

Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país

The Aesthetics of Ginga: Hélio Oiticica's Contribution to Understanding Carnival as a Labyrinth in Brazil's Capital

Estética del gingado: la contribución de Hélio Oiticica para comprender el carnaval como laberinto en la capital del país

Gabriela Freitas
Universidade de Brasília
E-mail: gabriela.freitas@fac.unb.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6195-3871>

Lorena Figueiredo
Universidade de Brasília
E-mail: lorena5.figueiredo@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-5735-2440>

Thaís Antônio
Universidade de Brasília
E-mail: thaisabc@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6700-1593>

RESUMO

O artigo analisa o carnaval de rua em Brasília como espaço insurgente que ativa vivências do corpo desejante. A partir da obra de Hélio Oiticica, especialmente do *Parangolé* e do conceito de *delirium ambulatorium*, interpreta-se o carnaval como labirinto heterotópico,

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. **Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131> >

atravessado por gestos de invenção, ginga e subversão. Apoia-se na estética da ginga, conforme elaborada por Paola Berenstein Jacques, para refletir sobre reexistência urbana e direito à cidade durante os dias de folia. Com abordagem ensaística e articulando referências teóricas e culturais, conclui-se que o carnaval cria uma espacialidade efêmera em que o corpo reinventa o urbano por meio do improviso, do desejo e do coletivo.

Palavras-chave: *labirinto; Hélio Oiticica; direito à cidade; carnaval; estética da ginga*.

ABSTRACT

The paper analyzes Brasília's street carnival as an insurgent space that activates experiences of the desiring body. Drawing from Hélio Oiticica's work, especially the *Parangolé* and the concept of *delirium ambulatorium*, it interprets the carnival as a heterotopic labyrinth shaped by gestures of invention, ginga, and subversion. Based on the aesthetics of ginga, as developed by Paola Berenstein Jacques, it reflects on urban reexistence and the right to the city during carnival. With an essayistic approach and articulating theoretical and cultural references, it concludes that the carnival creates an ephemeral spatiality where the body reinvents the urban through improvisation, desire, and collectivity.

Keywords: *labyrinth; Hélio Oiticica; right to the city; carnival; aesthetics of ginga*.

RESUMEN

El artículo analiza el carnaval callejero de Brasilia como un espacio insurgente que activa experiencias del cuerpo deseante. A partir de la obra de Hélio Oiticica, especialmente del *Parangolé* y del concepto de *delirium ambulatorium*, interpreta el carnaval como un laberinto heterotópico atravesado por gestos de invención, gingado y subversión. Con base en la estética del gingado, según Paola Berenstein Jacques, reflexiona sobre la reexistencia urbana y el derecho a la ciudad durante la fiesta. Con enfoque ensayístico y articulando referencias teóricas y culturales, concluye que el carnaval crea una espacialidad efímera donde el cuerpo reinventa lo urbano mediante el deseo, el desvío y lo colectivo.

Palabras clave: *laberinto; Hélio Oiticica; derecho a la ciudad; carnaval; estética del gingado*.

*Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender.¹*

Introdução

“Eu quero é botar meu bloco na rua”. A frase que dá nome à canção de Sérgio Sampaio, entoada em plena ditadura militar e eternizada na voz de Ney Matogrosso, atravessa o tempo como expressão da vontade coletiva de ocupar o espaço público com o corpo, com a alegria e com a desobediência. O carnaval, enquanto celebração popular, inscreve-se na cidade como uma pausa nas lógicas normativas do cotidiano, abrindo espaço para o encontro e a experimentação.

Neste artigo, propomos compreender o carnaval de rua em Brasília como uma experiência estética e política marcada por deslocamentos do corpo, do espaço e do sentido. A partir da obra de Hélio Oiticica – em especial suas proposições envolvendo o corpo em movimento, como o *Parangolé* e o conceito de *delirium ambulatorium* –, a festa é lida aqui como um labirinto heterotópico: uma espacialidade efêmera, construída pelo desejo, pelo improviso e pela presença coletiva.

O termo escrito por Oiticica em 1961 – “Aspiro ao grande labirinto” – que deu origem ao texto e ao livro homônimo em 1986, publicado postumamente, funciona menos como eixo conceitual fixo e mais como um disparador poético, que nos convida a pensar em experiências que buscam não uma saída, mas uma fresta. É nesse gesto que o *Parangolé*, por exemplo, se torna fundamental: ao vestir o corpo e colocá-lo em movimento, a obra rompe com a separação entre arte e vida, ativando o espaço por meio da dança e da insubordinação criativa.

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. *Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131>>

No carnaval brasiliense, essa lógica se materializa nos blocos de rua, que desenham percursos errantes e reinventam a cidade modernista a partir da festa (e da fresta). Cada cortejo cria um outro mapa – sensível, múltiplo, afetivo – em que os corpos não apenas ocupam o espaço, mas o produzem. Trata-se de uma cartografia errante, construída da estética da ginga – conceito elaborado por Paola Jacques (2011) – e pela apropriação coletiva do espaço urbano.

