

# Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

## O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll

Giorgio Zimann Gislon

Michele Louise Schiocchet

**Para citar este artigo:**

GISLON, Giorgio Zimann; SCHIOCCHET, Michele Louise. O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200013>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

**Urdimento**

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll

Giorgio Zimann Gislon<sup>1</sup>

Michele Louise Schiocchet<sup>2</sup>

**Resumo**

A hipótese de análise crítica de *Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll apresentada neste artigo é que o áudio *tour*, na sua estrutura de deslocamento pela cidade, reproduz o controle do turismo de massas ao invés de produzir uma vivência específica do participante com a cidade e com os outros participantes. A experiência que o áudio *tour* possibilita aos participantes, na sua dramaturgia, é um estranhamento sobre o comportamento de massa, sobre a relação entre o humano e a máquina, e sobre a teatralidade da vida cotidiana. Falta, entretanto, uma crítica às condicionantes sócio-históricas da produção do espaço da cidade. Ao final da análise, apontamos também para uma contradição do grupo Rimini Protokoll no modo de produção da série *Remote X* relacionada com a lógica de turismo do circuito de festivais internacionais de teatro.

**Palavras-chave:** Cidade. Dispositivo. Experiência. Festival. Participação.

The uncanny of controlled tourism: Rimini Protokoll's audio tour *Remote Buenos Aires*

**Abstract**

The critical analysis hypothesis on Rimini Protokoll's *Remote Buenos Aires* presented in this article is that the audio tour, structured to make participants move around the city, reproduces the control of mass tourism instead of creating a specific experience with the city or among the participants. The experience that the audio tour provides to these participants, in its dramaturgy, is that of the uncanny found in mass behaviour, in the human-machine relationship and in the theatricality of everyday life. It lacks, however, a critique on the socio-historical constraints affecting the production of the city space. At the end of the analysis, we also point to a contradiction on Rimini Protokoll's mode of production in the *Remote X* series related to the touristic logic of international theatre festivals.

**Keywords:** City. Apparatus. Experience. Festival. Participation.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teatro no PPGT-UDESC com projeto de pesquisa sobre o teatro com não atores e dispositivos de participação do grupo Rimini Protokoll. Mestrado em Artes em Estudos Latino-Americanos - Leiden University (2013) e Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015). Bolsista CAPES-FAPESC. [giorgiogislon@gmail.com](mailto:giorgiogislon@gmail.com)

<sup>2</sup> Bacharel em estudos teatrais pela Universidade de Bologna, Mestre em "Prática Como Pesquisa" em Performance na Central School of Speech and Drama (Performance Practices and Research) e doutora em teatro pela UDESC. Professora adjunta do curso de licenciatura em artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR - setor Litoral). [micalou@gmail.com](mailto:micalou@gmail.com)

## Lo siniestro del turismo controlado: en el audio *tour Remote Buenos Aires* del Rimini Protokoll

### Resumen

La hipótesis del análisis crítico de la *Remote Buenos Aires* de Rimini Protokoll presentada en este artículo es que el audio *tour*, en su estructura de desplazamiento por la ciudad, reproduce el control del turismo de masas al revés de producir una experiencia específica del participante con la ciudad y con los otros participantes. La experiencia que el audio *tour* permite a esos participantes, en su dramaturgia, es una extrañeza sobre el comportamiento de las masas, sobre la relación hombre-máquina y sobre la teatralidad de la vida cotidiana. Sin embargo, hay una falta de crítica a las condiciones sociohistóricas de la producción del espacio de la ciudad. Al final del análisis, también señalamos una contradicción del grupo Rimini Protokoll en el modo de producción de la serie *Remote X* relacionada con la lógica turística del circuito internacional de festivales de teatro.

**Palabras clave:** Ciudad. Dispositivo. Experiencia. Festival. Participación.

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

*Remote - Buenos Aires* do grupo alemão Rimini Protokoll é uma versão da estrutura de *Remote X* desenvolvida especificamente para a cidade de Buenos Aires. Esta estrutura funciona como uma matriz para áudio *tours* - passeios guiados de um grupo de até cinquenta participantes com fones de ouvido por espaços públicos de diferentes cidades. As vozes ficcionais Rosa e Rodrigo que guiam o grupo, cada uma numa parte do trajeto, são sintéticas, parecidas com as de um navegador *GPS* - sigla em inglês para Sistema de Posicionamento Global. Segundo o site do Rimini Protokoll: “O encontro com essa inteligência artificial conduz o grupo a performar um experimento neles mesmos. Como decisões são tomadas? Quem nós seguimos quando somos guiados por algoritmos?”<sup>3</sup>. (Rimini Protokoll, 2020).

O áudio *tour* foi desenvolvido pelo Rimini Protokoll em 2013 e estreou em abril daquele ano em Berlim. Posteriormente, foi recriado de acordo com as especificidades de cada centro urbano em várias cidades europeias e norte americanas, por onde as criações do grupo costumam circular nos festivais internacionais. Posteriormente, também foi realizado fora desse eixo de festivais internacionais europeus e americanos, em cidades como: Abu Dhabi, Macau, Teerã, Xangai, entre outras.

Nesse sentido, a série *Remote X* é um grande sucesso, já foi recriada em mais de sessenta cidades desde a sua primeira realização em 2013 e está em cartaz até hoje. Inclusive há apresentações do áudio *tour* agendadas para as ruas das cidades de Moscou e Berlim em 2020, nesta última com produção do Teatro Máxim Gorki.

No *site* do grupo, a descrição do áudio *tour* afirma que: “*Remote X* questiona a inteligência artificial, o *big data* e a nossa previsibilidade. Enquanto o projeto viaja de cidade a cidade, cada nova versão *site-specific* é construída baseada na dramaturgia da cidade anterior”<sup>4</sup>. (Rimini Protokoll, 2020).

---

<sup>3</sup> The encounter with this artificial intelligence leads the group to perform an experiment on themselves. How are joint decisions made? Who do we follow when we are guided by algorithms? (Rimini Protokoll, 2020). (Tradução nossa)

<sup>4</sup> *Remote X* questions artificial intelligence, big data and our predictability. As the project tours from city to city, each new site-specific version builds upon the dramaturgy of the previous city. (Rimini Protokoll, 2020). (Tradução nossa)

A afirmação que a construção da dramaturgia *site-specific* do áudio *tour* é baseada na dramaturgia construída em outras cidades mostra que a série *Remote X* não pode simplesmente ser definida como *site-specific*. Uma vez que ela apenas se adapta a diferentes contextos, preservando elementos que surgiram na relação com os locais por onde passou anteriormente. Tampouco parece pertinente buscar algum termo fixo para defini-la, como *site-adjusted* ou alguma das diversas variações que já foram utilizadas em referência à noção de especificidade de local<sup>5</sup>.

