

5 veces 1: despois da representación

Aurelio Castro

1. Que facer? A benquerida pregunta que Lenin estrompara en 1902 contra a política do século arrandeou, despois do século e do que a súa metapolítica puido, cara a unha produción estética que non pode¹. Igual de calada ou paroleira que a Lilya Brik do cartaz de Rodchenko, non é quen de respondela no real, de por si; de producila en acto: ningunha tentativa sobre Brecht, nin Brecht, poden o que unha xudea alemá durante maio de 1968 («*nous sommes tous...*»); ningún groupe Dziga Vertov aquí e algures, *jusqu'à la victoire*, o que calquera

¹ «O paradoxal do noso presente é que talvez esa arte politicamente incerta sexa promovida cara a unha meirande influencia por conta do déficit da política propiamente dita. Todo sucede coma se a construción do espazo público e a desaparición da inventiva política na era do consenso lle desen ás mini-manifestacións dos artistas, ás súas coleccións de obxectos e de pegadas, dispositivos de participacións, provocacións *in situ* e demais unha función da política substitutiva». Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: MACBA e UAB, 2006; p. 54.

organisation politique nos arrabaldes do mundo, etcétera. Con todo, á vez que idealista, aquel desprazamento —ou a súa enunciación, por volta— revela materialmente qué cordón umbilical rompeu aí: da estética da política á política de estética: da revolta rusa *en 1905*, ao acorazado *Potemkin de 1925*. Rompía *en sí*, ese fío conductor, ao forzarse de máis o cálculo dos seus efectos —incalculábeis, para toda pasaxe que desista da equivalencia²— habendo emporiso, ao outro lado da *barricada*, pouco ou tanto que calcularse: a caída dun muro. Aínda. *Saxa loquuntur*: se a crenza política na estética, retornando en falso, enguliu a práctica —só en certa medida estética— da política, esa te(le)oloxía medraba despois de pórense ambas potencias ao servizo dunha mesma cousa: a representación.

«Non estou reconciliado cun mundo no que un aceno pode custar a vida», pensa Robert Fähmel na páxina 116 de *Billar ás nove e media* (Heinrich Böll, 1960). «Hai un problema co son do tren. (...) Parece un *raccord*, que é o máis estúpido que existe no cinema», dille Jean-Marie Straub a Danièle Huillet no minuto 33'06» de *Onde xace o teu sorriso acochado?* (Pedro Costa, 2001). Aceno ou *raccord*, ou que facer contra a representación.

² «O capitalismo, no cal ou co cal, se non *coma* o cal, xermolou a democracia, é ante todo, no seu principio, a escolla dun modo de avaliación: pola equivalencia. O capitalismo supón unha decisión de civilización: o valor *está* na equivalencia». Nancy, Jean-Luc. *La verdad de la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009; p. 43.

2. Verbo da representación, arte ou política manteñen — mesmo ao dárenlle servizo e in-formala— un litixio tan delongado como a propia modernidade. Arte ou política, no que cada unha pode, arelan o que non é. Coma o innomeábel de Beckett, asexan os dominios do ser, rillan a ficción intersubxectiva da realidade dacabalo dun infatigábel desexo³. Coma Auguste Blanqui, empecen o reconto consabido do sensíbel, o amorío policial entre as palabras e as cousas; non só o empecen, senón que teñen asemade que inscribir *entre* o decíbel e o visíbel unha nova subxectividade⁴. Digamos: arte ou política son sentinelas do baleiro, traballando nas marxes do recoñecíbel; porfiando, nese baleiro, a afirmación do que inexistente. Pola contra, a representación precisa da mesmidade coma o patrón da plusvalía; expresa o que xa é —pregándoo á vez á súa parte identificada— en

³ «O máis sinxelo sería non empezar. Mais estou obrigado a empezar. O que significa que estou obrigado a continuar. Acaso acabarei por estar moi arrodado, nun caixón de xastre. Idas e voltas incensantes, atmosfera de bazar. Estou tranquilo, imos». Beckett, Samuel. Madrid: Alianza, 2006; p. 38.

