de em 1789 o famoso naturalista americano William Bartram, se ter servido das estruturas cerimoniais dos índios Creek para interpretar vestígios pré-históricos da região (Trigger, 1989). Entre os primeiros exemplos podemos encontrar ainda a comparação que F. Keller fez, em 1854, entre as aldeias pré-históricas dos lagos alpinos e as aldeias da Nova Guiné descritas por Durmont d'Urville, ou a teoria da magia simpática de Salomon Reinach, já na passagem para o século XX, sobre a arte paleolítica, baseada numa teoria etnológica elaborada a partir de dados recolhidos entre os aborígenes australianos (Gallay, 1986: 167).

Nesta primeira fase, as analogias eram feitas de forma empírica, sem qualquer controlo científico, o que levou a que tenham sido fortemente criticadas nos anos 60 pelos pré-historiadores europeus, nomeadamente no contexto da interpretação da arte rupestre. Entre os críticos contaram-se Annette Laming-Emperaire, e principalmente André Leroi-Gourhan. No entanto, este investigador acabará por ser fortemente influenciado por dados da Etnografia, ao utilizar a mitologia esquimó na sua interpretação da arte paleolítica, embora nunca o refira (Gallay, 1986: 168).

Enquanto que na Europa se recusava a comparação com a Etnografia e a Antropologia, do outro lado do Atlântico essa ligação estreitava-se cada vez mais. A arqueologia americana, cujo objecto directo de estudo são as complexas sociedades índias, algumas delas ainda existentes, apercebeu-se mais facilmente que a Etnografia poderia ser útil à interpretação arqueológica (Renfrew e Bahn, 1991: 166). É neste contexto que surge a *Etnoarqueologia*.

O termo etnoarqueologia terá sido forjado por Jesse W. Fewkes em 1900 (Gould, 2000: 181), mas os estudos arqueológicos que se baseavam nas tradições orais vinham já de trás, incidindo sobretudo no sudoeste americano. Tal como na Europa, estes estudos baseavam-se inicialmente no uso de analogias etnográficas sem qualquer tipo de controle científico, com o objectivo fundamental de identificar e explicar a produção e uso de artefactos e estruturas pré-históricas.

Será a partir dos anos 60, com o desenvolvimento da corrente da *Nova Arqueologia*, que a sistematização da etnoarqueologia se começa a fazer. Esta escola americana buscava explicações generalizantes, leis acerca do passado, e para tal era necessário a constituição de um corpo teórico que fundamentasse a interpretação arqueológica. Esse corpo teórico foi-se então buscar à antropologia. Com a recuperação do evolucionismo cultural, a antropologia e a arqueologia estudariam o mesmo tipo de sociedades, mas, enquanto que a primeira as estudaria vivas, a segunda estudá-las-ia já fossilizadas. O objectivo era fazer com que a arqueologia ultrapassasse a mera descrição de uma determinada realidade, para atingir a demonstração da existência de leis aplicáveis a essa mesma realidade (Binford, 1972). É nesta perspectiva da arqueologia como um “*paste tense of cultural anthropology*” (Renfrew e Bahn, 1991: 9), que se desenvolve a etnoarqueologia.

Em traços gerais, o objectivo da etnoarqueologia é fornecer os modelos teóricos de interpretação dos dados recolhidos pelo arqueólogo, estáticos, para que se atinjam os comportamentos humanos subjacentes, a

dinâmica (Binford, 1991: 33). Ela funcionaria como uma “Teoria do Alcance Médio” (*Middle Range Theory*), que permite ao arqueólogo estabelecer relações entre a cultura material por ele observada, e o comportamento, que lhe é inacessível directamente (Trigger, 1989: 362). A etnoarqueologia quer ser assim a “Pedra de Roseta” (Binford, 1991), a linguagem (Gould, 1978), para a interpretação do registo arqueológico. Para isto é necessário o pressuposto de que determinados comportamentos têm uma correlação material. Encontrados esses vestígios materiais, o arqueólogo pode inferir os comportamentos que os originaram (Kramer, 1979: 1). Para isso é necessária a criação de um saber de referência (Gallay, 1991), que permite ao arqueólogo interpretar de forma idêntica vestígios materiais semelhantes. Neste sentido assemelha-se muito à arqueologia experimental.

A etnoarqueologia vai procurar inverter o processo de formação do registo arqueológico, tornando-se numa espécie de tafonomia cultural, investigando os processos culturais que determinam o modo como a cultura material se apresenta no registo arqueológico.

A sua base teórica é o uso de analogias, derivadas de observações no tempo presente, com o objectivo de interpretar acontecimentos ou processos passados (Watson, 1979: 277). Mas o que diferencia a utilização da analogia, ou do paralelo etnográfico, a partir dos anos 60, da sua utilização anterior, é que agora os paralelos não são tomados como definitivos, mas como hipóteses de trabalho a ser testadas face ao registo arqueológico (Watson, 1979: 277). Assim, em 1961, Robert Acher introduz o conceito da “nova analogia” (*new analogy*), defendendo que, recorrendo a um controlo ecológico, os arqueólogos poderiam desenvolver analogias com um maior grau de fiabilidade entre culturas do passado e do presente que se adaptaram ao mesmo meio ambiente de uma forma semelhante (Gould, 2000: 182). Para além deste controlo ecológico, outros cuidados deverão ser tidos em conta no uso das analogias, como por exemplo a não aplicação de observações contemporâneas a contextos anteriores ao Paleolítico superior, tendo em conta o condicionamento que as diferenças anatómicas podem trazer aos comportamentos (Kramer, 1979: 2).

Para chegar às conclusões que permitem o paralelo etnográfico, o etnoarqueólogo deverá recorrer aos métodos de campo etnográficos, como sejam a observação participante ou a entrevista (Kramer, 1979: 4). A etnoarqueologia não deverá ser a simples utilização de monografias etnográficas pelo arqueólogo. Ele vai tornar-se num etnólogo e estudar o que lhe interessa numa determinada sociedade, a cultura material (Gallay, 1986: 177), não contemplada pela maioria da antropologia sociocultural (Kramer, 1979: 5). A etnoarqueologia compensa ainda outra falta nos estudos etnográficos, fundamental para a arqueologia, a quantificação dos dados observados. Assim, para obter estes dados, o etnoarqueólogo tem muitas vezes de utilizar, para além dos métodos etnográficos, outros, característicos da arqueologia, como sejam a escavação e o desenho de plantas de estruturas e de distribuição de materiais (Gallay, 1986: 177).

O objecto de estudo da etnoarqueologia são assim as sociedades que, nos nossos dias, mais se assemelham a determinada sociedade fóssil, como sejam as sociedades de primitivos actuais e as comunidades rurais. A isto junta-se muitas vezes uma característica importante, a proximidade geográfica entre as sociedades fósseis e as sociedades informadoras.

Entre os exemplos clássicos de estudos etnoarqueológicos podemos citar o de Lewis Binford entre os Nunamiut, um grupo de caçadores-recolectores do Alasca (Binford, 1983), que lhe serviu de base numa acesa polémica que manteve com François Bordes acerca do Musteriense na Dordonha. Outros exemplos clássicos entre os caçadores-recolectores foram os trabalhos de Yellen (1977) e Richard Lee (1972) entre os bosquímanos !Kung, ou de Richard Gould (1978) entre os aborígenes australianos. Mas se inicialmente os caçadores-recolectores foram os mais estudados — porque essas sociedades estão rapidamente a desaparecer, e porque durante cerca de 99% da sua história as sociedades humanas não produziram (Kramer, 1979: 3 e 5) — depressa os estudos se alargaram para sociedades pré-históricas mais complexas, e mesmo ao passado contemporâneo, como é exemplo o “Garbage Project” de William L. Rahtje (1972), que se dedica ao estudo do lixo da cidade americana de Tucson.

A crença absoluta na etnoarqueologia foi abalada pelas convicções de Ian Hodder que, ao defender que a arqueologia e o passado em geral são construções do presente, não existindo uma realidade objectiva do passado (Hodder, 1991: 246), vai criticá-la duramente, bem como a Teoria de Alcance Médio, como instrumentos independentes e objectivos para a leitura do registo arqueológico (Hodder, 1991: 249). Hodder defende que a cultura não é só adaptação, e reconhece a influência do contexto histórico no estudo das sociedades humanas, o que impossibilita qualquer tipo de lei geral a elas respeitante — as generalizações transculturais (Hodder, 1991: 246) —, e torna a etnoarqueologia numa disciplina impossível. Curiosamente para provar o seu ponto de vista, Ian Hodder vai socorrer-se de estudos etnográficos, como sejam os realizados junto do lago Baringo (Quênia) e entre os Ilchamus. Mas para ele a etnoarqueologia só pode ser entendida como a arqueologia dos grupos étnicos e tem apenas por objectivo clarificar o presente etnográfico, aliando-se deste modo à etno-história (Hodder, 1988: 130).

A Etnoarqueologia tem-se visto assim no centro do debate teórico sobre a Arqueologia, mas poderá ser reabilitada como saber de referência, se não se deixar cair naquilo a que poderíamos chamar de um excesso de confiança, ou de positividade, da Nova Arqueologia, bem como do excesso de relativismo do contextualismo. Para isso será necessário adoptar um esquema logicista e reconhecer a existência de determinismos naturais, inerentes aos seres humanos, bem como tecno-económicos, que levam a que, face a pro-

blemas semelhantes, grupos distintos tenham encontrado soluções semelhantes (Gallay, 1986: 170 e 1991). A isso poderemos chamar regularidades, e já não leis.

Só assim a etnoarqueologia poderá ser reabilitada como disciplina, pois, ao contactar com casos individuais, específicos, ela procura o que é geral, transcultural e transtemporal, funcionando como a ponte entre duas posições extremadas da arqueologia contemporânea, compatibilizando o que de melhor podem ter estas duas posturas teóricas.

1.2. A cadeia operativa gráfica e o uso da etnografia no estudo da arte rupestre

O modo de compreensão dos objectos artísticos desde uma perspectiva processual (Fiore, 1996) tem-se vindo a introduzir de forma progressiva no estudo das séries arqueológicas. A sua aplicação, ainda escassamente difundida, tem-se centrado no estudo de peças móveis de cronologia paleolítica (Barandiarán, 1984; Crémades, 1991, 1994; d'Errico, 1995; Fritz, 1999) e mais pontualmente em conjuntos rupestres, onde se têm estudado aspectos puramente técnicos (Menu e Walter, 1996) ou de composição e realização (Barriere, 1982; Múzquiz *et alii*, 1998: 59-87) das obras gráficas, como os instrumentos líticos relacionados com o processo gráfico (Fiore, n.p.).

A arte, os elementos gráficos, como qualquer objecto produto da intervenção humana, não se compreende na sua totalidade se não sobre o entendimento dos agentes e acções que a geram e em estrita relação com os processos de tomada de decisões relativos ao conjunto social, meio natural circundante e motivações individuais. Assim, a cadeia operativa gráfica (Fig. 2) pode ser definida como um conjunto de acções antrópicas estruturadas numa sequência operativa técnica e outra plástica, ambas encaminhadas para a criação de formas artísticas. Entendida a partir de um ponto de vista psicotécnico são dois os pressupostos necessários: a) ter consciência do produto/objecto a desenhar e abstrai-lo formalmente na mente e b) interacção dos elementos materiais.



Fig. 2 — Esquema da cadeia operativa gráfica da gravura.

A grafia será entendida desde a perspectiva do produto final, da consequência dos actos. A cadeia articula-se em diferentes etapas construtivas e interactivas. Parte-se da observação e conhecimento do meio como acções prévias. Toda a representação é a transcrição gráfica de um elemento real, ou da síntese do mesmo. O conhecimento do contexto, a experiência individual, a tradição histórica e a vivência social são elementos que limitam o representado, já que o homem constrói com base no vivido e/ou imaginado. É impossível imaginar aquilo que não se tem consciência, isto é, a percepção e representação artística dependem da percepção e representação empírica (Hildebrand, 1988).

Mas a forma gráfica não depende apenas da observação e conhecimento do meio, ela depende igualmente dos materiais. Os instrumentos de gravação e os suportes são elementos básicos para a plasmagem das obras. Do conhecimento das suas propriedades e graus de resolução e interacção dependerá o resultado, tanto na sua vertente puramente formal, como estética.

A materialização, propriamente dita, inicia-se com as acções conducentes à captação/aprovisionamento dos materiais necessários para a execução. No caso da gravura rupestre são necessários pelo menos dois

elementos: o meio de gravação e o suporte. Dependendo do grau de transformação dos materiais, relacionado com o aproveitamento máximo das capacidades potenciais para o fim desejado, falar-se-á de uso ou funcionalização directa (quando os materiais não são objecto de transformação) ou indirecta (quando se verifica uma alteração das suas propriedades naturais). Esta fase apresenta um carácter construtivo.

Um segundo momento corresponde à interacção entre os materiais, a partir dos quais se obtém a representação formal, e que depende da relação existente entre o suporte e meio e o tipo de gravação. Ela será indirecta, quando, entre o suporte e o instrumento que transporta a energia cinética, isto é, o movimento do gravador, existe um elemento intermédio; ou directa, quando a relação entre suporte e instrumento de gravação é estreita. De uma ou outra forma de agir dependerá, em parte, a delineação e delimitação dos contornos.

Nesta fase, de carácter interactivo, desempenhará um papel decisivo a natureza dos gestos que realiza o gravador, dando origem a diferentes modalidades de gravação. Elas são várias e dependem principalmente do tipo de movimento e do grau ou número de gestos repetidos. As mais comuns são a percussão, a raspagem, a incisão reiterada ou abrasão, e a incisão fina ou filiforme; delas dependerão principalmente a morfologia e profundidade dos sulcos e linhas.

O resultado da interacção é a criação plástica, formas definidas que respondem a um impulso criador. Esta fase supõe a recriação, a representação formal, isto é, um complexo conjunto de formas e de relações entre elas, que fazem referência a processos de concentração e simplificação das formas reais em diferentes graus (Giedion, 1981).