Isto porque, de uma cidade a outra existe uma matriz fixa em que são recorrentes os espaços públicos pelos quais o trajeto do áudio *tour* passa: cemitério, escadaria, praça, hospital, igreja, metrô (ou outros meios de transporte nas cidades onde não há metrô), ponto turístico e hotel. Sendo assim, o trajeto de cada áudio *tour* da série é construída pela escolha de locais que despertam interesse específico em cada cidade, mas cuja tipologia se repete com certa frequência em espaços urbanos distintos.

Na América Latina, o áudio *tour* foi recriado na maior parte das vezes em festivais internacionais. Foi realizado em São Paulo (2013), Santiago do Chile (2015), Lima (2018) e Montevideu (2019). Em Buenos Aires (2017), tive a oportunidade de acompanhar o áudio *tour* desde duas perspectivas diferentes: uma como participante e outra como observador externo, as duas vezes durante o FIBA - Festival Internacional de Buenos Aires.

Assim, um dos autores deste artigo, Giórgio Zimann Gislon, participou de *Remote Buenos Aires* (2017), a outra autora Michele Louise Schiocchet não. O texto desse artigo é o resultado da discussão crítica feita entre os dois autores. Por isso, quando usada na escrita o singular, eu, o texto se remete à vivência de Gislon e quando usado plural, nós, se remete à enunciação dupla do que da vivência foi transformado em experiência na escrita do artigo.

---

<sup>5</sup> Para uma discussão detalhada sobre os conceitos *site-specific*, *site-adjusted* e *site-especificidade* consultar: Michelle Schiocchet. *Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta. Urdimento*. Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 131-136, 2011.

## Metodologia e hipótese

Tomamos experiência como elaboração reflexiva sobre uma vivência a partir do conceito desenvolvido de experiência elaborado por Walter Benjamin em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Neste artigo, o autor afirma que para haver experiência intercambiável é necessária distância temporal e/ou espacial.

Benjamin usa como exemplos dos narradores da experiência o camponês sedentário, que pela distância temporal pode contar as histórias do seu lugar, e o marinheiro viajante, que pela distância espacial pode contar as histórias de outras terras. Esses dois representantes arcaicos em que Benjamin concretiza a distância necessária para possibilitar a experiência são unidos pelo processo de desenvolvimento das forças produtivas nas oficinas das corporações de ofício da Idade Média, onde se reúnem mestres sedentários e aprendizes viajantes mediados pelo tempo do trabalho manual.

A aceleração temporal da modernidade é tomada por Benjamin como o que impossibilita a experiência. Assim, o excesso de estímulos recebido pelos soldados na guerra ou a quantidade de notícias produzidas diariamente pelas mídias não engendram para o filósofo alemão experiências. Isto porque: o “processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro que choca os ovos da experiência.” (Benjamin, 1987, 204).

A partir da teorização de Benjamin, diferenciamos neste artigo a vivência do participante (*Erlebnis*) do áudio *tour* da reflexão crítica sobre os elementos dessa vivência, tanto no condicionamento estrutural do passeio quanto na narração das vozes ficcionais, que tomamos como a transformação pela distância temporal e espacial da vivência em experiência (*Erfahrung*).

O modo de exposição que escolhemos para a sequência deste artigo sobre *Remote Buenos Aires* é dividir o texto em duas partes: uma parte de análise do áudio *tour* no que concerne à estrutura de deslocamento pela cidade e outra parte

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

de análise da dramaturgia textual e oral que é escutada pelos participantes através dos fones de ouvido. Essas duas análises são feitas a partir da minha vivência levando em consideração dois pontos de vista distintos: o de observador externo, que acompanhou o áudio tour sem fones de ouvido, e o de participante do grupo, que se desloca pela cidade com fones de ouvido mediado pela narração das vozes ficcionais.

Na primeira parte, descrevemos e discutimos como o áudio *tour* reproduz na sua estrutura de deslocamento pela cidade o turismo controlado. Para isso utilizamos como referencial teórico os conceitos de turismo como falta de experiência de Giorgio Agamben (2005), de poder disciplinar de Michel Foucault (2010) e de sociedade do controle de Gilles Deleuze (1992). Analisamos dois momentos vivenciados durante minha participação em *Remote Buenos Aires*: uma dança do grupo de participantes embaixo do monumento Obelisco e uma falsa escolha dada ao grupo de participantes na saída Igreja da Paróquia Nossa Senhora de Loreto.

Na segunda parte, mostramos que as vozes ficcionais - através da sua ironia com relação aos temas do comportamento irracional de massa, Sigmund Freud (2011), da relação entre o humano e a máquina, Giorgio Agamben (2009), e da teatralidade da vida cotidiana, Josette Féral (2015) - produzem um estranhamento do controle do turismo de massas. Para definir estranhamento, utilizamos a teorização de Sigmund Freud (2010).

Acreditamos que essa estrutura de apresentação do artigo permite tratar das camadas de percepção da realidade que o Rimini Protokoll propõe neste áudio *tour*. Nos comentários finais, discutimos uma contradição entre o conteúdo e a forma de *Remote Buenos Aires*. Se, por um lado, a dramaturgia propõe um estranhamento das formas de controle que operam no espaço urbano contemporâneas, por outro, o próprio modo de produção utilizado pelo Rimini Protokoll na série *Remote X* reproduz a lógica comercial dos festivais internacionais de teatro.

## Estrutura do deslocamento pela cidade: a reprodução do turismo controlado

A estrutura de *Remote Buenos Aires* consiste na formação, mediante a compra de um ingresso, de um grupo de até cinquenta pessoas para um passeio pela cidade. O passeio começa no Cemitério da Recoleta e depois percorre outros locais. Lugares públicos tais como: Escadaria da Rua Guido, Fonte, Hospital General de Agudos Bernardino Rivadavia, Igreja da Paróquia Nossa Senhora de Loreto, Shopping Center Alto Palermo, Subte, da Estação Bulnes à Estação Tribunales, Monumento Histórico Obelisco e Hotel HR Luxor.

Sendo assim, a construção do trajeto do *áudio tour* é feita pelo processo de atribuir um sentido específico e local à matriz de *Remote X* associando os elementos pré existentes nesta matriz estrutural à diferentes lugares de Buenos Aires. Cabe apontar que a região da cidade escolhida para a passagem do grupo do *áudio tour*, que compreende os bairros Palermo, Recoleta e San Nicolas, é uma parte da cidade que é habitada pelas classes média e alta. Além disso, é significativo que tenha como início e como espaço principal dois dos mais conhecidos pontos turísticos dessa cidade: o Cemitério da Recoleta e o Obelisco.

Assim, minha primeira experiência como espectador de *Remote Buenos Aires* foi acompanhar o grupo que saiu do Cemitério da Recoleta como observador externo, sem usar fones de ouvido. Mesmo tendo conhecimento prévio sobre esse trabalho do Rimini Protokoll, busquei estar o tão distante quanto fosse possível para perceber a minha reação e a reação dos transeuntes que seguiam suas rotinas habituais na cidade enquanto passava o do grupo do *áudio tour*. Buscava observar as alterações que a passagem do grupo causava nas dinâmicas usuais das ruas e dos espaços públicos escolhidos.

