

**PRESENTIFICANDO O NARRADO:
A DRAMATIZAÇÃO DA LINGUAGEM EM FAZENDO ANA PAZ DE LYGIA BOJUNGA**

Marta Yumi Ando
Doutora (UNESP)

RESUMO: Focalizando a narrativa juvenil brasileira **Fazendo Ana Paz** (1991) de Lygia Bojunga, o presente estudo propõe-se a analisar a feição dramática, responsável por conferir acentuada dinamicidade ao texto, em virtude da presentificação dos eventos narrativos e do consequente efeito de proximidade gerado na interação texto/leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura juvenil brasileira, dramatização, Lygia Bojunga.

ABSTRACT: Focusing on a Brazilian young people's narrative by Lygia Bojunga, namely, **Fazendo Ana Paz** [Making Ana Paz, 1991], this study aims to analyze the dramatic feature which gives a strong dynamicity to the text due to the presentification of narrative events and the proximity effect in the interaction between text and reader.

KEYWORDS: Brazilian young people's literature, dramatization, Lygia Bojunga.

Obra que *também* pode ser lida por crianças e jovens, **Fazendo Ana Paz** de Lygia Bojunga Nunes, publicada em 1991 e triplamente laureada (Altamente Recomendável para o Jovem – 1992, Prêmio Jabuti e Prêmio *White Ravens* – 1993), configura-se como uma narrativa em que as situações postas em cena, mais do que propriamente *narradas*, são *presentificadas* ao leitor, como se passassem vivamente diante de seus olhos. No dizer de Eikhenbaum (1973, p. 157-158), essa dramatização da linguagem instaura-se a partir da “preferência outorgada à apresentação dos fatos e não à narração: percebemos as ações não como contadas [...], mas como se elas, encenadas, se produzissem à nossa frente.” Desse modo, tem-se a prevalência do mostrar (*showing*) sobre o narrar (*telling*), o que gera um expressivo efeito de teatralidade, presente em menor ou maior grau em todas as obras da autora.

Tal característica relaciona-se às habilidades de Lygia não apenas como ficcionista, mas também como atriz e dramaturga. Essa ligação com o palco está presente em diversas obras, entre as quais podemos nos lembrar de **Angélica** (1975), em que uma peça teatral é incorporada ao fluxo da narrativa, bem como de **Nós três** (1987) e **O meu amigo pintor** (1987), que acabaram se transformando em textos independentes – **Nós três** (1989) e **O Pintor** (1989) – estruturados como peças teatrais. Além destas, outras obras, embora não tenham sido publicadas em suas versões teatrais, foram adaptadas para apresentações em palcos do Brasil e do exterior, inclusive **Fazendo Ana Paz**, primeira obra a impulsionar o projeto *As Mambembadas*.

O “falar mais dramaticamente do ato de escrever”, como revela Lygia no prólogo “Caminhos”, presente nas obras constitutivas da sua trilogia – **Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes** (1988)¹, **Fazendo Ana Paz** (1991) e **Paisagem** (1992) –, é que fez com que criasse a inusitada personagem tripartite, as três Anas que protagonizam **Fazendo Ana Paz**. Esse modo dramático presente na escritura lygiana funde-se à intenção de escrever um texto de caráter metalinguístico, denunciada a partir do próprio título, cujo verbo utilizado evidencia esse fazer experimental.

Ao fazer as três Anas, a autora intercala o contexto espaço-temporal da arquinarradora² com o de Ana Paz, articulando a presentificação dramatizada das vivências da protagonista. Como esse artifício cria a ilusão de tratar-se de três personagens diferentes, provoca-se um adensamento na

¹ Em **Livro**, o prólogo foi inserido posteriormente, em sua reedição pela Casa Lygia Bojunga. A propósito, nessa reedição, a referida obra teve o título alterado pela segunda vez. Se na primeira, ainda pela editora Agir, o título foi modificado para **Livro: um encontro com Lygia Bojunga**, desta vez, a autora o abreviou para **Livro: um encontro**.

