

ANNIE FRATELLINI
ITÁLIA FRANÇA, IDA E VOLTA
O ROUBO DA MONA LISA
ANNIE FRATELLINI
ITALY FRANCE, ROUND TRIP
THE THEFT OF THE MONA LISA

Alessandro Serena

Universidade de Milão

Tradução: Ivanildo Piccoli

Universidade Federal de Alagoas

Resumo: Este texto é uma reflexão sobre a formação cultural de Annie Fratellini, considerando suas raízes familiares italianas e sua trajetória profissional francesa, tanto no campo artístico quanto no pedagógico. São abordados diversos aspectos de sua trajetória, a partir desse enfoque, permitindo compreender tanto a riqueza de sua vida, quanto de sua carreira, bem como sua importância para o Circo em todo o mundo.

Palavras-chave: Annie Fratellini; Circo; Palhaça; Raízes Culturais.

Abstract: This text is a reflection on the cultural background of Annie Fratellini, considering her Italian family roots and her French professional career, both in the artistic and pedagogical fields. Several aspects of her career are addressed from this approach, allowing us to understand both the richness of her life and her career, as well as her importance for the Circus worldwide.

Keywords: Annie Fratellini; Circus; Clown; Cultural Roots.

Recebido em: 18/10/2022

Aceito em: 16/03/2023

Este texto não analisa a história e a grandeza de Annie Fratellini, palhaça, musicista e fundadora de um método pedagógico de sucesso. Em vez disso, tenta-se uma abordagem semiótica e historiográfica dos significados que Annie Fratellini recolheu e herdou, e aqueles que depois filtrou, mesmo sem o saber, inspirando atividades que a sucederam. São explorados o espaço e os significados a sua volta, com particular referência à Itália. Porque os artistas italianos que conheceram, entenderam e amaram o trabalho fundamental da grande artista e a influência que ela teve, se recordam e sentem-se, de alguma forma, ciumentos de uma mulher que não só tem sangue verde-branco-vermelho, mas que, em seu impacto na cena francesa e mundial, estava, por razões óbvias, em dívida com o país de onde veio seu avô Paul, ou Paolo. Uma figura que desempenhou um papel tão central no desenvolvimento do circo, seja o clássico ou contemporâneo, poderia, como italiana, ter operado em seu país de origem, em vez de fazer sucesso na França. É como se tivesse sido roubada da nação uma obra de arte, um pouco como aconteceu com a Mona Lisa.

Nomen est omen, um nome francês e um sobrenome italiano, um som exótico de onde quer que você o ouça. Para a Itália, a música doce e feminina do apelativo, para a França um tom de cantoria, toque cheio de referências da linhagem familiar.

A relação entre as duas nações é, há séculos, intensa e profícua, ainda que muitas vezes angular. Os primos além dos Alpes, boa denominação em ambos os lados das montanhas, se amam e se odeiam. As razões às vezes são sérias e às vezes efêmeras. Para ficar nos últimos tempos, basta pensar na Copa do Mundo, com a famosa cabeçada de Zidane em Materazzi. Ou a recepção de ex-combatentes das Brigadas Vermelhas protegidas por muito tempo com a não concessão de extradição. A importância dos fatos é outra, mas, como disse Churchill: “Os italianos vão para a guerra como se fossem para uma partida de futebol e para as partidas de futebol como se fossem para a guerra”.

Italianos no mundo e na França

Muitas vezes, tem sido escrito sobre como os italianos foram fundamentais para a história do circo mundial. De fato, entre os séculos XVIII e XIX, eles se distinguiram, sobretudo, como viajantes. É exemplar o caso dos Chiarini, uma das

mais antigas dinastias do espetáculo popular, que sobretudo graças a Giuseppe (1823-1897) chega a todos os continentes, com turnês sensacionais para a época: Europa, América do Norte e do Sul, Austrália, Nova Zelândia, Índia, Indonésia, Java e África do Sul. Em geral, não há nação que não tenha sido alcançada pelas famílias itinerantes italianas, que deixam por toda parte sua marca: os Sidoli, na Romênia; na Rússia, especialmente Alessandro Guerra e os Ciniselli: o primeiro, conhecido como “*il furioso*” (“*o furioso*”), foi o primeiro italiano a estabelecer-se naquela nação, tendo construído, já em 1845, um edifício de madeira a que chamou Cirque Olympique; os segundos foram os mais importantes diretores italianos a trabalharem no território exterminado. Já em 1869, Gaetano Ciniselli assumiu a direção de dois circos russos, um de alvenaria, em Moscou, e outro de madeira, em San Petersburgo, este último logo substituído por um elegante prédio que ainda mantém seu nome.

Mas, já anos antes, para citar outro artista de origem italiana que “exportou” o espetáculo popular para o exterior, Joseph Grimaldi (apenas homônimo da família que reina em Mônaco desde o século XIII e que em 1974 fundou o Festival Internacional de Circo), de pai genovês, havia constituído na Inglaterra o precursor da figura do clown.