Uma das cenas do encontro entre os participantes de *Remote Buenos Aires* e a cidade que presenciei aconteceu embaixo do Obelisco, quando o grupo de participantes sugestionado pela voz ficcional Rodrigo dançava uma música escutada através dos fones de ouvido. Nesse momento, o ônibus do Buenos Aires Bus - ônibus de turismo com teto aberto semelhante aos que existem em outras

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

idades turísticas ocidentais - cruzou a Avenida Nove de Julho.

Foi clara para mim a semelhança que havia entre o grupo de turistas do ônibus e o grupo de participantes com fones de ouvido. Para meu olhar de observador externo, na maior parte do trajeto, era como se o grupo de pessoas que passava caminhando lentamente participasse de um passeio turístico guiado por áudio, um pacote de visitação típico das grandes cidades.

O que os diferenciou o grupo de *Remote Buenos Aires* de um grupo de turistas, na minha observação externa, foi que algumas ações deste grupo do áudio *tour* - tais como: correr, dançar, segurar um objeto acima da cabeça, formar um binóculo com as mãos, gritar palavras de ordem, dançar e caminhar de costas - não são normalmente realizadas por turistas.

Ainda sim, o efeito estético que tais ações extra cotidianas causaram em mim e nas pessoas que estavam seguindo seu cotidiano não foi forte o suficiente para causar estranhamento ou para atrair muita atenção. A recepção de *Remote Buenos Aires* que tive e a recepção que os transeuntes que viram o grupo do áudio *tour* tiveram foi similar à de observar a um grupo de pessoas fazendo um passeio turístico. Ou seja, num primeiro momento, os olhares foram atraídos pelo movimento do grupo de pessoas com curiosidade, para, logo em seguida, se desinteressarem, percebendo que não se tratava de nenhuma atividade de destacada extra cotidianidade.

Fátima Costa de Lima e Stephan Baumgärtel, no artigo *O flashmob e o rolezinho: considerações sobre a construção estética de um corpo coletivo político num espaço de ostentação capitalista*, definem *flashmob* como “um encontro público de pessoas estranhas umas às outras, organizadas via *internet* ou celular, que performam um ato inútil e depois se dispersam novamente.” (Lima e Baumgärtel, 2017, p. 154).

Com relação à minha primeira impressão olhando o áudio *tour* sem participar do grupo com fones de ouvido, esta definição serviria para *Remote Buenos Aires*. Lima e Baumgärtel afirmam ainda, sobre os *flashmobs* na comparação com os rolezinhos, que:

outros tipos de gesto que se escondem atrás ou nas frestas de certas manifestações coletivas artísticas e/ou sociais que, parecendo transgredir, não ameaçam a lei fundante do *status quo* e terminam por propor sensorialmente, por meio de um prazer sobretudo narcísico, uma conciliação dos participantes e espectadores com os espaços e comportamentos sociais, nos quais ambos se inserem cotidianamente. Por mais que essas manifestações apresentem um momento de ruptura com o cotidiano, elas evitam expor criticamente as contradições socioeconômicas da sociedade e acabam funcionando como típicas atividades de diversão e lazer que tornam suportável a normatização dos espaços e comportamentos cotidianos no qual elas se apresentam pontualmente como exceção. (Lima e Baumgärtel, 2017, p. 154).

Assim, olhando de fora, *Remote Buenos Aires* parecia um *flashmob*, uma perturbação sutil e passageira da ordem da cidade. Nesse sentido, Giorgio Agamben (2005) sustenta, em *Infância e história*, que o turismo no seu modo regulado por agências de viagem e pacotes turísticos não tende a ser uma atividade da realização de experiência.

É eloquente o exemplo que Agamben dá, mesmo para quem como nós não conhece especificamente o Palácio Alhambra em Granada na Espanha, de que: “Posto diante das maiores maravilhas da terra (digamos, o *pátio de los leones*, no Alhambra) a imensa maioria da humanidade se recusa a experimentá-lo: prefere que seja a máquina fotográfica que tenha experiência delas.” (Agamben, 2005, p. 23).

É claro que esse não é um processo total, pois mesmo em visita a locais turísticos mediadas por pacotes de viagem podem acontecer eventos que reverberem na memória do turista e sejam tornados experiência. É importante notar, todavia, que na maior parte das vezes a mera atividade de verificação com uma câmera fotográfica da existência de monumentos já conhecidos através das mídias proposta pelos pacotes turísticos massificados não tem tanta abertura ao acontecimento da experiência.

Isso porque, como coloca Benjamin, para que a mera vivência mediada pela câmera se torne experiência, é necessário distanciamento. Seja o distanciamento temporal, que envolveria, por exemplo, meditar sobre a origem histórica do local visitado e sobre o que é estabelecer uma relação com esse local através da

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

fotografia. Seja o distanciamento espacial, que poderia ser comparar esse local com outro para entender sua singularidade ou perceber a contingência histórica que condicionou a existência específica desse espaço público no local exato em que está agora. Dos dois modos, tornar a vivência turística experiência é se abrir ao arrebatamento sensorial de maneira a ir além do já conhecido.

Porém, o turista que circula por essas redes pré estabelecidas de turismo na maior parte das vezes não está aberto nem à vivência sensorialidade dos espaços, quanto mais à alteridade do mundo. Isso acontece na Espanha e também em Buenos Aires, por exemplo, no Cemitério da Recoleta. Quando o grupo de *Remote Buenos Aires* se portava de maneira extra cotidiana - com o uso dos fones de ouvido pelo grupo de cinquenta participantes reunidos dentro do cemitério - e onde também havia milhares de tumbas interessantes propícias à observação, vários turistas se preocupavam apenas com um túmulo. Sem vivenciar o espaço ao redor, tanto turistas brasileiros quanto de outros países latino americanos me perguntaram, em português, espanhol, ouportunhol: “Você sabe onde é o túmulo da Evita?”. Eles pareciam estar menos preocupados em vivenciar o espaço do que em verificar a informação, já conhecida de antemão pela leitura de guias turísticos, de que ali estava o túmulo da Evita.

Na verdade, *Remote Buenos Aires* também não se desvia dos ícones do turismo de massas, pois começa no Cemitério da Recoleta e chega a parar embaixo do Obelisco. Inclusive, a voz ficcional Rodrigo guia o grupo a fazer coletivamente o gesto de observar com um binóculo feito com as mãos esse monumento excessivamente exposto nas mídias. Assim, num primeiro olhar como observador externo do grupo com fones de ouvido, não havia nada específico no trajeto, que passa alternadamente entre ícones super exibidos e ruas comuns da cidade, que diferenciasses *Remote Buenos Aires* da vivência do turismo de massas.

