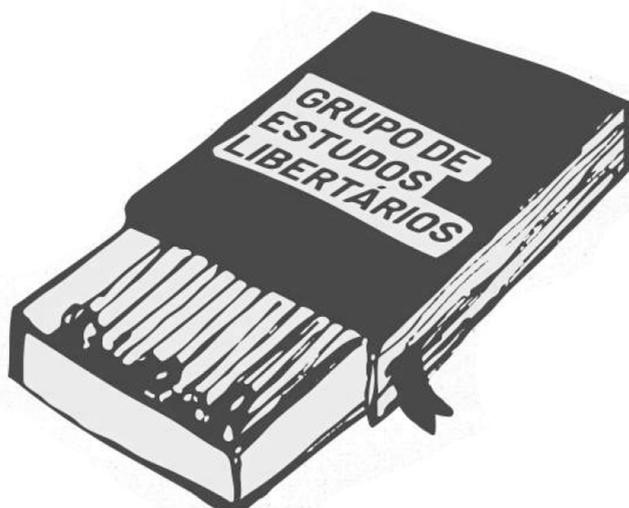


A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Capítulo VIII

A negação e o consumo na cultura



**Guy
Debord**

Debord se definia como “doutor em nada” e um estrategista. Durante a década de 1950 juntou-se a Internacional Letrista, movimento que se colocava como herdeiros diretos do dadaísmo e do surrealismo. Em julho de 1957, com artistas e escritores de diferentes países, fundou na Itália a Internacional Situacionista, cuja revista, editada por mais de dez anos, inaugurou o discurso libertário, revolucionário e radicalmente anti-capitalista que ganharia o mundo a partir dos acontecimentos de Maio de 1968. Um ano antes da eclosão do movimento, Debord publicou “A sociedade do espetáculo”, considerado um marco com forte influência no maio francês, impactando também diversos outros movimentos e lutas. Como disse Agamben: “sem dúvida o aspecto mais inquietante dos livros de Debord refere-se à obstinação com a qual a história parece aplicar-se em confirmar suas análises”.

Segundo o próprio autor em um dos seus prefácios a Sociedade do Espetáculo: ‘Você deve ler este livro levando em consideração que foi escrito com o intuito deliberado de perturbar a sociedade espetacular’. Devemos fazer as ideias voltarem a ser perigosas!

O Grupo de Estudos Libertários é promovido pelo coletivo (auto)gestor da Kasa Invisível desde fevereiro de 2018.

Buscamos estudar, debater e repensar textos da tradição autônoma, anarquista e marxista não-ortodoxos tendo em vista o enorme déficit desse tipo de literatura e debate em nossos meios.

Os encontros são sempre abertos à comunidade.

A Sociedade do Espetáculo

Capítulo VII

A negação e o consumo na cultura

Viveremos o suficiente para ver uma revolução política? Nós, os contemporâneos destes alemães? Meu amigo, você acredita no que quer... Quando julgo a Alemanha segundo sua história presente, você não virá me dizer que toda a sua história está falsificada e que toda a sua vida pública atual não representa o estado real do povo. Leia os jornais que quiser, convença-se de que ninguém pára — e você há de convir que a censura não impede ninguém de parar — de celebrar a liberdade e a felicidade nacional que possuímos...

Ruge (*Carta a Marx*, março de 1843)

180

A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes; o que equivale a dizer que ela é o poder de generalização que existe à parte, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão. A cultura se desligou da unidade típica da sociedade do mito, “quando o poder de unificação desaparece da vida do homem e os opostos perdem sua relação e sua interação vivas, ganhando autonomia...” (*Difference des systèmes de Fichte et de Schelling*). Ao ganhar independência, a cultura começa um movimento imperialista de enriquecimento que é ao mesmo tempo o declínio de sua independência. A história, que cria a autonomia relativa da cultura e as ilusões ideológicas a respeito dessa autonomia, também se expressa como história da cultura. E toda his-

tória de vitórias da cultura pode ser compreendida como a história da revelação de sua insuficiência, como uma marcha para sua auto-supressão. A cultura é o lugar da busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar si própria.

181

A luta entre a tradição e a inovação, que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. Mas a inovação na cultura só é sustentada pelo movimento histórico total que, ao tomar consciência de sua totalidade, tende à superação de seus próprios pressupostos naturais e vai no sentido da supressão de toda separação.