⁴ «A diferenza que a desorde política vén inscribir na orde policial pode, nunha primeira análise, expresarse como diferenza dunha subxectivación fronte a unha identificación; inscribe un nome de suxeito coma diferente a toda parte identificada da comunidade. Este aspecto pode ilustrarse cun episodio histórico, unha escena verbal que é unha das primeiras aparicións políticas do suxeito proletario moderno. Trátase dun diálogo exemplar con ocasión do proceso substanciado en 1832 ao revolucionario Auguste Blanqui. Ao solicitarlle o presidente do tribunal que indique a súa profesión, responde simplemente: 'Proletario'. Resposta diante da que o presidente retruca de contado: 'Esa non é unha profesión', sen prexuízo de escoitar axiña a réplica do acusado: —É a profesión de trinta millóns de franceses que viven do seu traballo e que están privados de dereitos políticos—.» Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007; p. 54

proveito dunha dialéctica negativa: fronte ao estado ou no ecrán —pero en ambas posicións, *tocante ao mundo*—, trátase de tomar o poder cando non, nas súas formas máis degradadas, de apañar as faragullas. Apoñámoslle: a representación carrega canda si unha desigualdade interminábel porque, nin é nunca o que expresa, senón *coma*, nin o que é e ela vén expresar fica idéntico a si, non sendo *a través* do poder da súa ficción; de feito, o poder é un exercicio e non unha cousa, ao que cumpriría oporlle —para verdadeiramente interrompelo— unha relación de forzas positiva. Por iso, entre arte ou política e representación, durante a modernidade, media decote un desaxuste sensíbel: a mancha que reborda a figuración do cadro, ou o fotograma que detén algúns segundos o seu decurso, como as militantes que desoen a estratexia obxectiva do partido ou sindicato e apostan os seus corpos fóra da fábrica, a rentes dunha situación: «*je ne rentrerai pas, non, je ne rentrerai pas!*»⁵. De tal xeito que a materia ten disentido e a xente pensado, no marco da representación, contra a súa negatividade. Chamémoslle a esa constelación de tics⁶, en cuxa estampa dexergaríamos algo parecido a unha revolución cultural, resistencia.

O sentido da resistencia —maneiras de proseguir aquí e agora, malia todo— prodúcese *paradigmaticamente* ao pé da arquitectura; entre a lóxica do alicerce e a dos entullos.

⁵ *La reprise du travail aux usines wonder*. Villemont, Jacques. 1968.

⁶ «Que é un tic? É, precisamente, a loita sempre recomenzada entre un trazo de rostridade que tenta fuxir da organización soberana do rostro, e o propio rostro que se pecha de novo encol dese trazo, recupéao, bloquea a súa liña de fuga, reimponlle a súa organización». Deleuze, Gilles. *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos, 2008; p. 192.

É estática ou dinámica igual que o porvir da abadía de Sankt Antonil é, na Alemaña do século XX, o da familia Fähmel.

Construída en 1908 polo pai, Heinrich Fähmel: «Isto é o que eu quería, e sucedeu exactamente. Máis tarde asusteime algunha vez por cumprirse o meu programa con tanta precisión e endexamais ocorrer nada imprevisto: ao cabo de dous días xa era 'o señor do queixo con pementa', ao cabo dunha semana, 'o mozo artista que vén a almorzar cada día ás nove', e ás tres semanas, 'o señor Fähmel, ese mozo arquitecto, que traballa nunha obra moi importante.»

Dinamitada en 1945 polo fillo, Robert Fähmel, que endexamais comeu o *sacramento do búfalo*: «Non estou reconciliado coas forzas responsábeis da morte de Ferdi, como tampouco estou reconciliado coas forzas que lle arrincaron a vida a Edith e salvaron Sank Severin; non estou reconciliado conmigo nin o estou co espírito da reconciliación que ti anunciarás no teu discurso inaugural; non era afán cego o que destruíu o teu mosteiro, senón odio, un odio nada cego e ao que non seguiu arrepentimento ningún. Debo confesar que fun eu?»

