

ANNIE FRATELLINI, UMA PALHAÇA À FRENTE DO AUGUSTO

ANNIE FRATELLINI, A CLOWN AHEAD OF AUGUST

*Laura Marques de Souza Salvatore*¹

Université Paul-Valéry Montpellier

Resumo: A partir de uma abordagem etnocenológica, este artigo busca destacar das autonarrativas de Annie Fratellini as espetacularidades de sua vida cotidiana. Supõe-se que ela aprendeu a ser palhaça antes de formar um duo com Pierre Étaix. Será levado em conta o aprendizado que acontece através do corpo, como inscrição de conhecimento, transmitido por seus ancestrais palhaços. Conclui-se que Annie foi uma palhaça na vida, sobretudo, no período em que ela esteve fora do circo.

Palavras-chave: Augusto, palhaça, circo, corpo, memória, espetacularidade.

Abstract: From an ethnocenological approach, this article aims to highlight from Annie Fratellini's autonarratives the spectacularities of her everyday life. It is assumed that she learned to be a clown before forming a duo with Pierre Étaix. Therefore, it seems inevitable to study the learning that happens through the body, as an inscription of knowledge, transmitted by her clowns ancestors. It is concluded that Annie was a clown in her life, especially during the period she was out of the circus.

Keywords: August, clown, circus, body, memory, spectacularity.

Recebido em: 18/10/2022

Aceito em: 16/03/2023

¹ Doutoranda em Arts - *Études théâtrales et arts du spectacle vivant* em cotutela com a Universidade Federal da Bahia.

Annie Fratellini (1932-1997) é considerada uma das primeiras mulheres a entrar num picadeiro como palhaço Augusto, em dupla clássica com um Clown Branco. Fato que ocorreu somente em 1969 (Dagenais, 2015, p. 234), com seu marido, Pierre Étaix, quando ela tinha mais de trinta e cinco anos de idade. Nascida e criada no meio circense, Annie F. é oriunda da quarta geração da Família Fratellini, esta que gerou o famoso Trio Fratellini, formado por Paul (Paolo), François (Francesco) e Albert (Alberto). O pai da artista, Victor, filho de Paul, também foi palhaço e acrobata, seguindo a tradição dos clowns que tinham a acrobacia como base do trabalho corporal.

Curioso é observar que, embora ela tenha nascido e crescido no meio de palhaços acrobatas, Annie F. aprendeu com seus ancestrais sobretudo a acrobacia. No circo moderno europeu dos séculos XIX e XX, ser palhaço era profissão para homens, salvo raras exceções que faziam a *clownesse*². Com isso, não houve um incentivo direto de seus familiares para que ela se tornasse palhaço. No entanto, por volta dos 36 anos de idade, incitada pelo seu terceiro marido, Pierre Étaix, o Clown Yoyo, Annie F. monta a dupla. Eles construíram uma carreira que foi bem-sucedida e permaneceram juntos até 1987.

Para entender a biografia dela, seja em entrevista fornecida à Jean Monteaux (1977), seja em suas memórias publicadas no livro *Destin de Clown* (1989), nota-se que ela organiza a sua narrativa por meio de alguns momentos, dos quais destacamos três como principais. Um primeiro que concerne à sua infância, período de início do aprendizado de acrobacia e de contato com diversos palhaços. O segundo, formado por uma adolescência de treinamento intensivo, com aulas de acrobacia, canto, música e sapateado, e de montagem para seu número acrobático musical, que a levará para o picadeiro pela primeira vez, aos 16 anos. Época em que a sua visão do mundo circense vai se transformar. Desgastada com a rigidez e com as exigências de seu pai em relação ao ofício, Annie deixará o circo. Este, para nós, é considerado o início do terceiro momento, pois serão vinte anos em que ela permanece afastada do circo. No entanto, seus conhecimentos circenses farão parte de suas apresentações de alguma maneira. Ela atua como cantora de jazz, é atriz de cinema (quando se aproxima de Pierre Étaix), trabalha

2 Para conhecer algumas das mulheres que se tornaram clowns no fim do século XIX até meados do século XX, ver “Les femmes-clowns et les femmes-augustes”. In: RÉMY, Tristan. Les clowns. Paris: Grasset, 2002.

na televisão e faz uma aparição no teatro de revista. Um quarto momento, que não será aprofundado neste estudo, é quando ela retorna ao circo, com o incentivo de Pierre, e terá espaço para manifestar seu ser palhaça, através da figura do Augusto. Figurino, maquiagem, nariz vermelho, trabalho corporal sobre a comicidade do palhaço e aperfeiçoamento e renovação do repertório de entradas clownescas são alguns dos elementos que vão oficializar a entrada de Annie no universo da palhaçada circense.

A própria artista realça a importância de Pierre Étaix para que ela tomasse consciência da grandeza em ser uma Fratellini. Ela não só ouviu os conselhos do marido como atendeu a seu pedido: retornou ao circo, criou o seu palhaço, estudou e renovou as entradas clownescas, ocupou as pistas circenses por anos e, ainda, criaram juntos a primeira escola de circo francesa, *École Nationale du Cirque*³. Valérie, filha de Annie, afirma que: “Ela [a tradição italiana] quase se apagou com Annie, e foi ‘salva’ por um francês, Pierre Étaix, que a impulsionou a manter viva a chama”⁴. Segundo Valérie, foi graças a Pierre que Annie tornou-se palhaço, no entanto, investigaremos, neste estudo, a possibilidade de Annie Fratellini ser detentora de uma corporalidade clownesca que já existia antes dela se tornar palhaço, da qual Pierre tinha consciência.