182

O desenvolvimento dos conhecimentos da sociedade, que contém a compreensão da história como o cerne da cultura, adquire por si um conhecimento sem retorno, expresso pela destruição de Deus. Mas essa “condição primeira de toda crítica” é também a obrigação primeira de uma crítica infinita. Quando nenhuma regra de conduta pode mais se manter, cada *resultado* da cultura a faz avançar para a dissolução. Como a filosofia no instante em que ganhou sua plena autonomia, toda disciplina tornada autônoma deve desmoronar, primeiro como pretensão de explicação coerente da totalidade social, e depois até mesmo como instrumentação parcelar utilizável em suas próprias fronteiras. A falta de *racionalidade* da cultura separada é o elemento que a condena a desaparecer, porque nela a vitória do racional já está presente como exigência.

183

A cultura provém da história que dissolveu o gênero de vida do velho mundo. Mas, como esfera separada, ela é tão-somente a inteligência e a comunicação sensível que continuam parciais numa socie-

dade parcialmente *histórica*. Ela é o juízo de um mundo pouquíssimo capaz de julgar.

184

O fim da história da cultura manifesta-se por dois lados opostos: o projeto de sua superação na história total e sua manutenção organizada como objeto morto, na contemplação espetacular. Um desses movimentos ligou seu destino à crítica social; o outro, à defesa do poder de classe.

185

Cada um desses lados do fim da cultura existe como uma unidade, em todos os aspectos dos conhecimentos e em todos os aspectos das representações sensíveis — naquilo que era a *arte* no sentido mais geral. No primeiro caso, opõem-se, de um lado, a acumulação de conhecimentos fragmentados que se tornam inutilizáveis, porque a aprovação das condições existentes deve *renunciar* a seus próprios conhecimentos, e, de outro, a teoria da práxis, que detém sozinha a verdade de todos esses conhecimentos ao deter sozinha o segredo de seu uso. No segundo caso, opõem-se a autodestruição crítica da antiga *linguagem comum* da sociedade e sua recomposição artificial no espetáculo mercantil, a representação ilusória do não vivido.

186

Ao perder a comunidade da sociedade do mito, a sociedade deve perder todas as referências de uma linguagem efetivamente comum, até o momento em que a cisão da comunidade inativa possa ser superada pelo acesso à real comunidade histórica. A arte, que é essa linguagem comum da inação social desde que se constitui como arte independente no sentido moderno, quando emerge de seu primeiro universo religioso e se torna produção individual de obras separadas, conhece, como caso particular, o movimento que domina a história do conjunto da cultura separada. Sua afirmação independente é o começo de sua dissolução.

A linguagem da comunicação está perdida — eis o que expressa *positivamente* o movimento de decomposição moderna de toda arte, seu aniquilamento formal. O que esse movimento expressa *negativamente* é o fato de uma linguagem comum ter de ser reencontrada, mas não na conclusão unilateral que, para a arte da sociedade histórica, *sempre chegava tarde demais*, falando com outros do que foi vivido sem diálogo real, e admitindo essa deficiência da vida. Essa linguagem precisa ser reencontrada na práxis, que reúne em si a atividade direta e sua linguagem. Trata-se de possuir efetivamente a comunidade do diálogo e o jogo com o tempo que foram representados pela obra poético-artística.

Quando a arte tornada independente representa seu mundo com cores brilhantes, um momento da vida envelheceu e não se deixa rejuvenescer com cores brilhantes. Deixa-se apenas evocar na lembrança. A grandeza da arte só começa a aparecer no ocaso da vida.

O tempo histórico que invade a arte se expressou primeiro na própria esfera da arte, a partir do barroco. O barroco é a arte de um mundo que perdeu seu centro: a última ordem mítica reconhecida pela Idade Média, no cosmos e no governo terrestre — a unidade da Cristandade e o espectro de um Império —, caiu. *A arte da mudança* deve trazer em si o princípio efêmero que ela desdobre no mundo. Ela escolheu, diz Eugenio d’Ors, “a vida contra a eternidade”. O teatro e a festa, a festa teatral, são os momentos dominantes da realização barroca, na qual toda expressão artística particular só adquire sentido por sua referência ao cenário de um lugar construído, a uma construção que deve ser por si mesma o centro de unificação; e esse centro é a *passagem*, que está inscrita como um equilíbrio ameaçado na desordem dinâmica de tudo. A importância, às vezes excessiva, adquirida pelo