Retomada en 1958 polo neto, Joseph Fähmel: «Construír ou destruír, aínda non o sei.»

Mentres que o destino de *Billar ás nove e media*, en mans de Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet, depende dunha terceira arquitectura, a cal edifica derruindo ou derrúe edificando; a novela de Böll é sometida á terceidade dunha *disxunción*

substrativa: «A mirada e a voz, a voz e a súa materia (o seu ‘gran’), a lingua e os seus acentos fan, como di Zhou Enlai, ‘soños distintos nun mesmo leito’. Os filmes: o leito onde aquilo que está separado, non reconciliado, vén a ‘xogar’ a unidade, a suspendela, a simulala»; amais: «Ficar lonxe do poder, é ficar lonxe dos seus aparatos. Ficar lonxe dos seus aparatos é estar na obriga, aínda que sexa minimamente, de facerse cargo nalgún momento do dispositivo de enunciación (co obxectivo de ‘desmarcarse’), antes mesmo de enunciar o que for. *Obriga, daquela, de marcar outra volta no aparato unha enunciación (o efecto e a lexitimidade da súa toma de ‘palabra’ da cal o aparato espolia a priori).*»⁷

Non reconciliados ou só a violencia axuda, onde a violencia reina (1964-65) non expresa *Billar ás nove e media*; prodúcea sen *raccord*. Chamémoslle a esa produción sensíbel, cuxa gramática irreconcilia dividindo e substraendo á vez, resistencia.

⁷ Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004; pp. 38-40.

3. Para seguir proseguindo fóra da representación — contra o Capital, antes e agora—, toda resistencia ha de substraerse nos seus excesos sensíbeis e facelos camiñar cara ao 1⁸. ¿Como evitar, porén, que ese 1 reingrese nos dominios do ser, e do valor, sendo territorializado no que é? Non só, non aprendéndolle o que non sabe — como teima Ernesto durante os sete minutos de *En rachâchant* (Straub e Huillet, 1982)— por conta do que pensa⁹; iso leva ao 1, abríndolle a posibilidade dun espazo-tempo de seu, pero non o afirma nun real á marxe das formas representacionais. Non só, mediante a propia substracción do que difire; ningunha forma de luminosidade nin réxime de enunciación garanten, malia o arredaren dos dispositivos de poder, a universalidade do 1 —no cal non haberá que contar nunha substancia—. Fóra da expresión do mesmo, é dicir, da representación, toda resistencia que se postule de maneira pensante e substractiva debe tamén, pola súa banda, *producir o mesmo*; fóra e despois da representación, afirmar o 1 da resistencia e soste a resistencia do 1 pasa por ocupalos coas capacidades e afectos de

⁸ «¿Cal é a cifra da igualdade, a cifra do que prescribe que se trate colectivamente, e no pensamento político, cada singularidade idénticamente? Esa cifra é evidentemente o 1. Contar por un o que non é nin sequera contado é o desafío de todo pensamento político verdadeiro, de toda prescripción que convoca o colectivo como tal.» Badiou, Alain. Buenos Aires: Prometeo libros, 2009; p. 115.

⁹ «Segundo o saber como problema, pensar é ver e é falar, pero pensar faise 'entre dous', no intersticio ou na dixunción de ver e de falar. Pensar é inventar cadora o entrelazamento, lanzar cadora unha frecha dende un propio ao branco que é o outro, facer que brille un raio de luz nas palabras, facer que se sinta un berro nas cousas visíbeis. Pensar é conseguir que ver acade o seu propio límite, e falar o seu, de tal maneira que os dous sexan o límite común que ao separalos os pon en relación.» Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987; p. 152

calquera en tanto que calquera; ver e falar, e pensar, nun punto tan afastado da plusvalía coma da propiedade dos nomes propios. Coma Charlot nos tempos modernos ou Coppi ante o friso de Pérgamo: un 1 non reconciliado.

