

LABUTA | JOÃO GIGANTE

O MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço é uma iniciativa da Associação AO NORTE realizada em parceria com a Câmara Municipal de Melgaço. É um festival de cinema documental, mas que se deixa transbordar em medidas de registo, reflexão e promoção do território e das gentes que habitam neste concelho. Daí que um dos eixos centrais deste Festival seja o de contribuir, com a linguagem audiovisual documental, para a construção de um arquivo dos habitantes de Melgaço, suas atividades, quotidianos, tradições e costumes.

O projeto *Quem Somos Os Que Aqui Estamos?* é uma das vertentes de intervenção do MDOC no concelho, e propõe uma reflexão sobre os modos de vida, quotidianos, passados e futuros dos melgacenses contemporâneos. Como se vive em Melgaço? Quem habita neste território, e como? Este projeto pretende responder a algumas destas perguntas, a partir do estudo etnográfico e sociológico, assim como pelo registo audiovisual e pela realização de instalações artísticas.

LABUTA, do fotógrafo João Gigante, é o primeiro resultado da chegada do *Quem Somos Os Que Aqui Estamos?* à freguesia de Alvaredo, e é a concretização de um projeto de registo documental fotográfico com o objetivo de retratar as práticas, saberes e atividades quotidianas da população local. Constitui um retrato, uma proposta de leitura, e um registo para arquivo futuro. É, também, um convite às gentes de Alvaredo para se juntarem ao MDOC neste processo coletivo de registar o presente, para memória futura. Não é somente o fotógrafo que retrata, mas, de forma mais complexa, é o João Gigante e os habitantes de Alvaredo que se encontram pela fotografia numa sugestão profunda de representação, pela imagem, de quem são os que aqui estão nesta freguesia.

A Organização do MDOC

BIOGRAFIA

João Gigante, 1986, natural de Viana do Castelo, é licenciado em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e realizou o Mestrado em Comunicação Audiovisual (Fotografia) na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Mantém o seu percurso entre a prática das artes plásticas, tendo exposto o seu trabalho em diversas exposições. O seu percurso complementa as diferentes áreas de actuação plástica, como a fotografia, o vídeo, a sonoplastia, a instalação e o desenho. Desenvolve também projectos de cariz musical, entre os quais se destaca o projecto PHOLE. Actualmente, é docente na área do audiovisual (área científica de Artes, Design e Humanidades) na Escola Superior de Educação do IPVC.

LABUTA

JOÃO GIGANTE
2023

Alvaredo é um território especial, conforta-nos com o manto verde que cobre a terra, com os verdes que as uvas oferecem. Dentro desta economia local, onde várias famílias trabalham a vinha, predomina uma forte relação de partilha entre a comunidade. Este projecto é um percurso pelas camadas da paisagem e pelas histórias das pessoas que aqui vivem. O dia a dia, as dinâmicas que constroem aquilo que identifica Alvaredo.

Esta acção aconteceu com base numa residência artística, um trabalho de campo extenso, dentro da comunidade. Durante um mês vivi e fiz parte desta freguesia, Alvaredo. Nos diferentes dias de trabalho, tendo iniciado na Páscoa, houve uma ligação instantânea a quem aqui vive — fui recebido como se fizesse parte... saí a sentir-me dentro do que fotografei.

A fotografia enquanto meio, opera com uma relação de debate, entre o que um autor procura e o que a comunidade oferece. Aqui, existe uma busca incessante, uma atenção redobrada a todos os movimentos. Falei da vinha, matéria de importante reflexão, mas foi também importante acentuar a força do rio e das suas pesqueiras, ou das actividades que constroem o esforço da labuta diária. Às cinco da manhã esta comunidade está no rio a ver o que ficou preso: se há lampreia; depois vem o trabalho diário, e mais tarde, ao fim do dia, a vinha. Ao fim de semana, o esforço mantém-se, é como se o território não tivesse descanso, como se a terra estivesse sempre a chamar por quem dela trata.

Enquanto fotógrafo, no que remete à metodologia, prevalece um contacto directo, uma envoltura prestada aos assuntos com que me debato, num percurso delicado e dedicado. A preocupação com aquilo que penso e o caminho que cada fotografia percorre até à narrativa final é parte de uma batalha sobre um texto visual que sublinho, numa correspondência entre o que fotografei e aquilo que apresento enquanto proposta.

Este território é uma alegoria constante à dimensão conceptual, da poética imersiva que o conjunto das fotografias pode entregar, num jogo limiar entre uma realidade compreendida e a liberdade de raciocínio na construção da linha condutora. Enquanto fotógrafo documental quero que o meu discurso seja uma perspectiva do trabalho de campo, que as pessoas agora representadas, enquanto parte de um território, sejam a soma daquilo que vivi como autor, da forma como os passos que dei na paisagem sejam o virar de página deste livro, um percurso por uma realidade edificada através da fotografia.







