

○ Esthetiek in de favela

- Het theater van *Nós do Morro* in de Vidigal-favela van Rio de Janeiro -

In het Westen wordt vaak gedacht dat in ontwikkelingslanden geen artistiek interessant theater gemaakt kan worden. Kirsten Broekman laat in dit essay zien dat het moed vergt theater maken in een gebied waar moord en doodslag je op iedere straathoek kunnen opwachten. Broekman buigt zich over de vraag of het sociaal geëngageerde theater van Nós do Morro naast maatschappelijk belangwekkend, ook esthetisch of vernieuwend kan zijn.

Kirsten Broekman

Brazilië is niet het land voor amateurs¹

Hij staat in een duur uitzierend pak op de afgesproken plaats voor de favela² mij op te wachten. De ongeschreven wet is dat hij niets van mij hoeft te weten en ik niets van hem. Met een oortje wordt gecommuniceerd met mannen die ik al vrij snel over de brug ontmoet. De man zonder naam begeleidt mij op gepaste wijze naar de hoge brug en hij adviseert mij mijn pas te versnellen. Aan de overkant staat zijn collega. Zijn pistool is duidelijker zichtbaar. Met tape heeft hij een tweede vuurwapen onder aan zijn been vastgeplakt. Mijn ademhaling

¹ Joao Gilberto, Bossa Nova zanger en schrijver van de hit 'The Girl from Ipanema'.

² Favela betekent 'sloppenwijk' in het Portugees.

versnelt. Ik probeer mijzelf gerust te stellen dat het een gevolg is van de aanhoudende Braziliaanse hitte. Onder mij scheuren de bussen en massieve pick-up trucks naar hun plek van bestemming. De dieselgeur maakt mij duizelig. Ik twijfel. Een moment lang. Ik ben vergeten waarom ik juist op deze locatie mijn promotieonderzoek wilde starten.

Nicaragua – hoe het begon

Op verschillende rode plastic stoelen in barretjes hoor ik zes jaar voor mijn reis naar Brazilië de frustratie aan van vele theatermakers in Nicaragua. Op dat moment werk ik mee aan twee theatervoorstellingen en schrijf ik mijn eerste script. Een Spaans script. Bij de eerste lezing lachen de actrices mij vol liefde uit. Niet alleen blijkt de grammatica vol fouten te zitten, ook vele woorden blijken dubbelzinnige betekenissen te hebben. In de avonden ontmoet ik andere theatermakers, die alles willen weten over het Nederlandse theater en de wetgeving. Tegenover mij zitten bakkers, vuilnismannen en kippenslachters, maar ze noemen zich liever kunstenaars. De andere banen zijn alleen om rond te komen. In Nicaragua kan theater maken niet voor iedereen bestaan als een voltijd professie. Het overgrote deel van de theatervoorstellingen wordt in opdracht van internationale non- gouvernementele organisaties op de planken gebracht, waarbij de artistieke vrijheid meestal aan banden ligt. In het Nationale Theater worden alleen populaire volkszangers of traditionele dansspektakels geprogrammeerd. Op straat en in de wijken vindt het volkstheater plaats. Zonder censuur.

Nicaragua is een van de weinige ontwikkelingslanden waar het zogenoemde sociale theater groter is dan het conventionele of folkloristische theater sinds de revolutie in de jaren tachtig. Binnen twee jaar ontstonden er in die tijd 200

theatergroepen uit noodzaak om de bevolking te informeren over de politieke situatie van het land. Tegenwoordig bestaan niet veel van deze gezelschappen meer, maar het sociale theater – voor het volk en door het volk - floreert nog altijd gratis of tegen een kleine vergoeding in vele wijken. Deze theatermakers smachten naar het moment om hun publiek in het rode pluche te laten plaatsnemen. Dat zou namelijk betekenen dat de esthetische waarde van hun theater ook een bestaansrecht heeft gevonden binnen het conventionele theaterlandschap.