Isto posto, destacamos a hipótese de que Annie Fratellini se tornou palhaça desde a sua infância, e continua em sua adolescência, pelo contato e convivência com tantos ancestrais palhaços. Visto que a comicidade do palhaço é marcada pelo corpo, quando falamos em “ser palhaça”, nos referimos a uma comicidade que pode se expressar nos gestos, na vocalidade, no movimento e no comportamento cotidiano. Ao nosso ver, o saber de clown chega à Annie através de uma aprendizagem que é corporal e acontece pela observação, imitação e repetição cotidiana.

Em suma, pretendemos, num primeiro tempo, destacar, das autonarrativas da vida cotidiana de Annie F., acontecimentos os quais supomos justificar a transmissão corporal, isto é, por meio do contato com sua família de palhaços. E, num segundo tempo, relevamos os eventos extracotidianos e, portanto, espetaculares,

3 Atualmente, a Escola tem o nome de *Académie Fratellini*. Disponível em: <https://www.academie-fratellini.com/>. Acesso em 10/10/22.

4 (Tradução nossa). “*Elle a failli s’éteindre avec annie, et elle a été «sauvée» par un Français, Pierre Étaix, qui a poussé Annie à reprendre le flambeau*”. (Valérie FRATELLINI [entrevista cedida à] SLA-TAPER, 2017, p. 156).

que nos darão indícios de que o seu corpo apresentava determinada corporalidade clownesca antes mesmo dela tornar-se Augusto. Para poder fazer esta análise, nos apoiaremos na etnocenologia, campo de pesquisa de fundamental importância para a perspectiva deste estudo, uma vez que ele nos permite enxergar “os corpos em teatralidade e espetacularidade, nos ritos cotidianos [...]” (VELOSO, 2016, p. 92). Portanto, a noção de espetacularidade, a ser detalhada ao longo deste artigo, será utilizada para amparar a nossa metodologia.

As autonarrativas de Annie, se analisadas a partir de uma perspectiva etnocenológica, contribuirão para que tiremos as conclusões de que o corpo de seus ancestrais, portadores de um repertório tradicional italiano oriundo da *Commedia dell'Arte*, é um local de memória (Martins, 2003). Graças à inscrição dos conhecimentos no corpo, Annie F. poderá apreender este saber circense, independentemente da impossibilidade de a mulher ser palhaço. O conjunto de acontecimentos ordinários e extraordinários da vida da artista formam suas singularidades e fundamentam a sua formação, primeiramente, como palhaça e, mais tarde, como Augusto.

Utilizamos, neste estudo, as noções de “palhaço” e “palhaça” de formas distintas. Ao nos referirmos ao palhaço, ou Augusto, queremos falar da figura “mítica, poesia do absurdo”⁵ que se maquia e veste todos os elementos que o transformam neste ser lúdico: máscara, figurino, maquiagem, acessórios que, junto à sua corporalidade e repertório, se encontra com o público com o intuito de causar nele o riso. Ou seja, o palhaço enquanto uma profissão oficializada dentro do circo.

O termo “palhaça” será utilizado para evocar os elementos cômicos do palhaço ou clown em Annie Fratellini, na sua vida cotidiana, seja ordinária ou extraordinária. “Palhaça”, neste artigo, faz referência a uma mulher que é engraçada em seu modo de estar no mundo e de se relacionar com as coisas. Maneira cômica de ser que está sempre vinculada ao olhar externo, pois é nele que o riso se expressa. O modo como usamos o termo “palhaça” pode ser, também, visto como “ser palhaço/a na vida”. E também pode ser compreendido como a figura do palhaço que se mistura com a do artista em sua vida cotidiana, tornando-se visível, e risível, fora do circo ou da cena.

5 (Tradução nossa). “*Il est mythique, poésie de l'absurde*” (FRATELLINI, 1989, p. 161).

Não vamos utilizar o termo palhaça no sentido que ele adquiriu no século XXI, no Brasil, isto é, uma figura cômica que pode escolher deixar de lado a obrigatoriedade do masculino, ou neutro, para assumir os traços de sua feminilidade em seus figurinos, adereços, repertório, etc. Assim, sempre que usarmos esta noção será para afirmar a qualidade de clown que Annie F. apresentava em sua vida cotidiana enquanto artista, e não para se referir à mulher palhaça dos nossos dias. A versão feminina do termo em francês é *clownesse*, ou *femme-clown* (mulher-palhaço). Quando Annie F. se torna palhaço, ela fazia o Augusto, e não a *clownesse* – que era considerada como um dos elementos mais graciosos do espetáculo circense⁶. Além disso, Annie deixa clara a sua posição sobre o palhaço ser assexuado e que ela buscava, com seu figurino, esconder os traços de sua feminilidade (Fratellini, 1989, pp. 163-164).

Escolhemos diferenciar estas duas noções, pois a palavra “palhaça” não existe no contexto histórico-social que recortamos neste artigo. Em português, no Brasil, ela ganha uso apenas no final do século XX e, notadamente, no século XXI, com o aumento do número de mulheres nesta profissão. No entanto, em francês, a noção de palhaça, clown no feminino, não era usada, sobretudo de 1932 a 1969⁷ – período que vai do nascimento de Annie F. até o momento em que ela cria a dupla com Pierre Étaix. Atualmente, na França, há diferentes maneiras de indicar o feminino do palhaço: há palhaças que se autodenominam como “*une clown*”, como *Emma La Clown*; e há textos que utilizam “*clowne*” com um “e” no fim da palavra⁸.