conceito de barroco na discussão estética contemporânea traduz a tomada de consciência da impossibilidade de um classicismo artístico: os esforços em prol de um classicismo ou neoclassicismo normativos, há três séculos, não passaram de breves construções artificiais falando a linguagem exterior do Estado, a da monarquia absoluta ou da burguesia revolucionária vestida à romana. Do romantismo ao cubismo, o curso geral do barroco foi seguido por uma arte sempre mais individualizada da negação, que se renova perpetuamente até a atomização e a negação completas da esfera artística. O desaparecimento da arte histórica que estava ligada à comunicação interna de uma elite, que tinha sua base social semi-independente nas condições parcialmente lúdicas ainda vividas pelas últimas aristocracias, traduz também o fato de o capitalismo experimentar o primeiro poder de classe que se confessa despojado de toda qualidade ontológica; um poder enraizado na simples gestão da economia é também a perda de toda *mestria* humana. O conjunto barroco, que para a *criação* artística é ele próprio uma unidade há muito perdida, se reencontra de certa forma no *consumo* atual da totalidade do passado artístico. O conhecimento e o reconhecimento históricos de toda a arte do passado, retrospectivamente constituída em arte mundial, a relativizam em uma desordem global que constitui por sua vez um edifício barroco em nível mais elevado, edifício no qual se devem fundir a produção de uma arte barroca e todas as suas ressurgências. Pela primeira vez, as artes de todas as civilizações e de todas as épocas podem ser conhecidas e admitidas juntas. Tal “recolecção das lembranças” da história da arte, ao se tornar possível, é também o *fim do mundo da arte*. Nesta época dos museus, quando já não pode existir nenhuma comunicação artística, todos os momentos antigos da arte podem ser igualmente admitidos, pois nenhum deles sofre a perda de suas condições específicas de comunicação, na atual perda das condições de comunicação em *geral*.

190

A arte em sua época de dissolução, como movimento negativo que prossegue a superação da arte em uma sociedade histórica na qual a história ainda não foi vivida, é ao mesmo tempo uma arte da mudança

e a pura expressão da mudança impossível. Quanto mais grandiosa for sua exigência, tanto mais sua verdadeira realização estará além dela. Essa arte é forçosamente de *vanguarda*, e *não existe*. Sua vanguarda é seu desaparecimento.

191

O dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da arte moderna. Embora de modo apenas relativamente consciente, são contemporâneos da última grande investida do movimento revolucionário proletário. O fracasso desse movimento, que os deixou encerrados no próprio campo artístico do qual haviam proclamado a caducidade, é a razão fundamental da imobilização deles. O *dadaísmo* e o surrealismo estão historicamente ligados e, ao mesmo tempo, em oposição. Nessa oposição, que constitui também para cada um a parte mais consequente e radical de sua contribuição, aparece a insuficiência interna de sua crítica, desenvolvida parcialmente tanto por um como pelo outro. O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos *situacionistas*¹ mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superacção da arte*.

192

O consumo espetacular que conserva a antiga cultura congelada, inclusive com o reiterado remanejamento de suas manifestações negativas, torna-se abertamente em seu setor cultural o que ele é implicitamente em sua totalidade: *a comunicação do incomunicável*. A destruição extrema da linguagem pode ver-se aí reconhecida como um valor positivo oficial, porque se trata de demonstrar unia reconciliação com o estado predominante das coisas, no qual toda comunicação

1 A Internacional Situacionista (IS) foi um movimento contestador surgido em 1957, cuja atuação foi marcante em todo o processo de luta política, ideológica e cultural que culminou nos acontecimentos de 1968. O movimento, que teve em Guy Debord seu pensador mais influente, deixou como principal herança teórica “A Sociedade do Espetáculo”. A IS deixou de existir em 1972. (N. da T.)

é despreocupadamente proclamada ausente. A verdade crítica dessa destruição como vida real da poesia e da arte modernas está, é claro, escondida, porque o espetáculo, cuja função é *fazer esquecer a história na cultura*, aplica na pseudonovidade de seus meios modernistas a própria estratégia que o constitui em profundidade. Dessa maneira, pode considerar-se nova a escola de neoliteratura que admite ter como objeto a contemplação do escrito por si mesmo. Além disso, ao lado da simples proclamação da beleza suficiente da dissolução do comunicável, a tendência mais moderna da cultura espetacular — e a mais ligada à prática repressiva da organização geral da sociedade — procura recompor, através de “trabalhos de conjunto”, um meio neo-artístico complexo a partir dos elementos decompostos, sobretudo nas buscas de integração dos destroços artísticos ou de híbridos estético-técnicos no urbanismo. Isto é a tradução, no plano da pseudocultura espetacular, do projeto geral do capitalismo desenvolvido que visa a retomar o trabalhador parcelar como “personalidade bem integrada no grupo”, tendência descrita pelos recentes sociólogos americanos (Riesman, Whyte etc.). Por toda parte é o mesmo projeto de *reestruturação sem comunidade*.