Brasília, concebida como símbolo da racionalidade modernista e do controle espacial, revela fissuras quando é atravessada pelos blocos. A linearidade planejada cede lugar ao desvio, à pausa e à curva. E é justamente nesse entremeio que o carnaval instaura outras formas de existência urbana, desafiando normas e regimes de visibilidade.

A canção “Quando o carnaval chegar”², de Chico Buarque, evoca o que só se pode viver na folia. A festa é também um intervalo: da norma, da contenção, da lógica do trabalho, da rigidez. O carnaval, com sua alegria coletiva e sua liberdade profana, aproxima-se daquilo que Bakhtin (2008), em seu livro sobre a cultura popular na Idade Média, chama de “festa da carne” – um acontecimento que suspende as hierarquias e reinventa, ainda que por um instante, as formas de vida possíveis:

Os espectadores não assistem ao carnaval. Eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo (Bakhtin, 2008, p. 6).

A falta de fronteira espacial à qual se refere Bakhtin nos permite pensar o carnaval como uma heterotopia³. Segundo Michel Foucault (2013), esse fenômeno se estabelece quando o corpo e o espaço se entrelaçam de modo a criar uma nova percepção de realidade por meio do encontro dos afetos. É um momento em que a realidade dá lugar ao devaneio⁴ e torna outros mundos e vivências possíveis.

Diante da cisão entre natureza e cultura, instaurada pelo ideal de modernidade forjado da colonização europeia e profundamente influenciado pelo Cristianismo, a noção de corpo é transfigurada em uma imagem utópica – apagada e silenciada por estruturas hierárquicas, fixas e normativas.

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. *Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131>>

Nesse contexto, o corpo é submetido a um processo contínuo de adaptação às instituições e às suas regras, o que determina modos específicos de existência e atuação no espaço. Trata-se de um corpo que precisa ajustar-se, moldar-se, ser controlado e docilizado. Em contraste com essa lógica utópica e disciplinadora, o carnaval emerge como um espaço-tempo em que o corpo pode, enfim, desejar – tornando-se, ele mesmo, um espaço heterotópico.

Até recentemente, a vivência urbana do carnaval no Brasil era marcada sobretudo pelo protagonismo das festas em cidades como Salvador, Recife, Olinda e Rio de Janeiro. Nas últimas décadas, no entanto, os blocos de rua popularizaram essa celebração em diversas regiões, alcançando tanto capitais quanto o interior do país. Essa expansão contribuiu para ampliar a heterotopia carnavalesca que, ao menos por quatro dias, toma as ruas de incontáveis cidades do país, encerrando-se na Quarta-Feira de Cinzas.

Hélio Oiticica, no texto “Esquenta pro carnaval”, de 1980,⁵ propõe uma forma de esperar a festa: ele sugere criar um paralelo poético, um desvio, e sugere um “poético-esquentar” do corpo, deixando “o samba seguir o seu próprio rumo”. Oiticica não quer interferir no samba: “o samba é o samba”, ele diz. O que ele propõe é outra coisa: um carnaval que não começa com a entrada da bateria, mas com o gesto do corpo que decide estar, agir, propor. A rua se transforma em espaço de invenção. O bloco, acontecimento. O tempo, outro.

Os blocos de rua “importam” do carnaval tradicional elementos como as marchinhas, as fanfarras e o samba. A fantasia, a pele exposta e o “direito” de ser quem se quiser traduzem a experiência do corpo como um grito de liberdade. Um corpo que carrega a memória dos espaços que habita e que busca ativar as múltiplas potências expressivas que o constituem – como propõe Baitello Júnior (2012, p. 43) ao refletir sobre o corpo e sua relação com a vestimenta escolhida:

Uma roupa é uma superfície vestível, quer dizer, modelada ao corpo que ela quer vestir, mas também modeladora de um corpo que se deseja. E como as superfícies são apropriadas para carregar imagens, as roupas também o fazem: emprestam aos corpos que as vestem suas cores, suas formas, seus sentidos, que podem mudar de acordo com a situação social, de festa, de guerra ou de culto. Peles de animais ou galhos com folhas, flores e cores ou fibras vegetais, pelos e cabelos de animais, tecidos ou prensados – a possibilidade de mimetizar os outros seres e reinos, animais, vegetais ou minerais, sempre foi infinita. Assim, o corpo torna-se suporte de imagens e as anima. É agente de animação de espíritos, animais, lendas e mitos, crenças e figuras imaginárias.