A relação existente entre o lugar de captação/aprovisionamento e as possíveis transformações dos materiais leva a duas situações diferentes. Trata-se de um espaço de transformação primário, quando as alterações das propriedades naturais se desenvolvem no mesmo lugar da captação, e espaço de transformação secundário, quando se verifica uma diferenciação dos espaços. A relação entre lugar de transformação e zona de criação pode ser dupla: zona de criação primária, quando todas as acções se desenvolvem no mesmo lugar, ou zona de criação secundária, quando se produz uma mudança dos locais.

O impulso criador tem uma, ou várias funções determinadas, que são complexas de definir, especialmente em sociedades para as quais não se possui informação escrita e/ou oral. A sua explicação pode ser de carácter material, especialmente ligada ao factor económico, (captura ou desejo do representado, venda dentro de uma rede industrial de origem consumista, prática de intercâmbios, etc.), social (elemento de prestígio e reconhecimento social, demarcação de territórios, etc.), ou imaterial (arte pela arte, recriação visual de índole individual ou colectiva), etc.

A aplicação da etnografia com vista à compreensão do grafismo rupestre é um método de estudo ao qual se tem recorrido de maneira constante, e que hoje em dia tem uma considerável aceitação fora do continente europeu². As suas aplicações na Europa ocidental centraram-se principalmente na vertente interpretativa. As teorias da arte pela arte, o chamanismo, a magia simpática, o totemismo, etc., situam as suas bases explicativas em aplicações de base etnográfica, que tiveram nos inícios do século passado uma ampla aceitação³, centrando em si os temas da discussão, mas que na actualidade se encontram ultrapassadas por outro tipo de considerações. Este tipo de interpretações com base etnográfica não tem, no entanto, deixado de surgir pontualmente (Clottes e Lewis-Williams, 1996), embora recebidas com algum cepticismo por parte da comunidade científica.

A preocupação quanto ao significado tem contudo levado a prestar-se pouca atenção à documentação e reconhecimento da cadeia operativa do facto gráfico. Sem dúvida que o maior número de referências se relacionam com as grafias dos povos aborígenes australianos, mais precisamente com a suas criações pintadas, para algumas das quais se definiu todo o processo (Elkin, 1938; Herberts, 1961; Mac Carthy, 1979; Chaloupka, 1997). Ao contrário, o estudo da gravura tem-se centrado nas modalidades de execução (Davidson 1936; Mountford, 1955; Maynard, 1977; Chaloupka, 1997), deixando de lado a cadeia técnica que os diferentes materiais utilizados na gravação pressupõem.

O estudo comparativo levado a cabo por M. Lorblanchet (1988) tratou de forma detalhada os diferentes aspectos de índole teórica, metodológica e de aplicação, propondo bases para compreender a arte paleolítica a partir da documentação e registo etnográfico. O seu trabalho não se centra exclusivamente no significado, na interpretação dos temas, mas aborda antes questões relativas ao significado da técnica, à integração das figuras no espaço interno (abrigo ou gruta) e externo (meio circundante), ao estilo, etc., chamando sempre à atenção para os limites do método e defendendo um procedimento de aplicação onde se preste especial atenção ao contexto próprio das figuras e dos conjuntos, superando visões normativas.

² A Associação Australiana para o Estudo da Arte Rupestre (AURA) tem vindo a desenvolver diferentes *symposia* onde se dedica uma sessão à aplicação da etnografia na arte rupestre (Morwood e Hobbs, 1992).

³ Uma visão sintética da aplicação ao mundo paleolítico pode ser consultada em M. Lorblanchet (1995: 81-96). Também de destacar a obra já clássica de P. J. Ucko e A. Rosenfeld (1967: 150-223).

2. JOSÉ ALCINO TOMÉ: UM DOS ÚLTIMOS GRAVADORES DO VALE DO CÔA

2.1. Métodos, pressupostos e condicionalismos da análise

A arte do Vale do Côa possui uma longevidade criativa inigualável no mundo da arte rupestre. Pelo facto desta tradição rupestre ter perdurado até há cerca de cinquenta anos, contamos ainda com a presença física de dois dos últimos gravadores do Vale do Côa, António Seixas e José Alcino Tomé. Tanto um como o outro foram moleiros, que, com a decadência desta actividade artesanal, se viram forçados a emigrar. António Seixas emigrou para a França, onde ainda hoje reside, enquanto que Alcino Tomé emigrou para Moçambique em 1951, tendo regressado na sequência do processo de descolonização português.

Este facto torna Alcino Tomé numa personagem cuja experiência de vida e conhecimentos se afiguram fundamentais para o conhecimento da arte rupestre do Vale do Côa. O seu relato pode ser útil ao estudo da arte rupestre do vale a dois níveis distintos. Por um lado, para a compreensão da arte rupestre do século XX, utilizando aquilo a que se chamou de *informed method* (Taçon e Chippindale, 1988), uma vez que ele constitui um testemunho directo. Por outro lado, o seu relato pode servir de comparação com o passado, utilizando neste caso o método etnoarqueológico.

Como metodologia, socorremo-nos da entrevista (texto anexo), dirigindo-a sobretudo para a experiência de Alcino Tomé enquanto um dos últimos gravadores do Vale do Côa. A entrevista realizou-se a nosso pedido, no dia 15 de Dezembro de 2000, por volta das 16 horas, em casa do entrevistado, no Bairro da Forfola, n.º 16, em Vila Nova de Foz Côa, e teve a duração de cerca de 40 minutos. Como participantes teve o próprio Alcino Tomé, a sua esposa, Balbina de Jesus, que foi intervindo durante a conversa, e foi conduzida por um de nós (L. L.) e registada em vídeo por Carla Pinto, guia do Parque Arqueológico do Vale do Côa.

Através da entrevista procurámos obter informações sobre a história de vida de Alcino Tomé, um método de investigação utilizado pela Antropologia Social, que se define como a produção oral de um texto. Normalmente são os entrevistados que, de forma livre e espontânea, embora levemente dirigida, relatam a sua experiência de vida. A nós, interessava-nos a experiência de José Alcino Tomé num momento específico da sua vida. Por isso as questões foram dirigidas para alguns temas previamente estabelecidos. Esses temas consistiram no contexto em que Alcino Tomé executou as suas gravuras, as razões que o motivaram a gravar e a escolher determinados temas, a escolha do suporte, a técnica de gravação que empregou, o conhecimento que possuía das gravuras anteriores às suas, o significado que atribui ao seu trabalho, etc.

A analogia que fazemos a partir daqui deverá ser controlada, sob pena de cairmos uma vez mais no comparativismo etnográfico. No entanto, num mesmo vale, por vezes nos mesmos painéis, homens fisicamente semelhantes gravaram com técnicas semelhantes. O tempo e o modo de vida afastam-nos, mas são aproximados pelo espaço, embora ecologicamente diferente, o suporte e o gesto.

Uma vez que no relato produzido intervém de forma decisiva a memória, ela funciona como um outro condicionalismo deste tipo de análise. A memória pode ser definida como “*a expressão verbal do acto de recordar*” (Bertaux-Wiame, 1985: 47). Mas, ao contrário do que é comumente aceite, a ligação entre a memória e a transmissão concreta do relato, não é feita de forma mecânica. Ao recordar-se, o indivíduo pensa o seu passado em função do seu presente. Logo, a memória não está separada de uma sociedade ou história, ela é “*largamente determinada pelas condições sociológicas das suas manifestações*” (Bertaux-Wiame, 1985: 48). Podemos falar assim de uma falta de objectividade no acto de recordar. A memória não se mobiliza a propósito de qualquer assunto (Bertaux-Wiame, 1985: 50), e a explicação e o significado atribuídos aos diferentes eventos relatados revelam falta de objectividade. Uma mesma situação vivida por várias pessoas produz versões diferentes.

Neste caso concreto pudemos observar isso, através da procura de uma valorização dos feitos próprios perante os seus interlocutores, chegando mesmo o entrevistado a sugerir a concessão de um subsídio pelo seu trabalho.

Tratando-se de uma pessoa idosa, importa aqui referir ainda os mecanismos de envelhecimento da memória, que funcionam igualmente como condicionantes desta análise. As faltas de memória são frequentemente encaradas como um primeiro sintoma de deterioração das faculdades mentais ou como efeito natural do envelhecimento (Ripon, 1992: 71). No entanto, não está provado que sejam meramente factores biológicos, como o envelhecimento celular, que explicam a perda de memória. Por exemplo, muitas vezes os idosos queixam-se de falhas de memória de acontecimentos recentes, enquanto se recordam de outros acontecidos há muitos anos. Albert Ripon explica a memória como a capacidade de conservar e utilizar informação adquirida. Ela pode ser então dividida em três mecanismos distintos: a aquisição, o armazenamento e a restituição. Ora, com o envelhecimento, a capacidade de seleccionar, organizar e tratar as informações declina. Isto acontece fundamentalmente com o mecanismo de aquisição, pois com a velhice assiste-se a uma diminuição da capacidade de atenção, o que provoca uma diminuição da memória (Ripon, 1992: 77).

Por outro lado deveremos entender a memória como um fenómeno plural, dividida em dois níveis – a memória a curto e a longo termo –, e a obrigatoriedade da passagem da informação de um nível para o outro. A memória a curto termo, ou primária, intervém no tratamento da informação “descartável”. A memória

a longo termo divide-se em secundária, que se aplica à vida quotidiana e aos factos recentes, e terciária, o grande contentor de todos os acontecimentos de uma vida (Ripon, 1992: 80). As falhas dos idosos têm a ver com a memória secundária devido à dificuldade em tratar informações novas e em ter atenção selectiva.

Assim sendo, apesar da diminuição das capacidades de memória com o avanço da idade, os factos mais afectados são os mais recentes, devido a falhas na aquisição e na memória secundária, enquanto os mais antigos ficam armazenados na memória terciária.

2.2. José Alcino Tomé, história de vida de um gravador rupestre

José Alcino Tomé (Fig. 3) nasceu em Vila Nova de Foz Côa a 12 de Março de 1925. Concluído o exame da 4.^a classe, foi trabalhar nos moinhos do rio Côa, que a sua família possuía na Canada do Inferno, junto ao Rêgo da Vide. Só de lá saiu quando foi chamado para a tropa, com 18 anos. Foi durante estes anos, em plena etapa de adolescência, que José Alcino Tomé gravou no Vale do Côa.



Fig. 3 José Alcino Tomé em sua casa, juntamente com a sua mulher (canto superior direito) e empunhando um pico. (canto inferior direito) – imagens obtidas a partir do registo vídeo da entrevista.

Depois de cumprido o serviço militar, procurou emigrar clandestinamente para França, onde já trabalhavam dois irmãos seus. A fuga, no entanto, terminou em Madrid, onde ele e os seus quatro companheiros foram apanhados e estiveram presos durante cinco dias, antes de serem entregues na fronteira à PIDE, que lhes deu uma “batida” e os deixou regressar a pé para casa.

Entretanto, casou com Balbina de Jesus, com quem teve 2 filhos e uma filha. Em 1951 conseguiu finalmente sair de Portugal, tendo partido para Nampula (Moçambique), onde foi encarregado geral de uma fábrica de óleos vegetais. Regressou em 1975, e vive hoje pobrememente com a mulher num bairro de casas modestas e pré-fabricadas, que foi construído para os “retornados” das ex-colónias. Hoje, com 76 anos, queixa-se que “a vida agora é muito madrasta” e mantém o desejo de partir: “Se eu estivesse novo, eu não estava aqui também. Ala! Ala!”.

2.3. Corpus gráfico

O *corpus* artístico hoje conhecido de José Alcino Tomé é escasso, concretizado em 5 rochas distribuídas por 2 núcleos rupestres diferentes (Rêgo da Vide, nomeadamente nas rochas 2, 3, 4 e 5, e Foz do Côa) separados por cerca de 2,8 km. Os dois núcleos relacionam-se especialmente com a actividade de moagem que se desenvolvia nas margens do rio Côa. Para além disto, segundo o próprio, terá gravado ainda uma sereia nas margens do Douro. Todo este conjunto de gravuras encontra-se hoje submerso, em virtude do enchimento da barragem do Pocinho em 1983, e só foram estudadas em Outubro de 1995, aquando do abaixamento do nível dessa barragem para possibilitar o estudo das gravuras paleolíticas do Vale do Côa. É possível que futuros abaixamentos do nível das águas do Côa e Douro permitam o reconhecimento de novas representações executadas por Alcino Tomé.

A descrição das diferentes representações realiza-se tomando como base a publicação dos levantamentos e notas apresentadas nas primeiras campanhas de estudo da arte rupestre do Vale do Côa.