Bem mais notados e claros foram os desembarques dos italianos na França, com histórias que nos fazem compreender o quanto se inscreveu a marca do fascínio tricolor no imaginário desta nação.

É interessante lembrar que um dos primeiros volumes dedicados inteiramente à acrobacia foi publicado em Paris, em 1589 (por Claude de Monstroeil), justamente por um especialista italiano, Arcangelo Tuccaro. *Trois Dialogues de l'exercice de sauter et voltager en l'air* (*Três Diálogos do exercício de salto e voltas no ar*), com dedicatória ao Rei de Nápoles. O volume é ricamente ilustrado, como a folha de rosto também afirma: “*avec les figures qui servent à la parfaite demonstration & intelligence dudict Art*” (“*com figuras que servem para a perfeita demonstração & inteligência da dita arte*”). Na dedicatória ao soberano, Tuccaro assinala que, já na antiguidade, se tinha em grande consideração a utilidade dos exercícios corporais para manter em forma o físico dos soldados, mas também dos chefes do exército. Segundo o historiador Alessandro Cervellati, Tuccaro foi “o protótipo daqueles italianos extremamente habilidosos em todos os exercícios ginásticos e acrobáti-

cos, que tentaram a sorte na França do século XVI” (Cervellati, 1961, p. 284). Em suma, o circo ainda não havia sido inventado e, por lá, os italianos já eram uma referência.

Afinal, os nomes italianos ficaram famosos no mundo dos espetáculos atuando principalmente em dois trilhos: o da cultura erudita, que desde 1600 deu ao mundo os protagonistas da encenação e da ópera lírica (como Buontalenti, Bernini ou Torelli, para o primeiro, e Monteverdi, para o segundo), e o da cultura popular, com os vários artistas e empresários circenses espalhados pelas feiras e teatros de todo o continente. Os atores da *Commedia dell’Arte* e da *Commedie Italienne*, como Luigi Riccoboni, Carlo Bertinazzi ou os Sticotti, tiveram grande impacto no teatro francês e europeu, exercendo sobre os espectadores um fascínio e um magnetismo ligados não só a um sutil erotismo e elegância de seus movimentos, mas também a eventos da vida privada romântica e problemática (MELDOLESI, 1969).

A magia inscrita nos nomes italianos e, portanto, também nos Fratellini, em suma, vem de longe. No século XIX, são muitos os nossos compatriotas que inscrevem a sua identidade na história do espetáculo popular. Um dos mais fascinantes é um “nativo”, Jean Baptiste Nicolet, um dos fundadores do teatro de variedades. Seu pai era o italiano Guglielmo Nicoletti, um dos primeiros saltimbancos que conseguiu abrir uma sala no *Boulevard du Temple*, a famosa avenida do espetáculo da Paris do século XVIII, onde foram construídos os principais locais de espetáculos da época. Na animada e movimentada avenida, era possível encontrar todos os tipos de artistas ou barracas de feiras, como no dito popular: “Quando Deus está entediado, abre a janela e olha para as avenidas parisienses”. A atmosfera que ali pairava foi reconstruída no belo filme *Les enfants du paradis*, de 1945, com roteiro e diálogos de Jaques Prevert, direção de Marcel Carné, com Etienne Decroux e Pierre Renoir. Esses lugares foram animados por artistas e empresários italianos. Já em 1760, Jean Baptiste tornou-se *directeur forain* e quatro anos depois abriu a sua própria *Salle de Grand-Danseurs* onde, apesar do nome, exibiu praticamente números de todos os tipos, afirmando efetivamente o gênero da variedade. Parece que foi ele quem lançou o lema que continua famoso: “*De plus fort en plus fort chez Nicolet*”, que pode ser traduzido como o nosso “cada vez mais difícil”. Um artista de origem italiana precursor do espetáculo popular. Em 1770, um grave

incêndio provoca o fechamento da sala, mas quando reabre pode ostentar a insígnia do *Théâtre des Grands Danseurs du Roy*, como a companhia já se apresentava na corte de Luís XV.