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. *Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131>>

Nos poucos dias em que dura a folia, a expressão do desejo se expande como um mapa aberto, permitindo um movimento ritmado e, ao mesmo tempo, errante entre os corpos. O ato de caminhar, nesse contexto, revela as singularidades inscritas em cada corpo e na forma como ele se insere e ocupa o espaço criado. O caminhar imprime-se no corpo, desenhando um percurso sinuoso que compõe a própria cartografia dessa heterotopia: um gingado. A “ginga”, como propõe Paola Jacques (2011, p. 70), é resultado das vivências cotidianas de cada corpo em sua relação com a cidade:

A experiência de subir ou descer uma favela reveste-se de uma percepção espacial única. À medida que se vai passando pelas primeiras “quebradas”, vai-se descobrindo um ritmo de caminhar diferente, imposto pelo próprio percurso das vielas. É o que chamam de ginga. Perambulando pelos meandros das favelas, compreendemos como as crianças do morro sabem dançar o samba antes mesmo de saber andar direito. Ora, nunca andamos em linha reta numa favela de morro, na qual, além dos meandros do caminho, sempre estamos num plano inclinado.

A ginga é uma forma de caminhar e de existir que não se encaixa nos traçados retos, mas que dobra o tempo e contorna os obstáculos. Essa mesma lógica aparece no trabalho de Hélio Oiticica, especialmente nos *Parangolés*. Só que agora, o corpo não só responde ao espaço – ele cria. O *Parangolé* é corpo que vira espaço. É obra que só existe quando alguém veste, anda, dança. Oiticica não queria que ninguém olhasse a arte de longe – ele queria gente dentro, suando, girando, sentindo. A estrutura do *Parangolé* depende do gesto, da ginga, do movimento. A própria roupa pede dança. E é nesse ponto que a coisa vira: o corpo não ocupa o espaço, ele inventa outro. É mais que performance, é transformação. É isso que também acontece no carnaval: o corpo que dança não percorre a cidade, ele desenha outra.

No texto “A dança na minha experiência”, de 1965,⁶ Hélio Oiticica diferencia a dança coreografada, associada à forma e à transcendência, daquela que chama de dionisíaca – marcada pela improvisação, pelo ritmo que surge do corpo e da coletividade. “Quanto mais livre e improvisação melhor”, afirma o artista. Trata-se de uma dança que não depende da técnica, mas da presença.

Moacir dos Anjos, ao analisar a performance *Mitos vadios* realizada por Oiticica em 1978 em São Paulo, aponta que o uso da peruca por Oiticica sugere uma aproximação – ainda que não explícita – entre o desfile de escola de samba, o campo da arte e práticas cotidianas de vida. Para ele, o que está em jogo é a produção de gestos e estratégias que colocam em xeque o que é dado como

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. **Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131>>

certo, promovendo uma espécie de desregulação dos corpos e uma comunhão com o ambiente. Essa leitura, segundo o autor, reafirma o que há de mais potente na ideia de *Parangolé*: a arte como acontecimento incorporado, inseparável da experiência viva (Anjos, 2012).

Essa relação entre corpo, espaço e criação aparece também em outro conceito presente nos escritos de Oiticica: o *delirium ambulatorium*. A expressão descreve o ato de caminhar como experiência sensível expandida – uma errância ativa, em que o corpo não apenas se move, mas cria sentido no próprio trajeto. Não se trata de flanar à maneira do *flâneur* europeu, mas de vagar em estado de criação, num trânsito fluido entre arte e vida. O *delirium ambulatorium* é o caminhar como gesto poético e político, que desestabiliza o cotidiano e transforma o deslocamento em ato de invenção. Caminhar, nesse caso, não é apenas se deslocar, mas experimentar o trajeto como invenção. No carnaval, isso se intensifica: os blocos não seguem um percurso fixo – dobram ruas, desviam rotas, criam atalhos. O trajeto se desenha no próprio movimento. É o corpo que inventa o caminho.

Ao se incluir a cidade nesta reflexão (principalmente numa cidade modernista de linhas retas, como é o caso de Brasília), percebe-se que, na maior parte do tempo, o corpo permanece domesticado, com o intuito de mover a engrenagem do sistema capitalista. Jacques contrapõe essa falta de movimento ao deslocamento gingado que é exigido pelos habitantes da favela ao caminhar pelas vielas desse território que não foi planejado e, consequentemente, cria meandros de vida dentro do fluxo possível de constituição do cotidiano. Nesse deslocamento sinuoso entre espaço e tempo, o corpo adquire um movimento estético que a autora relaciona ao próprio ritmo do samba, por sua vez, nascido nas mesmas favelas.

A dança do samba estaria numa relação mimética com o ritmo das quebradas. O samba se desenvolve nas favelas, nos morros, e é dançado por toda a cidade no carnaval. Durante o desfile das escolas, os passistas, fantasiados, atravessam o sambódromo dançando em zigue-zague, como num labirinto imaginário. O samba dançado seria, portanto, uma representação do percurso das favelas, a expressão da experiência espacial labiríntica que contagia os movimentos do corpo. Quem dança o samba repete a experiência física de percorrer os meandros das favelas; esse espaço confuso, difícil de ser apreendido, encontra, assim, sua melhor representação (Jacques, 2011, p. 71).