Rêgo da Vide 2 (Baptista e Gomes, 1997: 256-257, 299) (Fig. 4). A rocha, que se dispõe verticalmente, apresenta uma estruturação em dois painéis. Na esquerda contém representações realizadas por Alcino Tomé. O dispositivo temático compõe-se de:

a) duas âncoras gravadas de forma idêntica: uma linha central rematada na parte superior por uma forma circular, que constitui o orifício que serve para amarrar a corda, e um remate circular na extremidade

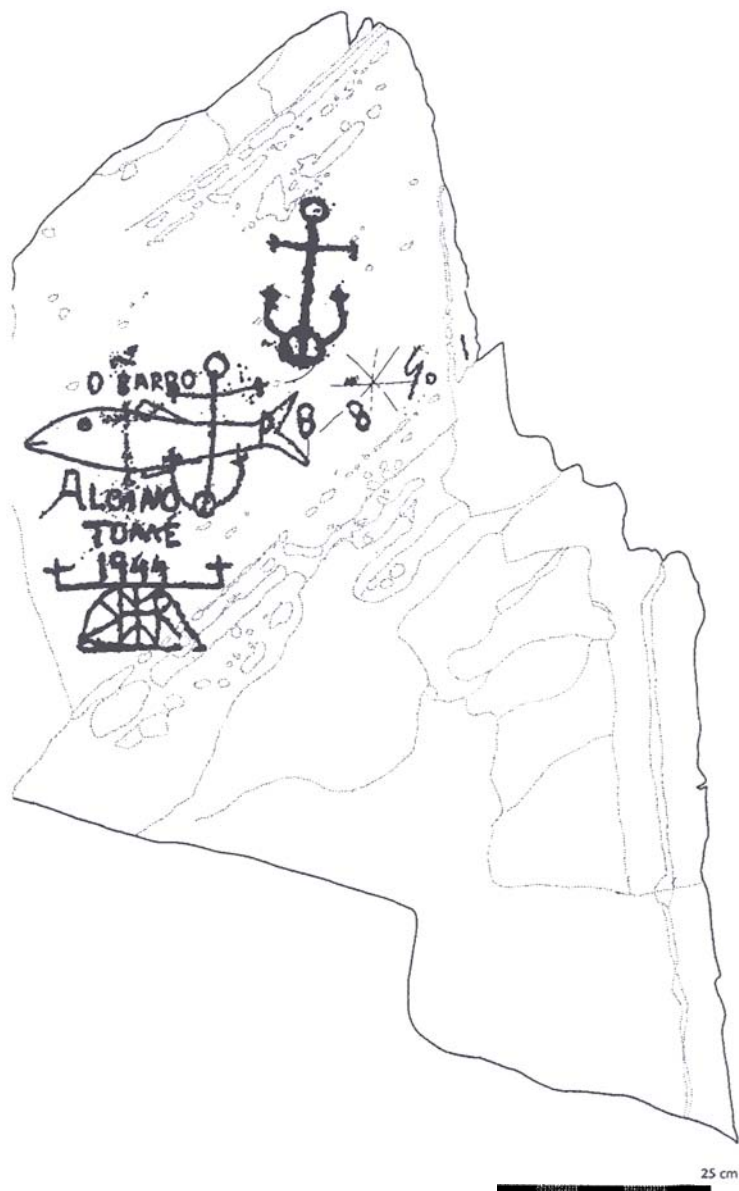


Fig. 4 — Decalque da rocha 2 de Rêgo da Vide (Baptista e Gomes, 1997: 299).

inferior; uma linha transversal à linha central, situada na parte superior, rematada nos extremos por duas pequenas linhas verticais; e um remate, mediante duas pequenas linhas horizontais, nos extremos da forma côncava, que constitui o arpão ou anzol duplo. A modalidade de gravação é a percussão;

b) uma representação de peixe fusiforme e esbelta, apresenta uma barbatana dorsal central e outra abdominal, mais pequena, situada aproximadamente abaixo da anterior, olho, colocado numa posição excessivamente alta, e boca; a classificação taxonómica do exemplar pode relacionar-se com a inscrição situada por cima, que faz referência a "O BARBO", mais concretamente seria um barbo comum (*Barbus bocagei*), uma espécie piscícola endémica da Península Ibérica, que vive preferencialmente nos rios de curso lento. A modalidade de gravação é a percussão;

c) uma inscrição que faz referência a um nome e uma data (ALCINO / TOMÉ / 1944) estruturada em 3 registos, deixando assim a marca do momento da gravação e do seu autor. A modalidade de gravação é a percussão;

d) uma forma trapezoidal dividida interiormente por linhas verticais, horizontais e oblíquas em forma de grelha irregular. A parte superior está rematada por apêndices lineares laterais, cujos extremos terminam em forma de cruz. Foi interpretada como peanha (Baptista e Gomes, 1997: 256), se bem que nós próprios tenhamos de reconhecer as dificuldades na sua classificação, não crendo ser possível adiantar mais do que a sua descrição formal. A modalidade de gravação é a percussão;

e) uma inscrição numérica fazendo referência ao que consideramos uma data, concretamente 18 4 40. A modalidade de gravação é a percussão;

f) uma forma radial composta por quatro linhas rectilíneas que se cruzam num ponto central. A modalidade de gravação é a incisão filiforme; e

g) completam a gravação picotados soltos e algumas linhas filiformes, distribuídos por diferentes pontos do painel.

É difícil atribuir a execução total do painel a Alcino Tomé, especialmente a inscrição com a data que se refere aos anos 40. *A priori*, consideramos que devido à diferença da referência temporal e a diferenças formais na execução dos números, numa comparação interna com a gravação de 1944, não se deve relacionar com o autor aqui tratado.

Rêgo da Vide 3 (Baptista e Gomes, 1997: 257, 300) (Fig. 5). A rocha, que se dispõe subverticalmente, contém representações realizadas por Alcino Tomé. O dispositivo temático compõe-se de:

a) representação antropomorfizada do sol. A estrutura básica compõe-se de uma forma central circular, da qual parte um total de 28 linhas, que representam os raios solares, que na parte direita se alternam de



Fig. 5 — Decalque da rocha 3 de Rêgo da Vide (Baptista e Gomes, 1997: 300).

forma seriada atendendo ao seu maior ou menor comprimento; o escasso comprimento das linhas inferiores encontra-se provavelmente condicionado pelo espaço gráfico, já que é possível que o motivo solar seja posterior às luas descritas adiante. No interior do círculo representou-se uma boca, dois olhos e, mediante uma linha, duas sobrancelhas e o nariz. A modalidade de gravação é a percussão;

b) duas representações antropomorfizadas da lua. São formas de lua em quarto minguante, em cujo interior se desenhou um olho e uma sobrancelha. A modalidade de gravação é a percussão;

c) por baixo das representações anteriores, existe uma inscrição, organizada em três registos, que faz referência às mesmas: ADEUS / A LUA / E O SOL. A modalidade de gravação é a percussão; e

d) completa o repertório temático uma última inscrição estruturada em dois registos, que faz referência a um nome e uma data (1943 / JOSÉ / ALCINO / TOMÉ), deixando assim a referência ao momento e autor da gravação. A modalidade da gravação é a percussão.

Rêgo da Vide 4 (Baptista e Gomes, 1997: 257, 301) (Fig. 6). A rocha, que se dispõe verticalmente, contém representações realizadas por Alcino Tomé. O dispositivo temático compõe-se de:

a) inscrição estruturada em dois registos, que faz referência a um nome e uma data (TOMÉ / 1944?), deixando assim marcado o momento e o autor da gravação. A modalidade de gravação é a percussão;



Fig. 6 Decalque da rocha 4 de Rêgo da Vide (Baptista e Gomes, 1997: 301).

b) duas custódias de estrutura compositiva similar, que recordam caracteres antropomorfizantes. A parte superior está formada por uma forma circular rematada nas partes superior e laterais por linhas e no interior da qual se gravou uma cruz latina simples. Seguindo para baixo, criou-se uma forma trapezoidal com uma marcada tendência para o estreitamento na parte superior, em cujos lados figuram duas pequenas linhas de disposição vertical; a parte inferior está rematada por uma linha horizontal criando um espaço onde se gravaram pequenas linhas verticais. A custódia superior completa-se com três largos traços verticais paralelos, rematados na sua parte inferior por outros horizontais mais pequenos, em cujos extremos se gravaram, duas a duas, pequenas formas circulares. A custódia, situada numa posição inferior, completa-se com outros traços verticais e horizontais estruturando dois corpos mais. A modalidade de gravação é a percussão e a incisão fina, documentada exclusivamente na parte inferior da segunda custódia;

c) cruz latina, cujos extremos do eixo horizontal terminam igualmente em cruz, por intermédio de um pequeno traço vertical. A modalidade de gravação é a percussão;

d) forma geométrica rectangular dividida em dois por uma linha horizontal situada na parte inferior; o espaço interior está subdividido por duas pequenas linhas verticais. Como já foi referido (Baptista e Gomes, 1997: 257), esta forma recorda algumas partes das custódias. A modalidade de gravação é a percussão;

e) em diferentes zonas do painel observam-se formas fechadas e composições lineares de carácter reticulado, por vezes associadas às anteriores, que podem referir-se a esboços de composições não acabadas de custódias. A modalidade de gravação é a incisão fina; e

f) completam a gravação picotados associados e soltos, bem como linhas filiformes, distribuídos por diferentes pontos do painel. É de destacar uma pequena linha, da qual nascem radialmente algumas linhas rectilíneas.

A sobreposição da data à custódia superior e a diferente espessura dos traços gravados, faz suspeitar que as custódias sejam anteriores à assinatura, e provavelmente de um autor distinto.

Rêgo da Vide 5 (Baptista e Gomes, 1997: 258, 302) (Fig. 7). A rocha, que se dispõe verticalmente, contém representações realizadas por Alcino Tomé. O dispositivo temático compõe-se de:

a) representação de ave pernalonga, que, pelas suas características, recorda uma cegonha. Associado ao bico da ave, gravou-se um peixe, do qual se representou o olho, a boca, a barbatana dorsal central e

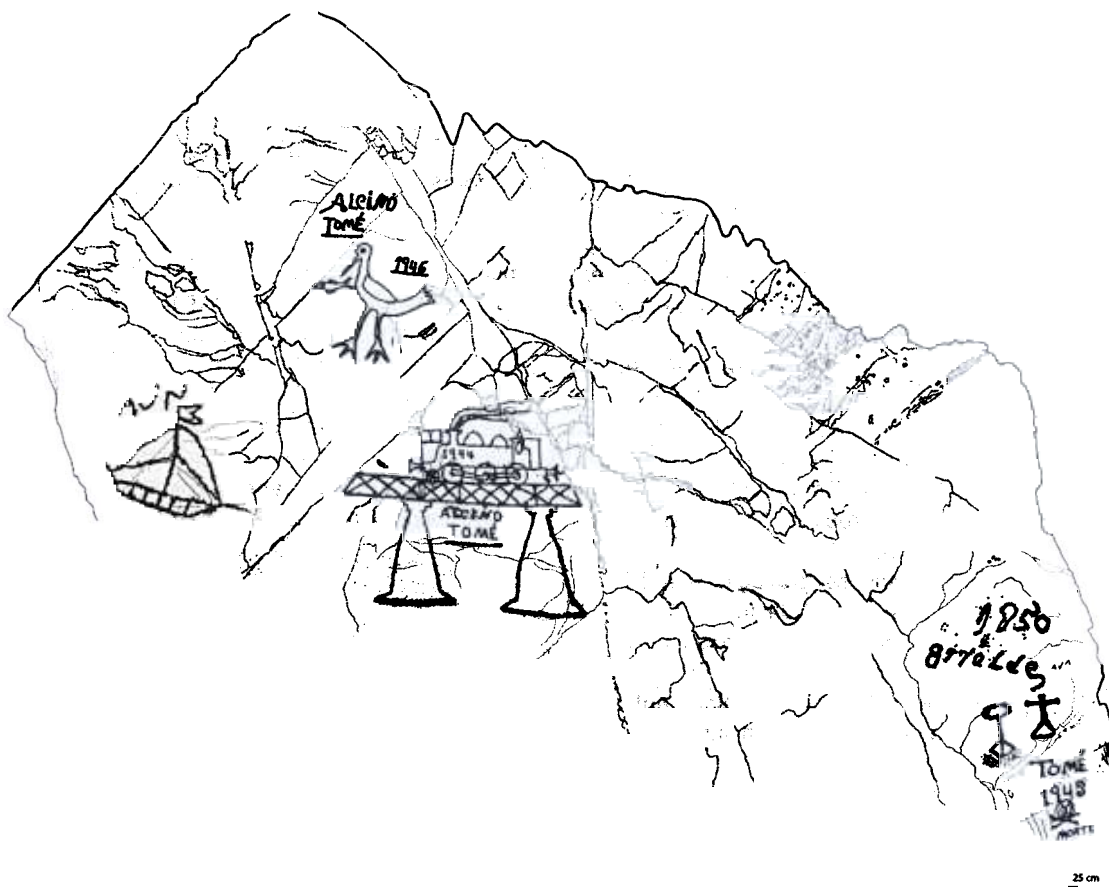


Fig. 7 — Decalque da rocha 5 de Rêgo da Vide (Baptista e Gomes, 1997: 302).

outra abdominal; a composição recorda fortemente o desenho do barbo executado na rocha 2 da mesma estação. A associação de ambas as representações zoomorfas sugere uma composição de carácter estático: o momento em que a ave captura uma presa com o bico. A modalidade de gravação é a percussão. Por cima, e associado às representações anteriores gravou-se uma inscrição estruturada em três registos, que faz referência a um nome e uma data (ALCINO / TOMÉ / 1946), deixando assim registado o momento da gravação e o autor da mesma. A modalidade de gravação é a percussão;

b) barco veleiro com mastro central, rematado na parte superior por uma bandeira. A disposição das duas velas triangulares organiza uma composição simétrica. O casco do barco encontra-se dividido por cinco pequenos traços verticais. A modalidade de gravação é a percussão, verificando-se, por baixo dos negativos, restos de linhas produzidas por incisão fina, que representam um esboço prévio da representação. Por cima e associado à representação anterior localiza-se uma inscrição (AJN) que provavelmente representa as iniciais do nome do seu autor. A modalidade de gravação é a percussão;

c) representação de ponte e locomotiva a vapor. A ponte está composta por dois grandes pilares de base muito larga e rematados na parte superior por formas em capitel; sobre eles desenvolve-se uma superfície, a via, pela qual transita a locomotiva, trata-se uma forma alargada e trapezoidal dividida interiormente por duas linhas em zig-zag que se cruzam ortogonalmente. A locomotiva representa um esquema básico de máquina a vapor, onde se diferencia claramente na sua parte posterior o recinto do maquinista; na parte anterior destaca-se uma bandeira rectangular, dividida em duas metades simétricas. A associação da ponte e locomotiva e o facto de que esta última está a deitar fumo para trás, sugerindo assim que se encontra em marcha, representa um instantâneo muito concreto, o momento em que o comboio atravessa a ponte. A modalidade de gravação é a percussão. Associada às representações anteriores gravou-se uma inscrição estruturada em três registos, que faz referência a um nome e uma data (1944 / ALCINO / TOMÉ), deixando assim a indicação do momento e autor da gravação. A modalidade de gravação é a percussão;

d) inscrição (1850 / girdes) organizada em dois registos que representa uma data e uma palavra, seguramente um apelido. A modalidade de gravação é a percussão;

e) por debaixo dos anteriores gravou-se uma cruz latina simples com base triangular. A modalidade da gravação é a percussão;

f) composição de difícil interpretação que se compõe de uma linha vertical central rematada na parte superior por uma forma oval e na parte inferior por uma forma elipsoidal dividida, simetricamente, pelo traço vertical central. A modalidade de gravação é a percussão;

g) representação do símbolo da morte. Uma caveira em forma circular, onde se destacam duas formas elipsoidais que representam as cavidades oculares. A parte inferior está rematada por duas linhas cruzadas cujos extremos são pequenas formas circulares; estas representarão, de acordo com a simbologia, duas tíbias; a modalidade de gravação é a percussão. Associa-se a esta uma inscrição, estruturada em três registos, que faz referência a um nome e uma data (TOMÉ / 1943 / MORTE), marcando assim o momento da gravação, do seu autor e do significado da representação; a modalidade de gravação é a percussão; e

h) completam a gravação picotados soltos e linhas filiformes que por vezes se associam em paralelo e angularmente. Distribuem-se especialmente no sector direito do painel.