Esthetiek in ontwikkelingslanden

Mijn interesse voor esthetiek van theater in ontwikkelingslanden werd gewekt toen ik observeerde dat er theater wordt gemaakt op plekken waar de bommen *letterlijk* uit de lucht vallen en in situaties waar gezinnen proberen te overleven van 1 dollar per dag. De eerste vraag van vele mensen om mij heen was waarom theatermakers voorstellingen blijven maken in zulke situaties? Mijn antwoord waren twee nieuwe vragen: waarom bestaat de aanname dat er op deze plekken geen theater plaatsvindt en waarom denken velen dat theatermakers geen voorstellingen mogen of zouden moeten maken op zulke momenten? Theater wordt zowel *dankzij* als *ondanks* geweld of armoede gemaakt. De kernvraag lijkt te zijn: als kunst gemaakt wordt onder extreme omstandigheden, levert dit dan *andere* kunst op dan als kunst gemaakt wordt in relatieve rust en rijkdom, kortom meer 'luwte'?

De afgelopen 50 jaar hebben theatermakers in ontwikkelingslanden als Brazilië nieuwe theatermethodes ontwikkeld als antwoord op de sociale, culturele en politieke onderdrukkingen. Deze nieuwe theatervormen bleken te

voorzien in een fundamentele behoefte van het volk dat leeft in een situatie waar individuele vrijheid nog altijd een luxe is en de macht van culturele expressies wordt geschuwd. De vraag is of sociaal theater in een ontwikkelingsland als Brazilië een andere esthetiek heeft dan theater dat wordt gemaakt in bijvoorbeeld Nederland.

Natuurlijk is esthetiek een breed begrip. En hoe moet ik de term definiëren als ik spreek in de context van sociaal theater in ontwikkelingslanden? In de westerse wereld liggen termen als vormvernieuwing en abstrahering van het narratief vaak in het directe verlengde van het begrip esthetiek. In ontwikkelingslanden wordt bij de term esthetiek eerder gedacht aan kwaliteit van acteren en/of het succesvol overbrengen van een maatschappelijke boodschap.

Tijdens mijn bezoek aan Nicaragua dacht ik dat de basis van esthetiek relateert aan de cultuur en de tradities waarin de kunstvorm ontstaat. Maar, zo vroeg ik me af, wat verstaat men dan onder esthetiek als de kunst wordt gemaakt in een levenssituatie van overleven, extreme armoede en geweld? Dat zijn immers geen aspecten die 'cultuur' of 'traditie' genoemd kunnen worden, maar wel de kunst diepgaand beïnvloeden. Verandert de esthetiek dan? Is deze term dan nog gebaseerd op vormvernieuwing, kwaliteit, experimenten, of spelen er andere concepten, wellicht meer basale noties mee? En heeft dit theater een andere impact? Een impact die, zoals bewoners van een land in vrede over het algemeen vermoeden, dieper snijdt dan een voorstelling gemaakt in de esthetiek van een rustig doorontwikkeld artistieke cultuur? Of moeten we theater uit een ontwikkelingsland niet (alleen) beoordelen op de maatschappelijke impact maar als een volwaardige kunstvorm beschouwen?

In Nicaragua werd ik mij ervan bewust dat theatermakers aldaar verward zijn over de esthetische waarde van sociaal theater: in interviews gaven zij aan dat deze theatervorm ook een artistiek bestaansrecht heeft, waarin vormvernieuwing, abstracte acteerstijlen en inhoudelijke experimenten worden gebruikt, alleen wellicht niet op hetzelfde niveau als binnen het conventionele theater. De theatermakers vertelden mij dat hun voorstellingen echter wel *uitsluitend* worden beoordeeld op de resultaten van sociale ontwikkeling en niet op esthetische criteria, wanneer zij in aanmerking wilden komen voor internationale financiële steun. Is het zo dat alleen de buitenlandse subsidiënt focust op de maatschappelijke impact van theater in ontwikkelingslanden en de ‘westerse’ maatstaven van vormexperiment, abstractie en vernieuwing links laat liggen? Interesseren de theatermakers in ontwikkelingslanden zich ook meer voor een sociale functie van theater - een ‘maatschappelijk georiënteerde’ vorm van esthetiek - of verlangen de makers van sociaal theater er juist naar te worden beoordeeld op een breder gedeelte – westerse – esthetische maatstaf?

