

Os festivais *punks* e o conceito de heterotopia em Foucault¹

Punk festivals and the concept of heterotopy in Foucault

DOI:10.34117/bjdv7n1-068

Recebimento dos originais: 05/12/2020

Aceitação para publicação: 05/01/2021

Felipe Luna Silvatti²

Mestrando em comunicação

Universidade Paulista – UNIP

Rua José da Silva Martha, 150, Piqueri, São Paulo – SP CEP: 02913-100

E-mail: felipe.silvatti@gmail.com

RESUMO

Parte das práticas musicais dos grupos punks na cidade de São Paulo, os festivais encarnam em si algumas características que se articulam ao conceito de heterotopia elaborado por Michel Foucault. O presente artigo analisa o festival “O Começo do Fim do Mundo” e os festivais posteriores que derivaram do original, à luz do conceito foucaultiano. A noção de zona autônoma temporária, de Hakim Bey, e a diferenciação entre estratégia e tática, de Michel de Certeau, também subsidiam a análise.

Palavras-chave: Heterotopi, práticas musicais, punk.

ABSTRACT

Part of the musical practices of punk groups in the city of São Paulo, festivals embody some characteristics that are linked to the concept of heterotopy developed by Michel Foucault. This article analyzes the festival “The Beginning of the End of the World” and the subsequent festivals that derived from the original, in the light of the Foucaultian concept. Hakim Bey's notion of temporary autonomous zone and Michel de Certeau's differentiation between strategy and tactics also support the analysis.

Keywords: Heterotopy, musical practices, punk.

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar parte da prática musical dos grupos punks na

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Bolsista Capes na Universidade Paulista (Unip). Bacharel em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Paulista (Unip) e mestrando em Comunicação pela Universidade Paulista (Unip). Integrante do UrbeSom – Grupo de Pesquisa em Culturas Urbanas, Música e Comunicação (Unip). e-mail: felipe.silvatti@gmail.com.

cidade de São Paulo, a partir de exemplos de festivais organizados por esses grupos, à luz do conceito de *heterotopia* em Foucault. Partiremos de uma breve definição da subcultura punk a partir da literatura disponível. Num segundo momento, explicitaremos o conceito de *heterotopia*, a partir de seis princípios que o filósofo francês postula para uma *heterotopologia*, isto é, o trabalho de identificação destes espaços que funcionam como uma utopia realizada. Por fim, abordaremos os festivais punks em São Paulo com a intenção de demonstrar que eles se articulam ao conceito elaborado por Foucault no texto *De outros espaços*, conferência proferida pelo filósofo francês no *Cercle d'Études Architecturales*, em março de 1967.

2 BREVE HISTÓRICO E CARACTERIZAÇÃO DO PUNK

O movimento punk surgiu no mundo anglófono na década de 1970, inicialmente encarado como uma moda ou um movimento musical derivado do rock. Embora a imprensa trate o ano de 1977 como o marco inicial do punk-rock, há antecedentes nos EUA e na Inglaterra. A história é retratada em riqueza de detalhes no livro de entrevistas *Please Kill Me: The uncensored oral history of punk*, dos jornalistas Legs McNeil e Gillian McCain (MCNEIL, MCCAIN, 2011).

O modelo de história oral transcrita em livros é privilegiado quando se trata de dar voz aos próprios protagonistas do punk na explicação do que ele é e também do que ele não é. O pesquisador Antônio Carlos de Oliveira adota este modelo na obra *Punk – Memória, história e cultura: Documentos que resgatam parte da memória, preservam a história e valorizam a cultura punk* (OLIVEIRA, 2015), ao transcrever fitas gravadas de palestras ministradas por pessoas envolvidas no movimento punk, durante evento no Centro de Cultura Social, em São Paulo, no ano de 1988.