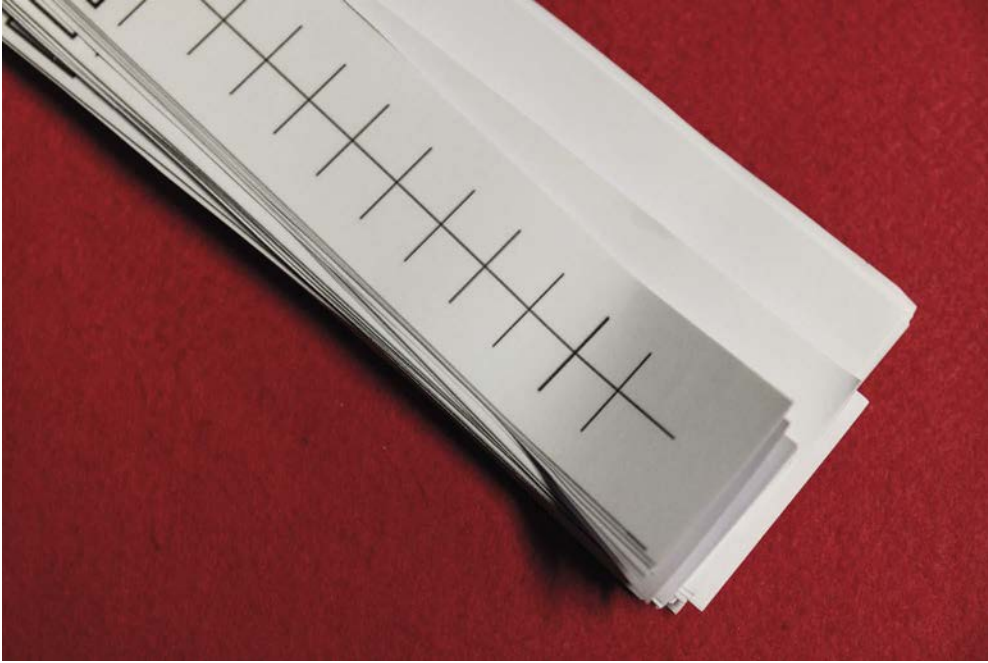
































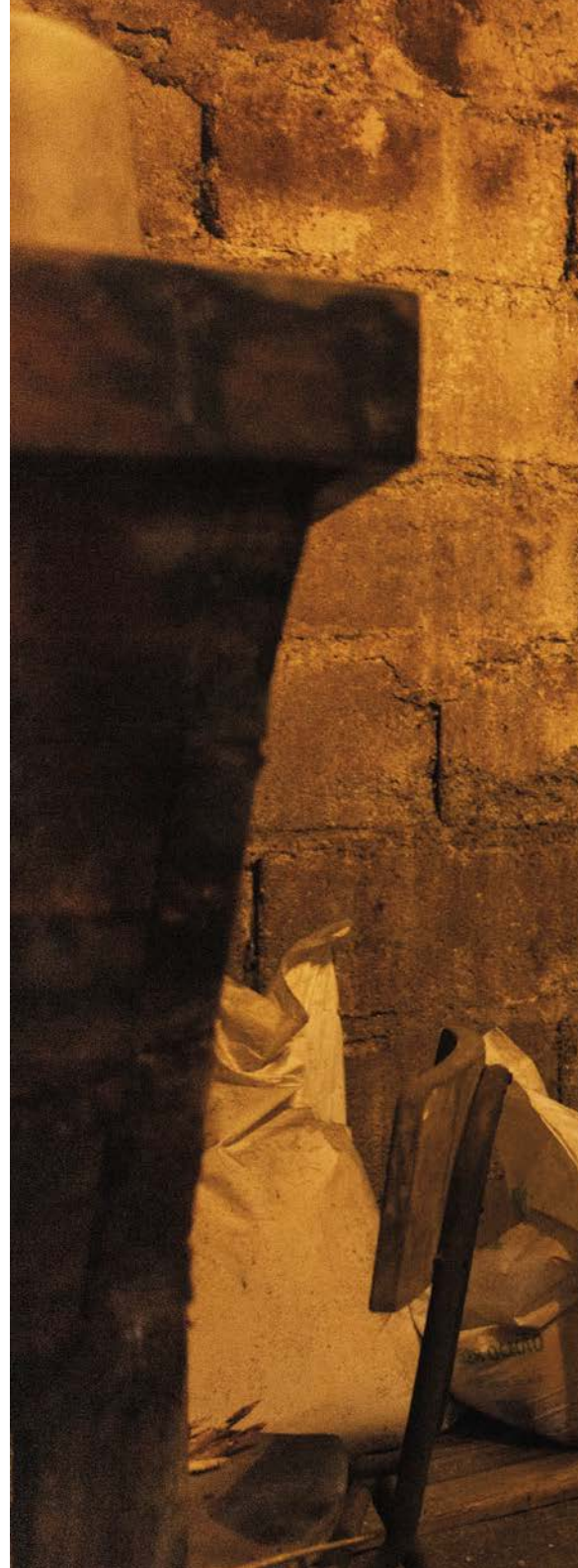


332









































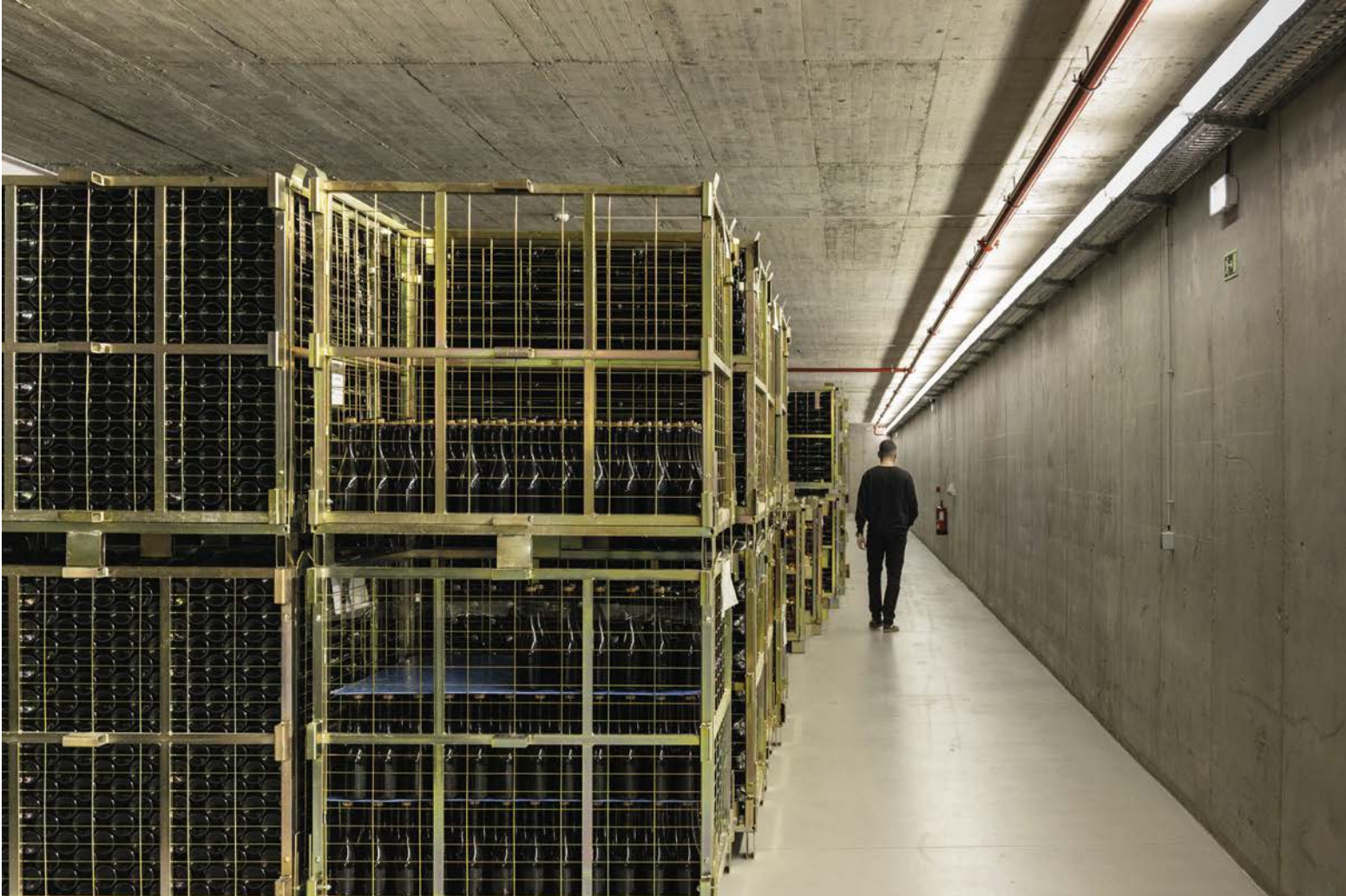






































































































































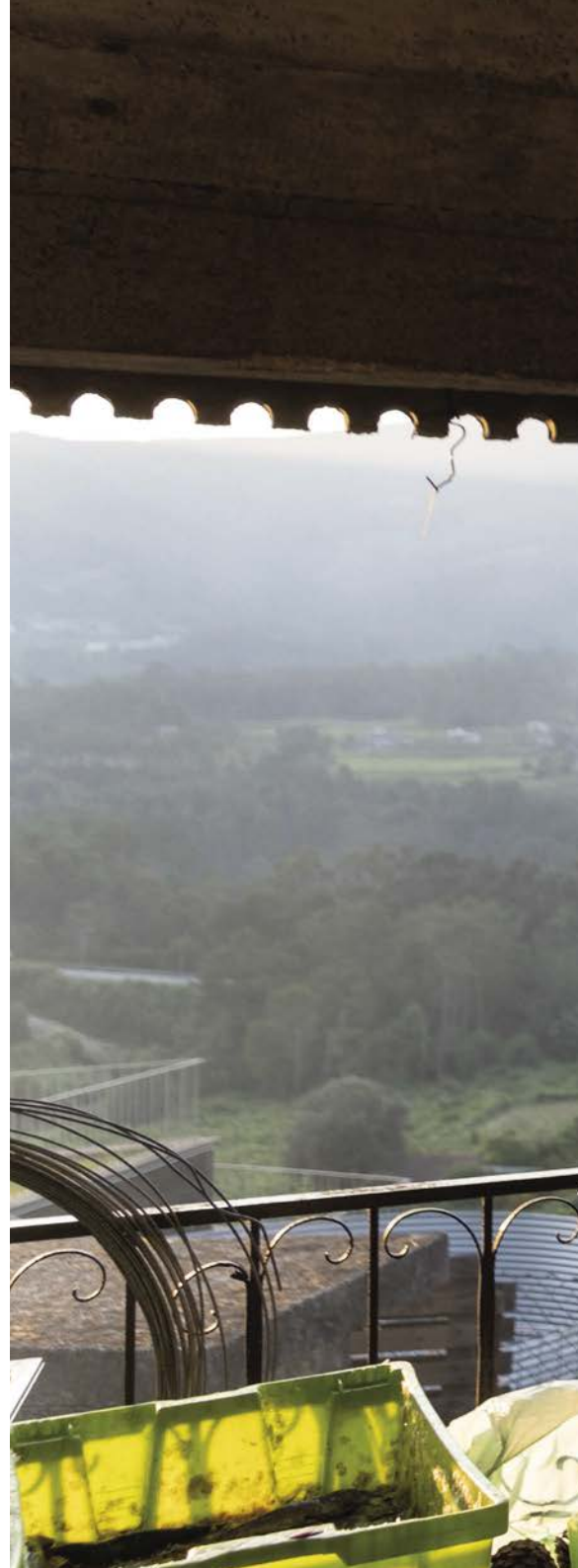




























LABUTA | TEXTO

NO CENTRO DE UM AMPHITHEATRO DE VERDURA

ÁLVARO DOMINGUES

Collocada no centro d'um amphitheatro de verdura, onde a vinha enche com a sua côr de esmeralda clara quasi todas as bancadas, d'esse logar avistam-se as freguezias do concelho, que se estendem pela ribeira Minho e cujos campanarios recortam, com as suas arestas pittorescas, a espessura dos arvoredos. Ao sul, a montanha como que nos dá ainda a sua sombra fresca; e em baixo, ao