² Termo empregado com diferentes acepções na crítica, neste estudo está sendo utilizado para designar a autora ficcionalizada ou narradora-escritora. Acreditamos que o prefixo *arqui-* traduz bem a dimensão desse sujeito ficcional, uma vez que este se situa além das limitações, seja do narrador, seja do autor.

narrativa, por meio da sobreposição de tempos e espaços distintos. Esse jogo espaço-temporal, em que o passado, longe de reduzir-se a uma evocação saudosista, é encenado perante o leitor, atinge seu ápice no momento em que as três Anas se encontram, de modo que passado e presente, em uma perspectiva cênica, passam a coexistir na narrativa.

Antes mesmo, porém, de Ana Paz encenar seus papéis na narrativa, é a arquinarradora que simula o papel de escritora, habilmente incorporado enquanto personagem da trama: “Eu sempre gostei de ler livro de viagens, um dia me deu vontade de escrever um” (NUNES, 1992, p. 11)³. É interessante notar, nesse dizer que dá início ao relato, a transição do sentido literal para o figurado da “viagem” a ser empreendida pela narradora-escritora: “Comecei então a pensar no jeito que eu ia usar pra viajar no papel” (NUNES, 1992, p. 11). Trata-se de uma viagem às terras da imaginação e da fantasia, como poderá supor o leitor, mas sua partida é bruscamente interrompida por uma personagem que, viajando no tempo, rompe fronteiras e se instala no texto que ainda seria escrito:

Quando no fim eu me sentei pra escrever o livro, saiu um bilhete assim:
“Prezado André
Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria te contar a minha vida. Dá pé? Um abraço da Raquel.” (NUNES, 1992, p. 11)

A viagem, então, toma outro rumo a partir da “invasão” de Raquel e do bilhete que surge como que à revelia da escritora; afinal, ela não diz que *escreveu* o bilhete e sim que este “saiu”, como se se tratasse de geração espontânea, de algo que simplesmente brota do papel sem ter sido conscientemente planejado e semeado. Figurativizando o próprio espanto, a arquinarradora dramatiza seu dizer, mediante a inserção de sua fala, que é incorporada ao discurso indireto até então utilizado: “Larguei o lápis, li e reli o bilhete, o que que é isso?! que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar?” (NUNES, 1992, p. 11).

Do mesmo modo, podemos citar outros fragmentos que mostram a encenação do dizer da arquinarradora, em meio à própria narração em estilo indireto:

[...] Só que, às vezes, a gente se despedia num fim de semana, e quando na segunda-feira eu abria o caderno pra me encontrar de novo com ele: cadê?! [...] Que terror! (NUNES, 1992, p. 12)

[...] o meu lápis foi esbarrando numa pergunta atrás da outra: que perigo esse Pai representava pra ter sido atacado desse jeito? que tipo de mulher era a Mãe? o que que uma garotinha de oito anos feito a Ana Paz ia pensar numa tragédia assim? (NUNES, 1992, p. 15)

³ Mencionaremos apenas o ano e o número das páginas nas citações da obra em estudo. Consultamos a edição publicada em 1992 pela editora Agir com ilustrações de Regina Yolanda.

Note-se, nesses trechos, o emprego de uma pontuação expressiva, própria da fala, com suas modulações emotivas. Não temos, portanto, a descrição de algo que fora dito pela arquinarradora, e sim a presentificação dramatizada do seu dizer, seja para expressar a perplexidade diante dos “empacamentos” da escrita, seja para exprimir os impasses da criação que vão surgindo em meio à confecção de suas personagens. No entender de Eikhenbaum (1973), trata-se da ênfase conferida à apresentação direta dos fatos e em sua encenação, em vez de privilegiar o narrar. Em outras palavras, é a fala que se “intromete” no discurso narrado, de maneira a (literalmente) conferir concretude à voz narradora. O mesmo ocorre na seguinte passagem, mas, desta vez, na focalização de Ana Paz-moça: “[...] ele estava olhando tão bonito dentro do meu olho, que eu não tive coragem de perguntar: *como é?*” (NUNES, 1992, p. 16). Desse modo, não apenas evoca-se ou rememora-se o passado amoroso, mas, mais que isso, presentifica-se – pela introdução (ou invasão?) do discurso direto – o momento eternizado pela paixão, pelo *coup de foudre* a atingir os jovens enamorados.