Mijn besluit staat vast. In Engeland start ik een promotieonderzoek met het thema: de aard, betekenis en het belang van esthetiek binnen het veld van theater in non-traditionele settings, waarbij ik mijn onderzoek begin bij een theatergezelschap in een gewelddadige favela van Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro - Wij van de Heuvel

Mijn ademhaling wordt iets rustiger als ik aan de overkant van de brug ben. De laatste paar meter word ik begeleid door een jongen die niet ouder is dan veertien jaar. Hij doet mij denken aan Lance Armstrong. Op zijn taaie gezicht zit een groot

litteken. Zijn gelaat is er niet minder vriendelijk op geworden. Hij is de eerste die mij een hand geeft, zijn naam vertelt en mij welkom heet. Met een grote grijns wijst hij zonder enige aanleiding naar een hoge uitsparing waar hij altijd oud en nieuw viert en het groteske vuurwerk bekijkt. Toeristen en zakenlieden betalen meer dan duizend dollar voor een balkon aan het strand. Met een aanstekelijke lach benoemt hij de domheid van deze mensen: “In mijn wijk kunnen ze voor niets naar de verlichte hemel kijken. En als ik eerlijk ben, sta je hier veel dichterbij God...”

Vlakbij deze locatie draai ik voor mijn onderzoek drie maanden mee met het theatergezelschap *Nós do Morro*, vrij vertaald: *Wij van de Heuvel*. Het gezelschap is 24 jaar geleden ontstaan omdat theatermaker Guti Fraga, toen nog actief in het professionele muziektheatercircuit, niet meer voor zichzelf kon verantwoorden dat theater een elitesport was geworden. Fraga stond er van versteld dat het klassieke theater in de jaren tachtig alleen nog maar toebedeeld was aan de ‘rijke inwoners van het asfalt’, terwijl de meest populaire Braziliaanse kunstvormen zoals samba, carnaval, capoeira en baile funk stuk voor stuk hun oorsprong vonden in de favela. Met korte, klassieke theatervoorstellingen op straat verleidt hij de achtergestelde gemeenschap. De inwoners zien de waarde van zijn voorstellingen in en steunen Fraga met kostuums en rekwisieten. Geld kunnen ze niet missen.

Na meer dan 15 jaar besluit een van de grootste energie- en olieconcerns ter wereld, Petrobras, het gezelschap te ondersteunen, waardoor er niet alleen een ruime school gebouwd kan worden, maar ook professionele theatervoorstellingen geproduceerd kunnen worden. Vanaf dan worden acteurs gevraagd voor TV en film en het

merendeel van de personages in de met Oscars bekroonde film *Cidade de Deus* zijn spelers van *Nós do Morro*. De acteurs malen er niet teveel om dat ze door hun donkere huidskleur vooral als bad guys worden gecast. Roem en de erkenning spelen een grotere rol. Ik besluit drie verschillende groepen binnen de school te volgen, waarvan een klas net begonnen is aan de repetities van de Russische satirische klassieker *O Inspector Geral* ofwel: *De Revisor*. De regisseur, Fernando Melvin, betreft mij direct bij zijn plannen en vraagt mij mee te denken over de kostuums en de dramaturgie. Fernando Melvin is geboren en getogen in de favela en maakte al vroeg in zijn carrière naam door energieke en theatrale kindervoorstellingen. Hij werkt sinds een aantal jaar binnen *Nós do Morro*. De acteurs zijn goede vrienden, maar zodra de repetities beginnen, verandert hij in een gedisciplineerde regisseur en heeft hij de leiding over de artistieke keuzes. Wel laat hij elke acteur het personage zelf vormgeven en schaaft hij vaak alleen de scherpe randjes eraf. Hij is geliefd binnen het gezelschap. Zijn zachtheid en empathisch vermogen creëren een gevoel van veiligheid.