No meio do caminho tinha uma palhaça

Os integrantes da família Fratellini são detentores e transmissores de um conhecimento circense de tradição italiana⁹, inscrito no repertório clownesco que eles criam, apresentam e recriam. Entretanto, o jeito de ser palhaço dos Fratellini

6 (Tradução nossa). “*La clownesse est l’un des éléments les plus gracieux d’un spectacle de cirque avec la trapéziste et l’écuyère de panneau. La trapéziste n’est pas rare; l’écuyère de panneau l’est de plus en plus; la clownesse a toujours fait exception*” (RÉMY, 2002, p. 438).

7 A partir da segunda metade do século XX, o Novo Circo surge, na França, influenciado por diversos movimentos culturais e políticos (GOUDARD, 2010, p. 87). Assim, o circo será influenciado pelas outras formas de arte e ganhará, cada vez mais, novos formatos e possibilidades.

8 CÉZARD, Zed. Des clowns enfin visibles et délibérément subversives?, *Nectart*. 2022/1 (N° 14), pp. 132-140. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/nect.014.0132> & <https://www.cairn.info/revue-nectart-2022-1-page-132.htm>. Acesso em: 10/10/2022.

9 Segundo Slataper (2017, p. 155), o circo deve muito à Itália, e os palhaços, à commedia dell’arte. Para a autora, a tradição italiana do trio Fratellini é, atualmente, transmitida pela *Académie Fratellini*.

também se inscreveria em seus corpos cotidianos? Sobre isso, Annie testemunha que Albert era “um palhaço permanentemente, tanto na vida quanto na pista, o que não o impedia de cuidar de seu jardim, mas permanecendo como um palhaço”¹⁰. François também era, ao seu olhar, palhaço na vida e na pista. Ela ressalta que o simples fato de encontrá-lo na rua ou em um trem era o suficiente para adivinhar que ele era palhaço. O seu pai, Victor, não poderia deixar de ser palhaço fora da pista, principalmente quando ele se relacionava com pessoas do ambiente externo ao circo. Ao ver uma criança na rua, começava imediatamente a falar como palhaço. No entanto, Paul era o único do trio que, para Annie, era “um avô como os outros avôs”¹¹, embora ele próprio afirmasse que “um verdadeiro palhaço pensa e vive como um palhaço”¹².

No que se refere ao saber que está inscrito no corpo, Leda Maria Martins (2003, p. 67) contribuirá à nossa análise por pensar “o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens”. Sua investigação está no campo epistemológico da performance e das cenas rituais de matrizes afro-brasileiras e indígenas, nas quais ela explora as conexões entre “performance e memória, corpo e conhecimento” (2003, p. 66). Estas noções conectadas possibilitam um olhar para a construção e a transmissão de saberes que vai além da escrita. Mais especificamente, Martins (2003, p. 66) se interessa pelos alicerces “africanos que se restituem e se inscrevem nas Américas”. Para ela:

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente os recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja esse estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (Martins, 2003, p. 67)

10 (Tradução nossa). “[...] *un clown permanent, dans la vie comme dans la piste; ce qui ne l’empêchait pas de faire son jardin, mais en demeurant clown*” (FRATELLINI [entrevista cedida a] MONTEAUX, 1977, p. 92).

11 (Tradução nossa). “[...] *un grand-père comme tous les grands-pères*” (FRATELLINI [entrevista cedida a] MONTEAUX, 1977, p. 92).

12 (Tradução nossa). “*Un vrai clown pense clown et vit en clown*” (FRATELLINI [entrevista cedida a] MONTEAUX, 1977, p. 93).

Levamos em consideração as décadas de ensaios e apresentações, ou seja, a repetição, ao longo tempo, de um repertório clownesco. Segundo a nossa percepção, a tradição e o modo de ser palhaço dos Fratellini estavam grafados no corpo, no gesto, no movimento, nos solfejos de vocalidade e na coreografia, como nos ensina Martins (2003). De modo que, a repetição durante décadas acontece “como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento” (MARTINS, 2003, p. 67). As bases do corpo clownesco dos Fratellini, ligado à acrobacia, transbordam seus alicerces dentro e fora da pista. Eles não puderam impedir seus corpos de clown de ultrapassar a cena e fazer parte da vida cotidiana.

Para dar conta do estudo de um corpo clownesco que se expressa além da cena circense, buscamos suporte na etnocenologia que, em sua criação, em 1995, passou por “processos de consolidação [...] como uma nova área de saberes” (VELOSO, 2016, p. 88). Com o intuito de descobrir um corpus de investigação dentro deste campo, a saber, seus objetos de estudo, Bião (2011 *apud* VELOSO, 2016, pp. 91-92) sugere “organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do pesquisador”. O primeiro concerne os estudos das artes vivas como “o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o *happening*, a performance e o folguedo popular”, cuja função “precípua seria o divertimento, o prazer e a fruição estética” (Bião, 2011 *apud* VELOSO, 2016, p. 92). O segundo subgrupo vincula-se aos “ritos espetaculares. [...] É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim, dos ritos representativos ou comemorativos, na terminologia de Émile Dürkheim (1985, 542-546)”. (Bião, 2011 *apud* VELOSO, 2016, p. 92). O terceiro, e o que nos interessa para estudar o corpo de palhaça de Annie F., discorre sobre:

[...] os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisá-los. (Bião, 2011 *apud* Veloso, 2016, p. 92)

Segundo Amoroso (2010, p. 3), o caráter espetacular de um ritual a ser estudado se dá a partir de uma relação entre alteridade e estética. “A compreensão da

alteridade presente no ritual, o entendimento do corpo como o lugar dessa alteridade e a leitura estética que dá a esse ritual um caráter espetacular caracterizam um olhar etnocenológico”. Em nosso estudo, o “ritual a ser estudado” é a relação de Annie com seu entorno, antes dela ser o palhaço Augusto. E a leitura estética que faremos é a partir do que nos chama a atenção nas autonarrativas da artista. A começar pelo conjunto de experiências da artista, em sua infância e adolescência, que podem ser vistas como espetaculares. Sobre isso, Pradier (1995a, p. 1) e Amoroso (2010, p. 3) nos guiam:

De acordo com o Manifesto, “por espetacular deve-se compreender uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de falar, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou as enriquecem essas atividades ou ainda lhes dá sentido”. (Pradier, 1995a, p. 1)

Ao ler a entrevista de Annie Fratellini, feita por Jean Monteaux (1977)¹³, e sua autobiografia intitulada *Destin de Clown* (1989)¹⁴, nos chamam a atenção as singularidades de seu aprendizado dentro do circo com seus familiares e professores, onde se inicia um processo de transmissão corporal. Annie escreve que gostaria de ser uma criança “como as outras” e ir à escola. No entanto, ela própria reconhece em sua descrição que isso nunca seria possível.

Annie Fratellini em: O Início

Seu aprendizado se inicia com sua mãe que lhe dava lições de leitura e, seu pai, de acrobacia, em companhia de todas as outras crianças da família (Fratellini, 1989, p. 110). Seus primeiros anos de aprendizagem lhes foram “doces. O que não será o caso mais tarde”¹⁵. Quando ela passa a frequentar a escola¹⁶, o tempo que lhe restava era dedicado ao treinamento de acrobacia. Suas primeiras apresentações de acrobacia foram na festa paroquial junto de sua prima. Algumas posturas, consideradas indecentes, foram censuradas pelas freiras que dirigiam

13 FRATELLINI, Annie. Annie Fratellini: Un cirque pour l’avenir. [Entrevista cedida a] Jean Monteaux. Éditions du Centurion, 1977.

14 FRATELLINI, Annie. *Destin de clown*. Lyon: La Manufacture, 1989.

15 (Tradução nossa). “*Mes premières années d’apprentissage me parurent douces. Il n’en sera pas de même plus tard*”. (FRATELLINI, 1989, p. 110).

16 Annie Fratellini foi a primeira pessoa de sua família a frequentar a escola (Fratellini, 1989, p. 119). No entanto, ela a deixou a partir dos 13 anos de idade, para começar a trabalhar (Fratellini, 1989, p. 135).

o espetáculo. Por exigência de seu pai, ela trabalhava com três calcinhas, caso alguma delas rasgasse (*Ibid.*, pp. 125-126).

Outro aspecto de sua vida cotidiana que se sobressai de espetacularidade é o fato dela ter convivido com todo tipo de palhaço. Não apenas seu pai, avós, tios-avós e bisavô eram palhaços, mas também seus tios – os filhos de François e de Albert – e seus primos. Além de estar cercada deles em família, o primeiro professor de sapateado de Annie, e primeiro amor, era um palhaço. A relação entre Annie e seus ancestrais permite a transmissão, recriação e revisão das memórias inscritas nos corpos.

As espetacularidades destes eventos de sua vida cotidiana podem ter incitado a formação de seu corpo de palhaça, desde nova. Além das trocas com as pessoas ao seu redor, Annie já vivia a experiência de estar em cena. Por volta dos oito anos, em *Perreux* (França), cidade onde sua família havia comprado uma casa, nomeada de *Villa du Rire*, Annie e sua prima, vestidas de menino, fizeram um primeiro número cômico. Foi uma pequena aparição não oficial, num espaço privado, mas que fez sucesso. Ela conta que ambas faziam aulas de dança juntas e que aproveitavam o momento para ensaiar: “eu era muito inquieta e a prima fazia qualquer coisa; então eu a beliscava quando nós trabalhávamos” (Fratellini [entrevista cedida a] Monteaux, 1977, p. 44)¹⁷.

Mesmo que esta ainda não fosse uma apresentação profissional, e para um grande público, a consideramos como uma experiência marcante, pois, por um lado, a sua brincadeira era ensaiar uma cena cômica e se apresentar. Por outro, trata-se de uma situação que ela selecionou para contar em seus escritos, ou seja, evento que ficou registrado em sua memória.

Além da convivência com palhaços, Annie recebe todo tipo de influências do meio circense. Em sua primeira ida ao circo, ela assiste da coxia a entrada de Dario e Bário. Ela não viu a cena completa, mas somente a entrada da dupla de uma perspectiva de dentro do circo. Com relação ao palhaço Rhum, Annie teve a chance de assisti-lo, já que o seu pai a levava regularmente aos espetáculos do circo Medrano (Fratellini, 1989, p. 121). No cinema, seu primeiro filme foi *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. A artista conta que, durante a exibição do filme, ela

17 (Tradução nossa). “*J’étais très inquiète, mais la cousine faisait n’importe quoi; alors, je la pinçais pendant que nous travaillions*” (FRATELLINI, Annie. **Annie Fratellini**: Un cirque pour l’avenir. [Entrevista cedida a] Jean Monteaux. Éditions du Centurion, 1977.

acreditou que Chaplin fosse seu pai, ao acompanhar os infortúnios pelos quais Carlitos passa: “na sequência em que Carlitos é engolido pela máquina infernal, eu começo a gritar: ‘estão machucando meu pai!’”¹⁸.