Dessa forma, apontamos o bloco de carnaval de rua como possibilidade de “brincar” na cidade, proporcionando a criação de novas cartografias que estabelecem linhas de fuga para um devir carnavalesco urbano, em que a vivência do corpo e da cidade se encantam mutuamente, gerando uma heterotopia, um labirinto heterotópico. E em Brasília essa dinâmica é ainda mais evidente.

Brasília: o Modernismo e a insurgência do carnaval

A partir da transferência da capital do Rio de Janeiro para o centro do país, Brasília surge como um projeto modernista associado ao plano político do presidente Juscelino Kubitschek (que governou de 1956 a 1960) de desenvolver o interior do Brasil. O desejo audacioso de criar uma cidade do zero no Planalto Central se uniu à formação de um complexo rizoma de relações permeadas pela industrialização do país e pela desigualdade social latente.

O desenho urbanístico proposto por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer definiu uma imagem de Brasília associada ao Plano Piloto. A região elaborada pelos ideais modernistas promove um brutal afastamento entre o centro e a periferia, moldando os fluxos populacionais de forma bastante peculiar no Distrito Federal. Os deslocamentos diários de aspecto utilitaristas em função do trabalho rompem os direitos à cidade e evidenciam as contradições entre a utopia e a realidade ao construir a capital do Brasil.

Oscar Niemeyer e Lúcio Costa são os principais representantes da escola modernista no Brasil e foram os responsáveis pelo projeto urbanístico do Plano Piloto de Brasília, que apresenta uma área central em formato de cruz que se divide em lados norte e sul atravessados por um eixo, o chamado Eixo Monumental. O projeto urbanístico reduz-se ao Plano Piloto. As cidades que o cercam foram excluídas da concepção original e hoje definem um modelo segregacionista de ocupação do território.

A especulação imobiliária e o acelerado crescimento urbano de Brasília ampliam essa segregação, presente desde a sua formação. Ao partir da cartografia como procedimento metodológico para se compreender a capital modernista, pode-se considerar o direito à cidade, tal como formulado por

David Harvey (2014), uma proposta de reinventar a cidade conforme nossos desejos profundos: um poder coletivo sobre a urbanização; uma rebeldia ao modelo modernista que defende que o espaço urbano também é das pessoas que o habitam.

Brasília foi pensada para funcionar como máquina. Tudo reto, tudo longe, tudo encaixado. Mas basta o carnaval chegar para cidade “falhar” nesse propósito. Os blocos desafiam a lógica da linha reta. Eles dobram os eixos, desviam dos mapas, inventam caminhos que não estavam previstos. É nesse ponto que a ideia de labirinto aparece – não como confusão, mas como criação. Hélio Oiticica falava em “aspirar ao grande labirinto”, mas, em vez de um lugar perdido, uma possibilidade de se perder para inventar. Nos blocos, o corpo escolhe caminhos que não são dados. A cidade se desorganiza e, nesse processo, ganha outra forma. O carnaval, então, é esse espaço que se faz no tropeço, no improviso, no desejo. Um labirinto em que não se entra para sair, mas para ficar um pouco mais perto daquilo que pulsa.

Desde os primórdios da construção da nova capital houve um deslocamento intenso de pessoas de distintas regiões do Brasil em busca de melhores condições de vida em Brasília. O sonho de cada indivíduo se mistura com a utopia da criação da cidade modernista. Na nova capital, há prédios de concreto e conjuntos residenciais entrelaçados por árvores e jardins, elementos inseridos à paisagem do Cerrado devastada. O princípio da funcionalidade se une às grandes avenidas feitas para estimular a indústria automobilística do país nos anos 1960. É possível observar um fenômeno de disciplinamento dos corpos em função do trabalho em um fluxo cotidiano que restringia – e ainda restringe – a partilha do sensível⁷ por seus habitantes.

As opções culturais das primeiras décadas da cidade modernista eram poucas e se localizavam na zona central, como nos clubes, nos cinemas de rua e nos parques públicos. Vale ressaltar que, nesse mesmo período, o Brasil se encontrava em plena ditadura militar e a potência de agir dos corpos era ainda mais restrita, uma vez que aumentava o medo de se deslocar pela cidade e de usufruir do espaço urbano, gerando uma cartografia cultural e afetiva atrofiada na capital do país.

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação dos outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos (Rolnik, 2016, p. 23).

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. *Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131>>

Em 1967, surge o primeiro bloco de rua da capital do país: o Vassourinhas de Brasília, fundado por pernambucanos que buscavam amenizar a saudade do frevo e do carnaval de sua terra natal. O bloco prestava homenagem ao tradicional Clube Carnavalesco Vassourinhas, do Recife, que, à época, já se aproximava do centenário. Na década seguinte, em 1978, nasce o Pacotão, bloco criado por jornalistas com o objetivo de criticar o governo militar. Ativo até hoje, o Pacotão, em seus primórdios, desfilava na contramão da avenida W3, uma das principais vias comerciais da cidade, embalado por marchinhas de carnaval de tom político e opositor. Alguns anos depois, em 1992, surge o Galinho de Brasília, criado por pernambucanos inspirados no Galo da Madrugada. O bloco nasce quando foliões nordestinos, impedidos de viajar ao Nordeste por conta do confisco das poupanças, decidem criar no DF um espaço de celebração que mantivesse viva a expressão carnavalesca da região.