Realisme en realiteit in de favela

Melvin roept mij bij zich en vraagt mij vandaag de rol over te nemen van Pjotr Iwanowitsch Dobtschinksij. De actrice kon geen vrij krijgen van haar werk. Natuurlijk word ik hard uitgelachen om mijn slechte Portugese accent. Maar deze mogelijkheid geeft mij een andere kijk op de Braziliaanse acteerstijl. Met onvermoeibare energie willen de acteurs elk detail van hun personage uitpluizen. Er wordt veel gediscussieerd en weinig geklaagd. Discussies kunnen hoog oplopen, waardoor het verschil tussen acteur en personage soms vervaagt. Het viel mij al eerder op dat binnen het theatergezelschap gesproken kan worden van talent. De

acteurs worden na intensieve audities geselecteerd, waarbij gekeken wordt naar verschillende kwaliteiten: stem, tekstbehandeling, beweging, muzikaliteit en ambitie. Artistiek leider Fraga benoemt de maakbaarheid van het talent van de acteurs binnen zijn gezelschap als dé succes-combinatie van discipline, organisatie, techniek, plezier en het bieden van een veilig thuis. Fraga kent alle 500 studenten bij naam en weet van ieder zijn of haar persoonlijke geschiedenis. Hij schroomt niet om in mijn aanwezigheid iemand aan te spreken op zijn gedrag.

Fraga is een realist. Hij weet dat niet iedereen een groot acteur kan worden. Door de moordende concurrentie, de donkere huidskleur of de situatie waar de meeste acteurs uit proberen te komen. Zijn doel is om er voor te zorgen dat iedereen wordt opgeleid tot een respectabele burger. Ik moet wennen aan deze correcte opvatting. *Nós do Morro* is bekend in alle delen van de stad en veel jongeren proberen jaar na jaar opnieuw auditie te doen om toegelaten te worden. Sinds vier jaar mogen ook inwoners uit andere wijken uit Rio de Janeiro auditeren. Vijftien procent van het totaal aantal acteurs is niet geboren in de Vidigal favela en deze acteurs komen veelal uit rijkere buurten. Hoe kan er niet meer ambitie leven bij Fraga als het succes en de kwaliteit van de acteurs alleen maar groeit? Fraga merkt mijn wantrouwen na een paar weken op en benadrukt dan nogmaals dat hij alleen kan fungeren als een mogelijkheid. Morgen kan alles anders zijn. Vandaag is hij de link naar een mogelijkheid om theater te voelen, ervaren en te maken in een veilige omgeving.

Niet lang na dit gesprek spring ik in een haastig moment op een motortaxi in de favela om op tijd te komen op een repetitie. Bij een scherpe bocht botsen we tegen een andere

motor en krijg ik de bloedhete uitlaat op mijn kuit. De chauffeur is woedend en eist 20 dollar voor reparatiekosten, voordat hij mij op een andere motor naar het ziekenhuis brengt. Wanneer ik de week erop uit het ziekenhuis kom en het voorval ter sprake breng bij het bestuur van *Nós do Morro*, is hun oplossing simpel: de bestuurder van de motortaxi moet vermoord worden. Zo zijn de regels op de heuvel. Wie aan een van ons komt, heeft geen minuut langer te leven. De hele dag probeer ik hen op andere gedachten te brengen, maar iedereen is het er mee eens. Verdoofd vertrek ik en twijfel ik of ik terug moet gaan naar een plek waar ik de regels niet lijk te begrijpen. Na een paar dagen keer ik toch terug. Niet uit nieuwsgierigheid, wel uit bezorgdheid. Mijn ogen zoeken direct naar de bestuurder. Verpakt in gips en vol schaafwonden zie ik hem staan. Hij leeft nog. Ze hebben hem voor deze keer zachter aangepakt.