No fragmento em que Ana Paz surge na narrativa, apresentando-se diretamente ao leitor, a mediação discursiva operada pela narradora-escritora é mínima, uma vez que quem passa a dominar as rédeas da narração é a própria protagonista:

E aí, um dia aconteceu de novo: ela chegou, e sem a mais leve hesitação foi me dizendo:

“Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito. [...]”
(NUNES, 1992, p. 13)

Temos aí a “enunciação na enunciação”, o “discurso no discurso”, como elucida a dialogia bakhtiniana (BAKHTIN, 2005), o que se configura mediante vozes que se encontram separadas apenas graficamente e se interpenetram, uma vez que é possível extrair o discurso de Ana Paz do discurso da arquinarradora. Nessa mescla de discursos direto e indireto da personagem que, ao assumir o comando da narrativa, torna-se narradora, observamos a encenação da fala da menina Ana Paz, que deixa então de ser objeto de narração da arquinarradora para narrar a própria história. Assim, sua voz é incorporada ao texto como uma voz autônoma, de modo que, no fluxo da leitura, quase passa despercebido o fato de que a fala de Ana Paz subordina-se, na verdade, a um discurso maior, articulado, num patamar superior, pela instância demiúrgica da criação.

Se o discurso de Ana Paz encontra-se incorporado ao da arquinarradora, o dos seus pais incorpora-se à narração da personagem, em um singular procedimento em que verificamos um desdobramento: a dramatização da dramatização: “O meu pai escolheu a Ana, ele gostava demais de Ana, mas a minha mãe achava curto; ele então quis Ana Lúcia, Ana Luísa, Ana Helena, mas na

hora que eu nasci a minha mãe escolheu: Paz! E ele topou: Ana Paz” (NUNES, 1992, p. 13). Dessa forma, o discurso dos pais, introduzido pelos dois-pontos, encontra-se encenado no discurso da menina, o qual, por seu turno, já é encenação sob o ponto de vista da enunciação discursiva operada pela arquinarradora. É possível, portanto, observar, no mesmo fragmento, a mescla de quatro vozes: de Ana Paz, do Pai, da Mãe e, implicitamente, da arquinarradora, que, tal como um diretor de uma peça teatral, manipula a totalidade dos discursos, ainda que crie a ilusão de que a voz de Ana Paz seja autônoma, quando, na verdade, é (con)cedida à personagem.

Na reiterada cena da morte do Pai em que a multiplicidade de vozes se faz notar de modo acentuado, percebemos também a dramatização dos diálogos, já que outras vozes, em meio a um ritmo tenso e eletrizante, vão sendo trazidas ao corpo do relato e aí encenadas. Como não há demarcação precisa das falas, estas são intuídas pelo leitor, já que é pelo contexto narrativo que tais vozes podem ser distinguidas.

[...] e quando eu cheguei perto dele me pegou num abraço e disse Ana Paz me promete uma coisa, que é, pai, que é? promete que tu *nunca* vais te esquecer da Carranca, mas pai o que é que tá acontecendo? ele me sacudiu e pediu de novo, promete que tu não vais te esquecer da Carranca, Ana Paz! eu prometi e não deu pra dizer mais nada, a campainha tava tocando, e tinha gente dando soco na porta, e a minha mãe veio dizer apavorada eles tão aí! eles tão aí! (NUNES, 1992, p. 14)