Impossível, neste momento, não citar Antonio Franconi. Pioneiro e personagem romanesco do circo dos primórdios. Italiano de nascimento, ele fugiu para além dos Alpes após a morte de um rival, em um duelo por amor (Pretini, 1988). Ele chegou à França em 1756 com sua tão esperada esposa Elisabetta Mazzucati. Dedicava-se a espetáculos de praças e torna-se um bom adestrador de falcões. Como empresário, ele tenta divulgar em Rouen as corridas de touros. Obtém autorização para se instalar numa sala coberta, onde monta um picadeiro de treze metros e apresenta programas compostos por pantomimas equestres, acróbatas, saltadores e equilibristas. Em 1793, em Paris, em um modesto edifício no *Faubourg du Temple*, ele apresentou pantomimas equestres, mas logo (diziam talvez também graças à participação na Maçonaria), ele conseguiu construir na *rue Neuve Saint Augustin* o *Cirque Olympique*. Ele se aposentou em 1809, deixando a gestão para seus filhos Laurent e Henri; ele se torna quase cego, teimoso e despótico, violento e autoritário. Ele morreu em 6 de dezembro de 1836. Seus filhos continuariam, por quase um século, a manter alto o nome de Franconi como escritores de hipodramas, capazes de encenar Hamlet, de Shakespeare, em uma versão circense, dramaturgia de circo *ante litteram*. Sua vida pirotécnica é bem contada em *La meravigliosa avventura di Antonio Franconi*, filme biográfico interpretado por Massimo Ranieri e dirigida por Luca Verdone (irmão do mais famoso Carlo, filho de Mario, professor e estudioso emérito de História e Crítica do cinema em Roma).

É por isso que, na França, já séculos antes do aparecimento de Rodolfo Valentino, Amedeo Modigliani ou Leopoldo Fregoli, os artistas italianos, graças à arte e à vida dos comediantes do século XVIII, se especializaram na arte do prazer (Meldolesi, 1988), tornando-se uma marca de refinamento e elegância. E não é errado acreditar que algo dessa hereditariedade chegou até Annie, tanto em seu potencial quanto na recepção que teve por parte do público e da crítica.

Mas, é preciso lembrar que o sucesso dos italianos no exterior não ocorreu porque todos aqueles circenses eram estrelas muito requisitadas, mas porque a condição de miséria em que se encontravam em seu próprio país havia desencadeado neles uma reação fisiológica que permitia a formação de alguns “anticor-

pos” da profissão: a ampliação do repertório, a contaminação entre os gêneros e o crescimento do nomadismo, única forma de encontrar novas praças e novos mercados e, assim, escapar à fome.

Nos primeiros anos do século passado, foram em verdade muitos os italianos que construíram reputação a partir da França. Várias trupes de cavaleiros acrobáticos: os Frediani, os Cristiani. Depois os Caroli (com Enrico, talvez o maior virtuose deste gênero de todos os tempos), transformados mais tarde num famoso trio de palhaços. O trapezista Genesisio Amadori, a trupe de ciclistas acrobáticos os Ancillotti. Em resumo, aqui, mais do que em outros lugares, os nomes italianos se tornam quase uma onomatopeia do circo, do entretenimento e da arte.

E, além dos Fratellini, talvez o artista circense italiano, que, em Paris, fez um grande sucesso, tenha sido o malabarista Enrico Rastelli. O historiador Legrand-Chabrier, em *L'Illustration*, de 18 de outubro de 1930, fala da crise dos edifícios parisienses, e diz que “a presença de Rastelli continua sendo um dos poucos motivos válidos para ir ao circo”.

Rastelli nos faz perder a noção do tempo. É um sinal de genialidade. Ele parece ser capaz de encontrar novas maneiras de jogar malabarismos com os objetos mais simples possíveis, como bolas e bastões. A psicologia estética de um Rastelli poderia fornecer objeto de tema para uma tese. Ele é angelical e ao mesmo tempo diabólico, porque nos submete a seus malabarismos milagrosos. E o milagre, como sabemos, também pode ser bruxaria. Em Rastelli há mais de um malabarista virtuoso. Suas qualidades pessoais, seu fascínio, sua energia o colocam em um nível mágico. (Legrand-Chabrier, 1930, n.p.)

Toda Paris dos artistas e dos intelectuais estava entusiasmada com a arte de Enrico Rastelli. Colette, a grande escritora francesa, na juventude também artista de variedades, escreveu que o malabarista parecia jogar malabarismo com as galáxias dos planetas, envolvido em suas órbitas, e ela confidenciou ter verdadeiramente compreendido a potencialidade da circularidade de um picadeiro somente depois de ter visto o malabarista se apresentando no Cirque Medrano. Cocteau definiu Rastelli como um dos três grandes artistas modernos do circo, junto com o transformista Barbette e o equilibrista australiano Con Colleano. E,

ao visitar o camarim do malabarista, encontrava ali Sacha Guitry, o poeta Jaques Feschotte, o pianista Edwin Fischer e sabe-se lá quantos outros.

Por fim, a colorida gangue de Picasso, composta pelo pintor André Salmon, Max Jacob e Guillaume Apollinaire, frequentava o Medrano pelo menos três ou quatro noites por semana. *Parade*, o famoso espetáculo organizado em Paris, em 18 de maio de 1917, por Cocteau, Picasso e Massine para os balés russos de Diaghilev, com música de Erik Satie, e para o qual Apollinaire escreveu uma apresentação em que se fazia referência ao *esprit nouveau* e “*une sorte de surrealisme*” (introduzindo assim efetivamente o termo “surrealismo” no uso dos críticos e artistas), nada mais era do que uma representação surrealista de um espetáculo de circo.