Como no caso da rocha 2 de Rêgo de Vide, não se pode defender uma contemporaneidade total na gravação dos motivos existentes, já que a existência da data 1850 e as de 1944 e 1946 apontam para dois grandes espaços temporais, meados do século XIX e meados do XX. De igual forma, a representação do barco, pelas iniciais gravadas junto, será igualmente de outro autor.

Foz do Côa 2 (Baptista, 1999: 186). A rocha não foi objecto de publicação específica, pelo que se dispõe apenas de uma fotografia parcial do painel. O dispositivo temático observável compõe-se de:

a) locomotiva a vapor. Representa um esquema básico de máquina a vapor onde se diferencia, claramente, na parte posterior o recinto do maquinista. O autor representou a ideia de movimento da máquina, já que esta se encontra a deitar fumo pela chaminé. Representa um esquema muito similar ao da rocha 5 de Rêgo da Vide. A modalidade de gravação é a percussão. No interior da locomotiva gravou-se a data de 1946.

b) sobre a base da leitura da fotografia observam-se as iniciais "T" e "J" em registos distintos, realizadas mediante a modalidade de gravação da percussão.

A semelhança formal entre esta locomotiva e a da rocha 5 do Rêgo de Vide, bem como a legenda da fotografia publicada, habilitam-nos a integrar esta gravura no *corpus* de Alcino Tomé

2.4. A prática artística de Alcino Tomé

Foi durante o tempo em que trabalhou nos moinhos da família, entre o fim da escolaridade básica e a tropa, que Alcino Tomé terá executado a suas gravuras, com "14, 15, 16 anos", segundo o próprio. No entanto, contrariando as informações prestadas, verificamos que todas as datas ilustradas junto da sua assi-

natura apontam para uma idade entre os 18 e os 21 anos (1943, 1944 e 1946). Seja como for, José Alcino Tomé gravou no Vale do Côa durante a adolescência e no momento de passagem para a idade adulta.

Os pais do jovem Alcino tinham um moinho, dos muitos que então existiam junto ao “*Canado do Inferno*”, mais precisamente onde há “*um riacho que vai desaguar ao Côa*”, o Rêgo da Vide. Alcino Tomé terá ido para lá trabalhar logo após terminar a escolaridade básica. Aí tinha por função moer o trigo, o centeio, a cevada, a aveia e a arroba, enquanto o pai “*andava com os cavalos a levar as farinhas e a trazer o grão. Para cá e para lá.*” A explicação para o facto de encontrarmos gravuras da autoria de Alcino Tomé em dois núcleos distintos, Rêgo de Vide e Foz Côa, encontra explicação no facto de a sua família possuir um moinho no Côa e uma azenha no Douro. Este facto radica na prática local de os moinhos do Côa funcionarem apenas entre o Natal e o S. João, altura em que o Côa “*perdia as águas*”, obrigando os moleiros a mudarem-se para as azenhas do Douro⁴. Isto significa igualmente que as gravuras dos dois núcleos foram executadas em diferentes épocas do ano.

Passava grande parte dos dias sozinho, entre as idas e vindas do pai, ou a passagem de algum pastor, cuidando da moagem, fazendo a sua comida e lavando a sua roupa. O trabalho prolongava-se pelas noites, que eram passadas à luz de lamparinas de azeite, por entre o ladrar da raposa, que ameaçava as galinhas.

Foi nesses tempos que realizou as suas gravuras. Mas o trabalho vinha primeiro, “*moía os cereais, punha tudo pronto, e depois é que ia fazer*”. O pai não se importava que ele gravasse, “*o que ele queria era que eu fizesse o trabalho... agora as gravuras...*”. A princípio disse-nos que na altura em que lá esteve era o único gravador, mas um pouco mais à frente referiu que também “*havia lá um rapaz chamado Seixas*”, cujas gravuras foram identificadas um pouco mais a montante, mas que terá gravado um pouco mais tarde, entre 1953 e 1954.

Uma questão que era para nós importante averiguar relacionava-se com a natureza da escolha do suporte de gravação. Foi-nos dito que “*era naquelas faces, naquelas testas, naqueles painéis*” que gravava, “*porque eram mais lisas e via-se melhor*”. Foi interessante saber que, apesar de todos os anos, Alcino e os outros moleiros passarem grande parte do ano nas margens do Douro, não haver aí, segundo ele, muitas gravuras. A razão apontada foi “*porque não havia tantas fragas e nem tantas faces*”, “*era só terra. E ali no Côa já havia aquelas faces, já dava mais jeito a gente desenhar*”. Daqui pode-se inferir que a natureza do suporte condicionou Alcino Tomé e os outros gravadores do Côa no seu acto de criação.

A técnica de gravação foi um outro assunto que procurámos abordar. Alcino Tomé explicou-nos o seu processo, que poderemos dividir em três momentos. O primeiro passo era a elaboração mental, “*pensava primeiro*”, “*a gente imagina um cavalo, um avião, ou isto ou aquilo*”; a gravação era entendida como um processo consciente e não inato. Antes da execução, o artista pensava e abstraía o motivo a desenhar, sendo assim a plasmação gráfica o resultado de um processo mental previamente estruturado.

Depois seguia-se o esboço, “*com uma pedrinha fininha*” “*desenhava*” ou “*riscava*”, não tendo, no entanto, ficado clara a natureza da pedra. Finalmente, “*por cima do risco, toc, toc, toc...*”, “*afundava*” ou “*picava*”, com um pico. “*Conforme estava o risco, assim ia ali a fora*”. O pico (Fig. 3 e 8) era um instrumento de ferro utilizado para “*picar*” as “*mós de cima*”, quando estas “*cansavam, já não faziam bem a farinha*” e perdiam os “*dentes*”.⁵ O resultado desta técnica de execução é em grande medida semelhante ao da técnica da picotagem paleolítica. Não houve na nossa conversa qualquer referência a pintura.

O componente temático que representou José Alcino Tomé contém elementos habituais da vivência individual. O sol, a lua, o peixe, a locomotiva, etc, são elementos do dia-a-dia. As representações não só são entendidas como ícones individuais, mas também se associam por vezes, representando cenas comuns e reais. A este respeito deve assinalar-se a cegonha e o peixe, ou a locomotiva e a ponte, ou, menos explicitamente, o sol, a lua e a inscrição “*adeus*”, representando a transição do dia para a noite, e a mudança dos astros, a passagem do tempo, um sentimento intrinsecamente humano. Questionado especificamente sobre a natureza dos temas e motivos que representou também não nos soube responder, dizendo que “*era o que me vinha à ideia*”. Questionado sobre um caso concreto, o porquê da representação da cena da locomotiva da rocha 5 do Rêgo da Vide, a resposta foi uma vez mais significativa pela sua simplicidade: “*Porque a foz do Côa era debaixo da ponte. E depois eu desenei a ponte, os pilares e a máquina do combóio*”.

Uma das questões importantes a definir era a motivação que esteve por detrás do acto de gravar. Alcino Tomé teve alguma dificuldade em nos explicar directamente, afirmando que “*eram ideias, imaginações*”. No entanto, ao longo de toda a entrevista pudemo-nos aperceber de um conjunto de razões que poderão ter estado na origem desse acto. O tempo livre poderá ter sido uma dessas razões, sendo-nos referido várias

⁴ Esta prática aparece referida em Guimarães, 2000 e Marques, 2001, onde se distingue igualmente moinhos e azenhas. Joaquim Gonçalves Guimarães refere no entanto, certamente por lapso, que os moinhos do Côa trabalhavam apenas no Verão, o que é contrário à realidade.

⁵ Este facto está reconhecido etnograficamente, tendo sido definido que após uma média de 400 a 500 kg de grão moído, a mó necessitaria de ser picada (Marques, 2001: 8). Neste texto afirma-se, contudo, que seria um especialista a picar a mó, o que não é confirmado pelas palavras de Alcino Tomé.

vezes as “*horas vagas*”. O trabalho de moleiro não era constante, havendo seguramente momentos de pausa, enquanto o pai não chegava com o grão, ou enquanto as mós iam fazendo o seu trabalho.

Uma outra razão apontada terá sido a tradição do lugar. Relembramos que os núcleos da Canada do Inferno e do Rêgo da Vide possuem uma tradição de gravação que remonta ao Paleolítico superior. De facto, Alcino Tomé referiu que “*vía lá aquelas antigas, e depois entusiasmei-me*”, ficando desde já claro o reconhecimento da perpetuação de uma tradição no local e a provável componente de inspiração no facto material da gravação.



Fig. 8 — Pico para reavivar os dentes das mós.

Associada a esta ideia parece estar igualmente uma vontade de perpetuação individual, “*Lembrava-me dos antigos e: Deixa-me cá desenhar, que quando morrer há-de cá ficar também gravado*”. Daí a inscrição do nome e da data da gravação, reflexo de uma valorização individual seguramente inexistente nos tempos mais remotos. Curiosa, uma vez mais pela sua simplicidade, é também a explicação do porquê da inscrição do seu nome e data nas suas representações: “*Os antigos desenhavam, mas não sabiam ler, não sabiam escrever. Só desenhavam e pronto...*”.

Finalmente, fica a sugestão da inspiração da beleza da paisagem, deixada num desabafo: “*aquelas margens por acaso até são bonitas*”.

Não nos ficou totalmente claro se as “antigas” a que se refere Alcino Tomé, sejam as gravuras paleolíticas ou já as históricas, que abundam naqueles painéis, remontando ao século XVII. Acreditamos que fossem as mais recentes, uma vez que muitas das gravuras paleolíticas já seriam então “invisíveis”, em virtude da patinação e da colonização por líquenes. Isto não quer dizer que fossem de todo desconhecidas, no entanto Alcino Tomé demonstrou um desconhecimento total da diferença entre uma custódia ou um cavalo, patente por exemplo na afirmação, “*em horas vagas vamos desenhando. Agora desenhava isto, aquele desenhava isto ... os cavalos...*” Ora, os únicos cavalos gravados tanto na Canada do Inferno como no Rêgo da Vide são de cronologia paleolítica.

Uma outra expressão de que não havia qualquer consciência quanto à antiguidade de algumas das gravuras, foi quando perguntámos a Alcino Tomé se fazia ideia de há quanto tempo teriam sido feitas as gravuras mais antigas, ele nos ter respondido “*tem lá datas*”. No entanto, noutra situação, questionado sobre a diferença entre as gravuras mais antigas e as recentes soube-nos dizer que as antigas não têm nomes nem datas porque os antigos não sabiam ler nem escrever. Quanto às diferenças que ele imagina poderem existir entre a sua geração e as dos primeiros gravadores afirmou: “*somos iguais... o trabalho...*”⁶

As gravuras eram conhecidas por poucos -“*quem passava ali, via*”, os moleiros ou algum pastor, mas “*não ligavam nada*”. Isto significa que a gravação não implicava nenhum tipo de reconhecimento social. No entanto, no acto da gravação, o passado era respeitado, uma vez que, sobre a prática da sobreposição de figuras recentes sobre as anteriores, Alcino Tomé nos informou que “*não, por cima dessas nunca, nunca.*”

⁶ Isto é uma característica comum nos relatos de histórias de vida dos homens, que valorizam acima de tudo a esfera do trabalho, por oposição à família, realçada sobretudo nos relatos femininos (Bertaux-Wiame, 1985: 52).

Este facto é comprovado na análise dos painéis, pois só existem sobreposições nos raros painéis onde a patinação tinha já impossibilitado a distinção das gravuras paleolíticas. Alcino Tomé e os artistas modernos do Côa respeitavam a obra uns dos outros, concebida para ser observada isoladamente, ao contrário dos artistas paleolíticos.

Questionado sobre o valor das suas gravuras, Alcino Tomé, uma vez mais singelamente, nos respondeu, *"aquilo tem valor... são recordações dos tempos passados", "recordações que a gente tem"*.

De toda a entrevista fica-nos uma ideia de que as gravuras serviram para Alcino Tomé, e eventualmente para outros gravadores, como uma distração, mas também, a um nível diferente, como uma busca de perpetuação, de fixação do tempo nas rochas aparentemente imutáveis das margens do Côa, em oposição ao fluir das suas águas correntes, e do tempo.