Esses blocos, ainda que não os únicos, são exemplos expressivos de um tempo em que o carnaval em Brasília contava com iniciativas isoladas, assim como em tantas outras cidades brasileiras que hoje veem suas ruas tomadas de gente durante os dias de folia. O carnaval de Brasília contava ainda com desfiles de escolas de samba e bailes em clubes, mas não havia uma ocupação da cidade de forma generalizada ao longo do período carnavalesco.

A partir dos anos 2000 – e com mais força a partir da década de 2010 –, o carnaval de rua em Brasília começa a ganhar corpo. O que antes eram iniciativas pontuais, muitas vezes ligadas à saudade de tradições de outras cidades, passa a se transformar em movimento coletivo de apropriação do espaço urbano. A festa se espalha pelo Plano Piloto e pelas regiões administrativas, com dezenas de blocos registrados na Secretaria de Cultura do Distrito Federal e ocupações espontâneas que subvertem, mesmo que temporariamente, a ordem planejada da cidade.

No carnaval de 2024, foram contabilizados pelo menos 56 blocos de rua em atividade.⁸ Em 2025, o número aumentou: mais de 60 blocos arrastaram foliões por diversos cantos da capital.⁹ O clima carnavalesco tomou conta da cidade – é comum ver pessoas fantasiadas no transporte público, nos mercados, no comércio, deslocando-se de um bloco a outro. Brasília, então, transformou-se em palco de encontros, reinvenções e ocupações durante os dias de folia.

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. *Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131> >

O urbanista Jan Gehl destaca que a cidade se torna mais segura na medida em que é vivida, ocupada. O encontro social foi marca importante da configuração urbana do século XX. "Estudos de cidades do mundo todo elucidam a importância da vida e da atividade como uma atração urbana. As pessoas reúnem-se onde as coisas acontecem e espontaneamente buscam outras pessoas" (Gehl, 2015, p. 26). Ele destaca, no entanto, que "o triunfo dos ideais do planejamento do modernismo" somado à invasão dos automóveis determinou uma perda gradual dessa configuração.

Ideologias dominantes de planejamento rejeitaram o espaço urbano e a vida na cidade como inoportunos e desnecessários. O planejamento dedicou-se intensamente ao ideal de desenvolver um cenário racional e simplificado para as atividades necessárias. O aumento do tráfego de automóveis tirou de cena a vida na cidade ou tornou completamente impossível os deslocamentos a pé. As funções comerciais e de serviços concentraram-se, principalmente, em grandes e fechados centros de compras. [...] O pedestranismo, a vida urbana e a cidade como local de encontro, todos foram anulados (Gehl, 2015, p. 12).

Norval Baitello Junior (2012, p. 71) reforça que as cidades modernas não permitem o caminhar: "ou não têm calçadas, ou discriminam o caminhante como um vagabundo, um 'sem carro'. Mas ainda que haja calçadas, nem sempre conservadas, é fato, há outras razões que desestimulam o movimento de ir para a rua: "acabamos não caminhando, alegamos razões de segurança e vestimos uma armadura cara e ainda mais cobiçada pelos bandidos, o carro" (Baitello Junior, 2012, p. 74).

De acordo com o Atlas da Violência (Ipea, 2024), Brasília registrou, em 2022, 13 homicídios a cada 100 mil habitantes. Apesar de ser um dos números mais baixos do país, o atlas destaca que "nem por isso foge ao padrão nacional da violência das grandes cidades" (Ipea, 2024). Caminhar pelas cidades é motivo de insegurança, especialmente para as mulheres. A casa passa, portanto, a ser mais segura, estimulando o isolamento social, como explica Daniela Sarmento (2002, p. 76):

Nesse processo de isolamento, a rua e os espaços públicos passam a ser território de perigo e constantes ameaças, distanciando as pessoas das relações de interação nos espaços públicos e aumentando o sentimento de insegurança. Assim, a casa passa a proteger seus moradores da diversidade da cidade. A relação público-privada que causa o esvaziamento dos espaços públicos, o modo de produção capitalista que domina o desenvolvimento da cidade, promovendo espaços de segregação e exclusão social, revela o cenário de desigualdade a que está submetida a condição da mulher na cidade contemporânea.