Outra obra que se utiliza do mesmo recurso é *Uma história oral do movimento anarcopunk de São Paulo*, do jornalista Eduardo Ribeiro (RIBEIRO, 2018), que cobre o período do final dos anos 1980 até meados dos anos 1990, em que se deu forte politização de parte do movimento punk de São Paulo, com explícito posicionamento político anarquista.

Durante o final dos anos 1970 a novidade musical e comportamental chega ao Brasil aos poucos, por meio de notícias na imprensa e raros discos importados. As primeiras bandas que se auto intitulam punks começam a tocar em 1979, mas os primeiros registros em discos só começam a aparecer em 1982. Neste ano acontece também, no Sesc Pompéia, em São Paulo, o festival O Começo do Fim do Mundo, o primeiro do país

inteiramente dedicado à música punk.

Antônio Bivar, no livro *O que é punk*, depois relançado em 2018 apenas com o título *Punk*, traz o panorama destas primeiras movimentações das bandas punks brasileiras (BIVAR, 2018). Essa primeira onda do punk-rock no Brasil se insere no contexto da segunda onda mundial, em 1982, quando o movimento musical renasce mais agressivo e politizado após perder força na virada dos anos 1970 para os anos 1980, conforme demonstrou Janice Caiafa no livro *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub* (CAIAFA, 1985).

Ao tratar dos antecedentes e influências do movimento punk (e uma das discussões possíveis é justamente se o punk pode ser chamado de movimento), Bivar começa por listar a importância do rock dos anos 1950, passa pela chamada Geração Beat e pelos hippies até chegar aos que são apontados no livro *Please Kill Me* como os precursores do punk: a banda Velvet Underground, que era empresariada por Andy Warhol, expoente da chamada Pop Art; a banda MC-5, com discurso político raivoso e à esquerda, fortemente inspirado nos Panteras Negras dos EUA; os Stooges, pioneiros nas performances de palco agressivas, com cortes profundos e machucados que colocavam em risco até mesmo a integridade física dos integrantes. As histórias e descrições das performances dessas bandas são relatadas com riqueza de detalhes no já citado *Please Kill Me*, que é a fonte de Bivar em várias passagens da obra (BIVAR, 2018).

A referência de Bivar ao rock dos anos 1950 não é arbitrária: o punk se apresentava, em grande medida, como um resgate da simplicidade do rock original, em contraponto ao rock de arena, excessivamente elaborado e bem produzido que dominava a cena musical nos anos 1970. No campo das ideias, o punk também se contrapunha ao movimento hippie. Ambos denunciavam as injustiças sociais, mas enquanto os hippies traziam uma mensagem de esperança, com uma utopia no horizonte, os punks eram porta vozes do fim da esperança, sem utopias, apenas a denúncia crua de um mundo em colapso. Como dizia a música dos Sex Pistols: No future.

A relação entre movimento punk e juventude também é destacada por Bivar:

Se a política do mundo adulto é confusa, não se deve cobrar coerência política maior do movimento punk. Mesmo porque trata-se de um movimento de revolta adolescente, de uma garotada que, de vida – e no momento da explosão do movimento – tem apenas uma média de idade em torno dos dezoito anos. Uma geração que, insatisfeita com tudo, acaba de invocar o espírito de mudança. (BIVAR, 2018)

A agressão que os punks trouxeram não era apenas musical. A moda, o vestuário, também tinham a intenção de chocar e agredir a sociedade. Roupas de segunda mão, rasgadas, desbotadas, alfinetes de segurança atravessados nas roupas ou na pele dos punks, cabelos descoloridos, espetados. O visual era parte de um protesto que se somava à música para denunciar uma sociedade incapaz de dar respostas e perspectivas de futuro para uma juventude que encarava o desemprego na Inglaterra. Conforme Bivar: “Mas o punk não é só visual, só música crassa. É também uma crítica e um ataque frontal a uma sociedade exploradora, estagnada e estagnante em seus próprios vícios.” (BIVAR, 2018)

Quando o protesto dos punks ingleses chega ao Brasil, encontra eco em uma juventude também sedenta por respostas e por externar sua indignação diante da desigualdade, do desemprego, da inflação e da repressão do agonizante regime militar.

