

Reset Brasil, entretenimento que reinicia a história: a peça teatral que reconstrói uma memória silenciada¹

Reset Brasil, entertainment that restarts history: the play that reconstructed a silenced memory

Carolina Roberta Peixoto do Nascimento ²

Resumo: *O presente artigo tem como objetivo central analisar o papel do entretenimento na construção da memória coletiva (Halbwachs, 1990), tomando como estudo de caso a peça teatral de rua Reset Brasil. O espetáculo desenvolvido pelo Coletivo Estopô Balaio, aborda a luta pela identidade e os desafios sociais enfrentados pelos indígenas e outros grupos minorizados no Brasil desde a época colonial. A pesquisa baseia-se na metodologia do pesquisador conversador de Peter Kevin Spink, que valoriza as experiências e narrativas locais como fontes primárias de conhecimento, construindo o conhecimento de forma colaborativa por meio de interações horizontais. A análise revela o potencial do entretenimento como mediador cultural e ferramenta de construção de memórias silenciadas (Pollak, 1989), promovendo a reflexão sobre a história do bairro de São Miguel Paulista.*

Palavras-Chave: *Entretenimento 1. Memória Coletiva 2. São Miguel 3.*

Abstract: *The main objective of this article is to analyze the role of entertainment in the construction of collective memory (Halbwachs, 1990), taking the street theater play Reset Brasil as a case study. The show, developed by Coletivo Estopô Balaio, addresses the struggle for identity and the social challenges faced by indigenous people and other minority groups in Brazil since colonial times. The research is based on Peter Kevin Spink's conversational researcher methodology, which values local experiences and narratives as primary sources of knowledge, building knowledge collaboratively through horizontal interactions. The analysis reveals the potential of entertainment as a cultural mediator and tool for building silenced memories (Pollak, 1989), promoting reflection on the history of the São Miguel Paulista neighborhood.*

Keywords: *Entertainment 1. Collective memory 2. São Miguel Paulista 3.*

Introdução

Partindo do princípio de que o entretenimento é uma área que compreende, reflete, molda e influencia as dinâmicas culturais, sociais e econômicas da sociedade, por meio da

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Memória e Comunicação. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo – PPGCOM, da Escola Superior de Propaganda E Marketing – ESPM, São Paulo SP. e-mail: carolina.roberta@acad.espm.br O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

transmissão de valores e crenças, apresentando narrativas e desafios de diferentes grupos em contextos históricos. Ainda assumindo que ele exerce uma influência direta no comportamento humano, na formação de opiniões e nas interações sociais. Este artigo propõe verificar o papel do entretenimento na preservação da memória social e cultural, a partir de intervenções artísticas documentadas em eventos históricos e contribuir, de alguma forma, com a construção de identidades coletivas. Não ignorando o fato de que ele ainda colabora com a compreensão das transformações na sociedade contemporânea e com os mecanismos pelos quais ela se comunica e se conecta.

De acordo com o acadêmico colombiano Omar Rincón, embora frequentemente criticado por sua superficialidade, o entretenimento atua como uma força unificadora, moldando valores compartilhados, experiências e modos de interação. Tornando-se uma forma de vida com um impacto significativo em diversos aspectos da cultura, incluindo mídia, política e vida cotidiana. Segundo o autor:

Propõe-se que compreendamos como é, como funciona e o que propõe a lógica do entretenimento, é feita uma avaliação do entretenimento como estética mediática e como modo e discurso dominante no pensamento, sentimento e ação social das nossas sociedades. O argumento é que por trás da face do belo e elusivo do entretenimento sempre aparece uma careta cínica que nos diz muito sobre as maneiras pelas quais a sociedade densa e séria vem produzindo cidadania e sentido contemporâneo. Entender como funciona a retenção “dentro de você” é começar a transformá-la. (RICÓN, 2006, p. 42)