Para dar mais alguns exemplos da espetacularidade de sua vida cotidiana, Annie almoçou com um presidente na mesma mesa que a dupla “o Gordo e o Magro”; e ficou aos cuidados do antigo palhaço Pinocchio quando seu pai, Victor F., foi retido pela polícia aduaneira, um pouco antes da segunda guerra mundial, por não ter declarado um equipamento de fotografia comprado na Alemanha (Fratellini, 1989, p. 111).

Ao longo dos escritos de Annie, vemos sua narrativa convergir-se ao fato dela ter se tornado palhaço. Pela fala dos outros ao seu redor, também será possível notar que há nela um modo de se mover e de se comportar que pode ser considerado como clownesco. A autodescrição sobre sua vida cotidiana nos evidencia a particularidade do meio em que ela cresceu e a relação que isso cria para a formação de sua corporalidade de palhaço.

Annie Fratellini em: O Meio

Em sua adolescência, ela começa a encarar o universo de uma artista profissional. Estudou dança, sapateado, saxofone, piano, solfejo e harmonia, e conta que não havia espaço para divertimento – os presentes estavam sempre ligados ao trabalho: concertina, saxofone, acordeon e outros instrumentos musicais ofertados por seu avô, Paul. A exigência e rigor de seu pai a obrigavam a refazer de dez a vinte vezes os exercícios que tivesse errado (Fratellini, 1989, p. 123). Iniciam-se, desse modo, três ou quatro anos de treinamento para entrar em cena pela primeira vez com o número de acrobacia musical, *Annie Fratellini, fantaisiste du cirque Medrano*.

Aos 16 anos de idade, Annie entra em cena caminhando sobre uma grande bola azul, com pequenos pedaços de espelho, confeccionada pela artista. Na bola, havia uma abertura dentro da qual se escondiam um saxofone, um acordeon e uma concertina. O número consistia em tocar dois instrumentos ao mesmo tem-

¹⁸ “À la séquence où Charlot est avalé par la machine infernale, je me mis à hurler: ‘On fait du mal à mon papa!’” (Fratellini, 1989, p. 110).

po e fazer acrobacias. Em uma destas apresentações, ela conta uma experiência excêntrica que viveu no Teatro Apollo:

Um dia, eu entrei cuidadosamente sobre minha bola azul, tocando saxofone, ela se abre sobre mim, o fechamento tendo falhado. Eu caí sobre os instrumentos antes de fazer uma acrobacia sobre o palco do teatro de Apollo. Atordoada e em pânico, escutei a voz do meu pai, que vinha da coxia e gritava: ‘Continua, minha filha, continua!’ Eu me levantei, sendo muito aplaudida, o público acreditava que fosse uma acrobacia elaborada e bem sucedida! O que se seguiu foi catastrófico: eu tentava assoprar no saxofone sem sucesso, as teclas do acordeon ficaram presas, assim como as da concertina. Neste dia, eu assinei um contrato para a Alemanha: o diretor ficou impressionado com minha queda!¹⁹ (Fratellini, 1989, p. 134)

Este foi um dos acontecimentos extraordinários da vida de Annie que pode ser visto com espetacularidade por ser extracotidiano e por fazê-la vivenciar uma cena acidentalmente cômica e, conseqüentemente, sentir a reação do público diante da queda e do fracasso. Annie circulou com este número pela Bélgica, Suíça, Alemanha, Portugal, Espanha, Itália, etc. Entretanto, ela não via sentido neste trabalho e buscava outras possibilidades que lhe trouxessem prazer e plenitude.

Aquela vida não tinha nada a ver com o circo da minha infância, enfim, o circo com que eu sonhava. Meu tempo no palco ou na pista não me traziam nenhum calor, nenhum contato. Eu não entendia o porquê eu fazia esse trabalho. [...] Tinha de haver algo mais. Eu queria fugir.²⁰ (Fratellini, 1989, p. 135)

Paralelamente, Annie relata que tinha contato com a literatura de Camus, Sartre, Verlaine, Baudelaire, Prévert e muito amor pela música, conhecendo Satie, Honegger, Berg, Bartók, Milhaud e Dutilleux. Annie cantava pelo seu prazer as músicas medievais de Maurice Thiriet e as tocava na concertina. “Ele escreveu

19 (Tradução nossa). “*Un jour, j’entrai sur ma boule bleue avec précaution, jouant du saxophone, lorsqu’elle s’ouvrit sur moi, la fermeture ayant lâché. Je tombai sur les instruments avant de cascader sur la scène du théâtre de l’Apollo. Étourdie, paniquée, j’entendis la voix de mon père venant des coulisses et criant: ‘Continue, ma fille, continue!’ Je me relevai, très applaudie, le public ayant cru à une cascade élaborée et réussie! La suite fut catastrophique: j’essayai de souffler dans le saxophone sans succès, les touches de l’accordéon étaient coincées, celles des concertinas aussi. Ce jour-là, je signai un contrat pour l’Allemagne: ma chute avait impressionné un directeur!*”

20 (Tradução nossa). “*Cette vie-là n’avait rien à voir avec le cirque de mon enfance, enfin, le cirque dont je rêvais. Mon passage en scène ou en piste ne m’apportait aucune chaleur, aucun contact. Je n’avais pas compris pourquoi je faisais ce métier. [...] Il devait bien exister une autre chose. Je voulais m’évader*” (FRATELLINI, 1989, p. 135).

uma melodia que eu gravei num grande estúdio, descobrindo com surpresa este instrumento barroco tocado por uma musicista inabitual – adolescente intimidada no meio de uma grande orquestra sinfônica”²¹ (Fratellini, 1989, p. 136).