Além de não ter uma diferença com relação à vivência do turismo de massas, no momento de participação imersiva no áudio *tour*, senti que faltavam momentos de interação com os outros participantes, que a estrutura de deslocamento pela cidade era uma estrutura fechada, controlada, submetida ao poder da voz que me guiava. Ou seja, notei um aspecto coercitivo no modo de participação proposto

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

pelo áudio *tour*.

Segundo Michel Foucault no livro *Em defesa da sociedade*, durante o decorrer do século XIX surgiu - e no século XX se tornou preponderante - um tipo de poder que se junta ao poder disciplinar de modo a

complementar esse velho direito de soberania – fazer morrer ou deixar viver – com outro direito novo, que não vai apagar o primeiro, mas vai penetrá-lo, perpassá-lo, modificá-lo, e que vai ser um direito, ou melhor, um poder exatamente inverso: poder de 'fazer' viver e de 'deixar' morrer. (Foucault, 2010, p. 202).

O poder disciplinar, para o filósofo francês, regula “a distribuição espacial dos corpos (sua separação, seu alinhamento, sua colocação em série e em vigilância) e a organização, em torno desses corpos individuais, de todo um campo de visibilidade.” (Foucault, 2010, p. 203). Enquanto “a nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem a corpos, mas na medida que ela forma, ao contrário, uma massa global” (Foucault, 2010, p. 204).

Gilles Deleuze, em *Post-scriptum à sociedade do controle*, aponta para uma agudização desse processo de complementação do poder disciplinar pelo biopoder, ou pela biopolítica, que é o poder na forma de controle. Segundo Deleuze, o controle é um modo ainda mais dissimulado de poder do que a biopolítica, por exemplo, o

marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo e a rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo de que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. (Deleuze, 1992, p. 221).

E, no que toca especialmente a *Remote Buenos Aires*, a espacialidade do controle não é circunscrita como era a disciplinar, mas aberta, no modo de “um mecanismo de controle que dê, a cada instante, a posição de um elemento em espaço aberto, animal numa reserva, homem numa empresa (coleira eletrônica)” (Deleuze, 1992, p. 222).

**Urdimento**

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

Nesse sentido, um momento significativo da minha vivência de participante com fones de ouvido de *Remote Buenos Aires* foi a desconfiança da possibilidade dada a nós espectadores de tomar uma decisão em grupo. Isso aconteceu quando o grande grupo de *Remote X* estava dividido em três e nosso pequeno grupo saiu da Igreja da Paróquia Nossa Senhora de Loreto. Na saída dessa igreja, a voz ficcional Rodrigo falou nos nossos ouvidos:

Afuera bajá las escaleras y andá a la puerta de la izquierda. Como Rosa te trataba como a un bebé, eso se acabó. Ahora ya estás listo para decidir para qué lado ir. Izquierda o derecha? Decidan juntos. No se separen. Tratá de traer a los otros con vos. Convencelos. Dale. Tratá. Mové el culo.<sup>6</sup> (Kaegi, 2017, p. 24).

A decisão foi tomada por mim e pelos participantes que estavam comigo rapidamente, sem tempo de ter uma conversa, fomos para esquerda. Logo percebemos que era uma falsa decisão, porque Rodrigo rapidamente reprimiu nossa decisão: “Pará! A la izquierda no. Querés retroceder? Tenés que ir para la derecha. Caminá para la derecha hacia el semáforo. Perdón. Fue mi culpa. No debería haberte dejado elegir. De verdad pensé que estabas listo para esto. (Kaegi, 2017, p. 24).

A reação à falsa escolha é realizada através de um teclado de celular por cada um dos três produtores invisíveis que acompanham os três grupos em que se divide, nesse momento, o grande grupo de *Remote Buenos Aires*. Caso o grupo tivesse decidido ir para a direita, não haveria repressão da voz ficcional. Desse modo, na sua estrutura, *Remote Buenos Aires* reproduz a sociedade do controle. Sociedade em que os sujeitos acreditam estar fazendo escolhas próprias, mas em que estão caminhando pelos trilhos previstos, ou induzidos, pelo sistema.

---

<sup>6</sup> As citações correspondem ao texto do áudio *tour* que cada participante escuta com os fones de ouvido. O texto de *Remote Buenos Aires* não está publicado e foi gentilmente cedido pelo diretor Stefan Kaegi para fins de pesquisa.

## Dramaturgia do estranhamento

O que diferencia *Remote Buenos Aires*, todavia, de um passeio turístico e dos *flashmobs* é aquilo que as vozes ficcionais falam no ouvido de cada participante. É a dramaturgia textual e oral que cria a sensação de estranhamento com relação à estrutura de controle do áudio *tour*.

No início de *Remote Buenos Aires*, a imersão no áudio *tour* através do uso dos fones de ouvido fez com que eu tivesse a sensação de estar numa bolha, a sensação de estar minimamente separado do contato direto com o espaço circundante. Essa sensação de estar separado do que estava em volta é utilizada pela dramaturgia quando, por exemplo, a voz ficcional Rosa afirma: “No soy humana. Pero voy a tratar de ser tu amiga.” (Kaegi, 2017, p. 3).

O fechamento para os sons do exterior e para a conversa com outras pessoas causado pelo uso dos fones de ouvido criava um espaço de intimidade com essa voz, mesmo que eu soubesse da sua natureza inorgânica. Quando me lembrava que a voz era inorgânica, sentia um estranhamento. A partir da oposição dos termos alemães *heimlich* e *unheimlich*, Sigmund Freud em O estranho<sup>7</sup> afirma que:

a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. (Freud, 1976, p. 142).

O que apareceu para mim em *Remote Buenos Aires* que normalmente permaneceria oculto e, por isso, causou estranhamento foi o apontado pelas vozes ficcionais com relação a três temas dramáticos: a irracionalidade do comportamento de massa, a relação entre o humano e a máquina, e a teatralidade

---

<sup>7</sup> Optamos por utilizar *estranho* como tradução de *unheimlich* e, de acordo com a sintaxe de algumas frases, *estranhamento* porque são termos consolidados na crítica teatral. Mesmo que haja no momento presente um debate acerca da tradução desse termo e a última tradução ao português, feita por Paulo César Campos tenha traduzido o termo por *inquietante*. Conferir: Sigmund Freud. O inquietante. In: Sigmund Freud. *História de uma neurose infantil* (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

da vida cotidiana.