O teórico reconhece o valor do entretenimento como forma de escape, relaxamento e conexão social, por isso, argumenta que a compreensão da lógica do entretenimento é essencial para a construção de uma sociedade mais consciente e crítica. Ainda, convida a todos a refletir criticamente sobre o papel desse campo em nossas vidas e a buscar formas de entretenimento mais diversificadas. Segundo o Rincón: “o poder da mídia se encontra em como, a partir da narração, atribui, nomeia, torna visível, representa, reconhece e imagina possibilidades de sentido, mas este é também o seu defeito e infortúnio” (Rincón, 2006, p. 10). Assim o entretenimento torna-se um espaço de produção simbólica e de identidade, além de revelar um campo de resistência e empoderamento cultural. Dessa forma, ao articular essas perspectivas emerge uma análise que posiciona o entretenimento como um terreno de disputa simbólica, capaz tanto de perpetuar desigualdades quanto de promover narrativas que afirmam a autonomia, a criatividade e vozes dissidentes.

Compreendendo essa dubiedade do entretenimento e da mídia, apresentadas por Rincón, proponho por meio deste artigo analisar uma produção de entretenimento que aborda

questões centrais como a luta pela identidade, os desafios sociais enfrentados nas periferias e pelos povos minorizados, desde a época colonial no Brasil, as estruturas postas e as memórias registradas. O corpus dessa pesquisa será a peça teatral *Reset Brasil*, um espetáculo itinerante produzido pelo *Estopô Balaio*, coletivo artístico do extremo leste de São Paulo. A peça busca por meio da sua narrativa ressignificar o imaginário coletivo sobre o território de São Miguel Paulista, contando a história a partir da memória dos povos indígenas, que apesar de quase sempre invisibilizados na história oficial, ocupam um papel fundamental na constituição desse bairro, da cidade e do país.

Por fim, vimos pela documentação colonial que indígenas se valeram do seu status de aldeados para construírem sua história e a do próprio aldeamento, que no século XIX se tornou bairro da cidade de São Paulo. Uma documentação escrita por europeus, porém, nas entrelinhas, nota-se a presença indígena que ali está sobrevivendo a todas as dificuldades, mas que no espaço do aldeamento deixaram suas memórias e que, sem margem de dúvidas, foram importantes para a composição da história da cidade de São Paulo. Megalópole de fluxos e tensões que hoje abriga imensa população, mas que esconde um passado indígena esquecido por muitos. (ALMEIDA, 2020, p. 162)

Sendo um exemplo de como o entretenimento pode funcionar como mediador cultural, conectando diferentes públicos e promovendo reflexões, essa análise propõe-se investigar como o campo colabora para perceber esse espaço de resistência, transformação e valorização de identidades culturais, neste caso a indígena. Nesse sentido, visa evidenciar como um teatro de rua, especialmente em contextos periféricos, pode atuar como uma ferramenta de construção de memórias silenciadas (Pollak, 1989).

Para isso, a metodologia utilizada foi a do pesquisador conversador, cunhada por Peter Kevin Spink, que consiste em valorizar as experiências e as narrativas locais como fontes primárias de conhecimento, esta forma de produção entende o espaço urbano e os corpos dos espectadores como fonte para a investigação, o autor reforça que: “Somos somente uma parte de uma ecologia de saberes, cada uma das quais partindo de um ponto distinto e pensando que tem algo a contribuir” (Spink, 2008, p.76).

Partindo do princípio de que o ato de pesquisar é intrinsecamente um processo dialógico, a metodologia encoraja a não nos limitarmos a simplesmente extrair informações, mas sim construir o conhecimento em conjunto por meio de interações horizontais, valorizando narrativas e experiências dos sujeitos pesquisados. O teórico ressalta a necessidade de situar a pesquisa nos contextos sociais, culturais e políticos, e que metodologia deve estar alinhada às

dinâmicas locais, sendo o papel do pesquisador facilitar reflexões que transformem o diálogo em fonte de conhecimento colaborativo. Para Spink:

Ao contrário dos métodos planejados em que se delineia a priori um roteiro de perguntas sobre um tema previamente acordado e operacionalmente definido, ser um pesquisador no cotidiano se caracteriza frequentemente por conversas espontâneas em encontros situados. [...] São os pequenos momentos do fluxo diário, abertos às possibilidades da convivência cotidiana; são fragmentos, às vezes de conversas, às vezes de acontecimentos, às vezes de pedaços de materialidade, às vezes de documentos que nos chegam às mãos e às vezes de relatos na mídia. (SPINK, 2008, p. 72-73)

A escolha desta metodologia justifica-se por considerar que o uso dela colabora com a observação do que acontece ao entorno, sendo uma forma científica de explorar realidades complexas, o pesquisador conversador do cotidiano possui forte dimensão prática.