Nesse contexto, ela entra no meio musical, iniciando uma carreira de cantora de jazz ao lado de Philippe Brun, que se tornará, mais tarde, seu primeiro marido. Ela deixa o circo acreditando se afastar dele. No entanto, a concertina, que “continuava sendo um instrumento de clown”²² (Fratellini, 1989, pp. 135-136), vai acompanhá-la por sua trajetória fora do picadeiro.

Annie Fratellini: em meio ao jazz, à tv, à revista e ao cinema

Para esta nova etapa de sua vida, selecionamos trechos de suas narrativas que vão culminar no seu retorno ao circo. Nos vinte anos que se seguem, ela trabalha como cantora em teatros e casas de shows, e registra diversas músicas em estúdio. Mais tarde, entrou para a televisão, atuou para o teatro de revista e foi atriz em vários filmes. Contudo, o circo sempre esteve em seu repertório e as situações clownescas, presentes.

Annie descreve sua voz como rouca e ofuscada que, ao cantar jazz, impressionava por fugir do padrão. Na gravação de uma canção escrita por Boris Vian, ela conta que, no momento do ensaio com a orquestra, um operador de som perguntou se ela estava resfriada, por estranhar as qualidades de sua voz. Tímida, ela responde que sim. Justificativa que não pôde ser sustentada por muito tempo: “na semana seguinte eu tive que admitir que era a minha voz. Eles aceitaram”²³ (Fratellini, 1989, p. 139).

Outro episódio burlesco, retratado pela artista, se trata da canção sobre sua história, que foi composta por Philippe Gérard, R. Rouzard e Eddie Barclay, *L'enfant de la balle*²⁴. Acompanhada por um trio de jazz, Annie Fratellini seguia

21 (Tradução nossa). “Il écrivit une mélodie que j'enregistrai dans un grand studio, adolescente intimidée au milieu d'un grand orchestre symphonique, découvrant avec surprise cet instrument baroque, joué par une musicienne inhabituelle”.

22 (Tradução nossa). “[...] mais le concertina restait bien un instrument de clown”.

23 (Tradução nossa). “La semaine suivante, je dus admettre que c'était ma voix [...] qu'il trouva bizarre. [...] On l'accepta”.

24 O título da música refere-se aos artistas que são filhos de artistas. A expressão indica as crianças “que são confiadas a um tio ou tia que garantem a transmissão dos segredos (ou truques) do ofício, desenvolvendo capacidades que são, supostamente, veiculadas pelo sangue” (GOU-DARD, 2010, p. 85). *Balle* é o pacote, fardo ou embrulho de bens que se leva em viagens, no sentido de estar sempre pronto a viajar (GOU-DARD, 2010, p. 85).

o roteiro da apresentação, como de costume: finalizava a canção e saía de cena fazendo acrobacias. No entanto, uma vez, no salão de festas de Aveyron, o palco desaba sob ela.

Eu me encontrei apenas com a parte de cima do corpo visível, como se eu não tivesse pernas, estas no subsolo. Espantada, encontrei forças apenas para dizer ‘Boa noite!’ antes que a cortina se fechasse sobre este efeito involuntário.²⁵ (Fratellini, 1989, p. 140)

Mais uma vez, a artista se vê, despropositadamente, em cena como uma palhaça acrobata, como aconteceu em uma de suas aparições com a bola azul. Annie não nos deixa relatos da reação da audiência diante do acidente cômico em Aveyron. Teria havido risos entre os integrantes do público, acreditando no ocorrido como parte do espetáculo? Pelas suas descrições, como dito anteriormente, notamos o circo como um tema recorrente no repertório de canções interpretadas por Annie.

Eu apenas aceitei. [...] *Le Clown*: “um palhaço se balança num círculo de luzes”. Este círculo era a imagem de minha infância. Para cantar [esta música], eu tirava o salto alto, colocava um chapéu-coco, um nariz vermelho, um enorme casaco que escondia as minhas formas. Fazer a mulher desaparecer assim que eu evocava o palhaço. O que já era evidente para mim sem precisar de nenhuma explicação.²⁶ (Fratellini, 1989, p. 141)

Sua experiência ao vivo na televisão foi uma nova escola para ela, ainda que a acrobacia, a dança, o canto e a comédia estivessem sempre presentes: “eu fugia do meu sobrenome, do meu nascimento, mas fui trazida de volta a ele”²⁷ (Fratellini, 1989, p. 143). Em 1959, convidada a participar de um espetáculo de Teatro de Revista, no Teatro *Caumartin*, chamado “*Ta bouche, bébé!*”, ela relata ter sido um “pequeno asno” (Fratellini, 1989, p. 143) ao dançar na ponta dos pés, cantar, sapatear, tocar saxofone e imitar Grace Kelly.

25 (Tradução nossa). “*Je me retrouvai avec seulement le haut du corps visible, comme un cul-de-jatte, les jambes dans le sous-sol. Ebahie, je trouvai juste la force de redire ‘Bonsoir!’ avant que le rideau ne se ferme sur cet effet involontaire*”.