Essa segregação é uma forma de violência e causa sensações de “perplexidade, pavor, frustração e decepção”, gerando um mal-estar “além da tolerabilidade”, conforme elabora Suely Rolnik: “um estado de alerta instala-se na subjetividade, como quando a escassez de recursos essenciais para a vida passa de um limite que a coloca em risco. Somos então tomados por uma urgência que convoca o desejo a agir”. Logo, a situação traumática desencadeia duas reações extremas: “um polo reativo, patológico, no qual nos despotencializamos, e outro ativo, no qual nossa potência vital não só se preserva, mas tende inclusive a intensificar-se” (Rolnik, 2018, p. 101-102).

É neste segundo tipo de resposta ao trauma que surgem medidas insurgentes com intuito de combater os efeitos da violência e que se apresentam novas estratégias de enfrentamento ao contexto social imposto. Rolnik aponta como muitos desses movimentos de insubordinação enfraquecem as antigas dicotomias políticas existentes entre esquerda e direita como fonte principal do embate político e deslocam o protagonismo desse jogo de forças para as gerações mais jovens, em especial nas periferias e entre o público compreendido como parte das “minorias”: negros, mulheres, comunidade LGBTQIAPN+, povos indígenas e comunidades quilombolas. E é neste contexto de insurgência que a heterotopia do carnaval confere à cidade novas formas de uso, tornando possível a criação de novas cartografias. É quando se pode ser o que se quiser e vestir o que se bem entender. É quando o medo dá lugar à alegria, quando o corpo transcende a vivência cotidiana para colocar-se em estado de contemplação (Rolnik, 2018).

Hélio Oiticica e o labirinto: do *Parangolé* ao *delirium ambulatorium*

A relação entre corpo, cidade e invenção ocupa um lugar central na obra de Hélio Oiticica, artista que desloca a criação artística do ateliê para a rua e, com isso, inscreve o caminhar como gesto estético. Desde a década de 1960, Oiticica desenvolveu aquilo que chamou de “programa ambiental”, em que o corpo do espectador, agora participante ativo da obra, torna-se o centro da experiência criadora. Dentre as proposições mais radicais desse percurso, destaca-se o conceito de *delirium ambulatorium*, entendido como a prática de “vadiar” pela cidade de forma errante, criando sentidos, desvios e caminhos imprevisíveis.

Segundo Moacir dos Anjos (2012), a prática da deambulação está no cerne da poética de Oiticica desde o início de sua trajetória, embora apenas mais tarde tenha sido nomeada formalmente como *delirium ambulatorium*. O artista afirma: “pelo *delirium ambulatorium*, o campo urbano/o campo visual-ambiental/o campo humano são *approached* de um modo totalmente *free*” (*apud* Anjos, 2012). Trata-se de um caminhar que rompe com as regras do urbanismo disciplinar, instaurando um espaço outro, onde o imprevisível e o sensorial conduzem a criação.

Esse caminhar é também um gesto de resistência. Ao promover o deslocamento do corpo por espaços não programados, o *delirium ambulatorium* propõe uma cartografia subjetiva da cidade, baseada na experiência direta e sensível com o espaço urbano. Moacir dos Anjos destaca que, para Hélio Oiticica, “o *delirium ambulatorium* é um ‘delírio concreto’ que se faz no confronto atento com as coisas prosaicas que compõem a cidade e que engendram situações criativas” (Anjos, 2012).

O carnaval, nesse contexto, pode ser pensado como uma extensão coletiva do *delirium ambulatorium*: corpo e cidade se afetam mutuamente em percursos errantes, criando fissuras na malha urbana e ativando estados de invenção. A fantasia, o ritmo e a presença corporal na rua – elementos centrais do carnaval – constituem a referência mais pungente da estética do *Parangolé*, dispositivo criado por Oiticica como forma de promover a “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (*apud* Anjos, 2012).

A experiência carnavalesca pode, portanto, ser lida como labirinto, retomando a imagem lançada por Hélio Oiticica ao afirmar: “Aspiro ao grande labirinto”. Não se trata da metáfora do caos, mas de um “labirinto topográfico da paixão *delirium ambulatorial*”, como escreveu o próprio artista (*apud* Anjos, 2012). Um espaço em que o desejo orienta o corpo e o trajeto importa mais do que o destino. No carnaval, essa lógica se manifesta nos desvios, nas dobras e nas invenções coletivas que transformam a cidade em ambiente sensível e poético.

Nesse sentido, os blocos de rua que se espalham por Brasília durante o carnaval criam espaços cujo percurso fazem alusão também às instalações intituladas *Penetráveis*¹⁰, porém em escala urbana, ativando trajetos não lineares, zonas de convivência improváveis e um tempo suspenso da norma. O gesto de “botar o bloco na rua” é, à sua maneira, a encarnação de um “ambiente” no sentido proposto por Oiticica: espaço fluido, coletivo, criador. Ao evocar o samba, o improviso e a ginga,

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. *Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131> >

o carnaval de rua opera uma ruptura nos modos controlados de circular pela cidade modernista e instaura, mesmo que por alguns dias, um labirinto heterotópico onde o corpo pode desejar, criar e desobedecer.