193

A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular. Clark Kerr, um dos ideólogos mais avançados dessa tendência, calculou que o complexo processo de produção, distribuição e consumo *dos conhecimentos* já açambarca anualmente 29% do produto nacional dos Estados Unidos; e prevê que a cultura deve desempenhar na segunda metade do século XX o papel motor no desenvolvimento da economia, equivalente ao do automóvel na primeira metade e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX.

194

O conjunto dos conhecimentos que continua a se desenvolver atualmente como *pensamento do espetáculo* deve justificar uma sociedade

sem justificativas e constituir-se em ciência geral da falsa consciência. Esse pensamento está inteiramente condicionado pelo fato de não poder, nem querer, pensar sua própria base material no sistema espetacular.

195

O pensamento da organização social da aparência fica obscurecido pela *subcomunicação* generalizada que ele defende. Não sabe que o conflito está na origem de todas as coisas de seu mundo. Os especialistas do poder do espetáculo, poder absoluto no interior de seu sistema de linguagem sem resposta, são absolutamente corrompidos por sua experiência do desprezo e do êxito do desprezo; pois reencontram seu desprezo confirmado pelo conhecimento do *homem desprezível* que é realmente o espectador.

196

No pensamento especializado do sistema espetacular, intervém uma nova divisão das tarefas, à medida que o próprio aperfeiçoamento desse sistema acarreta novos problemas: de um lado, *a crítica espetacular do espetáculo* é empreendida pela sociologia moderna, que estuda a separação com a ajuda apenas dos instrumentos conceituais e materiais outorgados pela separação; de outro, *a apologia do espetáculo* constitui um pensamento do não-pensamento, *num esquecimento explícito* da prática histórica, nas diversas disciplinas em que se enraíza o estruturalismo. Entretanto, o falso desespero da crítica não dialética e o falso otimismo da pura publicidade do sistema são idênticos como pensamento submisso.

197

A sociologia que começou a discutir, primeiro nos Estados Unidos, as condições de existência produzidas pelo atual desenvolvimento conseguiu reunir muitos dados empíricos, mas nem por isso conhece a verdade de seu próprio objeto, porque não encontra em si mesma

a crítica que lhe é imanente. De modo que a tendência sinceramente reformista dessa sociologia só se apoia na moral, no bom senso, em apelos à moderação destituídos de qualquer pertinência etc. Por não conhecer o negativo que existe no cerne do seu mundo, esse modo de criticar insiste em descrever uma espécie de excedente negativo que, deploravelmente, parece atrapalhá-lo na superfície, como uma proliferação parasita irracional. Essa boa vontade indignada, que só consegue censurar as consequências externas do sistema, acredita ser crítica ao esquecer o caráter essencialmente apologético de suas pressuposições e de seu método.

198

Aqueles que denunciam o absurdo ou os perigos da incitação ao desperdício na sociedade da abundância econômica não sabem para que serve o desperdício. Condenam com ingratidão, em nome da racionalidade econômica, os bons vigias irracionais sem os quais o poder dessa racionalidade econômica despencaria, Boorstin, por exemplo, que descreve em *L'Image* o consumo mercantil do espetáculo americano, não chega a atingir o conceito de espetáculo, porque pensa poder deixar de fora desse desastroso exagero a vida privada, ou a noção de “mercadoria honesta”. Não compreende que a própria mercadoria fez leis cuja aplicação “honestas” deve produzir a vida privada como realidade distinta e sua reconquista posterior pelo consumo social das imagens.

199

Boorstin descreve os excessos de um mundo que se tornou estranho para nós como excessos estranhos a nosso mundo. Mas a base “normal” da vida social — à qual ele se refere implicitamente quando qualifica o reino superficial das imagens, em termos de juízo psicológico e moral, como o produto de “nossas extravagantes pretensões” — não tem realidade alguma nem em seu livro, nem em sua época. Já que a vida humana real de que fala Boorstin está, para ele, no pas-

sado, inclusive no passado da resignação religiosa, ele não consegue compreender toda a profundidade de uma sociedade da imagem. A *verdade* dessa sociedade nada mais é que a negação dessa sociedade.