Estes jovens conhecem, por meio do punk, uma possibilidade de se expressar e se posicionar. Montam bandas, escrevem músicas, produzem seus próprios discos e seus próprios shows. Tudo é muito precário e cheio de dificuldades, mas feito por eles mesmos, conforme os preceitos do *it yourself* (faça você mesmo), uma das máximas do punk-rock. As práticas que sintetizam o princípio *do it yourself* estão bem descritas no trabalho etnográfico realizado por Janice Caiafa (CAIAFA, 1985). As bandas incentivam o público para que montem suas próprias bandas e expressem suas próprias ideias. As barreiras entre público e banda são quebradas, o que é muitas vezes representado pela ausência de palco nos locais de shows. As próprias bandas procuram lugares viáveis para se apresentar, carregam e alugam os equipamentos, chamam outras bandas para dividir os espaços e as responsabilidades da organização dos eventos.

A obra *A filosofia do punk*, do norte americano Craig O’Hara, tem um capítulo dedicado exclusivamente a explicar em que consiste o ideal do *it yourself*. Segundo O’Hara:

As bandas punks tradicionalmente se ajudavam conseguindo shows em outras cidades, organizando turnês, lançando discos, etc. Houve poucos casos de competição de fora das bandas que regularmente “se vendem” para obter mais público e lucros. As bandas punks tendem a tocar apenas entre si porque têm ideias semelhantes sobre cooperação e não têm as atitudes competitivas que prevalecem na indústria musical. (O’HARA, 2005)

Os meios para comunicar ao mundo suas ideias não ficam apenas nas bandas, mas também nos modos de produzir, organizar e divulgar as práticas musicais. Os punks do mundo todo criam sua própria imprensa alternativa, ao editar fanzines caseiros e enviá-los para outros punks em todas as partes do mundo. Em seus fanzines, os punks

entrevistam bandas, resenham discos e filmes, escrevem textos sobre assuntos da atualidade e sobre o próprio punk, sem os filtros e pré-conceitos da mídia hegemônica, que via o movimento de fora e não conseguia retratá-lo sem incorrer em erros conceituais e caricaturas.

A queixa dos punks sobre o tratamento dispensado a eles pela mídia hegemônica está documentado na obra *Os fanzines contam uma história sobre punks* (OLIVEIRA, 2015), de Antônio Carlos de Oliveira. A obra cobre a produção de fanzines punks em todo o Brasil nos anos de 1982 a 1984, além de comparar o conteúdo produzido com o que saía sobre os punks na mídia hegemônica no mesmo período.

A correspondência entre os punks do mundo todo, que além da troca de fanzines envolvia também a troca de fitas k-7 com gravações das bandas, constituiu uma rede de comunicação muito antes das possibilidades de comunicação em rede abertas pela Internet. E hoje, com a Internet e os modelos globais de comunicação, negócios e fluxos informacionais, isso é maior ainda, dada a produção de localidades, nas quais fluxos informacionais globais e locais negociam sentidos. Os estudos sobre grupos juvenis e culturas urbanas têm trabalhado com o conceito de cosmopolitismo (ou cosmopolitismos, no plural), segundo o qual as zonas de contato, no contexto das diásporas globais e do grande fluxo migratório, se fazem presentes para formar redes de cooperação de atuações juvenis colaborativas, tornando estes jovens atores sociais emergentes. A música, assim, constitui-se como elemento importante dos cosmopolitismos, coadunando questões de representação cultural, mediação e trocas interculturais. (PEREIRA, 2017)

3 O CONCEITO DE HETEROTOPIA

Segundo Foucault, o espaço medieval, com suas rígidas hierarquias (lugares sagrados e profanos, protegidos e desprotegidos, celestes e terrestres), foi dissolvido e dessacralizado por Galileu, a partir do momento em que o físico instituiu o espaço como um elemento infinito e infinitamente aberto (FOUCAULT, 2001).