Para essa análise, no dia 20 de novembro de 2024, assisti à peça *Reset Brasil*, já havia visto na apresentação da temporada de 2023. No entanto, nesta segunda vez meu foco para além do espetáculo, foi também observar o público, a equipe técnica e a comunidade, uma vez que essa obra é um teatro que ocorre em movimento e nas ruas dos bairros dos bairros Jardim Lapenna, Vila Gabi e Vila Nair, no subdistrito de São Miguel Paulista, zona leste da cidade de São Paulo, e tem duração de quatro horas.

Sobre o coletivo Estopô Balaio e a peça Reset Brasil

Fundado em 2011, no Jardim Romano, extremo leste de São Paulo, o *Coletivo Estopô Balaio* é formado majoritariamente por moradores da região, muitos deles migrantes nordestinos, negros e indígenas. O grupo tem uma abordagem artística voltada para a memória, a oralidade e as narrativas coletivas, utilizando o espaço público como palco para suas criações. Sua prática visa questionar fronteiras culturais e promover a integração de identidades periféricas, ressignificando a cidade, estabelecendo conexões entre a vida urbana contemporânea e as raízes históricas e ancestrais dos seus integrantes. Ao longo de sua trajetória, o Coletivo consolidou uma linguagem cênica própria, o que foi reconhecido com o prêmio Shell de Inovação em 2020.

Seu espetáculo *Reset Brasil*, é parte da *Trilogia da Amnésia*, que explora fluxos migratórios, memória indígena e a mestiçagem urbana. Nesta peça, o público é conduzido em uma jornada que reconstrói a memória histórica e ancestral do território, destacando o antigo aldeamento indígena de Ururaí, que compreende os atuais subdistritos de Jardim Romano, Itaim Paulista e São Miguel Paulista. A peça propõe uma narrativa contra colonial, guiada pelas

vozes dos moradores locais, entre crianças, anciãos e artistas, que entrelaçam memórias e sonhos em um cenário de resistência e recriação.

A pesquisa dramaturgica do coletivo é influenciada por historiadores indígenas e revela a continuidade das lutas por identidade e pertencimento, buscando as histórias apagadas de povos indígenas e nordestinos que moldaram São Paulo. O espetáculo também é uma celebração da pluralidade cultural, incorporando elementos das tradições africanas, benzedeadas e outras expressões de ancestralidade.

Sua prática está enraizada no território e nos corpos que o habitam, assim reflete a potência criativa das periferias e a capacidade da arte de transformar espaços e trajetórias, promovendo pertencimento e renovação cultural.

Embarque para São Miguel de Ururá³

O cenário é amplo e o movimento é quase constante, para assistir, ou melhor vivenciar, a peça *Reset Brasil* é preciso embarcar no trem da linha 12-Safira da CPTM na estação do Brás. A escolha não é casual e sim muito emblemática, trata-se de um território marcado por uma história de apagamento, onde o rio Tietê, antes chamado de Ururá (rio dos guerreiros lagartos), foi transformado em símbolo de destruição e descaso ambiental e as populações indígenas, historicamente resistentes, afirma Almeida: “diante de condições adversas puderam os indígenas subverter as condições que lhes eram impostas, transformando-se em protagonistas da própria história, o que lhes permitiu chegar aos dias atuais”, (Almeida, 2020, p. 142). Agora eles têm suas narrativas marginalizadas e muitas vezes silenciadas.