26 (Tradução nossa). “[...] j’avais seulement accepté [...] *Le Clown*: ‘Un clown se balance dans un rond de lumière...’ Ce rond, c’était l’image de mon enfance. Pour le chanter, j’enlevais les chaussures à talons hauts, mettais un chapeau melon, un nez rouge, un grand manteau qui cachait mes formes. Faire disparaître la femme dès que j’évoquais le clown. Déjà évident pour moi, sans me l’expliquer”.

27 (Tradução nossa). “*Je fuyais mon nom, ma naissance, mais on m’y ramenait*”.

Enfim, suas anedotas sobre a experiência no cinema também caminham rumo a situações espetaculares, por seu caráter ridículo e desproporcional. Os cineastas lhe ofereciam papéis que aludem aos palhaços. Louis Malle, no filme *Zazie dans le metro*, adorava o palhaço que Annie evocava como garçonne de um café. “Um papel ingênuo e terno, eu tinha que descer uma longa série de degraus, dançando e cantando as frases”²⁸ (Fratellini, 1989, p. 145). Num filme de Pierre Fresnay, ela é contratada sem precisar passar pela audição, por ser uma Fratellini. Entretanto, ao chegar o momento de atuar, ela não sabia como se comportar: “Fratellini, as luzes – sempre de frente, você deveria saber disso!’ Ele me ensinava e eu entendi que eu não seria atriz. Lia-se nos títulos dos artigos da imprensa: ‘muito bonita para ser clown’”²⁹ (Fratellini, 1989, p. 142).

Neste período, ela sempre escutava os diretores referenciarem nela a figura do palhaço, fosse com o objetivo de mencionar, ou não, a figura.

Como atriz, eu sempre escutei: “faça o palhaço”, “não faça o palhaço”, “você anda como um palhaço”. Era irremediável. Eu sentia que eu não era uma atriz como as outras. Através destes papéis eu permanecia sendo eu mesma.³⁰ (Fratellini, 1989, p. 146)

Annie e Pierre se aproximam aos poucos. Enquanto ela cantava nos palcos, ele apresentava seu número cômico, de modo que se cumprimentavam à distância na coxia do teatro Bobino. Em determinado momento, ele a convida, junto de Jean Claude Carrière, para registrar uma melodia na concertina. Em seguida, Pierre pede para ela gravar, também na concertina, o tema principal de seu filme *Yoyo* – uma homenagem que ele fez ao circo e ao palhaço (Fratellini, 1989, p. 148). Em 1968, ele a convida para interpretar o papel de uma pequena burguesa em seu filme *Grand Amour*. Na gravação, Annie descobre que a paixão de Pierre era tornar-se clown.

28 (Tradução nossa). “*Rôle naïf, tendre, j’avais à descendre une longue série de marches en dansant, en faisant chanter les phrases. Malle aimait le clown que j’évoquais*”.

29 (Tradução nossa). “*Fratellini, les lumières – toujours de face, vous devriez savoir ça!’ Il m’apprenait et je comprenais que je ne serai pas comédienne. Les articles de presse titraient: ‘Trop jolie pour être clown’*”.

30 (Tradução nossa). “*Comme comédienne, j’entendais toujours: ‘Fais le clown’, ‘Ne fais pas le clown’, ‘Tu marches comme un clown’. C’était irrémédiable. Je sentais bien que je n’étais pas une comédienne comme les autres. Au travers de ces rôles, je restais moi-même*”.

Annie Fratellini em: o reinício

Annie revela que Pierre sentia a partida dela do circo como uma traição e que foi ele quem a fez perceber o valor de seus pais, de seu nascimento naquela família e de sua aprendizagem.

Ele me falava de um circo diferente, aquele da minha infância, do meu imaginário, trazendo de volta o passado, o circo, com um coração novo. Ele me disse que eu tinha nascido para ser palhaço. Para ser também sua esposa. Eu acreditei nele. [...] Deixei de cantar, deixei de ser atriz. Para regressar ao circo, e renascer como palhaço.³¹ (Fratellini, 1989, p. 149)

E é assim que ela se engaja com o “duro e apaixonante” (Fratellini, 1989, p. 149) aprendizado de um fazer de palhaço que se quer além do cotidiano, de frente ao público. Uma vez de palhaço, ela afirma ter podido dar livre curso às emoções acumuladas ao longo de uma juventude sem tempo para ser criança. Momento de sua vida em que ela testemunha encontrar-se consigo mesma, poder ser ela mesma e reviver a sua infância. Graças à profundidade que a figura clownesca permite atingir, a artista, cantora, musicista, acrobata e palhaça pôde se realizar como Augusto.

Considerações finais

Com um olhar etnocenológico, a partir das autonarrativas da autora, tivemos o objetivo de demonstrar como a vida de Annie Fratellini a direcionou para um “destino de palhaço” e o quanto ela apresentou um corpo de palhaça em diversos eventos de sua trajetória. Sua infância foi um período de criação de um imaginário onírico sobre o circo. Nela, Annie conviveu com muitos palhaços de sua família e obteve diversos tipos de referências como Dario e Bário, Rhum, Chaplin, O Gordo e o Magro, entre outros.