Embora Galileu tenha operado uma dessacralização teórica do espaço, o filósofo considera que ainda não fomos capazes de alcançar uma dessacralização prática do espaço. E o que isso quer dizer? Quer dizer, Segundo Foucault, que a vida dos homens no Ocidente ainda é governada por oposições intocáveis, que as instituições e as práticas não são capazes de violar: público e privado, espaço da família e espaço social, espaço cultural e espaço funcional, espaços de lazer e espaços de trabalho (FOUCAULT, 2001).

Apesar de não ser capaz de dessacralizar os espaços, as sociedades instituem algo

que poderia ser chamado de contra-lugares: utopias realizadas onde os lugares reais da sociedade são representados, contestados e invertidos. Isso é o que Foucault chama heterotopias. Elas se diferem das utopias, na medida em que estas não são localizáveis no espaço real (FOUCAULT, 2001)

Foucault elenca seis princípios para nortear o que ele chama de *heterotopologia*, isto é, o trabalho de identificar e mapear as heterotopias. O primeiro princípio afirma que toda cultura e todo agrupamento humano constituem heterotopias. Elas podem ser de dois tipos: de crise e de desvio. As heterotopias de crise são lugares privilegiados, sagrados ou interditados para indivíduos que estão em crise em relação ao lugar em que vivem. Os internatos do século XIX, o serviço militar obrigatório e a viagem de lua-de-mel são exemplos citados pelo autor. As heterotopias de desvio, por sua vez, são lugares onde se colocam os indivíduos cujo comportamento transgredir a norma vigente. Os exemplos são as casas de repouso, clínicas psiquiátricas e prisões (FOUCAULT, 2001).

O Segundo princípio elencado por Foucault afirma que cada heterotopia possui uma função precisa e determinada no interior da sociedade onde ela se insere. Um mesmo espaço caracterizado como heterotopia pode, de acordo com a sincronia da cultura, ter uma função ou outra completamente diversa. (FOUCAULT, 2001)

Segundo o terceiro princípio, a heterotopia é capaz de justapor, em um mesmo espaço real, diversos lugares incompatíveis uns com os outros. É o que acontece, por exemplo, no teatro: este encadeia, no retângulo da cena, uma série de lugares estranhos uns aos outros (FOUCAULT, 2001)

O quarto princípio relaciona tempo e espaço: ele afirma que as heterotopias estão ligadas a recortes no tempo, que Foucault chama de heterocronias. Elas começam a operar quando os homens alcançam uma ruptura absoluta com o tempo tradicional. O cemitério, por exemplo, começa com uma heterocronia, com uma ruptura do tempo da vida e a imersão do indivíduo numa eternidade na qual ele não cessa de se dissolver. As bibliotecas e os museus, que buscam acumular em um espaço o tempo passado também são exemplos que ilustram a ideia de corte no tempo. Este princípio afirma também que as heterotopias não se fundam apenas na acumulação do tempo, mas também em sua dissolução ou aceleração. Nesse sentido, as festas, festivais e feiras são heterotopias, embora sejam temporárias: sua característica definidora é justamente seu caráter fugaz (FOUCAULT, 2001)

As heterotopias fundadas na aceleração e dissolução do tempo, sobretudo os festivais, vale dizer, são fundamentais para a análise dos festivais punks que este artigo

se propõe a fazer.

O quinto princípio caracteriza o que Foucault chama de um sistema de abrir e fechar próprio das heterotopias: esse sistema, ao mesmo tempo que as isola, as torna penetráveis. A entrada nesses espaços, de modo geral, não se dá à vontade. Ou é forçada, como no caso das prisões, ou supõe um ritual de purificação antes da entrada de fato. Para entrar, no caso dos rituais de purificação, são exigidos dos indivíduos certos gestos pré-determinados, ou uma autorização de quem já está dentro. Os gestos pré-determinados exigidos para a entrada nem sempre são explicitados. Há heterotopias que parecem aberturas, mas escondem a exclusão: pelo simples fato de entrar, se é excluído (FOUCAULT, 2001).