Mais uma vez, as falas não são simplesmente descritas ao leitor, mas presentificadas, evidenciando a profusão de vozes que se articulam na enunciação, cuja dinamicidade encontra-se refletida na pontuação (e na sua ausência) e na insistente sucessão de aditivas. Assim, a dramaticidade da cena é figurativizada mediante uma construção discursiva, que embora não chegue a ser fragmentária posto que mediada por verbos *discendi*, é marcada por um ritmo veloz, provocado pelo modo inovador com que a autora emprega a pontuação. É, portanto, a mescla de vozes, a aparente apresentação caótica do episódio, enfim, a dramatização do discurso, como se este estivesse sendo encenado no momento mesmo em que o lemos, que o tornam inusitado, surpreendente, de modo a lhe conferir qualidade estética e, conseqüentemente, gerar estreita proximidade entre texto e leitor, em virtude do efeito produzido.

Ao colocar em cena a Ana Paz-moça a relatar sua história com Antônio, assim como o momento em que Ana Paz-velha assume a voz narrativa, novas dramatizações são instauradas, na medida em que tanto o diálogo da jovem com Antônio sob o sol de Copacabana, como o relato da idosa não são apenas reportados pela narradora-escritora, mas concretizados na narrativa. Vejamos, a princípio, como se dá essa estratégia na focalização de Ana Paz-moça:

[...] e foi só depois dum tempo enorme que ele lembrou duma coisa importante:
– Já pensou se alguém senta aqui entre nós dois?
– Que horror. (NUNES, 1992, p. 16-17)

A personagem-narradora não apenas introduz, mediante o emprego dos dois-pontos, a fala de Antônio, mas inclui ainda a própria fala, encenando o início do diálogo com aquele que se tornaria seu marido. A seguir, esse recurso é novamente agenciado, por intermédio da personagem-narradora, que não apenas promove a transmutação do discurso indireto para o direto, como também mimetiza a própria fala na enunciação:

A gente chegou mais pra perto um do outro, e depois de muito mais tempo ele falou:
– Que sol, hein?
– Pois é.
– Sabe que ele te faz brilhar todinha?
– É?
– É.
– Ah. (NUNES, 1992, p. 17)

Note-se a função fática, utilizada pelos apaixonados apenas para manter aberto o canal de comunicação verbal, ainda que a gradativa proximidade física já esteja estabelecendo uma comunicação silenciosa entre ambos. Contudo, embora a atração física seja recíproca, a comunicação é superficial, visto que não há uma sintonia entre ambos: se Ana Paz se entrega ao momento de corpo-e-alma, ou melhor, de “corpo-e-valor” como ela mesma diz, Antônio mostra-se envolvido pela razão, mergulhado que está em cálculos referentes ao andar térreo de um prédio, o que, paradoxalmente, ocorre logo após mencionar o mistério inerente ao *coup de foudre*.

– *Coup de foudre* é uma coisa muito misteriosa, não é?
Eu ia perguntar *como é?* mas não tive coragem, e então perguntei:
– Por quê?
– Veja bem, eu estou aqui sentado pensando, sabe o quê? calculando como é que vai ser o andar térreo de um prédio que... (NUNES, 1992, p. 17)

Como se vê, Antônio gera uma ruptura com a expectativa da Moça (e a do leitor), pois, em vez de falar por que *coup de foudre* seria algo tão misterioso, desfaz o clima romântico, ao mudar repentinamente de assunto. Aliás, a personagem não apenas muda de assunto, como se desvia para um tema totalmente antitético em relação ao *coup de foudre*, já que, do mistério amoroso, passa a discorrer sobre investimentos imobiliários. É, enfim, a vida concreta e materialista que se sobrepuja às emoções e aos sentimentos. Desse modo, essa comunicação falha ou deficiente funciona como um prenúncio narrativo não apenas do casamento mal-sucedido que nasceria desse instante, como

também da ideologia utilitarista com que Antônio impregnaria seu filho, como fica claro na fala deste: “Será que você não sabe que quem compra uma casona velha dessas é pra botar logo ela abaixo, fazer um prédio de apartamentos e ganhar uma nota firme?” (NUNES, 1992, p. 47). No episódio em análise, o contraste frieza/emoção permeia todo o diálogo entre Ana Paz e Antônio, intensificando-se até atingir seu ápice no momento em que ele se reifica, ao rotular-se: “Eu sou isso” (NUNES, 1992, p. 18).