É neste contexto que se afirmaram também os Fratellini. Mais uma vez, os pobres menestrelis italianos tiveram que migrar para o norte para obter segurança econômica e reconhecimento artístico. No caso do Trio é até marcante.

Uma reflexão interessante sobre a arte dos circenses italianos é a que nos deixou Vito Pandolfi, em sua *Antologia del grande attore (Antologia do grande ator)*:

A tradição italiana, enquanto se esgotava a sua veia principal – a do teatro em prosa – por um lado, criava grandes intérpretes e grandes criadores do *music hall* e do circo, por outro comunicava-se à parte mais genuína da nossa produção cinematográfica. As conexões são muito próximas, evidentes. Os Fratellini, Rastelli e Totò herdaram e desenvolvem certas formas espetaculares cujas sementes são claramente devidas a fazedores de mímica/jogos miméticos, musicais, de fantasia, de palavras, dos cômicos *dell'arte*... A tradição, com suas revelações e seus termos, do grande ator italiano, veio diretamente dessas expressões. (Pandolfi, 1954, p. 503)

Assim, o historiador não só se mostra atento às figuras circenses como chega a compará-las ao grande ator cômico italiano do século XX, Totò, e atribui a todas elas o mérito de terem recolhido o legado da *Commedia dell'Arte*.

Todas essas características teriam, de alguma forma, se mesclado ao trabalho de Annie, destinado a causar um impacto sensacional no setor.

Ida e volta

Até agora, a história de quanto fizeram os italianos pelo desenvolvimento do circo na França nos séculos passados. Mas, desde a segunda metade do século passado, vem acontecendo o oposto. É a França que exporta para a Itália, e para o

mundo todo, um fenômeno destinado a revolucionar o setor, o chamado *nouveau cirque*. E, como veremos, parte do mérito acaba sendo da própria Annie, neta de imigrantes italianos.

As motivações políticas e sociais desta renovação encontram-se nos movimentos que, por volta de 1968, contribuíram, quase por toda a parte, para o nascimento do novo teatro, formado alguns anos antes nos Estados Unidos (DE MARINIS, 1987, p. 310)¹. Este, que tentou romper com os velhos padrões, extraíndo a sua força vital de formas de espetáculos mais genuínas, como a *Commedia dell'Arte* e a mímica, aproximou-se também do circo para absorver algumas das suas componentes. Mas, o circo do início dos anos setenta apresentava-se como uma forma artística um tanto esclerosada, que não encorajava a experimentação, enquanto noutros lugares se verificavam profundas e proveitosas misturas de gêneros, que davam lugar a experiências fascinantes, como as da dança-teatro de Pina Bausch, as atividades de Ariane Mnouchkine ou o Bread and Puppet Theatre, apenas para citar alguns.

É neste contexto que Annie, que já de alguma forma recolheu o legado secular dos italianos imigrantes na vida privada, entre vários casamentos e uma paixão pelo jazz, intervém de uma forma que se tornará memorável. Com seu terceiro marido, o cineasta e mímico Pierre Étaix (herdeiro do grande Jacques Tati), em 1972, fundou a École Nationale du Cirque. Uma instituição aberta a todos os que queiram apenas desenvolver as suas aptidões físicas ou divertir-se numa espécie de clube pós-escolar. Visto anos depois, é um fato histórico. As profissões do circo emergem das corporações centenárias e tornam-se patrimônio de todos, num espaço onde também se ensinavam técnicas de teatro, dança e mímica (Balsimelli e Negri, 1982, p. 137 e 154).

Ainda não estamos nos anos dourados das massivas contribuições do público; a escola começa com um orçamento apertado em um pequeno circo de segunda mão, montado sob um viaduto. Mas, em muito pouco tempo adquire uma reputação mística, torna-se um lugar quase lendário, ideal, como se fosse um mosteiro escondido no topo de uma montanha no Tibete, em vez de uma tenda usada escondida à sombra da torre Eiffel. Os sortudos que conseguem percorrer, até ao fim, o caminho mágico que leva à escola, encontram um ambiente rigoroso, mas

¹ Segundo De Marinis, os anos mais agitados foram os de 1964 a 1968.

descontraído, vocacionado para a inovação, mas repleto de instrutores vindos de importantes e antigas famílias do circo clássico.

Os alunos, depois de formados e engajados em circos tradicionais, trazem de volta um sopro de teatralização ao espetáculo circense, o que faz com que mais atenção seja dada à encenação do número. E a teatralização também se estende a todo o espetáculo, tenta-se voltar à tematização e dar o passo dado pela dança desde o início do século XX, ou seja, deixar o status de exibição de formas pré-artísticas e passar para formas representativas mais completas (Meldolesi e Taviani, 1991, p. 105)².