Por fim, o sexto princípio afirma que as heterotopias têm uma função em relação aos espaços que permanecem. Essa função se desdobra em dois polos: criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda o espaço real (os antigos bordéis, por exemplo); ou criar, ao contrário, um espaço tão perfeito, tão meticulosamente ordenado, como são imperfeitos e desordenados os espaços reais da vida (FOUCAULT, 2001).

A respeito das heterotopias fundadas na dissolução ou aceleração do tempo, caso dos festivais, feiras e festas, é possível estabelecer um paralelo com o conceito de zona autônoma temporária do teórico anarquista Hakim Bey. Embora não defina o conceito, o que iria contra seu método de escrita eminentemente ensaístico, é possível inferir do texto de Hakim Bey que o caráter temporário é justamente o que garante que a zona autônoma temporária não será localizada pelo poder constituído. Ao contrário do conceito de revolução, que pretende ser permanente e durar no tempo, Hakim Bey sugere a possibilidade do levante, que irrompe e logo cessa antes que se petrifique. Após se dissolver, o levante resurge em outro tempo e lugar, para então se desfazer novamente, e assim, numa tática de atacar e desaparecer, impede que o Estado possa identificar a área liberada e esmagá-la pela repressão (BEY, 2018).

O trunfo revolucionário da zona autônoma temporária, assim, está em sua invisibilidade, em seu caráter fugaz. Se o Estado não a reconhece e não a define, não pode exercer seu poder sobre ela. Assim que a zona autônoma é nomeada, isto é, é reconhecida pelo Estado, ela deve desaparecer, se dissolver, para então brotar em outro lugar, novamente invisível. Segundo Hakim Bey, essa é a tática perfeita para fazer frente a um Estado que assume contornos onipresentes, mas não deixa de apresentar fendas e rachaduras por meio das quais pode emergir a “revolução de todo dia”, a luta do homem comum que não cessa mesmo diante do fracasso da revolução política e social que

pretendia se institucionalizar e perdurar no tempo. Como faz questão de lembrar Hakim Bey, nada, exceto o fim do mundo de fato, pode trazer o fim da vida cotidiana. E esta se rebela por meio das fissuras do poder pretensamente onipresente (BEY, 2018).

É possível notar, embora não haja referência explícita de Hakim Bey a esse autor, ecos da distinção que Michel de Certeau faz entre estratégia e tática ao tratar da vida cotidiana. A estratégia é descrita pelo autor como gesto cartesiano, racionalização estratégica circunscrita aos que exercem o poder: instituições, corporações, Estado. É o gesto da modernidade científica, próximo da razão instrumental, da estratégia militar. É a “arte do forte.” (CERTEAU, 1998)

A tática, por outro lado, é a “arte do fraco”. Ela é exercida por aquele que está sob o campo de visão do inimigo. Depende, portanto, de “ocasiões”, de operar golpe a golpe. O terreno que a tática venha a ganhar não se conserva por muito tempo. A tática opera, segundo Certeau, de um não-lugar, o que lhe garante mobilidade, mas a expõe ao acaso. Nas palavras de Certeau: “Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.” (CERTEAU, 1998)

4 OS FESTIVAIS PUNKS

Ao recusar a institucionalização, os punks operam nessas brechas apontadas por Hakim Bey e Michel de Certeau. A oposição que os punks fazem ao *status quo* está mais próxima de vanguardas artísticas como o Dadaísmo e o Futurismo (O’HARA, 2015) do que de grupos revolucionários formais que pretendem tomar e exercer o poder, que pretendem operar uma revolução que perdure no tempo.