norte, na garganta das collinas, o Minho vae açodado, espelhando apenas um ou outro sorriso, quando vê na margem um esboço de planície namoral-o com a sua inclinação de leito suave, que o convida a descançar um pouco.

A encosta gallega com as suas vinhas, as suas arvores, os seus casaes, as suas torres desmoronadas e vicejantes de hera, o anil recortado do alto das suas montanhas succedendo-se em gradações insensíveis, completa a paysagem, tão bella nas suas linhas simples, tão formosa na sua melancholia fugitiva.

José Augusto Vieira (1886), *O Minho Pittoresco*, Vol.I, p.4

Com estas ou outras palavras que poderiam perfeitamente aplicar-se ao olhar e ao sentir de um viajante posto num lugar alto de Alvaredo, a paisagem destes lugares podia ser esse *amphitheatro de verdura* entre o rio e as serras, o casario a salpicar o cenário, os campanários, a teia dos caminhos, os campos e as bouças de pinheiro e eucalipto, o rio ao fundo, as cores mais escuras das montanhas e essa simplicidade e *melancholia fugitiva* de que fala José Vieira.

A estética do romantismo marcou esse modo de ver traduzido na visão contemplativa da paisagem e na sua descrição em enunciados pittorescos sobre estados de alma e sentimentos mais ou menos fugazes, tranquilos e solitários - o sossego de uma paisagem campestre, as sombras, a frescura, a suavidade. As emoções mais intensas produzidas pelas cores dramáticas e ameaçadoras da tempestade e dos desfiladeiros da montanha, correspondiam a outra tonalidade em que o sublime era a expressão de uma beleza diferente, perturbada, angustiante, trágica e provocadora de emoções fortes e contraditórias, onde dominariam as cores sombrias, os abismos, os contrastes e as atmosferas carregadas.