É claro que o momento era propício: como costuma acontecer quando irrompe um fenômeno, não pode ser atribuído a uma única figura ou a uma única escola. A fusão entre os elementos do circo e do teatro estava no ar e criou uma mútua influência positiva que trouxe, para ambas as formas de espetáculos, interessantes inovações. Entre eles, recordamos os espetáculos subversivos de Jerome Savary e seu Grand Magic Circus, ou aquele de refinada poesia de Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thierrée, com seu *Le Cirque Imaginaire*. E é preciso dizer que outro importante encontro entre circo e teatro foi aquele entre a atriz Sylvia Monfort e o elegante treinador de cavalos Alexis Gruss que, em 1974, havia fundado, com a colaboração do histórico Dominique Jando, o *Centre de Formation des Arts et Techniques du Cirque et du Mime*. A escola teve vida curta, mas os Gruss criaram depois o *Le cirque à l'Ancienne*, uma das pedras angulares do neoclássico. Nesse contexto mais amplo, porém, não se pode negar o impacto incalculável dado por Annie. Poucas pessoas na história de um gênero souberam assumir a responsabilidade de preservar suas raízes e estimular uma renovação completa.

Quantas escolas nasceram seguindo o impulso de Annie? Difícil de calcular, mas o nascimento de um instituto de formação não estatal (como eram, ao invés, os soviéticos) naquele período certamente incentivou os fazedores de todo o continente e deu-lhes o impulso para superar todos os tipos de obstáculos. Na Itália, nasceu a *Accademia del Circo*, desenvolvida por outra lenda do circo, outro nome italiano com sonoridade mitológica: Egidio Palmiri, que dizia ter-se inspirado a fundar a sua própria escola na Letônia, durante uma turnê como artista (foi um herói das habilidades aéreas), mas que de imediato se impressionou com

² Definições retiradas de MELDOLESI, ainda que aí utilizadas num contexto diferente, em MELDOLESI e TAVIANI, 1991.

o sucesso da colega francesa a quem, com frequência, se referia, e com quem cedo competiu, com o espírito combativo que o distinguiu. E a partir daí dezenas de escolas, de todos os tipos, em toda a península, indo além do modelo original, com atenção cada vez mais precisa à estrutura pedagógica, comunicação interna e externa, atividades paralelas.

Uma capacidade de fazer chegar estas mensagens tanto às instituições como ao mundo do circo clássico e, sobretudo, a uma enorme safra de artistas sem arte ou parte, que não tinham a menor ideia do que era o circo e que se apaixonaram perdidamente por ele, fundando, por sua vez, uma geração de novos heróis de viagens e de picadeiro.

E mesmo quando, alguns anos depois, Jacques Lang, o iluminado Ministro da Cultura francês, teve o mérito do nascimento do CNAC (*Centre National des Arts du Cirque*), mesmo quando outras escolas floresceram em toda a Europa, mesmo quando o “novo mundo” do circo havia se afirmado, o método Fratellini (como o método Lecoq para o teatro), ou pelo menos o impulso criativo e fértil de Annie, não parou de soprar atrás de jovens artistas de todo o mundo, como um bom vento que empurra você adiante e que ainda hoje dá seus frutos. Esses institutos, e seus congêneres em outros países, se tornam um dos caldeirões onde se formam as novas gerações de artistas e criadores. Paralelamente, miríades de grupos se formam espontaneamente, desvinculados dos centros de formação. Mesmo na Itália fermentam inúmeras novidades. Nasce o circo contemporâneo, o circo de diretores, o circo experimental, o circo teatral, o circo social e, só pela variedade de etimologias, já podemos compreender a riqueza das linguagens.

Mas Annie Fratellini, como fica fácil entender depois desta argumentação, é certamente aquela que, mais do que qualquer outra, reúne, une, conjuga o encanto italiano enraizado na história com a necessidade de renovação, e se torna fonte de inspiração para legiões de artistas, diretores, fazedores. Fatores decisivos para inspirar o nascimento do neoclássico. Mesmo que, para entender completamente, você tenha que dar um salto em outro lugar. Aliás, o complexo que, desde a década de 1980, vem revolucionando a forma de se fazer espetáculos, é o Zirkus Roncalli (também a partir de um nome italiano exótico, que foi até nome de um Papa³), que, dirigido desde 1974 pelo artista plástico Bernhard Paul e pelo