Retomando a estética da ginga, tal como elaborada por Paola Jacques (2011) ao associar os deslocamentos sinuosos das favelas ao ritmo sincopado e malemolente do samba, e aproximando essa lógica espacial do pensamento de Hélio Oiticica, destacamos a convivência do artista com a comunidade da Mangueira e sua experiência direta com o samba e o corpo em movimento – fundamentais para a criação do *Parangolé* no início da década de 1960. É nesse contexto que se insere a imagem do labirinto. Hélio Oiticica buscava uma relação profunda entre o espectador e a obra, extrapolando os muros dos museus e galerias e levando a arte para rua ou levando o espectador a participar das obras dentro das galerias. Essencialmente, ele propunha uma subversão dos modelos europeus e elitistas que imperavam na arte, passando a confrontá-los a partir da década de 1950. Paola Jacques afirma que Oiticica se interessava pelo espaço e pela arquitetura a partir da ideia mesmo do labirinto.

Ele só vai descobrir o verdadeiro grande labirinto a que aspirava – a favela da Mangueira – em 1964. Mas, antes mesmo dessa descoberta, antes de explicitar esse desejo em sua frase premonitória, Oiticica já realizava labirintos. Pode-se mesmo afirmar que todo seu trabalho é labiríntico, desde os primeiros *Metaesquemas* (1957-1958), em que fazia ainda uma pintura neoconcreta, até seus últimos projetos de *Penetráveis* (1971-1980), para parques públicos em Nova York, Rio de Janeiro ou São Paulo. Os primeiros trabalhos efetivamente denominados pelo artista como labirintos são os primeiros *Penetráveis* (a partir de 1960), prolongamentos lógicos dos *Núcleos*, também labirínticos: tábuas de madeira pintadas, suspensas por fios de náilon, que descem e, ao tocar o solo, formam paredes – os *Penetráveis*. Oiticica começa, então, deixando o campo da pintura – seus últimos quadros são os Monocromáticos – entrando no da escultura, com os *Relevos espaciais* e *Núcleos*, para, enfim, através dos *Penetráveis*, chegar ao domínio da arquitetura (Jacques, 2011, p. 72).

O carnaval como espaço heterotópico pode estabelecer relação com a imagem metafórica do labirinto. O próprio Hélio Oiticica, quando propõe um percurso de subjetivação por meio da abstração em nome da arte, busca uma desintelectualização que só pode ser atingida quando se transcende a obra estática. As fantasias e os *Parangolés* estabelecem uma relação entre o corpo e a obra a partir da dança. O *Parangolé* se constitui como uma capa elaborada de tecidos e materiais diversos

que só ganha sentido quando vestida pelo participador que, ao dançar e se mover pelo espaço, cria formas com a capa e seu corpo em conjunto, estabelecendo uma heterotopia que se sustenta na dança ou no próprio movimento em si.

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato, não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança dionisíaca, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. (Jacques, 2011, p. 73).

A ideia do *Parangolé* como obra que extravasa as paredes do museu e se apropria da rua é uma forma de contestar o tempo e o espaço de uma obra de arte “não mais como se fosse ela situada em relação a esses elementos, mas como uma vivência mágica dos mesmos” (Jacques, 2011, p. 70). Assim, ao pensarmos no carnaval, o corpo que segue o bloco pode ser visto como expressão de uma insurgência tal como a que Hélio Oiticica trazia para suas obras com vistas a romper paradigmas com conceitos mais livres e criativos.

Já afirmei e torno a lembrar aqui: o meu programa ambiental a que chamo de maneira geral *Parangolé* não pretende estabelecer uma “nova moral” ou coisa semelhante, mas “derrubar todas as morais”, pois que estas tendem a um conformismo estagnizante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos. A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem, do mal etc. Deste modo estão como que justificadas todas as revoltas individuais contravalores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata) (Oiticica, 1986, p. 81).

O bloco de rua, portanto, reúne insurgências possíveis ao longo de seu deslocamento. No caso de Brasília – cidade planejada na antítese do labirinto, com ruas largas e retas –, o bloco gera uma heterotopia que desafia o traçado oficial e estabelece outras formas de percorrer a capital. Forma-se uma cartografia de ginga(s), construída pelo movimento lúdico e festivo do carnaval, que atravessa canteiros, passagens subterrâneas, estacionamentos e outros espaços não previstos no plano original para o afeto e as trocas sociais. O carnaval, assim, provoca fissuras na lógica modernista da cidade. Cria-se um corredor de pessoas, um espaço heterotópico operado pelo cortejo entre foliões e bandas de música, na constituição de uma potência afetiva forjada no e

pelo carnaval. É nesse sentido que o bloco de rua enquanto experiência insurgente pode ser lido como um labirinto temporário, que não convida apenas à observação, mas à participação – uma experiência incontornável, como observou Bakhtin (2008).