Autores como Edmund Burke (*Investigações filosóficas em torno das nossas ideias acerca do belo e do sublime*, 1756), W. Gilpin (*Observações relativas à beleza do pitoresco*, 1792), Friedrich von Schelling (*Discurso sobre a relação das Artes Plásticas com a Natureza*, 1807), entre outros, ajudam-nos a entender o foco romântico na representação da natureza através da paisagem e do cânone de beleza associado, um modo de estetização completamente diferente da visão racional e científica das ciências naturais e da tecnologia fundadas pelo espírito Iluminista.

A popularidade das cenas campestres, ao mesmo tempo que procuram responder aos ambientes industriais e insalubres das cidades do séc. XIX, traduz também o desejo de uma relação conciliadora entre os humanos e a natureza – *tudo no campo é doce, fresco, delicado e alegre como as crianças e a vida*, escrevia um crítico, Jules-Antoine Castagnary, acerca do Salon de 1868 em Paris e da secção de pintura de paisagem –, através de um processo de *artialização* (Alain Roger) e de elaboração de um olhar subjectivo. No Salon de 1868 havia obras de Jean-Baptiste C. Corot (1796-1875), pintor paisagista de referência no panorama francês. O reconhecido pintor de paisagens inglês John Constable (1776-1837), a propósito do seu interesse por cenas campestres, dizia que a pintura não era outra coisa *senão uma outra designação para o sentimento*. Seria difícil encontrar uma expressão tão simples e clara para exprimir a emoção estética da pintura: uma forma de sentir e, por isso, um modo de organizar uma visão do mundo e de a comunicar. No espírito romântico da época, a obra de Constable teve uma enorme importância na definição do “pitoresco” e das qualidades que uma determinada paisagem deveria ter para merecer uma tela pintada onde o artista fixasse muito mais que um jogo de luz, formas e texturas: para lá da materialidade do que estava pintado, a paisagem comunicava um carácter, suscitava uma contemplação e um apelo à evasão, uma resposta emotiva, uma filosofia, um modo de expressão idêntico ao que existe na música ou na literatura, não só na literatura de viagem como em muitos autores e géneros literários (Rousseau, Goethe, Wordsworth, Keats, Shelley, entre muitos outros). Descrevendo lugares, a paisagem reforçava também o vínculo com identidades regionais ou nacionais.

No final do séc.XVIII, em 1794, Humphry Repton publica em Londres o seu tratado de arquitectura paisagista – *Sketches and Hints on Landscape Gardening*, uma obra fundamental para entender o gosto aristocrático associado à cenografia naturalista do paisagismo inglês com os seus lagos, prados, colinas, espaços abertos, maciços arbóreos e perspectivas cuidadosamente projectadas..., desafiadoras da contemplação, do caminhar, da atenção aos cambiantes de luz e sombra, da profundidade de campo ou pormenor próximo.

Quase um século depois, num contexto diferente, a Geografia francesa da viragem do séc.XIX para o XX, concentra-se na paisagem convertida num objecto de estudo central à análise geográfica: desde as bases geológicas e geomorfológicas que explicam o relevo, até às transformações operadas pela acção humana, a geografia aspirava a uma síntese da relação entre natureza e cultura inscrita nas formas de paisagem e nos seus elementos mais persistentes.

Num tempo onde a ruralidade pré-moderna ainda estava muito presente na economia e no território, a relação entre (como então se dizia) *o homem e o meio natural* revelava-se pelo modo como *os jardineiros da paisagem, os camponeses*, se organizavam socialmente, como faziam uso de determinados recursos tecnológicos, produtos, formas e sistemas de produção e de organização económica, tecnologias, materiais e técnicas construtivas, modos de vida e evolução histórica, etc. Tudo isso se dava a conhecer na grande síntese da paisagem, e a própria extensão de um padrão ou de uma tipologia paisagística (em mosaico ou uniforme) definia um *terroir*, um *pays*, uma região.

Por aqui se poderá entender o poder da paisagem, não apenas como descritor, como dispositivo de produção de conhecimento e repositório de uma relação território/sociedade e natureza/cultura, mas também como marcador identitário largamente usado nas ideologias nacionalistas e regionalistas que em Portugal, desde o século XIX, se estenderam a todo o período do Estado Novo (e ainda hoje persistem em registo nostálgico e bastante fantasioso).