É assim, através do contraponto entre as duas personagens, que, implicitamente, a autora suscita críticas em relação a determinadas condutas, características da sociedade contemporânea. Transportando a personagem Antônio para nossa sociedade, o leitor é levado a relacioná-la com o sistema capitalista, que faz com que muitas pessoas adotem comportamentos semelhantes. A propósito, a fala de Antônio – “Eu sou isso” – nos remete ao verso final do poema *Eu, etiqueta*, de Carlos Drummond de Andrade (1984): “Eu sou coisa, coisamente”. Isso porque, assim como o “eu” que se anula presente no poema, anulação enfatizada pela criação neológica “coisamente” para mostrar um modo de ser (um ser *coisa*, a modo de *coisa*), Antônio também se anula, ao se autonegar, por meio do pronome demonstrativo “isso”. E o que ele *demonstra*? Ele demonstra estar reduzido a uma máquina de fazer dinheiro: “Eu planejo o jeito de quem tem dinheiro ganhar mais dinheiro” (NUNES, 1992, p. 18). Ao contrário, porém, do eu-lírico drummondiano, que lucidamente reconhece a própria condição (“Já não me convém o título de homem./Meu nome novo é coisa”), Antônio parece não ter consciência da própria anulação, já que se considera importante: “Quer coisa mais importante?” (NUNES, 1992, p. 18). De qualquer forma, entretanto, em ambos os casos, sendo *coisa* ou *isso*, o homem perde suas referências, já que tanto a palavra *coisa* como o pronome *isso* são vazios semanticamente. E se tais palavras são vazias de sentido e se o sujeito é igualado a essa condição, então ele, conseqüentemente, tem seu sentido também esvaziado.

Na encenação desse diálogo entre Ana Paz e Antônio, a antítese frieza/emoção evidencia-se, sobretudo, na focalização simultânea das perspectivas de ambas as personagens, revelando um Antônio concentrado na casa que pretendia derrubar para levantar um “medonho espigão”, em contraponto gritante a uma Ana Paz toda entregue à paixão, o que é reforçado pela sucessão enfática de aditivas, presente na sua fala:

– [...] Olha só pr’aquela casa.

Olhei.

– Fecha os olhos.

Fechei.

– Imagina o térreo.

Imaginei o Antônio chegando ainda mais perto de mim, e me abraçando, e me dizendo de novo que eu brilhava todinha, e eu abri o olho e vi ele de perfil olhando pra casa [...] (NUNES, 1992, p. 18. Grifos nossos)

Enquanto Antônio olha para um objeto, detendo-se em seus aspectos materiais geradores de lucro, Ana Paz só tem olhos para Antônio, como mostra a pontuação subsequente, figurativizando a emoção que domina a personagem: “ah, que perfil! ah, que Antônio!” (NUNES, 1992, p. 18-19).

Assim como na intercalação dramatizada da Ana Paz-menina e a da Moça, o discurso da Velha é também apresentado diretamente ao leitor, verificando-se, mais uma vez, reduzida intervenção da arquinarradora. Logo, mais que narrado, o episódio é encenado ao leitor, de modo que a arquinarradora aproxima-se de um narrador de uma peça teatral ou de um filme, que, em vez de aparecer, prefere se esconder nos bastidores.