3 João XXIII era, em seu nome de registro, Angelo Giuseppe Roncalli. Nota dos editores da seção.

poeta André Heller, pretende recuperar os arquétipos, sobretudo da iconografia mais clássica do antigo circo (a bailarina a cavalo, os uniformes com alamares, as carruagens de madeira com ornamentos de gesso), criando efetivamente um metacirco, onde os protagonistas interpretam a si mesmos e a seus ícones. O elenco é escolhido cuidadosamente entre antigas e novas glórias dos picadeiros. A recepção dos espectadores é tratada em todos os detalhes. Roncalli trabalha com um conceito de “festa”, baseado na recuperação da intimidade entre artista e público desde a chegada dos espectadores. O circo é inteiramente construído recuperando estruturas e veículos que pertenceram a circos do passado, recriando assim uma espécie de oásis ao recuperar de uma pequena lona elementos de teatralização da façanha circense: a concepção dos figurinos, o desenho das luzes, a função teatral da orquestra ao vivo e, sobretudo, uma lógica construção dramatúrgica na sucessão dos números do programa (Cappa; Gelli; Mattarozzi, 1998)⁴. Áudio e luzes são suportados por alta tecnologia. A orquestra executa, ao vivo, repertórios originais ou adaptados. A mesma atenção é dada às estratégias de marketing e relacionamento com instituições municipais, que muitas vezes reservam, para a elegante lona, as praças principais das cidades. A inovadora abordagem estética tem uma enorme influência no mercado mundial; marca o fim do *kolossal* e a recuperação da relação humana com o espectador. Bernhard Paul reconstruiu também o teatro de variedades alemão, relançando efetivamente o setor na Europa Central e do Norte. A atividade, viva e ainda em curso, vê a abertura de novas instalações ou a reabertura de antigos salões como o de Berlin Winter Garten, o mais conhecido teatro de variedades, arrasado pelos bombardeios de 1945 e reaberto em 1992 na Potsdamer Strasse, graças à consultoria artística do artista de transformismo italiano Arturo Brachetti.

Na Itália, quem mais do que ninguém seguiu o estilo Fratellini-Grus-Roncalli foi a família Togni, com o Florilégio, que, se possível, leva o conceito de metacirco ainda mais longe. Fundado em 1990, em Paris, pelos irmãos Livio, Corrado e Davio Togni (filhos do lendário “gladiador” Darix), o Florilégio nasceu como uma operação de recuperação do circo clássico à moda italiana, com espírito nostálgico, forte autoironia e grande respeito pela tradição cômica e farsesca, caracterizada por uma forte marca de teatralidade, ao invés do engajamento de atrações

⁴ Veja o verbete “Roncalli”, in CAPPA; GELLI; MATTAROZZI. **Dizionario dello spettacolo del '900**, Milão: Baldini e Castoldi, 1998.

externas. O Florilégio destaca-se pelo virtuosismo da pequena trupe e pelos animais exóticos; os espetáculos distanciam-se gradualmente da lógica da sucessão dos números, optando antes pela construção de pequenos quadros evocativos. De arquitetura revolucionária, com lona inspirada no esplendor dos circos estáveis da Belle Époque.

O espírito orientador do projeto é a viúva de Darix, Fiorenza Colombo Fratellini. Neste caso, o vínculo é direto e de sangue. A senhora do Florilégio, que fechava os espetáculos cantando *O sole mio* e servindo espaguete para a comitiva, era na verdade uma “*meticcia*”. Seu pai não era de origem circense. Mas ele foi também um artista do corpo. Ele teve uma curta carreira como dançarino, eventualmente trabalhando para o La Scala de Milão. Após um acidente, quebrou as pernas e, após uma breve carreira como arquiteto, decidiu voltar para a academia de ginástica, onde naqueles anos as disciplinas circenses eram amplamente praticadas. Ele se destacou no trapézio com um estilo muito pessoal, derivado de sua abordagem de dança. Ele fez uma turnê pela Rússia, onde conheceu a mãe de Fiorenza, nascida em 1901 em Paris. Naqueles anos, muitos artistas europeus se encontravam naquele imenso território em uma situação de grande incerteza e principalmente fugindo dos bolcheviques. Fiorenza declarou que os Fratellini já eram artistas circenses desde a época de Garibaldi (GIAROLA e SERENA, 2006).

É interessante notar como o gênero neoclássico envolve também grandes palhaços da virada do século, como Gianni Fumagalli e David Larible (ele é italiano de origem francesa). Mas, existem inúmeros complexos por toda Europa inspirados no estilo neoclássico. Na Espanha, o Circo da Arte da família Aragon, o Raluy e as grandes produções da Circlassica. Circus 1903, um sucesso da Broadway e do West End. Merano, na Noruega. E dezenas mais em todo o mundo.

O neoclássico é o gênero em que a influência de Fratellini e, consequentemente, do estilo italiano é mais fácil de individualizar. Mas, o fenômeno se desenvolve no “circo de direção” em que a construção do espetáculo é confiada a uma *equipe* que define direção e dramaturgia, tentando dar um estilo unificado ao espetáculo por meio de figurinos, acessórios, música e coreografia (Cappa; Gelli; Mattarozzi, 1998)⁵. Além disso, na década de 1980, essas contínuas inovações permitiram o surgimento de complexos circenses alternativos: importantes talentos,

⁵ Veja o verbete “Circo di regia”, in CAPPÀ; GELLI; MATTAROZZI. **Dizionario dello spettacolo del '900**, Milão: Baldini e Castoldi, 1998.

não necessariamente vinculados às escolas, que contribuíram para a afirmação também no Ocidente da figura do diretor de circo, que já havia conquistado seu espaço nas escolas e nos laboratórios da União Soviética. Entre os pioneiros, Bartabas (criador do Zingaro), Pierrot Bidon (Archaos), Bernard Kudlak (Cirque Plume), Christian Taguet (Cirque Baroque).