3. A ARTE RUPESTRE DO VALE DO CÔA E SEU CICLO ARTÍSTICO DE CRONOLOGIA HISTÓRICA

O ciclo artístico de momentos históricos⁷ do Vale do Côa não está muito representado numericamente, embora os seus motivos e composições sejam de destacar. O grafismo histórico aparece disperso por 12 estações (Vale da Casa, Vale de Cabrões, Vermelhosa, Vale de José Esteves, Canada do Arrovão, Foz do Côa, Quinta das Tulhas, Rêgo da Vide, Canada do Inferno, Namorados, Ribeira de Piscos e Rua dos Namorados — Fig. 9 —), aparecendo umas vezes integrado em painéis exclusivamente com motivos históricos e outras partilhando o espaço com motivos de cronologia mais antiga. A maior parte das estações apre-

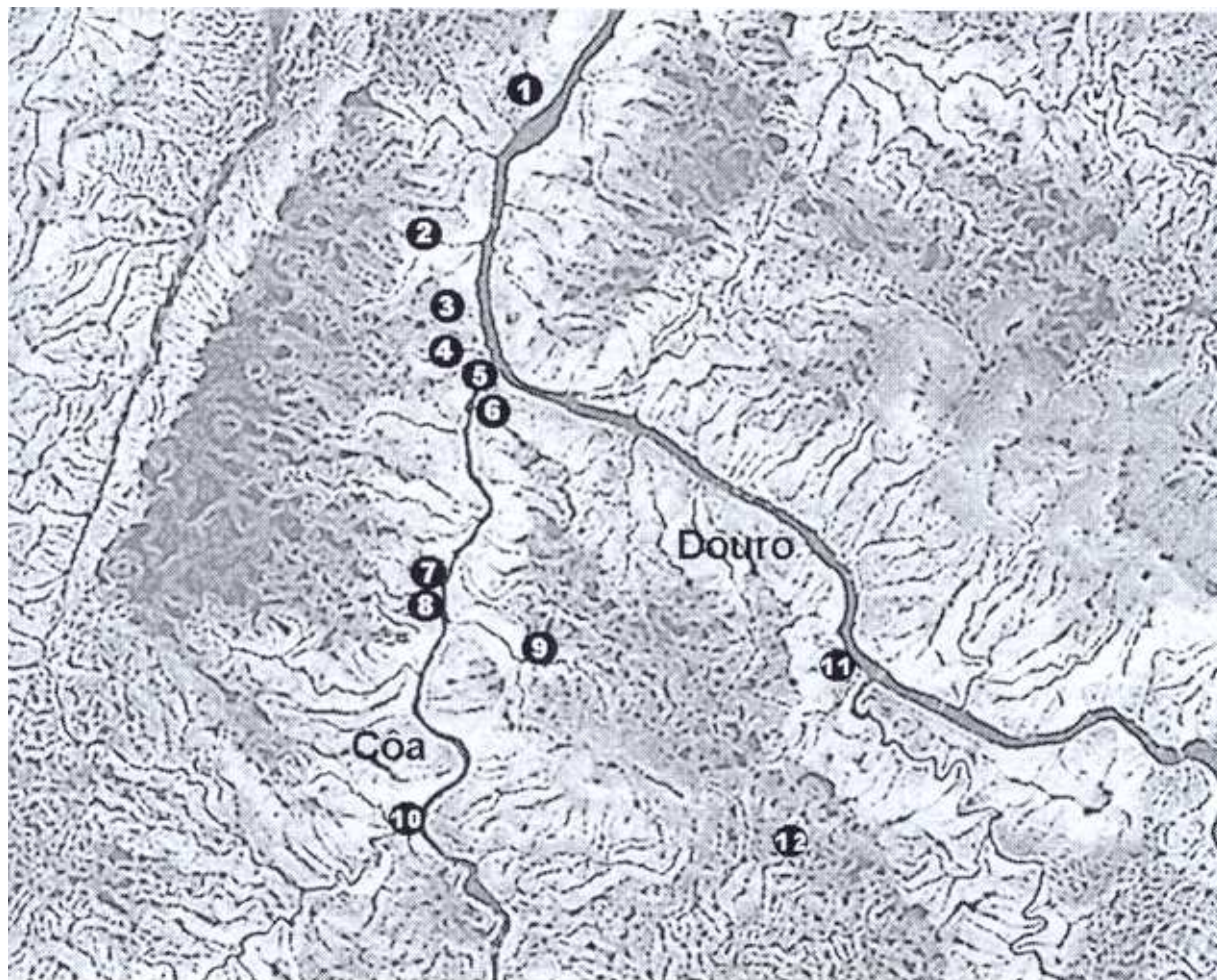


Fig. 9 — Localização das estações rupestres com gravuras de época histórica: 1. Vale da Casa; 2. Vale de Cabrões; 3. Vermelhosa; 4. Vale de José Esteves; 5. Foz do Côa; 6. Quinta das Tulhas; 7. Rêgo da Vide; 8. Canada do Inferno; 9. Namorados; 10. Ribeira de Piscos; 11. Canada do Arrovão; 12. Rua dos Namorados.

⁷ Desta análise da arte rupestre histórica do Vale do Côa, excluimos a abundante e relevante arte datada 2.^a Idade do Ferro, e que introduz de facto a escrita na arte do vale, com a inscrição celtibérica da rocha 23 do Vale da Casa (Baptista, 1983).

senta localizações claramente vinculadas aos rios: em alguns casos na margem esquerda (Foz do Côa, Rêgo da Vide e Canada do Inferno) ou direita do rio Côa (Quinta das Tulhas), ou na margem esquerda do Douro (Vale da Casa), junto à Foz do Côa, e noutros, relacionadas com ribeiras ou pequenos vales laterais aos cursos principais de água (Vale de Cabrões, Vermelhosa, Vale de José Esteves, Canada do Arrobão, Namorados e Ribeira dos Piscos). Somente a estação da Rua dos Namorados se desvincula desta tendência, situando-se estas gravuras, na actualidade, num muro de sustentação de terras, que delimita uma propriedade privada no núcleo populacional de Castelo Melhor.

Os suportes seleccionados, sempre de xisto, constituem painéis de disposição vertical ou subvertical, que permitem adoptar uma posição cómoda, geralmente de pé, durante a gravação. O xisto, por vezes com componentes de quartzo, é uma rocha cujo grau de dureza permite uma gravação não excessivamente complexa em termos de trabalho e energia, quando comparado com o quartzo ou o granito. Os processos geomorfológicos e tectónicos locais favoreceram a formação de planos de fractura óptimos, especialmente pelo seu carácter liso, para a sua posterior utilização como painéis decorativos.

O dispositivo iconográfico é muito variado (Fig. 10). Temas religiosos, como cruzes (Canada do Inferno 7, 9, 9B, 22 e 24, Rêgo da Vide 4, 5 e 8), custódias (Canada do Inferno 24, Rêgo da Vide 4, Canada do Arrobão), uma representação do Menino Jesus da Cartolinha (Canada do Inferno 24) e inscrições (Canada do Inferno 24); peixes (Canada do Inferno 9A, Rêgo da Vide 2 e 5, Rua dos Namorados); antropomorfos esquemáticos, por vezes difíceis de discriminar das formas cruciformes (Canada do Inferno 22, Rêgo da Vide 8); representações humanas (Canada do Inferno 9 e 24, Ribeira de Piscos 17, Foz do Côa 3); aves (Canada do Inferno 7 e 24, Namorados, Rêgo da Vide 5); corações (Canada do Inferno 9B); círculos (Canada do Inferno 22 e 24); âncoras (Rêgo da Vide 2); o sol (Rêgo da Vide 3, Canada do Inferno 9); a lua (Rêgo da Vide 3); locomotivas (Rêgo da Vide 5, Foz do Côa 3); uma ponte (Rêgo da Vide 5); barcos (Rêgo da Vide 5, Foz do Côa 3); uma caveira com dois ossos longos cruzados, representado o símbolo da morte (Rêgo da Vide 5); um castelo (Canada do Inferno 9); florais (Canada do Inferno 9, Rua dos Namorados); relógios (Ribeira de Piscos); um cavaleiro (Rua dos Namorados); um claustro (Rua dos Namorados); ziguezagues, ondulados (Rua dos Namorados) e picotados e linhas que não configuram morfologias complexas. Devem juntar-se referências a nomes e datas (Canada do Inferno 7, 9, 9A, 9B, 22 e 24, Rêgo da Vide 2, 3, 4 e 5, Foz do Côa 2 e 3), por vezes associados aos motivos anteriores.

Em alguns casos é possível atingir a sua natureza e motivação. A representação do Menino Jesus da Cartolinha tem por base uma figura característica das tradições religiosas populares de Trás-os-Montes (Baptista e Gomes, 1997: 243); de igual forma, e dentro do pensamento religioso, concretamente relacionado com o culto do Santíssimo Sacramento, foi interpretado o interessante painel da rocha 24 da Canada do Inferno (Baptista e Gomes, 1997: 244). Peixes, flores, aves, ponte, locomotivas, sol, lua, barcos, entre outros, respondem à exemplificação gráfica dos elementos próprios da natureza e do quotidiano, com que conviviam os seus autores. Esclarecendo um pouco, os relógios da Ribeira de Piscos, não muito afastados de um moinho onde se conservam sobre as rochas gravuras das contas realizadas pelo moleiro, podem indicar o sentimento da passagem do tempo, e o desejo do registo de um momento concreto, o indicado pelos ponteiros do relógio. O símbolo da morte, assinalado pela caveira sob duas tíbias, serve para exemplificar outro dos sentimentos próprios ao género humano. Outras representações, como o peixe, a ponte, as aves, o sol ou a lua, representam motivos ligados ao dia-a-dia, à experiência de vida dos seus autores.

As gravuras foram executadas mediante duas modalidades técnicas: a percussão e a incisão fina ou filiforme. A primeira era realizada com o recurso a materiais líticos (pedras das redondezas, nas quais se preparavam zonas activas *ad hoc* para a gravação, geralmente com morfologias em bisel ou triédricas) ou metálicos, percutindo directa ou indirectamente sobre o suporte. A incisão fina, escassamente representada, pode ter sido igualmente realizada tanto por intermédio de objectos metálicos, como líticos. Por vezes conjugaram-se ambas as modalidades: a incisão fina para elaborar um esboço e a percussão para concluir a figura. O tipo de sulcos que se obtém mediante percussão, por oposição à incisão fina, fazem pensar que este tipo de representações foi realizado com o fim intrínseco de captação visual. Se a isto se juntar que a maioria das representações correspondem a formatos métricos grandes e medianos, o carácter de atracção visual em relação ao espectador acentua-se. Deste modo, são motivos que não exigem, por oposição aos filiformes, uma atenção cuidada para a sua visualização e compreensão formal. Isto significa que, com base em critérios técnicos e métricos, a sua função é precisamente para que sejam vistas.

O âmbito temporal que descreve o ciclo artístico da região do Vale do Côa é amplo. As características iconográficas das gravuras do Muro dos Namorados, que advogam para uma sincronia na sua execução, apontam para um momento não anterior ao século XV, e não posterior ao XVIII. Os séculos XVII e XVIII encontram-se representados, pela existência de datas e por caracteres morfológicos de algumas letras, como na rocha 24 da Canada do Inferno. Bastantes datas fazem referência ao século XX, ao qual parece deve-

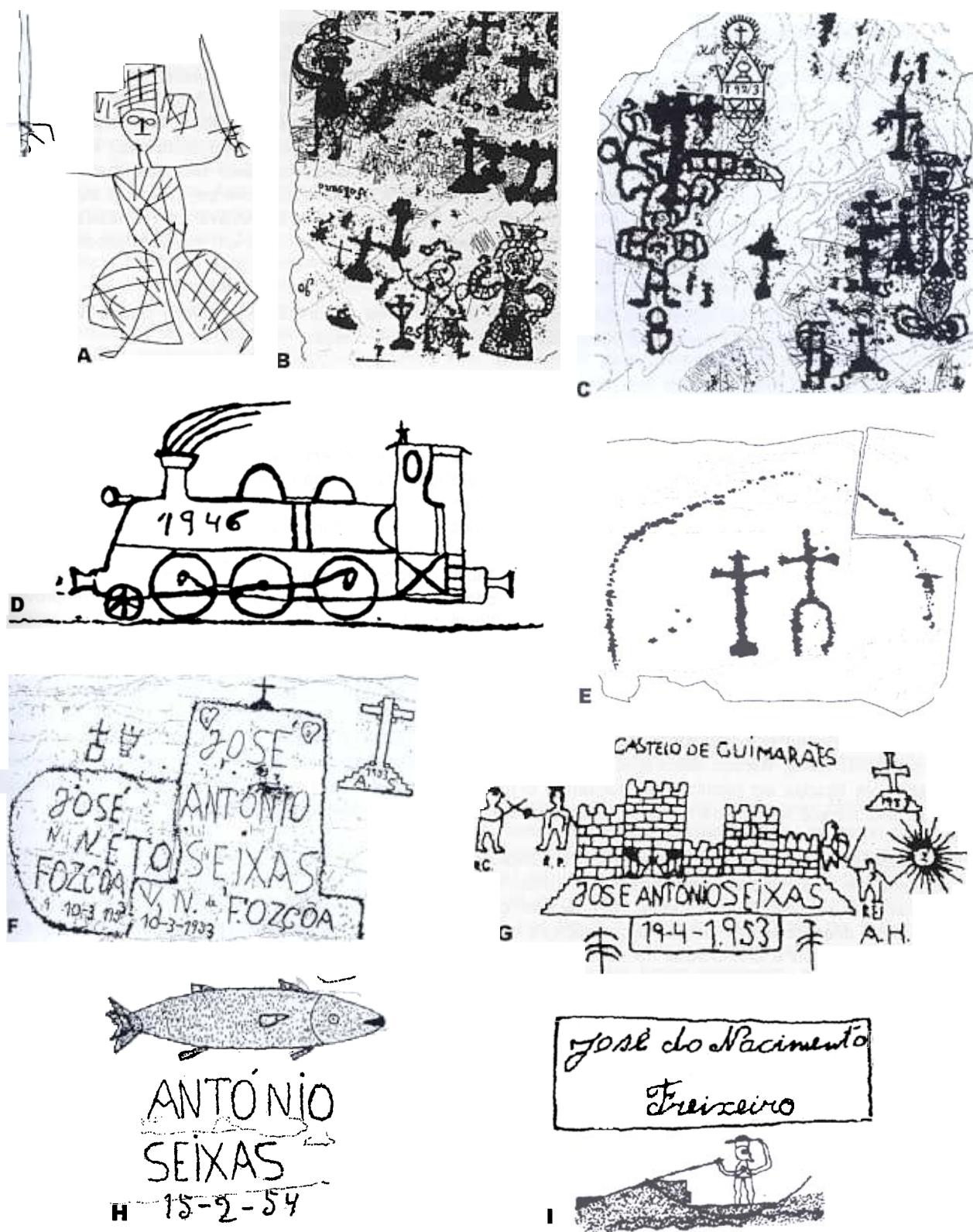


Fig. 10 — Seleção de motivos decorativos de cronologia histórica (Baptista e Gomes, 1997 e a partir de fotografias de Baptista, 1999): A. Ribeira de Piscos 17; B. Canada do Inferno 24; C. Canada do Inferno 24; D. Foz do Côa 2; E. Rêgo da Vide 8; F. Canada do Inferno 9B; G. Canada do Inferno 9; H. Canada do Inferno 9A; I. Foz do Côa 3.

rem associar-se a maior parte das gravuras relacionadas com a natureza e o quotidiano (barco, peixes, aves, ponte, locomotivas, etc.).