E ainda por cima uma outra personagem entrou no meu estúdio [...]:

“Acordei no meio da noite pensando no que o meu filho me disse: você é uma velha egoísta!” (NUNES, 1992, p. 19-20)

Se, em momentos anteriores, foi possível extrair o discurso de Ana Paz-menina e o de Ana Paz-moça do discurso da arquinarradora, desta vez, ocorre o equivalente em relação à Ana Paz-velha, que passa, então, a assumir novo papel como narradora. Nessas vozes que se intercalam, com a mescla de discursos direto e indireto, opera-se o discurso dramatizado no interior do discurso da velha. No entanto, convém notar que o discurso da velha também é dramatizado se visto da perspectiva da arquinarradora, detentora maior dos fios que tecem a trama. Desse modo, na fala do filho, tem-se a dramatização da dramatização, que se estende à dramatização da fala da personagem-narradora, no diálogo que se estabelece entre mãe e filho:

– [...] meu amor, eu não tô entendendo essa história de festa que você falou...
– Nós organizamos uma festa de aniversário pra comemorar os seus 80 anos. (NUNES, 1992, p. 21)

Na encenação desse diálogo, note-se a reiterada preocupação do filho em manter as aparências: “Pensa só na cara de todo o mundo se agora eu chego e digo que você não quer ir à festa” (NUNES, 1992, p. 21). Como no conto “Feliz aniversário” de Clarice Lispector (guardadas, claro, as devidas diferenças), a festa configura-se não como uma comemoração prazerosa, mas como o cumprimento de um ritual, de um dever familiar. Em outros termos, trata-se de seguir uma convenção social apenas para manter os “laços de família”, laços que, em vez de unir, aprisionam. O que prevalece, portanto, para o filho, não é a aniversariante, e sim a festa de aniversário e seus

convidados. Sendo assim, a festa é oferecida não como um querer-fazer e sim como um dever-fazer, daí a zanga do filho diante da determinação da velha em viajar:

- O que que você vai fazer lá no Rio Grande do Sul?
- Vou lá.
- Sozinha?
- Com a bengala. (1992, p. 21)

- [...] eu não tô doente nem nada.
- Não tá doente?! e o reumatismo?
- Isso não é doença, é o jeito da minha perna viver. (NUNES, 1992, p. 21)

Note-se, nessas passagens, a obstinação e esperteza da velha, sempre com uma réplica bem-humorada diante dos questionamentos do filho. Em oposição ao pessimismo daquele, Ana Paz não se considera solitária nem doente. Por isso, antropomorfiza, em certa medida, a bengala que lhe oferece companhia; e o reumatismo tem subvertida sua definição disfórica relacionada à doença, ao ganhar da velha uma versão bem mais positiva: “é o jeito da minha perna viver”.

Após o encontro entre Ana Paz-velha e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio e a conversa de Ana Paz-velha com o espelho, ressurgem na narrativa a Ana Paz-criança. Esta, numa cena tipicamente cinematográfica, é contemplada pela Ana Paz-velha, como se se tratasse de duas imagens que se desdobram do mesmo sujeito.

- Pai! Pai!
- Era a voz da Ana Paz-criança chamando. E a Ana Paz-velha ficou olhando pra ela mesma-ali-criança chegando. (NUNES, 1992, p. 31)

Nesse desdobramento da personagem, se Ana Paz-criança assume novamente o papel de personagem central, Ana Paz-velha assume o de espectadora da encenação, sendo tudo isso alinhavado pela arquinarradora, cujo papel varia entre narradora e personagem. É justamente esse jogo de vozes e a troca de papéis entre as personagens (inserindo-se nesse elenco a arquinarradora) que conferem caráter dramático à obra.

Em determinadas passagens, essa teatralidade se evidencia de modo ainda mais contundente, em vista das notações responsáveis por marcar a entrada da personagem, performatizando, assim, o *script* de um texto dramático, no qual as rubricas, além de fornecerem as indicações cênicas, marcam a entrada dos atores:

- A voz do Pai anunciando:
- Prontinho, estou aqui. Cadê o pente?
- Voz do Pai: - Ana Paz! olha aqui o presente que eu te trouxe. (NUNES, 1992, p. 33)

Nesse momento, em que se coloca em cena o episódio no qual o Pai presenteia Ana Paz com a Carranca, realiza-se novamente a dramatização do discurso, ao mimetizar a curiosidade infantil:

- Que que é mau espírito?
- Por que que ele mora no fundo do rio?
- Por que que ele tem medo da Carranca?
- Por que que a Carranca tem pata e não tem pé?
- Por que que ela tem asa aí atrás?
- Por que que ela parece peixe aqui no peito? (NUNES, 1992, p. 34)