O teatro de rua, ao ocupar esse espaço, reposiciona essa memória coletiva (Halbwachs, 1990) no cotidiano das periferias, além de ofertar atividades culturais em regiões que têm acesso limitado a esse tipo de entretenimento. Em algumas comunidades, essas apresentações são uma oportunidade única de entrar em contato com as experiências artísticas, sem os obstáculos como custo de ingressos e ou longo deslocamento.

Mas saiba que o chamado edifício teatral é apenas uma dentre muitas possibilidades de espaço cênico. Ao longo da História e em países distintos, o teatro apresentou várias outras formas, diferentes do chamado palco à italiana: o anfiteatro grego da Antiguidade, a praça do mercado no período medieval, o tablado da *Commedia dell'Arte*, os corrales espanhóis, a arquitetura japonesa do teatro Nô, o espaço circular da

³ No material de divulgação do espetáculo teatral *Reset Ururay* está grafado com y no final, já no texto *O antigo aldeamento de Ururá em São Paulo Colonial: conflitos, resistência e trocas culturais*, de autoria de Rodolfo Rodrigues Almeida, e o qual está sendo referência para este estudo, a palavra Ururá está grafada com a letra i. Dessa forma optei pelo uso da palavra como está apresentada no artigo citado.

arena circense. No mundo árabe, o teatro se desenvolveu à sombra das palmeiras, sob o calor do deserto... (TURLE; TRINDADE, 2020, p. 10)

Ao subir no vagão que tem como destino final a estação Calmon Viana, extremo leste de São Paulo, o público da peça, que no dia em que eu assisti era cerca de 50 pessoas, se mistura junto com os usuários do transporte público. Desse modo, ao olhar, só sabemos quem está ali consumindo a ação cultural porque todos estão com fones de ouvidos. Enquanto o trem avança pelos trilhos a intervenção sonora inicia uma experiência sensorial que amplia a percepção dos espectadores para além do concreto e da paisagem urbana que passa rápido pelos seus olhos, conectando-os simbolicamente à floresta e aos sons naturais.

FIG. 1: Chegada a estação de trem São Miguel Paulista



FIG. 2: Cena inicial da peça *Reset Brasil*



Fotos: Registro de Carolina Nascimento, acervo da autora.

A peça, encenada na rua e abordando temas que dialogam diretamente com o cotidiano das comunidades, inicia com uma pergunta disparadora, ainda na intervenção auditiva – "*O Brasil sumiu?*" – o que conduz a narrativa para uma reflexão sobre as consequências do colonialismo e da modernidade, denunciando o apagamento de corpos, povos e culturas, que são originários deste país. As vozes, que alternam entre o português e línguas indígenas, ressoam como um manifesto político, confrontando a noção de progresso associada à urbanização. As falas, como "*Territórios começam por dentro... onde é dentro?*", indicam um convite à introspecção e à desconstrução de narrativas hegemônicas que deslegitimam a presença indígena e negra nesses territórios.

Nesse contexto, a peça narra e performa a memória coletiva desses povos, ao evocar resistências passadas e apontar para uma reexistência no presente. O sociólogo francês Maurice Halbwachs é o responsável por desenvolver o conceito de memória coletiva. Ele explora como os grupos sociais influenciam as lembranças individuais, defendendo que a memória não é

apenas um fenômeno pessoal, mas é moldada e sustentada pelo contexto social, por meio de interações, tradições e instituições. O que ele diz:

[...] para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. (HALBWACHS, 1990, p. 27)

Ao apresentar uma história pouco disseminada o coletivo Estopô Balaio passa a ser uma voz dessa memória coletiva dos indígenas que viveram no aldeamento de São Miguel de Ururá no período colonial, e que, apesar de ter marcas visíveis no território, ainda hoje não tem sua história contada e valorizada. Sabemos que:

O passado paulistano, antes de ser europeu, foi indígena, e a construção da capela com suas paredes e esculturas esculpidas em madeira rememora tal acontecimento. São pinturas históricas e peças antigas em madeira que repousam no templo cristão imbricado pela cultura indígena. Essa pequena capela de taipa de pilão é testemunha de embates, reivindicações, direitos e negociações. Um patrimônio histórico que traz em si as memórias dos indígenas protagonistas de sua própria história. (ALMEIDA, 2020, p. 161-162)

Ao desembarcar na estação São Miguel Paulista os espectadores deixam os fones de lado para agora sim movimentar-se junto aos artistas e a equipe de produção, que juntos somam mais de 50 pessoas. Aqui começa a jornada de reconstrução, artística, da vivência indígena no território, a partir da entrega de sete flechas, uma em cada momento da peça, como metáfora para os pilares da resistência, guia o público e os moradores pelas camadas simbólicas do espetáculo. A primeira flecha, memória, estabelece o compromisso de contar histórias próprias, resgatando figuras como Dona Socorro, benzedeira e liderança comunitária que, ao rememorar suas raízes no Piauí, entrelaça memórias pessoais e coletivas. Sua prática de cura e resistência conecta o público a um passado ancestral e reafirma a continuidade desse legado no presente, um caldo benzido por Dona Socorro é oferecido a todos que assistem à encenação.

A narrativa da peça também se entrelaça a outras que são caras à população tanto do passado quanto do presente que vivem nas margens e enfrentam a desigualdade social diariamente. Histórias como a do Movimento Mães da Leste, ampliando voz para incluir as lutas contemporâneas de mulheres periféricas, em sua maioria negras ou mães de jovens negros, que são mortos constantemente por ações do Estado. A frase "Do luto à luta" encapsula a transformação do sofrimento em resistência ativa, posicionando essas mães como agentes de mudança e preservação da memória social (Gondar, 2018), para que suas histórias e de seus filhos não sejam apagadas. Essa articulação entre passado e presente reforça a ideia de que essa

obra além de reconstruir a memórias, está atenta aos desafios atuais, sendo assim recontextualiza sua narrativa para integrar a comunidade, fazendo para e com ela.

FIG. 3: Intervenção do movimento Mães da Leste



FIG. 4: Uma das cenas peça *Reset Brasil*



Fotos: Registro de Carolina Nascimento, acervo da autora.

O teatro de rua é, em sua essência, inseparável do espaço público. Seu princípio está na ocupação de praças, ruas e vielas, ressignificando esses lugares como espaços de convivência e expressão. Nas periferias, essa ocupação assume um caráter ainda mais relevante, pois muitas vezes essas áreas são marcadas pela ausência de políticas públicas ou pela degradação urbana, além da ausência de espaços de lazer e cultura dignos.

Outro aspecto fundamental da peça é sua interação com o público e o território. A escolha de espaços como vielas, praças e ruas reforça a centralidade da comunidade na construção da narrativa teatral. Os espectadores não são apenas receptores passivos, mas se tornam coautores deste vivenciar, entretendo e interagindo com os atores, com a equipe e com os moradores espectadores. Ao caminhar e olhar em volta para além da cena que acontecia percebi crianças do bairro que assistiam à peça empoleiradas em muros e que já decoram as músicas e falas da apresentação. Notei que os vizinhos que estavam em momento de lazer ouvindo música alta nas calçadas, abaixam espontaneamente o volume das caixas de som para não interferir na performance.

Essas observações ilustram como o teatro de rua não necessariamente transforma o cotidiano, e sim a íntegra, envolvendo e mobilizando a comunidade de maneira orgânica. O fazer teatro neste formato diferencia-se justamente por sua interação direta com o público. Ao

ocupar os espaços públicos, dissolve a barreira entre artistas e espectadores, permitindo que as pessoas se sintam parte da narrativa e da encenação, o que corrobora para compreensão das relações entre identidade, memória e sociedade. Nesse sentido, entendemos:

Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio. (aput. TURLE; TRINDADE, 2020, p. 12)

Outro ponto alto da apresentação *Reset Brasil* é a utilização de múltiplas linguagens, combinando elementos da música e da dança, promovendo jogos, interações e improviso ao longo da peça. Essa mistura de linguagens enriquece o entretenimento, ampliando seu alcance e impacto, especialmente, entre crianças e jovens, reunindo um público diverso. Os artistas além de encenar a história, eles vivem aquela narrativa, acompanhados de uma sonorização com instrumentos artesanais, tocados por uma banda ao vivo durante o percurso de dois quilômetros. A atuação acontece naturalmente enquanto a equipe de produção se movimenta a todo momento pelas “bordas” das cenas, para preparar o que é necessário para o próximo ato.