Het motorongeluk en de wapens om mij heen doen mij beseffen in welke situatie het theatergezelschap zich bevindt en op welke manier de risico's het gezelschap zouden kunnen beïnvloeden. Het leven in de favela is zo anders. Zo opdringerig anders. Zo intensief anders en bedreigend. Fraga had mij al eerder duidelijk gemaakt dat een mensenleven in de vele favela's van Rio de Janeiro een andere waarde heeft dan wij in Nederland ervaren. De maatschappelijke noodzaak en functie van het gezelschap heeft zich in de vele jaren al vaak bewezen. Vele jongeren komen door de theaterschool goed terecht en vermijden de drugs- en gangwereld door de strenge opvoeding van Fraga. Maar hoewel de regels op de heuvel voor mij nog altijd niet te begrijpen zijn, besef ik wel dat dit gezelschap voor de studenten niet alleen een maatschappelijk paradijs is. *Nós do Morro* heeft zowel in de favela als daar buiten een status verworven die is gebaseerd

op het succes en de esthetische waarde van de voorstellingen.

Shakespeare meets Samba

Voor mijn vertrek naar Rio de Janeiro kwam de westerse gedachte bij mij naar boven dat het succes van dit gezelschap in deze miljoenenstad misschien voort was gekomen uit het idee dat de media en het publiek eindelijk een goed concept uit de favela zagen komen, waarbij de lat van de kwaliteit en schoonheid van de voorstellingen niet even hoog zou liggen als bij het 'conventionele theater van het asfalt'. De naderende Olympische Spelen en Wereldkampioenschappen in Rio resulteren in het opschonen van de naam van de favela's, waarbij in de media geslaagde kunstprojecten groter worden gemaakt dan ze in werkelijkheid zijn. Mijn culturele bias heeft mij gelukkig bedrogen: het bestuur en de docenten van *Nós do Morro* gaan in elke presentatie op zoek naar een vernieuwing, zowel in vorm als inhoud. Zo worden de klassieke theaterteksten niet bewerkt of vereenvoudigd, maar juist in originele vorm gedetailleerd behandeld. Wat betreft decor, kostuums en grime is de noodzaak voelbaar vernieuwing en abstrahering aan te brengen. Tijdens de repetities van de verschillende klassen in de school, werken de docenten gedisciplineerd aan een experimenteel doel. Zij leren de studenten nieuwe acteerstijlen, gecombineerd met muziek, capoeira, rap en klassieke zang. De acteurs vinden in deze school een traditionele Braziliaanse kunstvorm: zij leren niet alleen over hun afkomst, maar ook hoe deze achtergrond ingezet kan worden binnen een klassieke Europese theatertraditie. Dit is Shakespeare meets Samba. Een van de andere oprichters en bestuursleden van *Nós do Morro*, José Frederico Pinheiro - Freddy, zoals hij ook wel werd genoemd - benadrukte in het interview dat ik met hem

had, dat het gezelschap niet alleen een bestaansrecht heeft op basis van haar noodzakelijke functie in de favela, en evenmin vanwege de inhoudelijke waarachtigheid van de voorstellingen. *Nós do Morro* maakt deel uit van het professionele theatercircuit omdat het theatergezelschap het experiment en de vernieuwing niet schuwt, zonder de sociale functie uit het oog te verliezen. Het maatschappelijke en educatief nut van het gezelschap is gelijk en in sommige voorstellingen zelfs ondergeschikt aan meer 'westerse' criteria voor esthetiek, zoals vernieuwing, abstractie en vormexperiment.