Fóra e despois da representación, acharíamos a posibilidade dunha *estética da resistencia*; localmente insubstancial, o seu espazo abrangue as marxes do río e o seu tempo conxúgase en futuro anterior. Velá a producida por Pedro Costa, que sementa no barrio das Fontainhas o intervalo aberto —con *Machorka-Muff* (1962)— e habitado —até *Le genou d'Artemide* (2006)— polo cinema de Straub-Huillet; á súa vez, nese intervalo, o barrio das Fontainhas sementa un cuarto —o de Vanda Duarte— e habíao con palabras e des-acordos: «Ir ao cárcere por roubar pastillas de caldos Knorr... onde tal se viu? (...) É triste, moi triste... o noso país é o máis pobre... e o máis triste.»¹⁰ Para cando desaparezan o cuarto de Vanda e o barrio das Fontainhas, e se impoña no horizonte a arquitectura hixiénica de Casal da Boba («habitacións

¹⁰ «As pastillas de caldo Knorr son indispensábeis para un mozo heroinómano, aquí ou en París. Serven para aumentar a heroína, para cortarlá. Dá unha falsa base de espesura que permite multiplicar a dose. Un espectador avisado sabe o difícil que é mercar, ás veces atopar ou, sobre todo, roubar esas pastillas. Cando fan falla moitas quere dicir que non son só para o consumo, senón para o tráfico. A heroína é menos forte, pero hai máis para todo o mundo. Partíllase coa xente que a necesita e iso aumenta os beneficios dos traficantes. Eles nunca van ao supermercado a mercar pastillas de caldos Knorr en grandes cantidades, porque fan falta moitas. Non vale con tres caixas, precísanse cartóns enteiros, e son os pequenos soldados, os afundidos, os *ionquis*, os que están na obrigada de roubalas. Esta escena fala do cárcere, dunha angustia permanente.» Neyrat, Cyril. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversación con Pedro Costa*. Barcelona: Intermedio, 2008; p. 128.

novas, mais claras, mais modernas, não necessariamente mais habitáveis»¹¹), aquel monllo verbal retrocederá a 1973 resistindo no intervalo de *Juventude em marcha* (2006), onde habita Ventura —albanel caboverdiano: zombi irreconciliábel: «o tecto está cheio de aranhas»—; e onde Ventura sementa —mentres Ila aprende a Lento, *repetíndoa*— a resistencia oral e subxectiva dunha carta:

«Nha cretcheu, meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100 000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostõe. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo de pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os días, todos os minutos, todos os días, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir estas paredes eu com a picareta e o cimento e tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá dentro de ver estas coisas más que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.»¹²

¹¹ Rancière, Jacques. «Política de Pedro Costa», *Cem mil cigarros*, Lisboa: Orfeu Negro, 2009; p. 53.

¹² «A carta foi, na verdade, escrita por Pedro Costa misturando duas fontes: uma carta de trabalhador imigrante, mas também a carta

4. As atrofias da vixilia —dicíamos ao principio— non se curan mediante a hipnose. Entre o 1 que a política poida, e mais o 1 que podería a estética, esténdese un precipicio material que non se dá atravesado máis que lenemente, sen obxectos taxados nin efectos inmediatos, pola corda frouxa do sentido. O cal non risca nin a posibilidade dun devir-vida da estética, nin a praxe dunha estética da política; nin sequera que ambas forzas cheguen a coñecerse sobre a pel dun mesmo corpo: o incalculábel sucede de contrabando. Si implica no entanto que cada formalización, nos medios dos que dispón e que finalmente mobiliza —logo no seu alcance sensíbel—, leva ao acto potencias desemeillantes; ademais, política e estética presentan, despois da representación, cadansúa intelixibilidade; despois do aceno e do *raccord*, —poñamos por caso— o incógnito e a disxunción, igual que hai un código policial para controlar as rúas e outro audiovisual para pacificar as imaxes. Con todo, *entre* a rúa e a imaxe, que vadía?