FIG. 5: Uma das cenas peça *Reset Brasil*



FIG. 6: Uma das cenas peça *Reset Brasil*



Fotos: Registro de Carolina Nascimento, acervo da autora.

Podemos analisar a performance desta peça recorrendo a historiadora brasileira Leda Maria Martins que entende *oralidade* como uma categoria que transcende a dicotomia entre oralidade e escrita, enfatizando as complexas relações entre ambas nas práticas culturais, especialmente em contextos afro-diaspóricos. Para a autora, a *oralidade* não se limita à transmissão oral de saberes, mas abrange uma dimensão estética, performática e ritualística, na

qual a memória e a tradição se reconfiguram continuamente. Podemos dizer que essa comunicação não é apenas oralidade, mas também é o corpo em movimento, sendo um espaço de criação e recriação de sentidos, articulando narrativas individuais e coletivas por meio de performances que englobam o corpo, a voz e o gesto como elementos centrais. Assim, consideramos a *oralidade* uma forma de resistência e preservação cultural, que contrapõem os paradigmas eurocêntricos e coloca em evidência epistemologias periféricas e ancestrais, ressignificando os modos de produção e transmissão de conhecimento. Neste sentido, Martins (2001) diz:

Aos atos de fala e de performance dos congadeiros denominei oralituras, matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, "letra", grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (MARTINS, 2021, p. 25)

Ao reconstruir a história de São Miguel de Ururá pela ótica indígena, *Reset Brasil* faz do teatro um ato político de subversão e resistência. A peça transita entre a memória da luta e do massacre indígena, o apagamento ambiental e as disputas contemporâneas, traçando uma linha contínua de resistência que denuncia a persistência do colonialismo e propõe um futuro diferente, em que a memória dos territórios e povos originários seja central.

A mensagem final, depois do trajeto percorrido em quatro horas, entre gritos e festas, entre risos e choros, todos reúnem-se em um espaço simbólico tanto da história que está sendo lembrada, quanto para a atualidade. O ato de encerramento ocorre na Praça Padre Aleixo Monteiro Mafrão como popularmente é conhecida como Praça do Forró, ao lado da Capela de São Miguel Paulista. Uma importante construção indígena, com uma primeira versão em 1580 e reconstruída em 1622 (Almeida, 2020). É neste cenário e momento que mais uma frase marcante salta aos ouvidos de quem está ali: "*Para que Ururá viva o Brasil precisa morrer*". A força e alma presente durante toda a peça não é diferente nessa parte, e algumas pessoas que vivem em situação de rua estão pela praça juntam-se aos espectadores. Um desses rapaz está perto de mim e de uma pessoa da produção e de forma espontânea diz: "Olha que legal isso, eu vim ver o que é".

Figura 7: Cenas finais da peça *Reset Brasil*

Figura 8: Cenas finais da peça *Reset Brasil*



Fotos: Registro de Carolina Nascimento, acervo da autora.

Em seguida mais uma fala que ressoa dos atores em coro: “*Me diz qual a sua dor? O colonizador que não acabou*”, essa encapsula a essência da peça: uma convocação para o rompimento com as estruturas coloniais e a construção de um novo país, ancorado na valorização das memórias indígenas, negras e periféricas. Ao transformar o espaço público em palco e o público em sujeito ativo, *Reset Brasil* exemplifica como o teatro de rua pode ser simultaneamente entretenimento e ferramenta de reconstrução de uma memória coletiva, até então subterrânea (Pollak, 1989), que resiste ao silenciamento dessas histórias.