A margem temporal onde se integram as gravuras realizadas por José Alcino Tomé, corresponde ao século XX, mais concretamente à década de 40, cerca de uma década mais antigas do que as realizadas por António Seixas. Ambos os gravadores partilham, entre outros, dois elementos: a) referência ao gravador e momento de execução, e b) temática relativa a motivos do contexto natural e social, que fazem referência a elementos do dia-a-dia, e, em menor medida, a representações de carácter religioso. Com os escassos dados que actualmente dispomos, cabe apontar a hipótese de que as gravuras realizadas por percussão, situadas em relação directa com o fundo do vale e que apresentam uma componente temática relativa à actividade e elementos quotidianos, se realizaram durante o século XX, provavelmente por pessoas cuja actividade laboral se encontrava vinculada ao fundo do vale, a moagem. Assim, é provável que a realização de um estudo espacial, onde se coloque em relação as gravuras e os moinhos, hoje em dia submersos, mostre uma vinculação estreita entre ambos os tipos de evidências.

Em contrapartida, as representações religiosas supõem uma continuidade temática que arranca nos séculos anteriores, chegando ao século XX já com uma intensidade menor.

4. UMA COMPARAÇÃO ENTRE A CADEIA OPERATIVA GRÁFICA PALEOLÍTICA E JOSÉ ALCINO TOMÉ

Da informação retirada da entrevista realizada a Alcino Tomé, observa-se que o processo de gravação se realizava em momentos livres, existentes entre a realização da actividade laboral. Assim, o facto gráfico não se entende como uma actividade especializada e com reconhecimento social, mas antes como algo individual, podendo ser descrita, numa avaliação geral da vida do artista, como casual e condicionada em parte pela actividade laboral. Esta ideia é reforçada pelo facto do número dos painéis decorados da autoria de Alcino Tomé ser reduzido e centrando-se numa etapa muito concreta da sua vida (a adolescência e a passagem para a idade adulta). Estes elementos chocam com a opinião de alguns autores, difícil de comprovar, de que nas sociedades do Paleolítico superior existiria uma especialização e reconhecimento social do artista.

A implantação ou localização dos motivos paleolíticos e dos de Alcino Tomé, e possivelmente de outros moleiros, é similar, sobretudo se tivermos em conta as gravuras paleolíticas realizadas por percussão. Em ambos os casos, optou-se por gravar em zonas situadas no fundo do vale, relacionadas com as margens do rio Côa, e em painéis destacados dos restantes, que actuam como elementos de atracção visual. Os sectores decorados do rio correspondem a espaços igualmente utilizados por outro tipo de actividade. Assim, no caso de Alcino Tomé, espaço decorativo e espaço laboral complementam-se, já que as rochas se encontram estreitamente ligadas ao moinho que constituía o local de trabalho e por vezes de habitação, se bem que este se encontrava focalizado na casa que a família possuía no núcleo populacional de Vila Nova de Foz Côa.

Esta complementaridade é difícil de ser comprovada no caso das gravuras paleolíticas, já que existem principalmente três tipos de problemas. Em primeiro lugar, devido à falta de precisão cronológica, é difícil relacionar com segurança o momento da gravação com níveis arqueológicos. Por outro lado, verifica-se uma conservação diferencial das jazidas arqueológicas, o que implica uma importante falha no conhecimento dos modos de ocupação e distribuição no espaço. Finalmente, existem dificuldades em estabelecer relações precisas entre jazidas que sirvam para compreender o grau, modo e tipo de complementaridade de actividades. Ainda assim, foi já realizada uma avaliação geral a este respeito (Baptista e García, 2002), defendendo-se uma diferenciação diacrónica na complementaridade ou diferenciação entre espaço decorativo e espaço de habitação. Deste modo, para fases antigas do Paleolítico superior é possível apontar para uma complementaridade estreita de acções para um mesmo espaço, enquanto que, para os seus momentos centrais e finais a relação é dual, já que existem situações de complementaridade e outras de divergência. Assim, o local de implantação e o uso que dele se faz relaciona-se de forma estreita, tanto no caso da prática de José Alcino Tomé, como nas sociedades caçadoras-recolectoras do Paleolítico superior, especialmente no que se refere às suas fases iniciais, representadas por gravuras realizadas por percussão. É difícil precisar, pela inexactidão revelada por Alcino Tomé durante a entrevista, se o facto deste conhecer as gravuras paleolíticas o condicionou ou não na escolha do local de realização.

Passando do espaço ambiental para o espaço concreto de gravação, observa-se igualmente uma relação estreita. A partir do que hoje conhecemos e resta conservado, já que não é possível avaliar as diferentes condições que podem ter introduzido um desvio importante na representação actual do conjunto paleolítico, são os painéis lisos e de disposição vertical ou subvertical, os espaços preferenciais em ambos os momentos. A selecção dos painéis é o resultado prévio da observação e eleição dos que apresentam melhores características, rejeitando-se outros, cuja morfologia, textura e provavelmente disposição – já que para ambos os momentos não estão documentadas superfícies horizontais gravadas – não são pertinentes. Este facto de natureza geológica condicionou, pelo menos em parte, a implantação dos locais para actividade grá-

fica. Assim, o rio Douro não mostrava as condições propícias para ela, já que o que se buscava eram locais mais próximos do rio, lugar onde se desenvolviam principalmente as actividades laborais e económicas, e aí não existiriam os amplos painéis característicos das margens do Côa.

Ambos os dispositivos iconográficos se diferenciam na natureza do objecto representado, já que cavalos, auroques, cabras, veados e corços, os motivos mais representativos do ciclo paleolítico, estão ausentes do *corpus* de Alcino Tomé. Esquecendo a representação concreta, para a qual se poderia apontar a existência de alguns vínculos pontuais, centrados no facto de que Alcino Tomé também representou alguns animais, pode-se apontar um elemento básico de semelhança: a representação de elementos que constituem parte do contexto, do ambiente quotidiano dos gravadores. No entanto, o significado destes é diferente para ambas as realidades. Enquanto que, para os grupos paleolíticos, os animais constituem uma das bases do sustento alimentar, os motivos de Alcino Tomé desvinculam-se do carácter económico, representando figuras que podem ser descritas como anedóticas e que fazem parte da sua vivência pessoal.

Do ponto de vista técnico, é estreito o grau de semelhança com as gravuras paleolíticas percutidas. Por um lado aceita-se que, previamente à gravação, o artista retém na sua mente o que pretende desenhar. Trata-se de um processo mental de exemplificação gráfica de um referente real, que, na hora de gravar, pressupõe uma interpretação com forte vinculação entre a forma real ou empírica e a forma gráfica ou artística. O processo de gravação em si também é similar. Segundo Alcino Tomé, antes da configuração final da representação, realiza-se um esboço em gravura fina, que serviria para posteriormente realizar uma gravação correcta da forma. Consegue-se assim dirigir previamente os golpes, que se realizavam num momento posterior mediante percussão. No grupo paleolítico das figuras percutidas, a realização em dois momentos, mediante duas modalidades distintas de gravação, foi já documentada em alguns painéis.

A motivação, em primeira e última instância relacionada com a interpretação que na actualidade se tem do facto gráfico, documenta-se através da recolha oral no caso de Alcino Tomé. Segundo ele, os elementos que o inspiravam, tanto no acto da gravação propriamente dita, como nos elementos através dela representados, baseavam-se, por um lado, na inspiração da natureza, não tanto relacionada com os elementos nela contidos, mas como fonte de inspiração, provavelmente advinda do sossego e tranquilidade. Por outro lado, na recriação de elementos conhecidos, sem outra intenção do que deixar a marca de um elemento considerado chamativo e destacável pelo artista. Finalmente, está presente o desejo de perpetuação individual e provavelmente o desejo da continuação de uma tradição de gravação do local, o que implica o conhecimento por parte de Alcino Tomé de gravuras mais antigas. Do uso ou função que se poderia dar não parece depreender-se uma natureza "transcendental", entendida como o facto de realizar uma coisa para conseguir outra. Pelo contrário, as grafias são entendidas como próprias do momento. Através delas não se pretende mais do que reflectir um estado pessoal, um momento concreto do gravador, que responde à necessidade ou querer da realização gráfica, e de um desejo de exemplificar elementos da vivência pessoal, deixando assim a marca dos elementos representados. Uma marca que serviria como elemento de recreação para sociedades futuras.

A explicação de Alcino Tomé não encontra reflexo na maioria das teorias explicativas utilizadas na arte paleolítica, já que nem o conceito de magia simpática, chamanismo, etc. encontram aqui correspondência. A única teoria explicativa comparável é a que defende a arte pela arte, dando assim uma valorização exclusivamente artística/estética à criação gráfica. Uma função ou interpretação cuja dimensão social é difícil de avaliar. Para Alcino Tomé, a criação artística é entendida como uma vivência momentânea, individual, que não pretendia ser objecto social, já que apenas era vista por algum outro moleiro, pelo seu pai e algum pastor. Pelo contrário defendeu-se já (Baptista e García Díez, 2002), com base na complementaridade entre local de decoração e de habitação, que as gravuras paleolíticas percutidas foram realizadas, em oposição às filiformes, com um objectivo social definido, que fossem observadas pelo grupo social.

Da presente análise ressaltam assim algumas semelhanças, dentro das muitas diferenças, entre duas formas de produção artística rupestre. Distantes cultural e cronologicamente, seres humanos fisicamente semelhantes desenvolveram o mesmo processo de elaboração mental, a mesma escolha de suportes e um processo gráfico semelhante na realização de arte rupestre. Para além da clara distinção dos motivos, uma das diferenças mais notórias tem a ver com o objectivo que motivou essa produção artística. Certamente que o pensamento dos caçadores paleolíticos era distinto do de Alcino Tomé, num tempo em que a afirmação individual seria menos evidente. Mas seguramente que nas suas motivações esteve também subjacente o mesmo desejo de imortalização, no seu caso não enquanto indivíduos, mas enquanto toda uma sociedade e um modo de vida. Esse seu desejo foi claramente conseguido.