Como entre as palabras e as cousas, pero dun xeito sensíbel e intelixíbel, existe entre arte e política un límite común que as pon en relación ao separalas, e viceversa; xustamente,

de um 'verdadeiro' escritor, Robert Desnos, escrita sessenta anos antes num outro campo, o de Flôha na Saxônia, no caminho que o levou a Teresin e à morte. Assim, o destino ficcional de Leão e o destino real de Ventura vêem-se englobados no circuito que liga o exílio vulgar dos trabalhadores aos campos da morte. Mas também a arte do pobre, a arte dos escritores públicos e a dos grandes poetas se vêem incluídas no mesmo tecido: uma arte da vida e da partilha, uma arte da viagem e da comunicação para uso de todos cuja vida é viajar, vender a sua força de trabalho e construir as casas e os museus dos outros, mas também transportar a sua experiência, a sua música, a sua maneira de habitar e de amar, de ler nas paredes ou de escutar os cantos dos pássaros e dos homens». *Ibidem*, pp. 59-60.

esa fronteira pode practicarse —ao termos deslindado denantes cada potencia— *culturalmente*. Isto é, *a resistencia cultural é un valor de uso político da estética*; un lugar onde o friso de Pérgamo (180 a.C.), *A balsa da medusa* (1818) de Théodore Géricault ou a Sagrada Familia terán sido traballadas dialoxicamente por quen carecería de tempo para exercer unha fala desa caste; unha situación na que, *ao dicir de calquera*, «a acción de Blanqui» deviría «irmá do soño de Baudelaire»¹³. Na súa versión resistente —que é tanto como a *politizada*—, a cultura ha de pensar *en si* unha vixilia que declare de maneira colectiva, arredor da hipnose, a igualdade do 1; trátase de poñer culturalmente en escena, coma o blues na súa paisaxes estética¹⁴, a razón dos iguais.

A Internacional Straubiana (IS) non só nacía para Straub-Huillet rodaren en 1967 *Crónica de Anna Magdalena Bach*¹⁵.

¹³ «Baudelaire despídese co corazón lixeiro dun mundo 'no que a acción non é irmá do soño'. Pero o seu non estaba sen dúbida tan desvalido como a el lle parecía. A acción de Blanqui era irmá do soño de Baudelaire; ambos están así entrelazados. Son as mans que están entrelazadas enriba dunha pedra baixo a que Napoleon III sepultara a esperanza dos combatentes de Xuño». Benjamin, Walter. *Obras. Libro I /vol. 2*. Madrid: Abada editores, 2008; p. 203.

¹⁴ «O que se revirte no blues é aquilo que a América branca reprime, primeiro no escravo e despois no Negro pobre: a súa subxectividade, francamente negada ou ridiculizada polos amos (os 'Negros non teñen alma'), a súa necesidade de poñérense no centro da súa propia expresión, de converterse en suxeito da súa historia». Carles, Philippe et Comolli, Jean-Louis. *Free Jazz / Black Power*. Barcelona: Anagrama, 1973; p. 154.

¹⁵ «As presións para que *Crónica* saíse adiante non viñeron só de Alemaña —onde había nesa altura un movemento no que parecía razoábel enmarcalas— senón de varios flancos simultáneos,

Os seus membros —conta Serge Daney— «atópanse á maneira dos primeiros cristianos que, antes de sufriren martirio ningún, terían comezado por fundar un cineclubes itinerante». Precisamente, a sabendas do martiroloxio que agacha a historia do cinema, a IS era a práctica cultural de quen endexamais comeron do sacramento do búfalo hollywoodiense e inventaban, ao tempo, o *luxo* da resistencia:

J-M. STRAUB: Non perderemos os nosos luxos, porque non temos nada que perder. Eu non fago carreira, nunca a fixen, nin sequera á miña idade. Se algunha vez o tentei, agora xa non o fago. Así que podo permitirme o luxo de facer cousas que ninguén máis fai. (...) Fixemos unha superprodución coma *Moisés e Aarón*, e antes fixemos *Leccións de historia*, que custou 65.000 marcos. E logo fixemos *Fortini/Cani* en 16 mm, sobre un home que se chamaba Fortini. E iso, de feito, é un luxo. E logo permitímonos facer un filme de sete minutos, antes de facermos o de Kafka, no que estivemos once semanas rodando e empregamos 7.000 metros de película en 35 mm e branco e negro.