Entendemos este como o período mais importante para a troca de saberes pelo corpo, por viver lado a lado com palhaços de dentro e de fora da família. Conviver cotidianamente com esses palhaços, frequentar e assisti-los em diferentes

31 (Tradução nossa). “*Il me racontait un cirque différent, celui de mon enfance, de mon imaginaire, faisant renaître le passé, le cirque, avec un cœur nouveau. Il me dit que j'étais née pour être clown. Pour être sa femme aussi. Je l'ai cru. [...] J'arrêtai de chanter, d'être comédienne. Pour revenir au cirque, et renaître clown*”.

circos e estar em apresentações artísticas, desde pequena, justificam a transmissão de um saber que se dá pelo corpo enquanto alteridade. Trocas que operam por observação, imitação e repetição como aspectos fundamentais e espontâneos.

Em sua adolescência, Annie vê um mundo circense diferente daquele de sua infância. O trabalho profissional e o treinamento árduo tomam conta de sua vida desde cedo. Aos 13 anos, ela deixa a escola e, aos 16, realiza sua primeira aparição profissional no picadeiro. Período em que ela aprende a lidar com as adversidades da vida de uma artista itinerante. Viaja por diversos países com seu número e vive uma experiência de acidente ao apresentá-lo, que, ao olhar do público, se transforma numa cena cômica.

Na terceira etapa, que vai desde o início de sua vida adulta até o momento de retornar ao circo, vemos todos os seus saberes se aplicarem de diversos modos. Fase que salienta, pelo olhar externo, o que significava ser uma Fratellini. Mesmo tendo saído do circo, um imaginário circense permaneceu conectado à figura de Annie. Uma cantora de jazz que faz acrobacia e toca concertina – um instrumento de palhaço, segundo a artista. Possui voz bizarra, um jeito de caminhar de palhaço e vive uma série de acontecimentos clownescos em contextos não circenses.

No teatro de revista, na televisão e no cinema, ela vive eventos extracotidianos que são, ao nosso ver, espetaculares. O seu jeito de lidar e reagir, também clownesco: olhar para o público com apenas a metade de cima do corpo aparente, após a queda do palco, e dizer “Boa noite!” a tempo, antes das cortinas se fecharem; aceitar dizer que está resfriada por ter uma voz fora do padrão; não precisar passar pelo teste para atuar no cinema, por ser uma Fratellini e, no entanto, não saber se colocar em cena na hora da filmagem. Todas estas situações burlescas reforçam a habilidade de Annie em lidar e brincar com elas, utilizando-se de seus saberes enraizados de palhaça.

Além destas situações cômicas, ao evidenciarmos os comentários dos outros sobre ela, deduzimos que o seu comportamento cotidiano está sujeito à comichidade ao ponto de transparecer quando ela atua, por exemplo, no cinema. Por fim, a atitude de Pierre Étaix, de realçar a importância de ser uma Fratellini e incentivá-la a voltar ao circo em dupla com ele, testemunha que Annie tinha uma palhaça dentro dela. Haveria, para ela, outro caminho senão o de revelar-se o palhaço do circo?

Foi graças ao encontro com Pierre que ela se reencontrou com o circo. No entanto, foi, sobretudo, graças à alteridade presente no corpo, como lugar de memória e inscrição de saberes, que garantiu uma transmissão que ultrapassa as horas e a disciplina de um treinamento circense cotidiano. Pierre vislumbrou uma palhaça no meio de seu caminho. Ele foi o olhar de fora que enxergou em Annie a possibilidade de realizar seu próprio sonho de seguir como palhaço. Em suma, a retomada de Annie ao circo e a sua realização enquanto palhaço acontece, sim, graças ao incentivo de Pierre Étaix, mas, sobretudo, graças à própria Annie e à sua trajetória.

Referências

AMOROSO, Daniela. Etnocnologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3233/3395>. Acesso em: 26/09/2022.

CÉZARD, Zed. Des clowns enfin visibles et délibérément subversives?, **Nectart**. 2022/1 (N° 14), pp. 132-140. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/nect.014.0132> & <https://www.cairn.info/revue-nectart-2022-1-page-132.htm>. Acesso em: 10/10/2022.

DAGENAIS, Yves. **Le petit Auguste alphabétique**: Anthologie universelle des clowns, augustes, excentriques et autres comiques. Prefácio de Pascal Jacob. Paris: Magellan & Cie, 2015.

FRATELLINI, Annie. **Annie Fratellini**: Un cirque pour l'avenir. [Entrevista cedida a] Jean Monteaux. Éditions du Centurion, 1977.

FRATELLINI, Annie. **Destin de clown**. Lyon: La Manufacture, 1989.

GOUDARD, Philippe. **Le cirque**: entre l'élan et la chute. Saint-Gély-du-Fesc: Éditions espaces 34, 2010.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, (26), 63-81, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>. Acesso em: 10/10/2022.

PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: manifeste. Paris: Théâtre-Public 123, 1995a. Disponível em: <http://skenos.mshparisnord.fr/items/show/51>. Acesso em: 10/10/2022.

RÉMY, Tristan. **Les clowns**. Paris: Grasset, 2002.

SLATAPER, Michela. *Quand la passion du cirque se décline en famille: l'Académie Fratellini ou la transmission d'une tradition italienne*. **Hommes & migrations** [Online], 1319| 2017. Publicado online em 1 de outubro de 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/3999>. Acesso em: 07 de janeiro de 2021.

VELOSO, Graça. Paradoxos e Paradigmas: A etnocenologia, os saberes e seus léxicos. **Repertório**. Salvador, n° 26, p. 88-94, 2016.1.

Sites

Académie Fratellini. Disponível em: <https://www.academie-fratellini.com/>. Acesso em 10/10/22.