200

A sociologia, que pensa poder isolar do conjunto da vida social uma racionalidade industrial que funciona à parte, pode chegar até a isolar, do movimento industrial global, as técnicas de reprodução e transmissão. Assim, Boorstin considera que os resultados que descreve têm como causa o infeliz encontro, quase fortuito, de um imenso aparato técnico de difusão das imagens com a imensa atração dos homens de nossa época pelo pseudo-sensacional. O espetáculo decorreria do fato de o homem moderno ser demasiado espectador. Boorstin não compreende que a proliferação dos “pseudo-acontecimentos” pré-fabricados, que ele denuncia, decorre do simples fato de os homens, na realidade maciça da vida social atual, não viverem acontecimentos. Porque a própria história assombra a sociedade moderna como um espectro, surge uma pseudo-história construída em todos os níveis do consumo da vida, para preservar o equilíbrio ameaçado do atual *tempo congelado*.

201

A afirmação da estabilidade definitiva de um curto período de congelamento do tempo histórico é a base inegável, proclamada inconscientemente e conscientemente, da atual tendência a uma sistematização *estruturalista*. O ponto de vista no qual se coloca o pensamento anti-histórico do estruturalismo é o da eterna presença de um sistema que jamais foi criado e jamais acabará. O sonho de que uma estrutura prévia inconscientemente exerce uma ditadura sobre toda a práxis social pôde ser abusivamente tirado dos modelos de estruturas elaborados pela linguística e pela etnologia (e até pela análise do funcionamento do capitalismo) — modelos *compreendidos de forma abusiva mesmo nestas circunstâncias* — simplesmente porque um pensamento do bai-

xo clero universitário, logo satisfeito, pensamento completamente inserido no elogio deslumbrado do sistema existente, conduz de modo chão toda realidade à existência do sistema.

202

Como em toda ciência social histórica, é preciso sempre manter presente, para compreender as categorias “estruturalistas”, que as categorias expressam formas de existência e condições de existência. Assim como não se aprecia o valor de um homem segundo a ideia que ele tem de si próprio, não se pode apreciar — e admirar — uma sociedade qualquer tomando como indiscutivelmente verídica a linguagem que ela usa consigo mesma. “Não é possível apreciar determinadas épocas de transformação de acordo com a consciência que a época tem delas; ao contrário, deve-se explicar a consciência com a ajuda das contradições da vida material...” A estrutura é filha do poder. O estruturalismo é o *pensamento garantido pelo Estado*, que pensa as atuais condições da “comunicação” espetacular como um absoluto. Seu modo de estudar o código das mensagens em si mesmo é apenas o produto e o reconhecimento de uma sociedade na qual a comunicação existe sob a forma de cascata de sinais hierárquicos. Assim, não é o estruturalismo que serve para provar a validade trans-histórica da sociedade do espetáculo; ao contrário, é a realidade maciça da sociedade do espetáculo que serve para provar o sonho frio do estruturalismo.

203

Sem dúvida, o conceito crítico de *espetáculo* pode também ser divulgado em qualquer fórmula vazia da retórica sociológico-política para explicar e denunciar abstratamente tudo, e assim servir à defesa do sistema espetacular. Porque é evidente que nenhuma ideia pode levar além do espetáculo existente, mas apenas além das ideias existentes sobre o espetáculo. Para destruir de fato a sociedade do espetáculo, é preciso que homens ponham em ação uma força prática. A teoria crítica do espetáculo só se torna verdadeira ao unificar-se à corrente prática da negação na sociedade. E essa negação, a retomada da luta

de classes revolucionária, se tornará consciente de si ao desenvolver a crítica do espetáculo, que é a teoria de suas condições reais, das condições práticas da opressão atual, desvelando inversamente o segredo do que ela pode ser. Essa teoria não espera milagres da classe operária. Ela considera a nova formulação e a realização das exigências proletárias como uma tarefa de grande fôlego. Para distinguir artificialmente luta teórica e luta prática — pois, sobre a base aqui definida, a própria constituição e a comunicação de tal teoria só podem ser concebidas com uma *prática rigorosa* —, é certo que o caminhar obscuro e difícil da teoria crítica deverá ser também o apanágio do movimento prático agindo na escala da sociedade.

204

A teoria crítica deve *comunicar-se* em sua própria linguagem, a linguagem da contradição, que deve ser dialética na forma como o é no conteúdo. É crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um “grau zero da escrita”, mas sua inversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação.