## Irrracionalidade do comportamento de massa

Quanto à irracionalidade do comportamento de massa, a voz ficcional Rosa chama ironicamente o grupo de participantes de áudio *tour* de rebanho e questiona tanto a capacidade humana para se organizar em grupos, quanto o uso que fazem as religiões do comportamento humano em grupos:

Voy a tratar de ser una buena pastora. Pero algunos siempre quedan abandonados. En cuanto más cerca del centro del rebaño estés, mejor va a ser mi señal. Pero sé consciente del principio del rebaño. A los del borde se los comen. Los del centro no encuentran comida. Pero ustedes no son animales. No siguen solamente sus instintos y su necesidad de reproducirse. El pensar es lo que los hace distintos a los animales. Y a las máquinas. Al menos eso es lo que vos pensás. (Kaegi, 2017, p. 6)

Quando escutei esse trecho tive um estranhamento porque eu participava do áudio *tour*, não sabia o caminho que seria percorrido e confiava na produção de *Remote Buenos Aires*. Porém, quando a voz ficcional que guia o grupo de participantes ironiza o comportamento desse grupo, a confiança na condução diminui.

O estranhamento sentido nesse momento tem relação com o preço que é pago pelo turista, ou nesse caso, pelo participante do áudio *tour*, para que outros escolham o caminho que ele vai percorrer. Ao mesmo tempo em que não é necessário muito esforço, além da compra do pacote turístico ou do ingresso, e há um conforto em estar num grupo invés de sozinho numa cidade desconhecida, as vozes ficcionais deixam claro o que o destino do participante está entregue a quem guia esse caminho.

O que é familiarmente escondido que é trazido à tona é essa perda de liberdade ao aceitar um pacote fechado. Nesse sentido, há um jogo com a confiança do sujeito que aceita estar em um grupo de desconhecidos mediado pelo comando de uma única voz. Mesmo que no nível de apreensão essa voz se

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

alterne entre Rosa e Rodrigo, ela continua sendo uma única voz que fala o que foi escrito pelos criadores da máquina, os artistas do Rimini Protokoll. Nesse sentido, as duas vozes ficcionais cumprem do mesmo modo a tarefa de unir os participantes aos outros desconhecidos numa estrutura de massa.

Em *Psicología das massas e análise do Eu*, com objetivo de entender a lógica de desenvolvimento das massas religiosas e/ou fascistas, Freud afirma que vários indivíduos unidos numa massa abandonam o seu juízo racional em favor de um líder porque essa estrutura fornece a compensação libidinal de diminuir a angústia frente ao perigo da realidade externa que é sempre contingente e desconhecida.

O problema em perder a escolha individual e aceitar essa compensação libidinal é que os sujeitos ficam a mercê dos desejos perversos dos líderes das massas, como tanto a história do século XX quanto a contemporânea podem testemunhar.

Num momento do áudio *tour*, a voz ficcional Rodrigo aponta justamente para o comportamento diferente que os humanos têm quando são parte de uma massa. Ou, como ele chama, parte de um rebanho. Rodrigo afirma: “Raras las cosas que hacés cuando estás en un rebaño. Te daría vergüenza hacer lo mismo solo.” (Kaegi, 2017, p. 47). Esse comentário foi feito após a voz ficcional ter conduzido o grupo de participantes a dançar embaixo do Obelisco. Por mais que racionalmente eu soubesse estar participando de um jogo, o fato de a voz ficcional ironizar a ação do grupo que foi ela mesma que propôs causou uma sensação estranha de estar sendo usado para diversão da máquina Ou, para diversão de quem está por trás dessa máquina que agencia o áudio *tour*.

A homogeneização do grupo como massa feita pelo áudio *tour* tem como correspondência, com relação à condução da percepção espacial do participante, uma homogeneização dos espaços visitados. Essa homogeneização se dá através da vedação dos sentidos para a relação com esses espaços e do conforto do participante em se entregar ao trajeto guiado pela voz ficcional. O conforto, de não ter que tomar decisões e de ter uma sensação de proteção do exterior pela estrutura de massa do grupo, distancia o participante de uma experiência com a

cidade e o entrega, antes de mais nada, à vivências com os pontos turísticos visitados.

Assim, é o estranhamento da participação conduzida que surge como possível experiência autêntica em *Remote Buenos Aires*. Essa experiência se dá em oposição à ausência de relação com a cidade, com os outros participantes e com a percepção corporal própria durante o trajeto do áudio *tour*. Para entender melhor a relação entre corpo e espaço em *Remote Buenos Aires* se faz oportuna também uma reflexão sobre a relação entre o humano e a máquina.

### Relação humano e máquina

A relação entre humano e máquina é outro tema dramaturgicamente de *Remote Buenos Aires* que foi estranho para mim. Desde o início do percurso que aconteceu no Cemitério da Recoleta até a sua parada final no Hotel HR Luxor, o áudio *tour* estava permeado por ironias com relação à mortalidade dos humanos em contraposição com a possível eternidade das máquinas. No Cemitério da Recoleta, Rosa fala nos ouvidos dos participantes:

Acá estás rodeado por cuerpos vivos. Cuerpos vivos, interesados en cuerpos muertos. Cuerpos vivos, interesados en tumbas. [...] Imagínate tu propio cuerpo muerto. Imagínate tu tumba. Va a ser lujosa e imponente como esta? O va a ser una lápida sin nombre en una pared? (Kaegí, 2017, p. 2).

Inclusive, durante um dos percursos do cemitério, a música que toca nos ouvidos dos participantes é a *Marcha Fúnebre* de Frédéric Chopin. Segundo Freud:

Muitas pessoas experimentam a sensação [de estranhamento], em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas. [...] Duas coisas contam para o nosso conservadorismo [o conservadorismo em relação ao sentimento infantil perante a morte]: a força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela. (Freud, 1967, p. 153).

Freud explora no seu texto também o estranhamento causado pelos

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

autômatos - bonecos que parecem ter movimentos próprios, que parecerem animados. Porém, como na verdade, são inanimados, nos lembram da nossa condição de mortais. Do mesmo modo, as vozes ficcionais do áudio *tour* me causaram estranhamento por me lembrar diversas vezes da minha própria mortalidade.

No último local público pelo qual passa o áudio *tour*, subimos a pé as escadas dos onze andares do Hotel HR Luxor. Ofegantes pelo esforço de subir escadas depois de quase duas horas de passeio pela cidade, escutamos a voz ficcional de Rodrigo nos ironizar:

Estás más viejo y empezás a sentir el peso de tu cuerpo. Tu corazón late más rápido. Envejecés y te quedás más rápido sin aire. Empezás a estarle agradecido a las máquinas de las que antes desconfiabas. Tu cuerpo empieza a tener olor. Empezás a escuchar sonidos y voces que no están. Tomás cada vez más remedios. (Kaegi, 2017, p.50).

Quando todos chegam ao terraço do hotel onde acontece o final de *Remote Buenos Aires*, Rodrigo afirma: “Me prestaste tu cuerpo. Pronto voy a volver y te voy a pedir tu mente. [...] .Nadie se va a acordar de tu nombre. Pero yo voy a estar acá para contarles sobre vos” (Kaegi, 2017, p. 53). Ou seja, do começo ao fim de *Remote Buenos Aires* fui lembrado de modo estranho da minha morte e da imortalidade da máquina que poderá continuar a funcionar além da minha vida.