Ao operar nas brechas, as práticas musicais dos punks emergem nos espaços possíveis. Eles organizam seus shows em esquema cooperativo, em espaços alugados ou cedidos por terceiros, numa rede de ajuda mútua que prescinde de apoio estatal ou empresarial (BIVAR, 2018) (O’HARA, 2015).

Alguns festivais punks, no entanto, por vezes irrompem em espaços mais institucionalizados. O festival, neste caso, pode ser caracterizado como um evento maior que um simples show. Envolve uma quantidade maior de bandas, envolve outras atividades, como mostras de filme, palestras, lançamento de livros ligados ao universo punk. O festival é um evento extraordinário, que estabelece uma ruptura com o tempo usual, uma heterocronia, tal como define Foucault (FOUCAULT, 2001).

O primeiro festival punk em São Paulo, de acordo com a imprensa e com a

historiografia vigente acerca do movimento, recebeu o nome “O Começo do Fim do Mundo”. Abrigado pelo Sesc Pompéia, o festival durou dois dias e aconteceu em novembro de 1982. Contou com a participação de vinte bandas de São Paulo e da região do ABC paulista. Foi também o evento que marcou o lançamento do livro *O que é punk*, de Antonio Bivar, já citado neste artigo. Uma música de cada banda participante foi registrada em rolo de fita, e desse material resultou o LP “O Começo do Fim do Mundo”. Embora não seja uma entidade estatal, o Sesc (Serviço Social do Comércio) promove, segundo sua página institucional na internet, ações no campo da Educação, Saúde, Cultura, Lazer e Assistência. Embora seja uma entidade privada, o Sesc lida com verba arrecadada pelo governo e sofre pressão deste para comprovar a destinação das verbas e o atendimento do interesse do público. É uma instituição, portanto, cujas ações se situam no campo do que Michel de Certeau chama de estratégia.

O fato de o Sesc sediar um festival punk, com bandas marginalizadas pelo *establishment* da indústria fonográfica, caracteriza as práticas musicais dos punks, nesse caso, como parte do que Certeau chama de tática, as pequenas ações que se insinuam nas rupturas, nas brechas possíveis. Os punks se apropriam de um espaço que abriga, na maior parte do tempo, manifestações de arte já chanceladas pela imprensa e pela crítica em geral como arte “séria”. Clemente Nascimento, então baixista da banda Inocentes, se refere ao festival, em vídeo disponível no site do Itaú Cultural, como uma invasão: eram os jovens da periferia invadindo e tomando conta de um espaço que usualmente os exclui.

O festival “O Começo do Fim do Mundo” não se institucionaliza. É um evento único, sem continuação. Não há uma segunda edição no ano seguinte, nem dois anos depois. Isso reforça o seu caráter de evento extraordinário, que irrompe sem aviso, tal como o festival postulado como zona autônoma temporária por Hakim Bey e como a heterotopia postulada por Foucault, que dissolve ou acelera o tempo usual, abrindo uma heterocronia.

Outra característica da heterotopia que pode ser identificada no festival punk em questão é o sistema de abrir e fechar que é inerente a ela. Para entrar, exigem-se certos gestos pré-determinados ou a autorização daqueles que já estão dentro, conforme vimos acima. Ora, portar a vestimenta característica dos punks, com suas jaquetas pretas, coturnos, estampas de bandas nas camisetas, é um gesto exigido para a entrada no festival. O evento, porém, era gratuito e aberto ao público. O fato de a pessoa não trajar a vestimenta típica dos punks não barraria sua entrada. A roupa “inadequada”, porém, poderia levar à exclusão: a pessoa estaria dentro do espaço da heterotopia, mas estaria

simultaneamente fora, por não corresponder aos gestos pré-determinados exigidos para a entrada real. A vestimenta é apenas um exemplo, mas há outros elementos que poderiam ilustrar os tais gestos pré-determinados: expressão corporal, vocabulário, atitude.