205

Pelo próprio estilo, a exposição da teoria dialética é um escândalo e uma abominação segundo as regras da linguagem dominante e para o gosto que elas educaram: no emprego positivo dos conceitos existentes, essa exposição inclui também a compreensão de sua fluidez reencontrada, de sua destruição necessária.

206

Esse estilo que contém sua própria crítica deve expressar a dominação da crítica presente *sobre todo o seu passado*. Por ele o modo de exposição da teoria dialética comprova o espírito negativo que existe nela. “A verdade não é como o produto no qual já não se encontra vestígio do instrumento” (Hegel). Essa consciência teórica do movimento, na qual o próprio vestígio do movimento deve estar presente,

manifesta-se pela *inversão* das relações estabelecidas entre os conceitos e pelo *desvio* de todas as aquisições da crítica anterior. A inversão do genitivo é a expressão das revoluções históricas, registrada na forma de pensamento, que foi considerada como o estilo epigramático de Hegel. O jovem Marx, ao preconizar, seguindo o uso sistemático que Feuerbach fizera disso, a substituição do sujeito pelo predicado, chegou ao emprego mais consequente desse *estilo insurrecional* que, da filosofia da miséria, extrai a miséria da filosofia. O desvio subverte as conclusões críticas passadas que foram cristalizadas em verdades respeitáveis, isto é, transformadas em mentiras. Kierkegaard já fizera uso disso deliberadamente, acrescentando por sua vez uma denúncia: “Mas não obstante as voltas e rodeios, como a geléia volta sempre para o armário, você sempre acaba acrescentando uma palavrinha que não é sua e que perturba pela lembrança que ela evoca” (*Miettes philosophiques*). A obrigação da distância para com o que foi falsificado como verdade oficial determina esse emprego do desvio, assim confessado por Kierkegaard no mesmo livro: “Ainda uma última observação a propósito de suas inúmeras alusões, todas referentes à acusação de que, nas minhas afirmações, misturo palavras tiradas de outros. Não nego e já não vou esconder que era deliberado. Na continuação deste texto, se algum dia eu escrevê-la, tenho a intenção de chamar o objeto por seu verdadeiro nome e revestir o problema com roupagem histórica.”

207

As ideias melhoram. O sentido das palavras entra em jogo. O plágio é necessário. O progresso supõe o plágio. Ele se achega à frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia errônea, a substitui pela ideia correta.

208

O uso desviado é o contrário da citação, da autoridade teórica sempre falsificada pelo simples fato de se ter tornado citação; fragmento arrancado do seu contexto, do seu movimento, da sua época

como referência global e da opção exata que representava dentro dessa referência, exatamente reconhecida ou falseada. O desvio é a linguagem fluida da anti-ideologia. Ele aparece na comunicação que sabe que não pode deter nenhuma garantia em si mesma e definitivamente. Ele é, no mais alto nível, a linguagem que nenhuma referência antiga e supracrítica pode confirmar. Ao contrário, sua própria coerência, em si mesmo e com os fatos praticáveis, pode confirmar o antigo núcleo de verdade que ele traz de volta. O desvio não fundamentou sua causa sobre algo exterior à sua própria verdade como crítica presente.

209

O que, na formulação teórica, apresenta-se abertamente como *desviado*, ao desmentir toda autonomia durável da esfera do teórico enunciado, ao fazer nele intervir *por essa violência* a ação que incomoda e arrasta toda ordem existente, lembra que essa existência do teórico não é nada em si mesma. Só se pode conhecer sua verdadeira fidelidade pela ação histórica e pela *correção histórica*.

210

A negação real da cultura é a única coisa que lhe conserva o sentido. Já não pode ser *cultural*. Desse modo, ela é o que sobra, de certa forma, no nível da cultura, embora numa acepção bem diferente.

211

Na linguagem da contradição, a crítica da cultura se apresenta *unificada*: porque domina toda a cultura — seu conhecimento e sua poesia — , e porque ela já não se separa da crítica da totalidade social. É essa crítica teórica unificada, e apenas ela, que vai ao encontro da prática social *unificada*.

ABANDONE AS MÍDIAS \$OCIAIS



kolektiva.social/@kasainvisivel

we.riseup.net/kasainvisivel

o que acontece aqui?



KASA INVISÍVEL RESISTE

Ainda não conhece a Kasa?
É só aparecer!

Para propor atividades,
entre em contato:
kasainvisivel@riseup.net

Mais informações:
kasainvisivel.org