De Revisor

De avond van de première is aangebroken. Op de afgesproken tijd zijn alleen regisseur Fernando Melvin en ik aanwezig. Hij is niet bang dat de acteurs niet op komen dagen: de dag ervoor heeft hij alle betrokkenen nog hard toegesproken. Zijn monoloog ging over discipline en het respect voor elkaar. Zoals gewoonlijk liepen de emoties hoog op en dat ging gepaard met veel tranen en woorden. Melvin twijfelt niet aan hun talent of kwaliteit van acteren. Het probleem is dat ze nooit op tijd komen en dat hun gevoel van discipline aangescherpt moet worden. Veel acteurs hebben van jongs af aan voor zichzelf moeten zorgen en hebben moeite stand te houden in een strak stramien. Een half uur voor tijd is iedereen eindelijk gearriveerd. Op de zolder in de school moeten vijf minuten voor tijd nog vier acteurs door mij gegrimeerd worden. Eén van de kostuums moet opnieuw genaaid worden. De sfeer is bijzonder: iedereen kijkt elkaar na op details, de lichten worden nogmaals gecontroleerd en op elke stoel in het publiek wordt een karton als waaier neergelegd. De voorstelling begint uiteindelijk 25 minuten te laat. In de kleine ruimte zitten in totaal 75 mensen op rode

plastic stoelen opgesteld in een kring om een grote dinertafel. Het publiek is een mengelmoes van familie en inwoners van de Vidigal favela en nieuwsgierigen uit andere buurten.

De Russische schrijver Nikolai Gogol heeft met dit stuk een komedie vol misverstanden geschreven die op een pijnlijke manier de menselijke afgunst en de diep gewortelde corruptie van de macht in Rusland aan de kaak stelt. Het verhaal gaat over een kleine provinciestad waar burgemeester en andere hoge ambtenaren worden opgeschrikt als bekend wordt dat een undercover inspecteur (*de Revisor*) onderzoek komt doen in hun stad. Een eenvoudige kantoorbediende, Chlestakow, die al twee weken in het stadje logeert, wordt aangezien als de gevreesde inspecteur. Chlestakow heeft de verwarring niet snel in de gaten en geniet van de steekpenningen, etentjes en gediensstigheid van de ambtenaren. Chlestakow vlucht gelukkig net op tijd de stad uit, waarna de burgemeester ontdekt dat een eenvoudige kantoorbediende aanzag voor een invloedrijk man. De burgemeester spreekt het publiek toe en houdt hen een spiegel voor over macht en schijnheiligheid. De voorstelling eindigt op het moment dat de burgemeester het bericht ontvangt dat de echte *Revisor* inmiddels in de stad is en hem onmiddellijk wenst te spreken.

Het concept van de voorstelling zit goed in elkaar: met harde klassieke muziek komen de inwoners van het dorp haastig van vijf kanten opgerend. Alle personages zijn wit geschminkt en naarmate het verhaal vordert en de hitte in de zaal aanhoudt, verdwijnt het witte masker en komt het donkere gezicht tevoorschijn. De grond laat al snel een schouwspel van witte plekken achter, waar de personages uiteindelijk in komen te liggen. De kostuums zijn gemaakt in de stijl van Terry Gilliam: sprookjesachtig, veel kleine details, een

uitbundige personificatie van het alledaagse. Het is een extreme versie van een Monty Python-troupe. Alle lichten zijn speciaal voor deze voorstelling vormgegeven: het zijn plastic Coca Cola flesjes met kleine gaatjes en drie basiskleuren, zodat er op verschillende manieren mee gespeeld kan worden. Doordat het publiek in een kring is geplaatst, worden de acteurs genoodzaakt om te spelen in verschillende richtingen. Zij bewegen zich niet alleen in het midden van de zaal, maar maken ook gebruik van de rode plastic stoelen in het publiek en verrassende kleine ingangen. De acteerstijl is grotesk, bijna absurd. De klassieke muziek blijft tijdens de gehele voorstelling terugkomen. Het publiek buldert. De geur van transpiratie, schmink en natte regen komt langzaam binnen.