D. HUILLET: Pero o que dis é realmente terríbel. Significa iso que a liberdade é un luxo?»

J-M. STRAUB: Si, no mundo actual.

sobre todo de Francia e de Italia. É impresionante a cantidade de artigos, notas e entrevistas sobre os atrancos cos que se atopara o proxecto, publicados tanto por Straub como por quen o avalaba (...). A incógnita mantida até o último intre respecto de se o filme recibiría ou non o apoio estatal anunciado, obrigou a vender participacións de producións a amigos coma François Truffaut ou Jean-Luc Godard. E Glauber Rocha fixo doazón dos cartos dun premio conseguido en Europa por *Terra en transo*». Así, Manuel. *Una biofilmografía*. Barcelona: Intermedio, 2010; pp. 7-8.

P. COSTA: En *Sicilia!* é o que di o Grande Lombardo, que inventará un pouco de liberdade, un pouco de luxo¹⁶.

Coma o Grande Lombardo de *Conversación en Sicilia* (Elio Vittorini, 1941) ou a IS, *O cuarto de Vanda* (2000) inventaba tamén, con fitas de videocámara, (moitos) paquetes de tabaco, un ramo de flores e un mirlo dourado, o seu propio luxo cultural, correlativamente estético: «Não é a 'miséria do mundo' que Pedro Costa filma, mas a sua riqueza, a riqueza de que qualquer um se pode apoderar: a de apreender o esplendor de um reflexo de luz, mas também a de falar à altura do seu destino. Mas trata-se também de fazer com que a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa ser restituído, possa ser posto à sua disposição, como uma música de que possam desfrutar, como uma carta de amor cujos termos possam tomar de empréstimo para os seus próprios amores»¹⁷. Agora ben, ese empréstimo mingua por volta da Quinzaine des réalisateurs de Cannes, que non é un luxo senón unha *marca de luxo*: «Os filmes de Pedro Costa vêem-se imediatamente etiquetados como filmes de festival, reservados ao prazer exclusivo de uma elite de cinéfilos, e tendencialmente empurrados para o espaço do museu e dos apreciadores de arte. Disto, é claro, Pedro Costa acusa o estado do mundo.»¹⁸

¹⁶ Costa, Pedro. *6 bagatelas*. Barcelona: Intermedio, 2008; 14'45"-16'37".

¹⁷ Rancière, Jacques. «Política de Pedro Costa», en *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009; p. 60.

¹⁸ *Ibidem*, p. 61.

5. Os lugares e as prácticas de resistencia cultural, despois da representación, non se producen *dende* a estética, malia que esta ben poida supoñelos, ou mesmo prefigurar o seu valor de uso a prol deles. A resistencia cultural localízase en acto, *xunta á produción estética*, ao contar por 1 —fóra da fábrica social— o que —dentro dela— non foi nin sequera contado.

«A idea que me fixera de París estaba composta por fotografías de edificios famosos, ilustracións de libros, láminas coloreadas e uns cantos filmes. Podía ver o río diante de min, as pontes e rúas das súas beiras, escoitaba o eco das gabanxas e das seducións. París era a metrópole da poesía, da pintura, da filosofía. París eran as masas populares, que con paus, ligóns, pancas, se botaban sobre a Bastilla envolta en fume, era o triunfo das mans sobre a tiranía petrificada, era o fervedoiro de xentes insignificantes entre os poderosos e acastelados. París era o derrubo da Columna da Victoria de Napoleón na Place Vendôme. Era unha festa, e agora os que nunca foran convidados á opera representaban en fronte, na Rue de la Paix, o seu propio teatro lírico ao son do acordeón e de instrumentos de vento.»¹⁹

¹⁹ Weiss, Peter. *La estética de la resistencia*. Hondarrabia: Hiru, 2003; p. 185.