5. BIBLIOGRAFIA

- Baptista, A. M. (1983): "O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa)". *Arqueologia*, 8, pp. 57-69.
- Baptista, A. M. (1999): *No tempo sem tempo*. Parque Arqueológico do Vale do Côa. Vila Nova de Foz Côa.
- Baptista, A. M.; García Diez, M. (2002): "L'art paléolithique de la vallée du Côa (Portugal): la symbolique dans l'organisation d'un sanctuaire de plein air". *L'art paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image (Tautavel, Campôme, 7-9 octobre 1999)* (D. Sacchi ed.), pp. 187-205. GAEP; GÉOPRE. Saint-Estève.
- Baptista, A. M.; Gomes, M. V. (1997): "Arte rupestre". *Arte rupestre e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996* (J. Zilhão coord.), pp. 211-406. Ministério da Cultura. Lisboa.
- Barandiarán, I. (1984): "Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico". *Scripta Praehistorica F. Jorda Oblata*, pp. 113-161. Acta Salmanticensia. Salamanca.
- Barriere, C. (1982): *L'art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cents mammoths*. Picard. Paris.
- Bertaux-Wiame, I. (1985): "Mémoire et récits de vie". *Pénélope. Mémoires des femmes*, 12, pp. 47-54.
- Binford, L. R. (1972): "Archaeology as anthropology". *An archaeological perspective* (L. R. Binford), pp. 20-32. Seminar Press. New York.
- Binford, L. R. (1983): "Introduction to Nunamiut Ethnoarchaeology". *Working at archaeology* (L. R. Binford), pp. 179-194. Academic Press. New York.
- Binford, L. R. (1991): *Em busca do passado*. Publicações Europa-América. Mem Martins.
- Chaloupka, G. (1997): *Journey in Time. The world's longest continuing art tradition*. Reed. Sydney.
- Clottes, J.; Lewis-Williams, D. (1996): *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Seuil. Paris.
- Crémades, M. (1991): "De l'analyse technologique à la signification de l'art mobilier gravé du Paléolithique supérieur". *Revue d'Archéométrie*, 15, pp. 5-16.
- Crémades, M. (1994): "L'art mobilier paléolithique: analyse des procédés technologiques". *Complutum*, 5, pp. 369-384.
- Davidson, D. S. (1936): "Aboriginal Australian and Tasmanian rock carvings and paintings". *Memoirs of the American Philosophical Society*, 5, pp. 8-19.
- Elkin, A. P. (1938): *Les Aborigènes australiens*. Angus and Robertson. Sydney.
- d'Errico, F. (1995): *L'art gravé azilien. De la technique à la signification*. XXXe supplément à *Gallia Préhistoire*. C.N.R.S. Paris.
- Fiore, D. (1996): "El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos : una propuesta de análisis". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, Prehistoria y Arqueología, 9, pp. 239-259.
- Fiore, D. (n.p.): "Cuestiones teórico-metodológicas e implicaciones arqueológicas en la identificación de artefactos utilizados en la producción de grabados rupestres. Hacia una arqueología del arte". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXIV*.
- Fritz, C. (1999): *La gravure dans l'art mobilier magdalénien — Du geste à la représentation*. Maison des Sciences de l'homme. Paris.
- Gallay, A. (1986): *L'archéologie demain*. Belfond. Paris.
- Gallay, A. (1991): "L'ethnoarchéologie science de référence de l'archéologie". *Arqueologia hoje I. Etno-arqueologia* (T. J. Gamito ed.), pp. 282-302. Universidade do Algarve. Faro.
- Giedion, S. (1981): *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y cambio*. Alianza. Madrid.
- Gould, R. A. (1978): "The anthropology of human residues", *American Anthropologist*, 80, pp. 815-835.
- Gould, R. A. (2000): "Ethnoarchaeology". *Archaeological method and theory. An encyclopedia* (L. Ellis ed.), pp. 181-187. Garland Publishing Inc. New York.
- Guimarães, J. G. (2000): "Os moinhos do Côa. Introdução ao seu estudo", *Côavisão*, 2, pp. 15-20.
- Herberts, K. (1961): *Les instruments de la création*. Hachette. Paris.
- Hildebrand, A. (1988): *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor Dis. Madrid.
- Hodder, I. (1988): *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Crítica. Barcelona.
- Hodder, I. (1991): "Ethnoarchaeology and its relation to contemporary archaeological theory". *Arqueologia hoje I. Etno-arqueologia* (T. J. Gamito, ed.), pp. 244-251. Universidade do Algarve. Faro.
- Kramer, C. (1979): "Introduction". *Ethnoarchaeology. Implications of ethnography to archaeology* (C. Kramer ed.), pp. 1-20. Columbia University Press. New York.
- Lee, R. B. (1972): "Population growth and the beginnings of sedentary life among the !Kung Bushmen". *Population Growth. Anthropological implications* (B. Spooner ed.), pp. 329-342. M.I.T. Press. Cambridge.
- Lorblanchet, M. (1988): "De l'art pariétal des chasseurs de rennes a l'art rupestre des chasseurs de kangourous". *L'Anthropologie*, 92 (1), pp. 271-316.
- Lorblanchet, M. (1995): *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Errance. Paris.
- Mac Carthy, F. D. (1979): *Australian Aboriginal Rock Art*. Australian Museum. Sidney.
- Marques, J. A. S. (2001): "O Pão Nosso...", *Côavisão*, 3, pp. 7-14.
- Maynard, L. (1977): "Classification and terminology in Australian rock art". *Form in indigenous art* (P. J. Ucko ed.), pp. 99-115. Australian Institute of Aboriginal Studies. Canberra.
- Menu, M. ; Walter, Ph. (1996): "Les rythmes de l'art préhistorique". *Techne*, 3, pp. 11-23.
- Morwood, M. J. ; Hobbs, D. R. eds. (1992): *Rock Art and Ethnography*. Occasional AURA publication n.º 5. Australian Rock Art Research Association. Melbourne.
- Mountford, C. P. (1955): "An unrecorded method of Aboriginal rock marking". *South Australian Museum Records*, 11, 4, pp. 345-351.

- Múzquiz, M.; Bernaldo de Quirós, F.; Lasheras, J. A.; Beltrán, A. (1998): *Altamira*. Lunweg. Barcelona.
- Panoff, M.; Perrin, M. (1973): *Dicionário de Etnologia*. Edições 70. Lisboa.
- Rahtje, W. L. (1974): "The Garbage project: a new way of looking at the problems of archaeology", *Archeology*, 27, pp. 236-241.
- Renfrew, C.; Bahn, P. (1991): *Archaeology. Theory, methods and practice*. Thames and Hudson. London.
- Ripon, A. (1992) : "L'évolution des fonctions supérieures: la mémoire". *Eléments de gérontologie sociale*, pp. 71-87.
- Taçon, P. C.; Chipindale, C. (1998): "An archaeology of rock-art through informed and formal methods". *The archaeology of rock-art* (P. C. Taçon e C. Chipindale), pp. 1-10. Cambridge University Press. Cambridge.
- Tavares, G. M. (1999): "O último gravador de Foz Côa". *Atlantis, Tap Air Portugal*, 1 (Jan/Fev), pp.97-99.
- Trigger, B. G. (1989): *A history of archaeological thought*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Watson, P. J. (1979): "The idea of ethnoarchaeology. Notes and comments". *Ethnoarchaeology. Implications of ethnography to archaeology* (C. Kramer ed.), pp. 277-287. Columbia University Press. New York.
- Ucko, P. J.; Rosenfeld, A. (1967): *Arte Paleolítico*. Guadarrama. Madrid.
- Yellen, J. E. (1977): *Archaeological approaches to the present*. Academic Press. New York.

RESUMO

Na região mais setentrional da Beira desenvolveu-se um dos mais longos ciclos artísticos do mundo em volta do troço final do rio Côa. Esse ciclo teve origem durante o Paleolítico superior, mas estendeu-se até tempos históricos, terminando por volta de meados do século XX. A partir desta característica única, examina-se a prática artística de um dos últimos gravadores do Vale do Côa — José Alcino Tomé —, analisam-se as potencialidades e limites do método etnoarqueológico e aplicam-se os resultados ao estudo da arte paleolítica do Vale do Côa, fundamentalmente no domínio do processo criativo gráfico.

RESUMEN

En el sector más septentrional de la Beira, y más concretamente en el Bajo Côa, se documenta uno de los ciclos artísticos más largos del mundo, que iniciándose en el Paleolítico superior alcanza hasta tiempos históricos (terminando hacia mediados del siglo XX). Partiendo de la excepcionalidad de estudio que ofrece la región, se estudia la práctica artística de uno de los últimos gravadores del Valle de Côa, José Alcino Tomé, se analizan las potencialidades y límites del método etnoarqueológico y se aplican los resultados al estudio del arte paleolítico del Valle de Côa, fundamentalmente en lo que se refiere al proceso creativo gráfico.

SUMMARY

In the northernmost part of the Portuguese region Beira, one of the longest rock art cycles in the world was developed around the final course of the Côa River. This rock art cycle began during the Upper Palaeolithic, but continued until historic times, ending in the middle of the XXth century. From this unique characteristic, we examine in this paper the artistic practice of one of the last engravers in the Côa Valley, José Alcino Tomé, we analyse the potential and the limits of the ethnoarchaeologic method, and apply its results to the study of the Côa Valley Upper Palaeolithic rock art, especially in the area of the graphic creative process.

Anexo

Transcrição da entrevista com José Alcino Tomé

A entrevista que a seguir se transcreve teve lugar em casa de José Alcino Tomé, no Bairro da Forfola, n.º 16, em Vila Nova de Foz Côa, no dia 15 de Dezembro de 2000, por volta das 16.00, e teve uma duração de cerca de 40 minutos.

Os intervenientes foram José Alcino Tomé, a sua mulher, Balbina de Jesus, Carla Pinto, que se encarregou da gravação vídeo, e Luís Luís, na condução da conversa. Mais do que uma verdadeira entrevista tratou-se antes de uma conversa, dirigida para determinados assuntos que nos interessava esclarecer, relacionados com a actividade de gravador do entrevistado. Como adiante se comprovará, foi uma conversa solta e por vezes redundante, em virtude do nosso esforço em esclarecer determinados pontos, onde a própria esposa do entrevistado participou ocasionalmente.

Na transcrição da gravação procurou respeitar-se a oralidade, tendo-se optado por suprimir as partes em que a conversa se desviou do seu propósito principal, embora se tenham mantido algumas referências à vida de Alcino Tomé e da sua família, apenas na medida em que nos podem ajudar a contextualizar a sua actividade gráfica.

Como se chama?

José Alcino Tomé.

Que idade tem?

Fiz 75... Agora no dia 12 de Março de 2001 vou fazer 76.

Vive agora em Vila Nova de Foz Côa. Onde é que nasceu?

Foi aqui em Foz Côa.

E sempre viveu aqui?

Não, fui para África. Estive lá 25 anos. Nem uma reforma me deram...

Em África, onde?

Em Nampula, Moçambique.

O que é que lá fazia?

Era encarregado geral de uma fábrica de óleos vegetais.

Com que idade foi para lá?

Era novo... 1951, mais ou menos.

As gravuras que fez... Fê-las quando? Antes de ir?

Era rapaz.

Então, que idade tinha?

Tinha uns 14, 15, 16 anos.

E o que fazia nessa altura?

Os meus pais tinham lá um moinho. O rio corria... tinham lá uns moinhos, e moíamos lá uns cereais para fornecer aqui às padeiras.

Esses moinhos eram onde?

Eram ao pé do Canado do Inferno.

Ao fundo da Canada?

Ao fundo da Canada. Há lá muitos moinhos. Agora estão enterrados de água.

Então, foi quando o Sr. estava a tomar conta dos moinhos, é que começou a fazer as gravuras, não é?

Olhe, via lá aquelas antigas, e depois entusiasmei-me. Comecei a riscar, e depois com o pico, toc, toc, toc... E olhe lá estão.

O Sr. foi buscar inspiração nas gravuras que lá estavam?

Foi, foi, foi. Em horas vagas...

Enquanto estava à espera que viesse alguém, ou enquanto estava a moer, ia fazendo, era?

O meu pai andava com os cavalos a levar as farinhas e a trazer o grão. Para cá e para lá. E depois entusiasmei-me e fiz aquelas gravuras.

Então foi por inspiração do que lá via...

...do que lá via.

E diga-me uma coisa. Havia lá mais gente a gravar na altura?

Naquela altura era só eu.

Não conheceu mais ninguém que tivesse gravado...

Não, mais ninguém... Havia lá um rapaz chamado Seixas, que está em França.

Esse também gravou.

Também gravou. Eu tenho ali um livro ...

(...)

(Vai buscar a revista Atlantis (Tavares, 1999) para mostrar à Carla)

(...)

Já agora diga-me, lembra-se de ter feito esta gravura?

Lembro, então não lembro. Era rapaz...

E esta aqui? "Adeus..." Porque é que escreveu aqui adeus?

Fui eu. Estava ali a...

Mas porquê?

Balbina de Jesus (BJ): Ele sempre teve imaginação.

Eram ideias, imaginações...

Mas está a dizer adeus a alguém?

O sol, a lua...

BJ: O sol está-se a pôr e ele diz adeus ao sol.

(voltando-se para o livro) 1943. Foi isto feito.

(mostrando o livro) Está aqui. A máquina do combóio, está a ver, um barbo, está a ver, a cegonha. Está aqui tudo, olhe.

(lendo) José Alcino Tomé (...) Já viu?

Uma balança, um barbo, uma âncora. Está aqui, olhe, está a ver?

Carla Pinto: Abílio Mouro, 1924

BJ: Aquele que era teu colega lá nas moagens.

O tal Seixas que está na França...

(...)

O Sr. então só gravava na Canada do Inferno, ou gravava noutros sítios também?

Só foi... No Canado do Inferno havia lá uns moinhos.

Onde eu desenhei há um riacho que vai desaguar ao Côa.

É um afluente do Côa. É o Rego da Vide.

Ah. O Sr. desenhou no Rego da Vide...

Onde estão agora a fazer a barragem. Agora parou. Está parada.

Quando se punha a gravar... Apetecia-lhe de repente gravar? Era? Como é que isso acontecia? Pensava primeiro no que havia de gravar ou ...?

Pensava primeiro.

Escolhia qualquer uma das rochas para gravar?

Era naquelas faces, naquelas testas, naqueles painéis. Nas rochas.

E porque é que escolhia essas?
 Porque eram mais lisas e via-se melhor. E lá estão, o que é que estão submersas.

E diga-me uma coisa. Cobria as outras? Sabia que havia lá outras. Já me estava a dizer há bocadinho que as viu...
 Aquelas antigas. Não tem lá nome porque os antigos não sabiam ler, não sabiam escrever. Só desenhavam... E lá estão.

E nunca gravava por cima dessas...ou desenhava?
 Não, por cima dessas nunca, nunca.

Então o que é que costumava desenhar, diga-me lá. O que é que lhe apetecia gravar?
 É o que está aqui...(apontando para o livro)

Mas o quê? Vá. Diga-me o Sr., que eu quero ouvi-lo dizer.
 Máquina do combóio...

Essa gravou-a porquê?
 Porque a foz do Côa era debaixo da ponte. E depois eu desenhei a ponte, os pilares e a máquina do combóio. Ela está aqui.

O que é que desenhou mais? Desenhou um barbo... Era um peixe que havia ali no rio?
 Era, era...

E mais? Não foi o Sr. que desenhou o castelo de Guimarães?
 Não, não já estava.

E essa balança que aí aparece? Porque é que desenhou a balança?
 Ideias...

Mas não é capaz assim de explicar?
 (...)

BJ: Ele sempre teve assim um bocado de imaginação. Está a ver, está a ver aqui a âncora?
Mas o que eu gostava de saber era se me sabia explicar porque é que desenhava isso. Porque é que se lembrava?
 Ideias que tinha. Lembrava-me dos antigos e: "Deixa-me cá desenhar, que quando morrer há-de cá ficar também gravado".

E era por causa disso que assinava...
 Pois.

Costumava assinar e pôr a data, não era?
 Pois, pois, pois.