Assim, podemos pensar a experiência do grupo de cinquenta participantes mediada pelos fones de ouvido a partir da elaboração teórica sobre os aparatos tecnológicos feita por Giorgio Agamben (2009) em *O que é um dispositivo?* O filósofo italiano afirma nesse texto que os dispositivos sempre implicam processos de subjetivação, sempre produzem sujeitos. Agamben desenvolve o conceito de Michel Foucault de dispositivo até chegar a “uma geral e maciça divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: de um lado, o seres viventes (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados” (Agamben, 2009, p. 40). O autor chama de sujeito ao que resulta da relação entre essas duas grandes classes.

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

Desse modo, não é somente o ser vivente que utiliza os dispositivos para se tornar sujeito, mas também os dispositivos que sujeitam o ser vivente. Quando o espectador de *Remote Buenos Aires* coloca os fones de ouvido e se torna participante, por mais que esteja imbuído de vontade de se relacionar com desconhecidos e experienciar autenticamente a cidade, há uma dimensão em que os fones de ouvido são o que o tornam sujeito. Ao colocar os fones de ouvido, o participante silencia o sentido de escuta para a maioria dos sons de fora e por esse processo se torna sujeito às orientações das vozes ficcionais de *Remote Buenos Aires*. Por um lado, tem lugar num grupo que o protege, mas por outro perde sua liberdade de escolha.

Quando estamos num teatro é clara nossa sujeição aos limites dados à posição de espectador - permanecer sentado, ficar em silêncio, olhar -, a sutileza de *Remote Buenos Aires* está, então, em propiciar aos participantes do deslocamento pela cidade uma sensação de liberdade ao mesmo tempo que os sujeita pelo uso dos fones de ouvido como guia. Essa é a dialética da percepção do espaço da cidade que atravessa *Remote Buenos Aires* e que o áudio *tour* faz com que os participantes tenham que se deparar.

Assim, essa sensação de liberdade não faz com que estejamos menos sujeitados pela estrutura de deslocamento do áudio *tour*. Pelo contrário, a sensação de liberdade permite que sejamos possivelmente até mais sujeitados, porém, sem perceber. Para possibilitar a percepção dessa condição de sujeito é que as vozes ficcionais ironizam e fazem diretamente estranhar a relação entre o humano e a máquina, e indiretamente entre os participantes e o espaço da cidade como palco de uma teatralidade cotidiana.

### Teatralidade da vida cotidiana

O apontamento para a teatralidade da vida cotidiana feito em *Remote Buenos Aires*, como colocada acima, também gerou estranhamento para os participantes. Um estranhamento tanto de si mesmos quanto um estranhamento da percepção da vida cotidiana dos outros na cidade. Em relação a esse último estranhamento,

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

um momento que me marcou no áudio *tour* foi quando a voz ficcional de Rosa conduziu eu e todos os outros participantes com fones de ouvido a sentar na Escadaria da Rua Guido. Nessa escadaria, a voz ficcional narrou a paisagem e a passagem de pedestres e carros como se estivéssemos olhando um palco de teatro com personagens:

La mayoría, entra al escenario por el nivel del medio. Algunos llevan bolsas llenas de utilería. Algunos actúan que usan sus teléfonos. Otros caminan en pareja. Unos pocos cruzan directamente delante del público. Aparentan no verte. Están actuando con la cuarta pared. Otros miran fijamente al público. Es una coreografía grupal de personas y de máquinas que muestra el curso normal de la vida. Hace hincapié en la soledad del individuo. Es una escena llena de melancolía. Quién está tratando de llamar la atención? De dónde viene todos estos actores? Quién los dirige? Alguna vez van a actuar su propia muerte? (Kaegi, 2017, p. 9).

A sincronia pelo acaso, que por vezes acontece, entre a narração da voz ficcional - sobre as pessoas que caminham sozinhas ou em casal, que estão com telefone, que olham para o grupo sentado na escada - e a realização desses acontecimentos banais e reais por algum transeunte da cidade, acentuou a teatralidade da vida cotidiana.

Isto também foi estranho porque gerava uma dúvida: seria a vida na esquina de uma grande cidade tão previsível a ponto de poder ser narrada previamente por um áudio *tour* ou a produção de *Remote Buenos Aires* havia contratado figurantes?

Josette Féral em *A teatralidade: em busca de uma especificidade da linguagem teatral* dedica um trecho do texto para *A teatralidade como propriedade do cotidiano*. Neste trecho afirma que:

a teatralidade consiste tanto em situar a coisa ou o outro nesse espaço, em que ela pode aparecer graças ao efeito de enquadramento através do qual inscrevo o que olho [...] quanto em transformar um evento em signo (quando um simples fato do cotidiano transforma-se em espetáculo [...]). Portanto, nessa etapa da nossa reflexão, a teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo que indica 'sujeitos em processo': aquele que é olhado - aquele que olha. (Féral, 2015, p. 87).

**Urdimento**

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

Assim, podemos analisar o gesto do áudio *tour* de dirigir o olhar do grupo de participantes para a cidade como instaurador da teatralidade. Esse mostrar da teatralidade do cotidiano, pelos comentários das vozes ficcionais do áudio *tour*, propicia aos participantes elementos para refletir sobre os papéis sociais naturalizados que são desempenhados por aqueles que passam. O apontamento da teatralidade cotidiana pode fazer os participantes atentar para a teatralidade da vida dos outros e para a teatralidade da vida deles próprios. Na sequência da narração, Rosa afirma, por exemplo, que:

Ahora llegó tu momento de entrar en un escenario. Pero no en este. Parate y dejá tu posición de público. Subí las escaleras. Te muestro otro escenario: el escenario principal. [...] ¿Como te sentís en el escenario principal? [...] Las historias de quiénes se cuentan en este decorado? Qué clase de gente vive acá? Para quién se hace la función? Y qué papel tendrías vos? (Kaegi, 2017, p. 9).

A teatralidade da vida cotidiana, em que todos são atores, *performers* e espectadores de acordo com seus papéis sociais e de acordo com o momento em que desempenham cada papel, é sugerida pelo áudio *tour* também na designação dos participantes como atores protagonistas no cenário principal. Porém, as falas de Rosa me soaram irônicas, porque eu estava apenas seguindo as ordens, não me sentia nem livre, nem protagonista.

Do mesmo modo que acontece quanto à expectativa de relação autêntica com a cidade e com o grupo de participantes, os desejo de liberdade e de protagonismo são frustrados. Assim, *Remote Buenos Aires* utiliza essa frustração como elemento de estranhamento para que os participantes reflitam e possam construir experiência.