O mosaico das identidades regionais constituía a própria fisionomia da nação, como claramente expunha o geógrafo francês fundador da geografia moderna, Vidal de la Blache, no *Tableau Geographique de la France*

(1903), onde a identidade nacional francesa se fundamenta em sentimentos de pertença e identidades locais/regionais que apesar das respectivas especificidades e diferenças, integram o todo orgânico da França: *Uma atmosfera ambiente inspirando modos de sentir, expressões, particularismos de linguagem, um género especial de sociabilidade, envolveu as populações diversas que o acaso reuniu sobre a terra de França (...). Existe uma força benfazeja, um genius loci, que preparou a nossa existência nacional e que lhe comunica qualquer coisa de são. É um não se sabe o quê que fluta por sobre as diferenças regionais e que as articula e combina num todo: e, no entanto, essas variedades subsistem (...).* Apesar da importância dos elementos e sistemas biofísicos naturais – geologia, clima, geomorfologia, formações vegetais espontâneas, etc. -, caracterizadores das paisagens, era a importância da marca humana que constituía a pedra de fecho desta construção elaborada da Geografia como ciência das paisagens que se organizava por regiões – a Geografia Regional.

Em Portugal, será Orlando Ribeiro (1911-1997) a desenvolver esta geografia de inspiração francesa. O seu legado, para além de uma vasta obra escrita em livros e artigos científicos, conta também com um importante acervo fotográfico – veja-se, p.e., a obra de Duarte Belo, *Orlando Ribeiro, seguido de uma viagem breve à Serra da Estrela*, 1999.

O Minho (já não o Minho Pitoresco de José Augusto Vieira) e a paisagem minhota correspondiam a uma alternância entre vales e montanhas – *a ribeira e o monte* -, tal como se pode constatar no concelho de Melgaço. O *monte*, acima da cota altimétrica onde o clima já não tolera o cultivo da vinha e de muitas outras plantas próprias da policultura variada da ribeira, era o mundo do pastoreio e dos rebanhos, dos lameiros, de algum centeio e batata, da exploração de matos, fenos, carvão, lenha; organizado por um povoamento concentrado e pouco denso, caracterizava-se por uma maior escassez e fragilidade face à rudeza das condições naturais e da dificuldade de circulação. Ao contrário, *a ribeira*, meticulosamente fabricada em socacos, muros, caminhos, levadas de água de rega..., beneficia de um clima ameno que ao longo do tempo foi tolerando espécies vegetais tropicais (sobretudo o milho grosso ou milho mais, vindo do México, mas também os dióspiros ou as palmeiras frequentes nos jardins das casas dos “brasileiros”), mediterrânicas (a vinha, a oliveira, o sobreiro e a azinheira, muitas hortícolas regadas), atlânticas ou continentais (cereais, carvalho-alvarinho e muitas folhosas próprias da floresta húmida) e mesmo boreais, como a bétula.

Esta tolerância climática está hoje multiplicada pela maior facilidade de circulação das plantas que aqui chegaram pelos mais diversos motivos, desde o eucalipto, até às orquídeas cultivadas em vasos, ou aos tropicaisíssimos quivis.

Em plena *ribeira*, Alvaredo caracterizava-se - até quase aos anos de 1970', enquanto a emigração não tinha ainda produzido o corte final com a ruralidade tradicional e os sistemas de produção agrícola/animal/florestal da policultura minhota – por uma paisagem de socalcos regados com latadas de vinha rodeando campos e leiras, intensamente trabalhados durante todo ano e onde rodavam as mais diversas culturas quase sempre em associação – no verão, o milho, o feijão e a abóbora; depois a erva para segar para o gado e as medas de feno e caule de milho seco para o inverno; depois, a batata, o centeio, quando calhava, uma ou outra árvore de fruto e junto à casa, a horta e a sua providencial produtividade e variedade. Nos quinteiros e fundos das casas, as adegas, as cortes das vacas (de trabalho), do porco, dos coelhos, o galinheiro e a sua fauna diversa, desde as poedeiras aos perús. O baldio nos terrenos baixos mas pedregosos e nas margens do rio Minho, ou já no monte, forneciam o mato indispensável para a produção de estrume nas cortes do gado, sem o qual esta rotação e intensidade de produções esgotariam a fertilidade da terra. Sem estrume e água de rega, nada disto seria possível. O resto, era a arquitectura engenhosa dos campos, dos muros de suporte, dos caminhos para os carros de bois, para os humanos, para as águas..., tudo devidamente calculado para que se resolvesse a fome de terra com a produção de uma paisagem sintética onde o granito estava presente em tudo, desde a pia das galinhas à pia da água benta, desde os caminhos e muros, às casas, capelas e igrejas, espigueiros (canastros) ou moinhos. No rio Minho, de granito são também as pesqueiras, umas construídas e mantidas para garantir a durabilidade e robustez e outras, que se confundem com rochedos *in situ* que foram ligeiramente adaptados para servirem de alicerce ou para poderem ser adaptados à instalação de redes quando as águas crescem e as pesqueiras mais baixas ficam cobertas pelo caudal do rio.