Se o circo clássico é um espetáculo com regras rígidas e bem codificadas, o circo contemporâneo, ao contrário, parece não ter regras e reivindicar o direito de usar diferentes códigos e espaços com critérios escolhidos de tempos em tempos pelos autores.

É possível, no entanto, identificar pelo menos dois componentes recorrentes na maioria das criações: a presença de “atores circenses”, ou seja, artistas ecléticos especialistas tanto nas técnicas de picadeiro quanto nas de atuação, dança, canto, música; e organicidade: se o circo tradicional do século XX muitas vezes apresentou heterogeneidade de estilos nos “números” individuais de um mesmo espetáculo, cada espetáculo do novo circo, inversamente, é dotado de um estilo substancialmente unitário e muitas vezes de uma dramaturgia (Cappa; Gelli; Mattarozzi, 1998)⁶.

Mas, a influência de Fratellini continua a ser presente, como uma pedra lançada em um lago que provoca uma série de círculos concêntricos cada vez maiores. Certamente o ponto de referência mais importante do movimento é o Cirque du Soleil⁷, cujas origens remontam a 1982, quando um grupo cultural, o Club des Talons Hauts, organizou um pequeno festival de artistas de rua em Baie St Paul. Alguns expoentes desse grupo, liderados por Guy Laliberté e Gilles St Croix, fundaram em 1984 o Cirque du Soleil, que deu seus primeiros espetáculos durante as comemorações dos 450 anos da chegada de Jacques Cartier ao Canadá. O espetáculo decisivo é intitulado *Le cirque reinventé* ou *We Reinvent the Circus*. Não é uma observação pouco relevante como nos primeiros elencos do Soleil os alunos da escola Fratellini foram um componente importante em termos de presença e características.

O Soleil criou, de fato, um novo público, um novo mercado e novas exigências. Os seus fundamentos artísticos, definidos nos primeiros anos pelo di-

⁶ Veja o verbete “Novo circo”, in CAPPA; GELLI; MATTAROZZI. *Dizionario dello spettacolo del '900*, Milão: Baldini e Castoldi, 1998.

⁷ Mesmo que as novas vanguardas agora se afastem dela.

retor Guy Caron e por Franco Dragone (falecido recentemente), são a ausência de animais (embora em 1992 tenha sido produzido um espetáculo com o circo Knie, com cavalos e elefantes), a renúncia a qualquer estereótipo circense, o papel construtivo da música. Então, ao longo dos anos, o Soleil adquiriu padrões tecnológicos muito elevados e desenvolveu uma estética metafórica, muito próxima da sensibilidade *new age*. Nos últimos tempos, tornou-se a maior companhia circense do mundo, oferecendo espetáculos itinerantes (Europa, Ásia, América, Austrália) e permanentes (Orlando, Las Vegas, Macau e Dubai), e um centro de criação em Montreal, com um total de cerca de quatro mil funcionários. Embora nos anos imediatamente anteriores à propagação da COVID-19 e, ainda mais no período da pandemia, o Soleil tenha passado por mais de uma crise estrutural, o impacto de seu novo estilo teve e continua tendo um efeito de escopo incalculável em todo o mundo do circo, influenciando decisivamente pequenas, médias e grandes empresas, também no que diz respeito às estratégias artísticas e de marketing.

Além do Canadá, a nova geração do circo contemporâneo se vê atuando dentro de uma imensa galáxia, que tem mil faces, mil níveis, mil usos. Esta forma de arte situa-se entre o espetáculo ligeiro e o teatro de pesquisa, entre o musical e a vanguarda. Encontra espaço em *outdoors* de prestígio, ao lado de grandes nomes do cinema, da ópera e do rock. Envolve coreógrafos e diretores de renome, escultores, cenógrafos, poetas, atores, comediantes e dramaturgos. Afeta um público vasto: das famílias aos jovens, das culturas urbanas às *new age*. Deixa de olhos arregalados crianças e intelectuais. Você pode apreciá-lo sob uma grande lona, em uma casa de ópera, ao ar livre, em uma antiga fábrica. Sentado, em pé, e até deitado. Impossível definir o formato, pois varia do extremamente pequeno (um único malabarista que reúne alguns poucos espectadores em um parque) ao infinitamente grande (as apresentações de abertura de grandes eventos como as Olimpíadas), da ausência de equipamentos de cenografia à utilização de estruturas autoportantes, desde arenas improvisadas a palcos hipertecnológicos. Em termos estéticos, a heterogeneidade é ainda maior: o circo contemporâneo abarca a experimentação extrema e os espetáculos mais *family friendly*, as reflexões metacircenses e a improvisação farsesca, o gosto narrativo e o virtuosismo físico.