Considerações finais

Apesar da configuração asséptica proposta pelo urbanismo modernista, a capital do país foi tomada pelos blocos de rua nos carnavais dos últimos anos. Ainda que houvesse blocos na cidade desde a década de 1960, o movimento de ocupação generalizado do Plano Piloto e das demais Regiões Administrativas do Distrito Federal nos dias de folia tem sido expressivo nas últimas décadas e tem ressignificado o direito à cidade.

O carnaval instaura uma heterotopia, uma reorganização temporária do espaço urbano. Os blocos transformam as vias planejadas para o fluxo controlado em território de permanência e desvio. O espaço deixa de ser neutro. Durante o carnaval, ele ganha densidade, disputa e presença. É nesse intervalo que o corpo desejante se inscreve e cria.

A imagem do labirinto, anotada por Hélio Oiticica, funciona aqui como leitura possível desse estado instável. O trajeto não é linear e tampouco guiado por um fim. O bloco se move porque deseja. O movimento inventa o caminho e, com ele, outras formas de ocupar. O desenho da cidade é temporariamente atravessado por uma “falha” no projeto modernista, a partir do gesto coletivo. Uma cartografia que não nasce do planejamento, mas da relação entre o corpo e o espaço. A ginga aparece como forma de negociação com a cidade – uma resposta atenta às frestas e ao improviso. Em Brasília, essa fricção tem efeitos visíveis. A festa, por alguns dias, desafia o funcionamento da máquina.

Ao ocupar ruas com corpos que carregam desejo, memória e crítica, o carnaval atualiza o direito à cidade como prática situada. Observar não é suficiente. O gesto carnavalesco desloca, propõe, reorganiza. Mesmo que por uns instantes, transforma. O carnaval se torna, então, um grande labirinto heterotópico. Abre caminhos onde antes havia controle, estabelece uma outra ordem e afirma a possibilidade de ocupar de modo mais sensível e coletivo – para tudo se acabar na quarta-feira.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. **ARS**, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 22-45, 2012.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, vol. 1**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados**, v. 27, n. 79, 2013. Publicado originalmente em 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>. Acesso em: 13 set. 2024.
- GEHL, Jan. **Cidade para as pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- IPEA. **Atlas da violência 2024**: retrato dos municípios brasileiros. Coordenação de Daniel Cerqueira e Samira Bueno. Brasília: IPEA: FBSP, 2024. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/286/atlas-2024-municipios>. Acesso em: 1 set. 2024.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**. São Paulo: Casa da Palavra, 2011.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Organização e seleção de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2016.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SARMENTO, Daniela Pareja Garcia. **Lugares das mulheres**: a participação da mulher na construção da cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Rio Books, 2002.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Freitas, Gabriela; Figueiredo, Lorena; Antônio, Thaís. **Estética da ginga: a contribuição de Hélio Oiticica para compreender o carnaval como labirinto na capital do país**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59131>>

NOTAS

-
- 1 Trecho da canção “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de Sérgio Sampaio.
 - 2 Trecho da canção “Quando o carnaval chegar”, de Chico Buarque: “Eu tenho tanta alegria, adiada/Abafada, quem dera gritar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”.
 - 3 Foucault (2013, p. 5) nos diz que: “Ao longo de sua história [...] cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura em que se encontra, ter um funcionamento ou outro”.
 - 4 Na obra *A poética do devaneio*, Bachelard (1996, p. 20) considera o fenômeno associado à experiência do espaço vivido “lembraças que vivem pela imagem, em virtude de imagem, tornam-se, em certas horas de nossa vida [...] a memória sonha, o devaneio lembra”.
 - 5 Informação retirada de documento do acervo denominado Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: 0047.80, p. 1-2, 1980.
 - 6 Informação retirada de documento do acervo denominado Projeto Hélio Oiticica (PHO), catalogado com a identificação: 0192.65, p. 6-14, 1965.
 - 7 Segundo Rancière (2005, p. 7), “a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”.
 - 8 Cf. informação na matéria “Confira a programação dos blocos de carnaval do Distrito Federal”, de 9 de fevereiro de 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-02/confira-programacao-dos-blocos-de-carnaval-no-distrito-federal>. Acesso em: 1 nov. 2024.
 - 9 Cf. informação na matéria “Confira a programação oficial do DF Folia 2025”, de 9 de fevereiro de 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2025/02/27/confira-a-programacao-oficial-do-df-folia-2025/>. Acesso em: 1 abr. 2025.
 - 10 Os *Penetráveis*, de Hélio Oiticica, são estruturas compostas por tendas e tecidos diversos, placas de madeira ou de outros materiais, que podem ser penetradas, atravessadas e manipuladas pelo corpo de modo informal e espontâneo. São obras criadas por Oiticica entre 1961 e 1980. Uma das *Penetráveis* feitas pelo artista em 1967 no MAM do Rio de Janeiro foi nomeada de *Tropicália*. O termo posteriormente deu origem ao nome do movimento cultural que marcou o Brasil durante o final da década de 1960 e a década de 1970.