Trata-se daquela curiosidade impaciente, própria da criança, que não espera respostas pelas perguntas feitas; ao contrário, “bombardeia” o adulto com uma sucessão de porquês. Como afirma Aires (2003), essa necessidade imperiosa do saber é iconizada pela linguagem coloquial, na qual a autora encontrou uma feliz junção para atingir o público jovem, que se identifica com esse tipo de linguagem: “utilizando-se dessa modalidade discursiva característica do jovem, a autora quer não apenas incitar o leitor a uma cumplicidade com seu texto, como também levá-lo à reflexão e ao questionamento crítico” (AIRES, 2003, p. 105).

O diálogo de Ana Paz-velha, seja com o jardineiro, seja com seu filho, também não é sumarizado e focado de uma perspectiva distante, mas trazido à boca de cena e colocado como que diante dos olhos do leitor pelo efeito de proximidade gerado. Trata-se de uma característica observada não apenas na apresentação dos discursos diretos, mas mesmo no discurso indireto no interior do qual, como apontamos, é possível verificar a dramatização do discurso direto:

[...] Estendeu a mão. Viu que ela tinha um pouquinho de terra, limpou ela na calça e estendeu ela de novo com outro parabéns! Apertou minha mão: saúde! Outro apertão: felicidades! Mais outro apertão: muitos anos de vida! (NUNES, 1992, p. 43)

Nesse fragmento, a fala do jardineiro, em seus efusivos cumprimentos à aniversariante, é intercalada à narração desta, de modo a configurar um discurso híbrido, misto de discurso direto e indireto. Também na conversa com o filho na casa da infância de Ana Paz, esse procedimento é agenciado na cena de despedida entre mãe e filho: “Me deixou aqui em casa e já ficou despedido, ‘vou pegar o primeiro avião da manhã’, e foi pro hotel” (NUNES, 1992, p. 48). Note-se, além disso, que, até mesmo o que não foi dito concretamente, mas pressuposto pela personagem-narradora, é dramatizado em seu discurso:

– Mas [...] essa casa vai ser vendida.

– Quando?

Ele abriu a boca e eu vi sair lá de dentro “assim que você morrer”, mas ele disse: – Será que você não sabe que quem compra uma casona velha dessas é pra botar logo ela abaixo [...] e ganhar uma nota firme? (NUNES, 1992, p. 47)

Como mostra esse fragmento, podemos observar a presença de três discursos: o de Ana Paz, o do filho e o discurso deste pressuposto por aquela, o que se configura mediante a articulação do discurso direto, do indireto e da inserção do discurso direto (um apenas pressuposto e outro concretizado verbalmente) em meio ao discurso indireto enredado pela protagonista.

Em **Fazendo Ana Paz**, temos, assim, diferentes formas por meio das quais é possível constatar a dramatização do discurso, o qual se mostra ora mais explícito, ora mais sutil, mas, seja de uma forma ou de outra, promove o *fazer dramático* de Lygia Bojunga. A presentificação dos acontecimentos engendrada por esse fazer, quando comparada à sumarização, além de conferir maior vivacidade às representações imaginárias, faz com que o leitor seja remetido à experiência de Lygia como atriz e dramaturga, às suas *Mambembadas*, bem como às demais obras reveladoras da profunda ligação da autora com o palco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, Eliana Gabriel. **O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes**: leitura e escrita postas em jogo pela ficção. Tese (Dourado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Eu, etiqueta. In: _____. **Corpo**: novos poemas. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 85-87.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Trad. Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 157-168.

ANDO, Marta Yumi. Presentificando o narrado: a dramatização da linguagem em Fazenda Ana Paz.
Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 6, abril de 2011.

LISPECTOR, Clarice. Laços de família. In: _____. **Laços de família**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 109-111.

NUNES, Lygia Bojunga. **Fazendo Ana Paz**. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1992.