Porquê? Para saberem que tinha sido o Sr. a ...
 Os antigos desenhavam, mas não sabiam ler, não sabiam escrever. Só desenhavam e pronto... E depois com o pico é que picava.

Ah! Diga-me lá então como é que fazia isso? Como é que fez o combóio?
 Com uma pedrinha fininha desenhei, e depois com um pico, com que picávamos as mós, tau, tau, tau... A cego-nha, tau, tau, tau...

Ah, então era assim. Primeiro fazia...
 Primeiro fazia o desenho, com o pico afundava, que era para...

Então o Sr. diz que fez isso porque viu que as antigas eram assim feitas?
 Pois, pois...

E o que é que as pessoas pensavam dessas gravuras mais antigas?
 Oh... Entusiasmos da gente.

Mas o Sr. conhecia aquelas mais antigas? Os cavalos que lá estavam...
 Sim.

Mas as pessoas das redondezas conheciam?
 Pois, pois, exactamente.

(...)

O Sr. diz que havia lá outras antigas que o Sr. conhecia...
 Pois...

E havia mais pessoas a conhecê-las?
 Havia, quem passava ali, via.

Mas davam valor, ou não ligavam?
 Não ligavam nada, não ligavam nada. Agora sabe o que é que diz aqui o povo de Foz Côa? "Por causa das gravuras deixaram de fazer a barragem".

Então e qual é a sua opinião? O que é que o Sr. pensa disso?
 Neste mundo é preciso tudo para a vida. Para a vida tudo é pouco, para a morte nada é preciso. Porque a nossa casa são dois metros de terra. Ouviu? Ainda esta semana passada morreu-me um filho ali em Leça da Palmeira. (...) Quantos filhos tem o Sr.?

Com aquele eram três. Tenho uma que é a mais velha, e que está em Lisboa. E tenho outro que é professor num centro de deficientes. Está a dar cursos aos deficientes de electricidade também.
 Onde?

No Porto.
 (...)

E o mais novo que era electricista de guindastes no porto de Leixões. Esse é que morreu.

Então e o Sr. acha que vai ficar na história por ter feito as gravuras?
 Oh... na história...

Deixou lá o seu nome não foi?
 Pois, o que está aqui está lá. Isto foi tirado de lá. Foi fotografado de lá aqui para o livro. E depois se me desse alguma coisa para a sobrevivência. Agora, à conta disto não me dão nada.

O Sr. imagina que as mais antigas já foram feitas assim há quantos anos?
 Tem lá datas.

Não, não. Mas eu estou a dizer as outras, essas dos cavalos, das cabras... que foram feitas antes do Sr.
 Ah foram, foram. Algumas não sei se têm lá datas nem se não. Mas...foi por ali...e depois vêm os arqueólogos, e as vêm.

O Sr. imagina que essas pessoas seriam muito diferentes do que nós somos hoje?
 Sim, somos iguais... O trabalho... A gente fazia aquilo porque tínhamos ali uns moinhos. Eu, os meus pais, aquele e o outro. E depois, é claro, em horas vagas íamos desenhando. Agora desenhava isto, aquele desenhava isto... Os cavalos... E está lá tudo. As gravuras estão lá ao fundo do Rego da Vide, onde estão a fazer a barragem. Mas a barragem parou...

Hoje em dia estão debaixo de água, não é?
 Está tudo submerso.

Acha que hoje em dia devemos dar valor a essas gravuras?
 Aquilo tem valor... São recordações dos tempos passados. Eu era rapazote, é que moia os cereais, e o meu pai andava com os cavalos a levar e a trazer.

Então, enquanto o seu pai ia e vinha, ia fazendo os desenhos.
 Pois. Moia os cereais, punha tudo pronto, e depois é que ia fazer. Eu é que fazia o comer, é que tinha de lavar a roupa. Trabalhava de dia e noite, ah?

Não andava por ali muita gente nessa altura!?
 Algum pastor que passava por ali...

(...)

E o Sr. não tinha pena que a barragem destruísse as suas gravuras?

Tinha. Então são recordações que a gente tem. Mas as minhas gravuras e as outras estão lá ainda. O que é que estão tapadas com água.

E o que é que achava se lhes retirassem a água e fossem vistas por muitas pessoas? Sentia-se feliz por isso?

Então não sentia? Eu era um rapazote naquela altura. A nossa luz...sabe o que era? Era uma lamparina de petróleo ou azeite... Está a perceber? E depois as mós cansavam, já não faziam bem a farinha. Tinha que levantar a mó de cima, picá-la. Tornar a baixar. Toca... De manhã tinha que estar tudo pronto. Se não o meu pai... Ainda apanhei muitas... tumba, tumba... "Ai ladrão, pões-te a dormir" ... tumba, tumba. Levei muitas.

E o seu pai, sabia que fazia as gravuras?

Sabia, então ele estava ali...

E não se importava?

Não se importava. O que ele queria era que eu fizesse o trabalho... Agora as gravuras...

E depois era com esse pico de picar as mós é que fazia...

É que picava. Riscava com uma pedrinha fininha, e depois com o pico... tau, tau, atu, tau, tau... É o que está aqui. Isto foi fotografado lá.

Um dia destes se a gente convidar o Sr. para ir fazer uma, o Sr. ainda era capaz de fazer uma?

É claro...

Acha que ainda é capaz de se lembrar como é que se fazia?

Então, aquilo não custa nada. A gente imagina um cavalo, uma avião, ou isto ou aquilo, risca, e depois com o pico, tau, tau, tau, tau...

(...)

(folheando a brochura) Isto são paisagens das margens...

De noite, as raposas chegavam ali à porta. Auu, auu, auu... A gente tínhamos lá umas galinhas. De noite fechávamo-las, se não comiam-nas. E depois auu, auu, auu... Hoje a raposa lá anda...

Aquelas margens por acaso até são bonitas.

São bonitas, não são? O Sr. inspirava-se na beleza daquelas margens e desatava a desenhar...

Era a vida... Qual era o rapaz daquela idade que se assujeitava a passar ali dia e noite. A trabalhar, há? Dia e noite. Qual era o rapaz que fazia isso?

Olhe. Do Natal até ao S, João trabalhávamos ali, e depois o Cõa, no Verão, perdia as águas, os moinhos já não tinham força, e íamos para o Douro.

Ah! Iam para o Douro!

Mesmo ali próximo à estação do Cõa, que lá está. Agora está tudo parado. Tínhamos ali umas azenhas, trabalhávamos ali até ao Natal. Do Natal ao S. João era no Cõa. No S. João, o rio perdia as águas, voltávamos a virar para o Douro.

E no Douro, também fez gravuras?

Está lá uma sereia. Agora está tudo submerso.

E aí no Douro também havia das outras gravuras, daquelas com os cavalos e com as cabras? Ou não se recorda?

Pouco, pouco. Havia pouco.

Ah, aí não havia tantas quanto na Canada do Inferno!

Porque não havia tantas fragas e nem tantas faces.

Ah não?

Não havia não. Era só terra. E ali no Cõa já havia aquelas faces, já dava mais jeito a gente desenhar. E fazia aquilo tudo. Está aqui. Como vê.

(...)

Em Castelo Melhor também havia lá moinhos... É onde vão agora os carros... porque a água chega até Castelo

Melhor, ali próximo de Castelo Melhor. É onde vão agora os carros aqui dos arqueólogos.

Aí também havia moinhos?!

Também havia moinhos.

É na Penascosa, não é?

É, é.

Mas aí não há muitas destas gravuras mais modernas...

Não, não, não. Aí já não há.

O Sr. quando representava animais, que animais é que representava? Era o quê? Era a cegonha...

Era o que me vinha à ideia. Desenhei a cegonha, a lua, o sol, a máquina do combóio, a balança...

Coisas que o Sr. conhecia e que via...

Que eu me lembrava. Era rapazote. Depois que fiz o exame da 4.ª classe, o meu pai espetou ali comigo. "Vá, aguenta aí!" Tumba. Para a gente comer um bocado de pão tinha que o amargar bem amargado. Qual era o rapazote que se assujeitava àquilo? O Inverno inteiro lá!

E durante quantos anos é que o Sr. lá esteve?

Até ir para a tropa. E depois fui para a tropa, comecei a crescer, comecei a namorar a minha mulher. E depois casamos, e depois de casar é que fui para África.

E só voltou em 74!?

Em 75 é que viemos embora. Fomos corridos.

(...)

Quando esteve ali no moinho não imaginava que ia para África, e que tinha essa vida toda, não é?

Uma pessoa vai crescendo, e depois fiz a tropa. Depois na altura da tropa é que comecei a... Olhe, quem pôs este Portugal de pé, sabe quem foi? Eu antes de ir para a África ainda fui para a França. Eu e mais quatro cavaleiros.

Tinha na altura 18 anos. Ainda não estava casado. E depois fui preso em Madrid. Meteram-nos numa cadeia subterrânea. Sabe a comida que nos davam? Cinco dias e cinco noites numa cadeia subterrânea? Água fervida com colorau e alho. Era a comida que nos davam.

Esteve lá quanto tempo?

Cinco dias. Ainda fomos ao cônsul de Portugal: "Ó Sr. cônsul, veja lá o que...", "Então vocês..." Naquela altura era preciso passaporte, era preciso documentos. Quem é que passava passaporte? Ninguém passava passaporte a ninguém. "Vá, vocês têm que se assujeitar. Não têm documentos legais, e tal, e tal...". Vieram-nos a trazer debaixo de prisão a Vilar Formoso. Em Vilar Formoso fomos entregues à nossa polícia internacional. Olhe, deram-nos lá uma batida, até cães nos chamaram... "Vocês são uns cães. Andam a incomodar as altas autoridades estrangeiras escusadamente!" Eu ainda me veio ao pensamento: "Eu um dia hei-de passar sem ser preciso coisa nenhuma..." E chegou o dia. Hoje vai a gente a pé, vai de carro... chegou o dia. Conforme eu pensei, assim aconteceu.(...)

Quem pôs este Portugal em pé foi os imigrantes (...)

O animal mais selvagem que em cima da terra é o ser humano. Eu sei, eu penso. Conforme penso, assim são as coisas.

(Balbina interrompe para refrear Alcino Tomé)

(...)

Eu naquela altura estava solteiro, quando fizemos a travessia... íamos a pé, tudo a pé.

Tinham algum passador para vos levar, ou iam sozinhos?

Em Madrid havia lá um passador. E depois, nós quando fomos, levámos uma encomenda aqui de umas freiras que estavam aqui. E depois, quando chegámos ali à entrada de Madrid e demos a encomenda... tinha lá o nome...

"Vocês agora ficam aqui, escondam-se e não se deixem

ver." E então foi lá dentro de Madrid, e nós então lá nos emburacamos numas fábricas que tinham tombado, quando foi aquela guerra do Franco. E depois metemos lá. Os outros começaram a dormir. E eu estava sempre à coca. Veio um carro e o chofer parou e levantou o *capot*, a fingir que estava avariado. Eu fui lá... "Então o que é que se passa?", "Olhe vocês têm que ter paciência. Os donos da encomenda não estão lá. Agora eu tenho que lá ir. Agora esperem mais um bocadinho, que eu já venho." Ele foi, e eu fui-me emburacar. Passado um pouco aparece um tipo à paisana. Até pensei que fosse algum trolha... "Então, o que é que anda aqui a fazer?", "*Trabajo, trabajo*", "Aqui não tem *trabajo*". Olhe, passado um quarto de hora vêm uns jipes com a polícia, com a Guarda Civil. *Então o outro denunciou-os, ou quê?*

Foi. Era secreto. Aquele tipo era secreto. Estava vestido com o fato macaco, à trolha, ele é que foi então buscar a guarda. "Vá", e entremos todos para o carro. E lá fomos então para o posto deles. Perguntaram: "lá, lá... *conversaciones...*". Nada. Trouxeram-nos então debaixo de prisão até Vilar Formoso.

E aqui em Vilar Formoso libertaram-nos, não?

Entregaram-nos à nossa polícia internacional...

Mas depois de vos interrogarem, deixaram-vos ir embora, ou quê?

Depois a nossa polícia deu-nos uma batida. "Vão-se lá embora seus cães. Vocês são uns cães". Ah? "Estão aqui a passar. Pagam-nas todas. Levam aqui com este cavalo marinho...". E depois viemos de Vilar Formoso até aqui a Foz Côa, a pé. Sempre a pé. Dormíamos aqui, dormíamos além, nos palheiros, no meio da palha. E chegemos

aqui, cheguei a casa e o meu pai: "Então não passaste?". Eu tinha lá dois irmãos.

E eles tinham conseguido passar...

Também as passaram lá... Mas lá conseguiram. (...)

Mal dá para comer. Com esta idade o que é que podemos fazer?. Olhe, eu se estivesse novo, eu não estava aqui também. Ala! Ala! Eu tenho lá cunhados, tenho lá primos, tenho lá parentes (...)

BJ: A vida agora é muito madrastra.

Olhe, eu ainda tenho aí os picos com que fazia... Eu vou buscar um pico.

(levanta-se e vai buscar)

Olhe, viu? Era com isto. A gente picava ... toc, toc, toc... aguçadinhos. E depois a gente, conforme estava o risco, assim ia ali a fora. Era assim, viu?

Segundo o risco, sempre...

A máquina do combóio, os pilares, a ponte, tudo, tudo. Quanto lá está desenhado era picado com isto. (...)

Primeiro desenhava com a coisa, e depois por cima do risco, toc, toc, toc... Aqui está. Aqui está a ferramenta com que picávamos as mós, para moer os cereais. O trigo, o centeio, a cevada, a aveia, arrobas...

Na altura em que se produzia aqui muito cereal, não é?

Nós dizemos arrobas, mas aquilo são... lentilhas. Como vê aqui está.

Isso usava-se quando as mós começavam a ficar muito lisas, não é? Tinham que ser picadas...

É. Era para as mós terem dentes, para derreter melhor os cereais. Como vê, está aqui.

(...)