Como já sugerimos anteriormente, o alcance crítico de *Remote Buenos Aires* está paradoxalmente nesse possível estranhamento pelos participantes da falta de experiência com a cidade, da falta de contato com os outros participantes, no questionamento do controle dos espaços urbanos contemporâneos. Nesse ponto, pode estar uma virada, um momento de alteração da percepção dos participantes. Percepção que pode se deslocar do pequeno estranhamento do controle, no

horizonte do áudio *tour*, para um estranhamento da sociedade de controle em geral. Estranhamento que os participantes poderiam levar também para a teatralidade da vida cotidiana, para fora dos limites dos fones de ouvido, para fora dos limites do teatro.

Entretanto, essa é uma reflexão que foi feita após a participação em *Remote Buenos Aires*. No áudio *tour*, não há nenhuma indicação direta que leve o participante a fazer uma análise como essa. As questões acerca do turismo de massas e do controle não são articuladas de forma explícita na dramaturgia, sendo uma tarefa do espectador unir esses pontos. Além disso, de acordo com minha vivência de *Remote Buenos Aires*, não há nenhuma tentativa no áudio *tour* de ir além da vivência controlada do turismo de massas ou sobre como propiciar experiências autênticas aos participantes entre si e com a cidade.

### Falta de crítica histórica do espaço urbano

A escolha feita pelo Rimini Protokoll em se limitar a apontar o turismo controlado revela-se, portanto, por um lado, como a base da potência meta perceptual de *Remote Buenos Aires* e de toda a série *Remote X* e, por outro lado, como sintoma de uma ausência de reflexão possivelmente dada pelo relativo conforto do grupo com relação aos mecanismos de circulação internacional. É uma falta notável nos áudio *tours* da série *Remote X* o apontar para as contradições sócio históricas que se concretizam no modo de ocupação do espaço urbano. O estranhamento do comportamento irracional de massa, da relação entre o humano e a máquina, e da teatralidade da vida cotidiana poderia ser complementado pelo estranhamento do modo como as cidades foram e são construídas.

Isso poderia ser esperado do Rimini Protokoll inclusive porque em outras criações, por exemplo, *Granma. Trombones de Havana* há um meticuloso trabalho com a percepção dos diferentes tempos do passado que se entrelaçam no presente. Nessa criação com não atores cubanos netos e netas da geração que fez a Revolução Cubana, o grupo trata especialmente das diferentes memórias da

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

revolução que tem os netos e os seus avôs e avós. Um procedimento semelhante poderia ser usado com relação à memória das cidades em *Remote X*.

Afinal, para uma série de áudio *tours* que se propõe lidar com as dinâmicas espaciais das cidades, seria necessário propiciar ao espectador elementos para desnaturalização da geografia urbana, tomada como uma paisagem dada. Assim como seria importante abrir frestas de percepção para o fato de que toda a estrutura asfaltada e concretada da cidade se relaciona com as relações históricas de produção da vida no modo de produção capitalista e com as contingências ideológicas de cada época do passado. Ou seja, seria possível, sem perder a potência artística de questionamento do turismo controlado, mostrar que são as decisões urbanísticas, do que e onde construir cada rua e cada edifício, tomadas no passado que condicionam a vida na cidade contemporânea e que essas decisões deixam marcas, vestígios, rastros.

Nesse sentido, não passa despercebido o fato de que o *Remote Buenos Aires* se desloca por bairros de classe média entre dois grandes pontos turísticos e não problematiza a existência deles como reminiscências dos períodos históricos em que foram construídos. Um exemplo de obra que faz essa leitura do espaço urbana como concretização de relações históricas de produção na luta de classes é o livro *Passagens*, de Walter Benjamin. No texto *Paris, a capital do século XIX (Exposé de 1935)*, o autor afirma que:

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Essas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. (Benjamin, 2009, p. 41).

Sendo assim, aos filósofos, ou aos artistas, comprometidos com a crítica histórica dos modos de produção caberia a tarefa de desnaturalizar as construções do presente para mostrar nelas “a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras” (Benjamin, 2009, p. 41). Assim faz o filósofo alemão ao colecionar citações que

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

trazem à tona as alterações técnicas no modo de produção e as condições políticas que possibilitaram as construções das passagens parisienses.

Se tivesse interesse em tratar do espaço urbano como vestígio do modo de produção e das condições ideológicas passadas que condicionam a vida no presente, *Remote Buenos Aires* poderia, por exemplo, provocar o estranhamento da peregrinação ao túmulo de Eva Perón, conhecida como Evita.

Evita foi esposa de Juan Domingo Perón, presidente da Argentina de 1946 a 1955 e depois por um breve período entre 1973 e 1976. Perón foi um presidente contraditório que ao mesmo tempo favoreceu o desenvolvimento do capitalismo argentino e criou direitos sociais aos trabalhadores. O início do *áudio tour* no Cemitério da Recoleta não toca na questão de Evita ter o túmulo visitado por turistas que possivelmente não tem nenhum conhecimento ou comprometimento com os direitos sociais defendidos por ela e por Perón.

Do mesmo modo, o Obelisco é um ponto turístico fundamental no *áudio tour*, ao qual a voz ficcional dirige o olhar e abaixo do qual os participantes dançam, que não é estranhado. Por um lado, esse monumento é símbolo da independência Argentina porque foi o primeiro local onde a bandeira Argentina foi hasteada em Buenos Aires, em 1912. Por outro lado, tem relação com a colonização europeia, uma vez que no lugar onde foi erguido o monumento havia uma Igreja Católica dedicada a São Nicolau de Mira. Essas duas camadas de significação histórica que transpassam a vida no tempo presente sequer são mencionadas no *áudio tour*.

No limite, toda a lista de espaços urbanos pelos quais passa *Remote Buenos Aires* contém elementos de sedimentação sócio histórica que poderiam ser levantados e estranhados pela elaboração dramaturgicamente do Rimini Protokoll. A construção da dramaturgia, além de não propor o estranhamento do espaço urbano na sua concretização das relações de produção passadas, também não propõe caminhos possíveis com relação aos elementos que estranha: irracionalidade do comportamento de massa, relação entre o humano e a máquina e teatralidade da cidade.

Sendo assim, quanto aos dois deslocamentos que Benjamin coloca como

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

possibilitadores da transformação da vivência em experiência: deslocamento espacial do viajante e deslocamento temporal do sedentário, o fazer do Rimini Protokoll em *Remote Buenos Aires*, e no limite em toda a série *Remote X*, se ocupa apenas do deslocamento espacial. Esse deslocamento espacial é feito tanto pelos artistas que viajam entre a Alemanha e os outros países e continentes como pelos participantes do áudio *tours* nas cidades. Porém, sem o complemento do deslocamento temporal que poderia apontar as contradições históricas dos *site-specific*s pelos quais passam os áudio *tours* da série *Remote X*.

