

O IMPERATIVO NO PORTUGUÊS DO SÉCULO XVIII: UM ESTUDO EM PEÇAS TEATRAIS

Dilcélia Almeida SAMPAIO (UNEB)¹

RESUMO Este artigo analisa a manifestação do imperativo no português do séc. XVIII, em uma amostra composta de quatro peças teatrais, escritas por autores portugueses e brasileiros, no referido século, estabelecendo-se a correlação entre forma verbal e pronomes de tratamento ao interlocutor, inseridos no contexto do discurso.

ABSTRACT: The present article aims at analyzing the signs of the Portuguese imperative form in the 18th century, in a sample of four plays, written by Portuguese and Brazilian authors in that century, establishing the relation between verbal form and titles addressed to the interlocutor, inserted in the context of the speech.

1. Introdução

A constituição histórica do português vem ocupando o cenário das pesquisas lingüísticas no Brasil, com estudos que envolvem os níveis fonológico, morfológico, sintático, semântico e lexical. A pesquisa de Sampaio (2004) insere-se nessa linha e visou levantar subsídios, em textos de peças teatrais do séc. XVI ao séc. XX, para explicar o fenômeno de variação de uso do imperativo no português contemporâneo², notadamente, no português do Brasil. Desse estudo, o presente artigo destaca uma parte.

Assim, este trabalho busca demonstrar a manifestação do imperativo no séc. XVIII, nos diálogos das personagens de quatro peças teatrais escritas no referido século, ao tempo em que analisa o contexto discursivo associado a valores sociais, como o tratamento entre interlocutores em determinadas situações e o seu grau de intimidade. Busca-se, também, observar a inter-relação da forma verbal imperativa com o tratamento dispensado pelo emissor ao seu receptor. Do ponto de vista teórico, a análise apóia-se nos pressupostos funcionalistas, os quais concebem a língua como um instrumento de interação social. Nesse sentido, Castilho (2001) afirma que a metodologia funcionalista abre espaço para a consideração de que a gramática das línguas naturais constitui-se em um conjunto de escolhas formuladas pelo falante.

2. As peças teatrais

Para este estudo, foi selecionada uma amostra contendo quatro peças teatrais: duas escritas na primeira metade do século XVIII, por Antônio José da Silva (ópera³ e comédia) e duas escritas na segunda metade do mesmo século, uma por Domingos Caldas Barbosa (ópera) e a outra por José Daniel Rodrigues da Costa (entremez⁴). Optou-se por peças teatrais, uma vez que, no período analisado, ainda não havia registro magnetofônico da língua falada e os diálogos das peças teatrais são as formas que mais se aproximam da manifestação da língua falada do período que representam; além disso, favorecem a manifestação do modo imperativo. Abaixo, tem-se um quadro com a descrição da amostra:

¹ E-mail: dilcelia_sampaio@yahoo.com.br

² Sobre esse fenômeno, podem ser consultados: Faraco (1986); Scherre (1999); Alves (1997e 2001); Bonfá, Pinto e Luiz (1997) e Sampaio (2001).

³ Drama inteiramente cantado, com acompanhamento de orquestra, ou intercalado com diálogos falados, ou com recitativos acompanhados por um instrumento de teclado; drama lírico; drama musical. (NOVO AURÉLIO ELETRÔNICO - SÉCULO XXI)

⁴ O entremez é uma pequena farsa de um só ato, burlesca e jocosa, de caráter popular ou palaciano, a qual termina, geralmente, por um número musical cantado, e cujas origens remontam ao séc. XII. (NOVO AURÉLIO ELETRÔNICO - SÉCULO XXI)

PEÇA	AUTOR	DATA	EDIÇÃO CONSULTADA	Nº DE LINHAS
1ª metade do século XVIII Esopaida ou a vida de Esopo.	Antônio José da Silva	1734	SILVA, Antonio José da. Edição sinóptica e interpretativa. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1979. (Acta Universitatis Conimbrigensis)	2049 ls.
Guerras de alecrim e manjerona	Antônio José da Silva	1737	SILVA, Antonio José da. Lisboa Ocidental: Na officina de Antônio Isidoro da Fonseca. Anno 1737.	3861 ls.

PEÇA	AUTOR	DATA	EDIÇÃO CONSULTADA	Nº DE LINHAS
2ª metade do século XVIII A vingança da cigana	Domingos Caldas Barbosa	1794	BARBOSA, Domingos Caldas. Brasília, 1983. (Frontispício do libreto de A vingança da cigana, 1794)	843 ls.
A casa do pasto	José Daniel Rodrigues da Costa	1794	COSTA, José Daniel Rodrigues da. Lisboa: Na officina de João Antonio Reys, Anno de 1794.	317 ls.