A não continuidade do festival, seu caráter único, remete à tática do desaparecimento postulada por Hakim Bey para a realização efetiva da zona autônoma temporária: uma vez que esta seja estabelecida, deve desaparecer antes que possa ser identificada pelo Estado ou pelo poder constituído, evitando assim ser reprimida ou cooptada.

Em novembro de 2001, no entanto, dezenove anos depois do festival original, os punks organizaram algo que pode ser considerado uma segunda edição. O festival, desta vez, adotou o nome “A um passo do Fim do Mundo”. O espaço que abrigou o evento foi o Tendal da Lapa, centro cultural ligado à Subprefeitura da Lapa, em São Paulo. Mais uma vez, portanto, os punks aproveitaram uma brecha e ocuparam um espaço institucional. Desta vez foram 50 bandas tocando em dois palcos, durante dois dias.

No ano seguinte o Tendal da Lapa sediou o festival “O Fim do Mundo”. O nome sugeria o fim do ciclo aberto em 1982. Foi um evento maior, com uma semana de duração. Além dos shows de 62 bandas distribuídos pela semana, o evento trouxe lançamentos de livros, de fanzines exibição de filmes sobre o movimento punk e debates.

Em 2003 o festival não tornou a ocorrer, o que sugere que os organizadores levaram a sério o fechamento do ciclo simbolizado pelo nome do último evento: “O Fim do Mundo”.

A institucionalização ou cooptação a serem evitadas pela tática do desaparecimento, no entanto, não pôde ser totalmente contida. Seria, talvez, caso o festival tivesse encerrado suas atividades de fato em 1982. Os produtores culturais e curadores, no entanto, atentos às efemérides, não perderam a oportunidade de ressuscitar o festival na ocasião em que este completou trinta anos. O que vem depois do fim do mundo? Desta vez o Sesc Pompéia, palco do evento original, sediou, em 2012, o festival “O Fim do Mundo, enfim”, com uma quantidade reduzida de bandas e a gravação de um DVD com os shows das bandas participantes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas musicais dos punks analisadas neste artigo, isto é, a organização de festivais maiores, na extensão de tempo e na quantidade de bandas participantes, do que

os shows usuais e cotidianos, são um exemplo concreto do conceito foucaultiano de heterotopia. A noção de zona autônoma temporária é uma contribuição valiosa para auxiliar a compreensão do caráter tático destes festivais, ocupação de espaços institucionais por meio de brechas abertas ocasionalmente.

Quando abrem mão da tática do desaparecimento, no entanto, tais festivais correm o risco de se institucionalizar, de passar a fazer parte do âmbito da estratégia das instituições, e não mais da tática dos que estão submetidos e são obrigados a agir nas brechas, nas ocasiões que se apresentam.

Cabe questionar, portanto, se nestes casos tais festivais perdem ou mantêm sua força criativa e subversiva original, se não se tornam mais um produto a ser explorado por produtores culturais não comprometidos com os valores das comunidades representadas pelo festival original.

REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Veneta, 2018.

BIVAR, Antonio. **Punk**. São Paulo: Edições Barbatana, 2018.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de Fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.): *Michel Foucault: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Ed. Forense Universitária. Rio de Janeiro e São Paulo, 2001.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. Trad. Paulo Gonçalves. São Paulo: Radical Livros, 2005.

OLIVEIRA, Antonio Carlos de. **Os fanzines contam uma história sobre punks**. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015.

OLIVEIRA, Antonio Carlos de. **Punk – memória, história e cultura: Documentos que resgatam parte da memória, preservam a história e valorizam a cultura punk**. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015.

PEREIRA, Simone Luci. **Música, cosmopolitismos e cidades: experimentações juvenis das migrações em São Paulo**. *Revista Interin* [recurso eletrônico], v. 22, nº 1, janeiro/julho de 2017. Disponível em: <<https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/558>>. Acesso em: 16 mai. 2019.

RIBEIRO, Eduardo. **Uma história oral do movimento anarcopunk de São Paulo**. São Paulo: Edição do autor, 2018.