Na Itália, o contemporâneo teve uma gênese lenta e não totalmente espontânea. Importantes fazedores do setor organizaram eventos complexos com con-

ferências, exposições, debates, para depois realizarem algumas produções. Em particular, podemos nos referir ao ano 2000, em que Giorgio Barberio Corsetti, diretor artístico da Bienal de Veneza, setor de teatro, cria na laguna uma seção de circo (que depois transferirá para Roma com o festival *Metamorfose*). No mesmo ano, Gigi Cristoforetti, para os seus Festivais de Verão em Brescia, cria, a par da Dança e da Música, o Circo Contemporâneo, um dos eventos mais importantes. Para Cristoforetti, o circo contemporâneo é uma “*metissage* com teatro e dança, que na França chamam de *nouveau cirque* e na Itália de forma alguma (porque não existe)” (Cristoforetti, 2001, p. 7). Dentro do circo tradicional, porém, ao longo dos anos, já haviam ocorrido algumas tentativas de “direção do picadeiro”. O veronense Antonio Giarola⁸ havia criado em 1984 o espetáculo *Clown’s Circus*, primeiro exemplo italiano de dramaturgia aplicada ao circo tradicional, justamente nos moldes inspirados por Annie Fratellini. Alguns empresários clássicos importaram para a Itália formas de circo e de direção: é o caso de Walter Nones, com a colaboração de André Heller e com relevantes pantomimas temáticas do Circo de Moscou, ou do já referido Florilégio. Também não podemos esquecer as inúmeras turnês italianas de espetáculos atribuíveis ao novo gênero, como as de Archaos, Zingaro, Cirque Bidon e as frequentes visitas do delicado Cirque Imaginaire, de Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thierrée.

De qualquer forma, graças a esses impulsos, o debate sobre a mistura de linguagens tornou-se intenso, acelerando exponencialmente nos últimos vinte anos, permitindo o nascimento de inúmeras escolas de circo, incluindo as duas Escolas de Turim, a FLIC e a Vertigo, de Paolo Stratta; a de Bolonha, fundada por Alessandra Galante Garrone e dirigida por Claudia Busi; a Piccola Scuola di Circo di Milano e muitas outras. Igualmente elevado é o número de pequenas ou grandes companhias teatrais que decidem entrar sob a lona, criando formas de novo circo, numa multiplicidade variada de fenômenos. No futuro, prevalecerá o “clássico” ou o “novo”? É uma falsa pergunta: é provável, de fato, que estejamos caminhando para uma coexistência e uma forma artística complexa dividida em gêneros, como a dança ou o teatro, em que convivem o tradicional, o moderno, a experimentação... o que levaria ao nascimento de um público mais consciente e crítico em relação ao espetáculo circense.

⁸ Diretor também de inúmeros espetáculos equestres e relacionados ao carnaval de Veneza. Fundador da Academia de Circo e do CEDAC.

Seria a forma mais bonita e valiosa de levar em conta os ensinamentos de Annie.

Referências

BALSIMELLI, R.; NEGRI, L. **Guida al mimo e al clown**. Milão: Rizzoli, 1982, p. 137 e 154.

CAPPA, F.; GELLI, P.; MATTAROZZI, M. **Dizionario dello spettacolo del Novecento**. Milão: Baldini & Castoldi, 1998.

CERVELLATI, A. **Storia del circo italiano** - Questa sera grande spettacolo. Milão, Edizioni Avanti!, 1961, p. 284.

CRISTOFORETTI. La pista e la scena. In **Il circo e la scena** – Annex 5 - Edições La Biennale di Venezia, Marsilio, Veneza, 2001, pag. 7.

DE MARINIS, M. **Il nuovo teatro 1947-1970**. Milão: Bompiani, Sonzogno, Etas SpA, 1987, p. 310.

GIAROLA, A.; SERENA, A. **Fiorenza Colombo Fratellini Togni: una vita scritta sul passaporto**. In **Circo 5**, s.e., 2006.

LEGRAND-CHABRIER, A. **L'illustration Journal Universel**. Paris, edição de 18 de outubro de 1930.

MELDOLESI, C. **Gli Sticotti: Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento**. Roma: Edições de história e literatura, 1969.

MELDOLESI, C. Il teatro dell'arte di piacere. In GUCCINI, G. **Il teatro italiano nel Settecento**, Bolonha: Il Mulino, 1988.

MELDOLESI, C; TAVIANI, F. **Teatro e spettacolo nel primo Ottocento**. Roma-Bari: Laterza, 1991, p. 105.

PANDOLFI, V. **Antologia del grande attore**. Bari: Laterza, 1954, p. 503.

PRETINI, G. **Antonio Franconi e la nascita del circo**. Udine: Trapezio, 1988.