Da “Casa dos Olhos” em Pomares vinha uma levada – a levada do monte, proveniente de um açude no rio Mouro de onde saía também outra levada pelo próprio vale do rio Mouro até Parada do Monte e, mais a jusante, à Valinha (Monção). Nos anos de 1960', já com emigração massiva, mas ainda com a importância da agricultura tradicional centrada no cultivo do milho

(uma planta sub-tropical de ciclo de crescimento curto aclimatada durante a estação mais quente e mais seca e, por isso, pressionando a utilização da rega na época em que a água é mais escassa), a cimentação de parte da levada de Alvaredo deu origem a um conflito de que ainda hoje há memória: os de Alvaredo eram “ladrões de água”, como conta Fabienne Wateau em *Conflitos e Água de Rega, ensaio sobre a organização social no vale de Melgaço*, Etnográfica Press, 2000, pp.155-226.

Pela sua importância e centralidade na organização do sistema económico de produção, os sistemas sociais e técnicos de exploração, condução e uso da água eram, ao mesmo tempo, organizadores do território, fazedores de paisagem e, sobretudo, dispositivos de organização social. Tal como o baldio onde se cortavam matos e se pastoreava a vezeira, a levada tinha gestão colectiva e as suas modalidades de uso estavam rigorosamente definidas consoante a dimensão das parcelas agricultadas e a topografia do terreno. Funcionando por gravidade, a própria levada incluía poças de retenção de água, moinhos, lavadouros, fontes, ou bebedouros para o gado, tudo organizado de forma que o fluxo da água não fosse interrompido e o caudal garantisse um volume acima do mínimo crítico. Os menos avisados e incultos pensavam que a violência das disputas sobre a água eram restos de uma espécie de primitivismo rústico das gentes do campo. Enganavam-se, exercitando esse tique de superioridade. Um milharal em pleno Agosto de canícula não podia dispensar dez minutos que fossem de rega, ou a produtividade da planta saíria diminuída. Além do mais, desviar a água indevidamente revelava uma afronta, um desrespeito ético e moralmente intolerável. Por muito que se associe à palavra *comunidade* a imagem de um mundo solidário e cooperante focado no interesse colectivo, não há que enganar quanto ao rigor dos dispositivos de regulação social em contextos onde, como é habitual, a propriedade não está igualmente distribuída e, por isso, a luta pela subsistência se jogava todos os dias. Além do mais, nos idos de 1960' ainda havia muitas formas de prepotência dos notáveis locais, autoridades, parentes de antigos morgados..., a quem os mais pobres deviam respeito e subserviência porque deles dependiam para quase tudo. O campesinato, a sociedade camponesa não acertava com a representação fantasiosa que José Augusto Vieira usava no *Minho Pitoresco* e que, como quase toda a literatura romântica ou os guias de viagens, reduziam a figurantes na paisagem ou personagens pícaras e exóticas nos seus costumes e modos de pensar.



O trabalho fotográfico de João Gigante é importante, precisamente porque evita os lugares-comuns da fotografia de paisagem, ou o olhar pitoresco das profissões, dos trabalhos e dos dias. Rituais como a Páscoa são captados com tudo aquilo que de profano ou de sagrado se mistura, desde os foguetes, ao acolhimento nos espaços domésticos ou à preparação das cerimónias litúrgicas, dos ensaios dos cânticos, da decoração dos altares, do tapete de flores à porta da igreja, da solenidade do cortejo do recolhimento da cruz, da bênção das redes, da música..., sem faltar a caldeira da água benta, a outra água diferente da H₂O que chamamos natural quando chove ou quando vemos o ribeiro correr; e da domesticada por quilómetros de levada, poços e engenhos. Esta é a água sobrenatural, a que purifica e cujo modo de existência passa pelos filtros complexos da construção da crença e da sua partilha e celebração; pelos mesmos caminhos circula o gesto que leva à benzedura do pão antes de levar.

Na mesma sala onde se reúne o Compasso Pascal para a fotografia de conjunto, organiza-se o campeonato de sueca; em vez de foguetes, silêncio, tensão e explosões de discussão e troca de galhardetes. Brindar, discutir ou partilhar refeições são facetas do mesmo poliedro que organiza os modos de vida em conjunto. A mesma concentração que no jogo da sueca se articula com sistemas de códigos entre jogadores, foca-se em tarefas individuais como no trabalho delicado e preciso da urdidura das redes; depois, a ida às pesqueiras, o caminho do rio, as habilidades para chegar aos locais onde se armam e desarmam as redes, as lampreias no saco, a lampreia escalada e o fumeiro..., ora se fixam em fotografias que surpreendem gestos individuais, ora, noutros casos, se agrupam famílias, herdeiros, vizinhos, amigos ou visitantes. A sociedade ou a comunidade não são coisas; são dinâmicas, laços que se tecem, processos em contínua (re)elaboração.

Simbolicamente, o poder da fotografia na explicação da paisagem – das suas morfologias, texturas, ambiências, mas também dos processos sociais que explicam a própria produção da paisagem – concentra-se aqui na mão que inspeciona o bacelo enxertado de uma videira que irá ser plantada e que ao terceiro ano já produzirá as uvas para a alquimia do vinho alvarinho.