Tijdens de generale repetitie werd er andere schmink op de gezichten gebruikt en nu is het effect veel groter. De kostuums blijven echter netjes en in stijl, alleen het gezicht verandert naarmate het 'einde' nadert. Fernando Melvin richt zich met deze voorstelling op de Braziliaanse elite die met groot gemak de ogen sluit voor de sociaal maatschappelijke problematiek: een metafoor voor de ontmaskering van de kleine groep machthebbers van Brazilië. Achter elke knipooog lijkt de acteur uit het personage te springen. Het publiek wordt aangekeken, vastgepakt en op schoot genomen. Melvin gebruikt een zachte vorm van Brechtiaans theater. Hij wil dat het publiek optimaal geniet, maar houdt hen scherp door de reële interactie met de acteurs. De grappen en emoties worden perfect opgepakt door de toeschouwers. Wanneer de burgemeester en de hoge ambtenaren worden ontmaskerd is het publiek door het dolle heen. Tijdens een daverend applaus bedankt Melvin het publiek en zijn acteurs. Na de première is de zaal nog drie keer uitverkocht geweest.

Volgend jaar gaat *de Revisor* met dezelfde cast in reprise en wellicht toeren door het land.

Moord & jaloezie

Op de hoge uitsparing vlakbij God die de Lance Armstrong-jongens mij toonde toen ik hier voor het eerst kwam, neem ik met verschillende toeschouwers de voorstelling door. Ze staan versteld van de kwaliteit van acteren, de vernieuwing van licht en kostuums en analyseren de combinatie van de klassieke tekst van een 19^e eeuwse Russische bourgeoistraditie in een Braziliaans jasje. De inhoud wordt juist begrepen door de populaire en experimentele vorm die Fernando Melvin heeft gekozen. Ik zwijg en kijk uit op duizenden lichtjes. Sommige knipperen, sommige zijn te fel om in te kijken. Ik kan mij zo voorstellen dat het uitzicht hier tijdens de laatste dag van het jaar ongelooflijk is. Het gelach van de talentvolle acteurs en het geluid van een gitaar en percussie komen langzaam dichterbij. Vanavond is het feest.

Anderhalve maand na mijn vertrek uit Rio de Janeiro hoor ik dat José Frederico 'Freddy' Pinheiro op gruwelijke wijze is vermoord in een rijke buurt. De moordenaars waren op zoek naar geld. Freddy sloot het interview dat ik destijds met hem had af met de vaderlijke waarschuwing dat ik voorzichtig moest zijn in de buurt: het kan afgelopen zijn voordat je het door hebt. De kunst is om de periode tot die tijd zo magisch mogelijk te maken, zei hij.

Momenteel zet ik mijn promotieonderzoek voort naar het verband tussen de context waarin sociaal theater gemaakt wordt – cultuur, tradities, doel, doelgroep – en de 'esthetiek'. Hoe zoeken (of vermijden) theatermakers in diverse ontwikkelingslanden een balans tussen enerzijds de 'sociale

functie' van het theater en anderzijds de meer 'autonoom - artistieke' uitingen van esthetiek, zoals vormvernieuwing, abstractie en experimenteerdrift? Heeft sociaal theater ook een artistieke bestaansrecht, of toch vooraleerst een sociale? Is het terecht dat in het Westen regelmatig wordt gedacht dat in andere landen, onder moeilijke omstandigheden, geen artistiek interessant, vernieuwend theater gemaakt kan worden? En: kunnen we in het Westen verder denken dan slechts jaloers te zijn op de hogere maatschappelijke noodzaak die theater in landen als Brazilië in zich draagt? Zouden wij niet met een grotere en oprechtere interesse kunnen kijken naar de manier waarop het sociale theater van *Nós do Morro* vanuit een hechte gemeenschap en een diepliggende maatschappelijke drijfveer tegelijkertijd ook vernieuwend en experimenteel theater maakt?

Voor José Frederico Pinheiro: vermoord op 11 februari 2010 in Rio de Janeiro

Kirsten Broekman rondde in 2006 de studie Theaterwetenschap af aan de Universiteit van Utrecht. Tijdens en na haar studie werkte zij als theatermaker in verschillende landen en contexten: op zwarte scholen in Nederland en met kinderen en jong volwassenen in Nicaragua. Inmiddels werkt zij aan haar promotieonderzoek aan de Universiteit van Manchester in Groot-Brittannië. In haar onderzoek richt zij zich op de rol, betekenis en het belang van esthetische concepten binnen sociaal theater in Brazilië, Cambodja en Nicaragua.