Considerações finais

A partir desta análise podemos entender o teatro de rua, enquanto um entretenimento que desempenha um papel fundamental na construção e preservação da memória coletiva, observando assim o campo na prática sendo inspirado pelo social e em contrapartida também influenciando. A peça *Reset Brasil*, ao entreter o público com uma narrativa que rememora as ancestralidades indígenas, nordestinas e negras, transformando as ruas de São Miguel Paulista em um palco vivo das histórias, voltando ao tempo pré-colonial, conectando passado, presente e futuro. Ao ocupar espaços públicos com performances interativas, o espetáculo promove o encontro entre moradores e visitantes, reafirmando, ainda, o território como espaço de resistência e pertencimento.

Essa abordagem evidencia como o entretenimento pode dar visibilidade a narrativas locais, muitas vezes silenciadas, tornando-as acessíveis e emocionalmente impactantes. Por

meio da dramaturgia e da oralidade, *Reset Brasil* celebra São Miguel como cenário de um levante simbólico, onde a memória do aldeamento Ururá e suas resistências históricas se funde às lutas atuais por reconhecimento das identidades. A partir dessa obra não posso deixar de olhá-la pela perspectiva da intelectual brasileira Beatriz Nascimento, e sua teoria de aquilombamento. Segundo a autora:

Fazendo-nos lembrar hoje que o quilombo é o espaço que ocupamos. Quilombo somos nós. Somos parte do Brasil. Esse Brasil democrático, revolucionário, que ajudamos a construir, é assim que o queremos. Contra todas as forças conservadoras. Quilombo hoje é o momento de resgate histórico. Está presente em nós, entre nós, no mundo. (RATTS, 2021, p. 234-235)

Por fim, ao proporcionar lazer e reflexão, simultaneamente, o teatro de rua reafirma a capacidade de transformar o entretenimento em um ato político e cultural. Dessa forma, faz do riso, da emoção e da conexão entre público, artistas e equipe uma ferramenta coletiva para valorizar o território e fortalecer os vínculos entre aqueles que o ocupam e suas histórias, demonstrando que o entretenimento também é uma ação ativa da memória e do pertencimento.

Referências

- ALMEIDA, Rodolfo Rodrigues. **O antigo aldeamento de São Miguel de Ururá em São Paulo Colonial: conflitos, resistência e trocas culturais.** In: Faces da História, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 141–166, 2020. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1591>. Acesso em: 10 nov. 2024.
- GONDAR, Jô; DODEBEI Vera (Orgs.) **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2018.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 12 ed. Rio de Janeiro: Laparina, 2022.
- Halbwachs, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: editora Vértice, 1990. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4005834/mod_resource/content/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-Memoria-Coletiva.pdf Acesso em: 10 nov. 2024.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.
- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** In: Estudos históricos, v. 2, n.3. Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtx/Memoria_esquecimento_silencio.pdf Acesso em: 10 nov. 2024.
- RATTS, Alex (Orgs.). **Uma história feita por muitas mãos negras: Beatriz Nascimento.** Rio de Janeiro: Zahar, 2018. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7514056/mod_resource/content/1/Beatriz%20Nascimento%20-%20Uma%20histo%CC%81ria%20feita%20por%20ma%CC%83os%20negras-Zahar%20%282021%29.pdf Acesso em: 10 nov. 2024.
- RICÓN, Omar. **Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta lo soriedad del entretenimiento.** Barcelona: Editora Gedisa, 2006.
- SPINK, Peter Kevin. **O pesquisador conversador no cotidiano.** In: Psicologia & Sociedade; 20, Edição Especial, 2008, p. 70-77. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/e948ea25-4002-41c7-954a-224afe24820e> Acesso em: 10 nov. 2024.
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de Rua e espaços abertos para a cena.** 2020. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34695/1/Teatro de Rua Espa% c3% a7os Abertos para a Cena.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34695/1/Teatro%20de%20Rua%20Espa%C3%A7os%20Abertos%20para%20a%20Cena.pdf) Acesso em: 10 nov. 2024.