Como bem documentam as fotografias das máquinas escavadoras, do arame, dos postes de cimento, das terraplanagens, da medição do compasso do plantio, do alinhamento dos bardos, a delicadeza desse gesto mínimo não é mais do que um momento na construção de uma *paisagem*

tecnológica em tudo diferente da que ainda há poucas décadas existia na sua plenitude e que vinha da longa linhagem da cultura do milho, do regadio, da vinha de arredor, dos muros e socalcos. Antes que a ruptura completa se consuma, o fotógrafo ainda surpreende a simultaneidade dos acontecimentos e das formas, umas resgatadas da pré-modernidade mais ou menos longínqua, mas que ainda se faz presente, e outras que já são de agora: espigueiros, estufas para culturas forçadas, garagens, caminhos asfaltados, muros de pedra solta, casas e adegas novas e ruínas velhas.

Como em tantos outros lugares de Portugal, a emigração dos anos de 1960' foi o golpe final na desruralização – triplamente, enquanto perda de importância económica da agricultura tradicional familiar de auto-subsistência; no apagamento das práticas e visões do mundo próprias da cultura camponesa, conservadora, apegada ao passado e à tradição, religiosa, avessa às novidades, etc.; e, necessariamente, pela desfuncionalização da paisagem rural. As velhas casas e a falta de conforto esvaziaram-se, os campos deixaram de ser cultivados, os pinheiros e eucaliptos ocuparam montes, baldios e terrenos pobres, os milharais que no verão dominavam a paisagem desapareceram.

Mais tarde, já em plena democracia depois de Abril de 1974, entre casas novas e projectos de retorno, modernização de infraestruturas – estradas, telecomunicações, rede eléctrica, água ao domicílio, escolas, etc. -, muitos pensavam o que fazer aos campos entretanto repartidos por herdeiros e é precisamente aí que a ruptura acontece. A existência de empresas produtoras de vinho Alvarinho, organizadas, com visibilidade comercial e capacidade técnica e financeira – destacam-se a marca Soalheiro, fundada em 1982; Quintas de Melgaço, 1990; Quinta do Regueiro, 1988; e antes, a Adega Cooperativa de Monção, 1958 -, foi decisiva para viabilizar economicamente a produção vitícola fragmentada em pequeníssimas propriedades e parcelas.

A ruptura foi total. O vinho Alvarinho (que era uma parte mais que residual da produção tradicional focada nos tintos) entrou no mercado global de forma rapidíssima, distinguindo-se do vinho verde branco genérico, ganhando visibilidade face a velhas tradições como o Vinho do Porto ou as castas Chardonnay, Sauvignon Blanc e Riesling que marcavam a notoriedade mundial dos vinhos brancos, e conquistando as organizações de promoção global dos vinhos, a revista Wine Spectator, a Decanter Magazine

ou a Wine & Spirits Magazine. A boa prestação dos produtores/exportadores de vinho Alvarinho asseguram preço e escoamento para as uvas que, dessa forma, legitimam o sucesso dos plantios (também com apoios públicos) cuja mecanização se ajusta à pequena escala. O sucesso desta produção “local” é, afinal, um mecanismo global, sofisticado em permanente inovação tecnológica/enológica.

Quando, de um ponto alto, o campo de visão se alarga até ao horizonte recortado nas montanhas da Galiza, a vinha parece um tapete contínuo semeado pelo casario disperso e por manchas de eucalipto e pinhal que testemunham ainda aquilo que eram terrenos pobres e marginais que nunca tiveram outro cultivo que não fosse mato, pastagem pobre e alguma madeira.

Amanhã, quem sabe, uma tecnologia mais poderosa do que o ferro do monte, a enxada e a força dos humanos e do gado, será capaz de arrotear esses terrenos, despedregá-los e impor-lhes a geometria precisa dos bardos e os espaçamentos para a manobra do tractor que sulfata ou limpa o terreno. A vinha não é planta de grandes exigências. Piores, são as trovoadas do fim da Primavera e o granizo que esfarrapa a folha e os cachos ainda despontando.

TÍTULO

LABUTA

AUTOR

JOÃO GIGANTE

DESIGN

JOÃO GIGANTE

TEXTO

ÁLVARO DOMINGUES

GRÁFICA

PLANOZEN

TIRAGEM

200 EXEMPLARES

DATA DE IMPRESSÃO

3 / 07 / 2023

EDIÇÃO

AO NORTE - ASSOCIAÇÃO DE PRODUÇÃO E ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL

COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO

MDOC - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIO DE MELGAÇO

DEPÓSITO LEGAL

518143/23

ISBN

978-989-53363-6-4



ISBN 978-989-53363-6-4