## Considerações finais

A razão para que, por um lado, o áudio *tour* propicie o estranhamento de elementos fundamentais do turismo controlado e, por um outro lado, não ofereça possíveis caminhos para as questões estranhadas parece estar na concepção estética do Rimini Protokoll de apontar os dilemas sociais sem se comprometer a imaginar caminhos para a sua resolução.

Em várias entrevistas, os integrantes do Rimini Protokoll afirmam que suas criações artísticas não se posicionam diretamente sobre as questões sócio políticas levantadas nas obras porque acreditam que o importante é mostrar o dilema ao espectador. A resposta que os integrantes dão quando questionados sobre isso é recorrente. Por exemplo, quando o Rimini Protokoll fez um projeto a partir do livro *Minha Luta* de Adolf Hitler, o diretor Daniel Wetzel respondeu a uma entrevista para o jornal alemão *Der Spiegel*:

SPIEGEL ONLINE: Qual a sua reação quando vê “Adolf Hitler: Minha Luta” com luzes na entrada do Teatro HAU de Berlim?

Wetzel: Bom, nós estamos dando ao livro um palco. O dilema continua. Mas não é nosso, é um dilema social, e olhar para ele de frente é uma responsabilidade da sociedade.<sup>8</sup> (Spiegel Online, 2016).

---

<sup>8</sup> SPIEGEL ONLINE: Wenn wie jetzt beim Gastspiel im Berliner HAU groß über dem Eingang die Schrift leuchtet: "Adolf Hitler: Mein Kampf", wie wirkt das auf Sie? Wetzel: Na ja, wir geben dem Buch auf jeden Fall eine Bühne. Dieses Dilemma bleibt. Aber das ist nicht unseres, es ist ein gesellschaftliches Dilemma und Hinschauen ist eine gesellschaftliche Aufgabe. (Spiegel Online, 2016). (Tradução nossa)

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

Seria suficiente apenas apresentar os dilemas? No caso da série *Remote X*, o dilema se apresenta também quanto ao modo de produção do Rimini Protokoll se assemelhar ao de uma franquia internacional de teatro.

Na maior parte das vezes, o diretor Stefan Kaegi não está presente na recriação específica e viajam apenas alguns técnicos que recriam *Remote X* com um grupo de artistas locais. É importante lembrar que o Rimini Protokoll é um grupo de apenas três diretores, além de Kaegi, Daniel Wetzel e Helgard Haug, que realizam inúmeros projetos nos quatro continentes. Além dos diretores, o grupo tem uma equipe fixa de quinze dramaturgos e técnicos contratados que, entretanto, não falam em nome do Rimini Protokoll.

O sucesso comercial desse áudio *tour* mostra, por um lado, a qualidade técnica desse trabalho que segue a ser requisitado por festivais com curadorias rigorosas quanto à técnica, e, por outro lado, que o Rimini Protokoll criou uma máquina de produção que se acopla às demandas dos festivais internacionais de teatro na sua ânsia por novidades.

Por outro lado, quando o grupo terceiriza a produção dos áudio *tours* supostamente específicos para cada cidade a partir de uma matriz relativamente adaptável a qualquer cidade, podemos dizer que o projeto está reproduzindo a lógica capitalista das franquias que se responsabilizam pelo desenvolvimento e *marketing* e delegam a gestão das lojas locais e da vida dos trabalhadores para os franqueados e, especialmente, para os governos locais.

Assim, por analogia, o Rimini Protokoll é o operador de viagem, que detém o controle da marca e faz a pesquisa e desenvolvimento a partir da matriz européia, enquanto os artistas locais são como guias turísticos terceirizados. Parte do saber artístico do grupo alemão é um saber jogar com os mecanismos dos festivais internacionais que propiciam essas condições de produção artística. Desse modo, podemos afirmar que de modo contraditório a série *Remote X*, ao mesmo tempo que problematiza turismo e controle, também se acopla à lógica de circulação turística dos festivais internacionais de teatro e do capitalismo financeiro atual.

O áudio *tour*, de modo sensorial, propicia elementos ao participante para

## Urdimento

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

estranhar os dilemas sociais do turismo quanto à relação entre o humano e a máquina, à irracionalidade do comportamento de massa e à teatralidade da cidade. Assim como em outras criações do Rimini Protokoll e de outros artistas como Roger Bernat, esse modo de criação é uma contribuição importante para o campo teatral porque propicia ao espectador elementos sensoriais para crítica dos modos sociais de integração participativa ao sistema de governabilidade integrativa do capitalismo atual. Isto é feito sem se afastar dos elementos sensoriais do fazer teatral e sem se tornar teoria sociológica.

Mesmo que falte a crítica das condicionantes históricas da produção dos espaços das cidades, criações como *Remote Buenos Aires* são importantes porque renovam os modos de questionar a naturalização da vida domesticada no espaço urbano. As condições de produção dos festivais internacionais, que propiciam que criações como essa rodem o mundo, entretanto, poderiam ser a próxima questão a ser apontada como dilema e sobre a qual provocar estranhamento. O enfrentamento desse dilema pode ser feito pelo Rimini Protokoll e pelos artistas que dominam os mecanismos de circulação internacional, mas é imperativo que ele seja feito também pela crítica especializada e pelos produtores dos festivais internacionais.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter; BOLLE, Willi (org.); TIEDEMANN, Rolf(org.). *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE,

**Urdimento**

O estranhamento do turismo controlado: no áudio *tour Remote Buenos Aires* do Rimini Protokoll.

Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DER SPIEGEL. *Um ein Flüchtlingsheim anzuzünden, muss man nicht 'Mein Kampf' lesen*. Disponível em: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mein-kampf-im-theater-so-reagieren-die-zuschauer-a-1070968.html>. Acesso em: 23 jun. 2020.

FÉRAL, Josette. A teatralidade. In: FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. José. Guinsburg ... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. (1917-1918). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do Eu*. In: FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos*. (1920-1923). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KAEGI, Stefan. *Remote Buenos Aires*. 2017. (Não publicado).

LIMA, Fátima Costa de e BAUMGÄRTEL, Stephan. O *flashmob* e o rolezinho: considerações sobre a construção estética de um corpo coletivo político num espaço de ostentação capitalista. PROAÑO-GÓMEZ, Lola e VERZERO, Lorena (Orgs.). *Perspectivas políticas de la escena latino-americana - diálogos en tiempo presente*. Buenos Aires / Los Angeles: Argus-a, 2017.

RIMINI PROTOKOLL. *Remote X*. Disponível em <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/remote-x2020> Acesso em: 23 jun. 2020.

SCHIOCCHET, Michelle. Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta. *Urdimento*. v. 2. n. 17. p. 131-136. Florianópolis. set. 2011.

Recebido em: 29/06/2020

Aprovado em: 16/08/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT  
Centro de Arte - CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)

Giorgio Zimann Gislou  
Michele Louise Schiocchet

Urdimento, Florianópolis, v.2, n.38, p.1-28, ago./set. 2020