Quadro 1: Descrição da amostra

3. A análise e algumas considerações sobre as peças

No Brasil, a atividade teatral, embora tenha se tornado mais contínua no século XVIII, em relação aos séculos anteriores, não ocupou um ponto de destaque no meio cultural da época, pelo fato de os atores pertencerem a classes mais baixas na escala social, além de serem, em sua maioria, mulatos, o que pode ser configurado como preconceito. Nessa época, discriminação não se encerrava apenas no fator raça, mas atingia outra variável social - a mulher -, já que era proibida a sua participação nos elencos.

Apesar da grande importância dada às peças escritas por autores estrangeiros, registram-se algumas obras de autores nacionais, entretanto, as peças brasileiras, inseridas na primeira metade desse século, não foram encontradas, o que levou à opção por trabalhar com peças teatrais escritas por portugueses e encenadas em Portugal. Desse modo, foram analisadas duas peças daquele que é considerado, segundo Rebello (2000), o dramaturgo mais importante que Portugal conheceu entre Gil Vicente e Garrett: Antônio José da Silva, mais conhecido pelo epíteto "Judeu". Suas óperas, como eram chamadas as peças por ele escritas, organizam-se segundo uma estrutura horizontal, o que as tornam mais narrativas do que propriamente dramáticas, no sentido aristotélico dessas expressões. Esse tipo de estrutura corresponde a uma tradição ibérica seguida também por Gil Vicente.

A denominação de ópera, anteriormente referida, para as peças desse autor, é justificada pelo fato de terem sido encenadas por atores mecânicos que obedeciam a cordéis e falas exteriores, aproximando-se sobremaneira da forma como eram produzidas as árias das óperas.

Vale ressaltar que as peças de Antônio José da Silva encerram uma síntese das várias tendências da época, como a comédia e o melodrama; naquela atendia ao público mais elitizado (o público da ópera) e nesta, à camada mais popular (o público do entremez popular).

Rebello (2000) assinala que o público acolheu tão bem as peças do "Judeu", muitos passando a copiá-las e inclusive, a retê-las, de modo que outros não viessem a ter acesso às mesmas, as quais vieram a ser, só cinco anos após a sua morte, anonimamente, reunidas em dois volumes a que o editor Francisco Luís Ameno chamou *Teatro cômico*.

As óperas escritas posteriormente, tanto as originais como aquelas imitadas, nem sequer se aproximam das de Antônio José da Silva. Os verdadeiros continuadores desse autor foram os autores das farsas e comédias de "cordel", cujo estudo sistemático, segundo Rebello (2000), ainda está por ser feito.

Realizadas essas considerações sobre a obra desse dramaturgo, passa-se aos comentários da peça *Esopaida*, seguidos da análise das ocorrências do imperativo na mesma.

Essa peça inclui-se no gênero comédia e satiriza o gongorismo⁵.

Com referência às ocorrências do imperativo, na peça Esopaida (ES), não se verifica uma simetria no uso do tratamento entre os interlocutores, já que, em algumas passagens, ora ocorre uma forma verbal, ora outra, com as mesmas personagens. Esse fato pode ser demonstrado pela passagem em que Esopo, filósofo e personagem principal da peça, mas escravo, dirige-se aos seus **senhores** (o ex-senhor e o atual) como se observa em (1) e (2) abaixo:

(1) Esopo: - Não há cousa como um escravo ser bem parecido de unhas em forma que logo não tem que temer, nem recear; e para que veja quam pouco se me dá, *deixa-me* ir vendo esta feira. 2ª p. do singular - pedido (ES Parte I, cena I, p. 2, ls. 13-15, Esopo, dirigindo-se a Zeno, que também é filósofo, mas é seu **senhor**)

(2) Esopo: - *Olhe* Vossa Mercê; agora sei que tem bom gosto, pois só o nome de Geringonça faz apetite para se querer; o certo é que todo o amor é geringonça. 3ª p. do singular - chamar a atenção (ES parte I, cena II, p. 18, ls. 14-15, Esopo, dirigindo-se a Xanto, o **senhor** para quem Zeno o havia vendido)

Em outro momento, continua:

(3) Esopo: - *Deixe-a* ir, que é uma boca menos. Ordem - 3ª p. do singular (ES parte I, cena IV, p. 22, l. 24, Esopo, dirigindo-se a Xanto, referindo-se a Eurípides que é a esposa de Xanto)

Mais adiante, já apresenta a forma verbal correspondente à segunda pessoa do singular:

(4) Esopo - *Meta-me* aqui o dedo na boca, a ver se mordo [...] 2ª p. do -singular ordem (ES parte I, cena VI, p. 33, l. 27, Esopo, dirigindo-se a Xanto, seu senhor)

Essa variação no tratamento entre um inferior e um superior, talvez possa ser explicada pelo tipo de texto, uma vez que se trata de uma comédia. Pode-se admitir que a personagem que se enquadra em uma classe inferior desdenha o seu **senhor**, utilizando um tratamento depreciativo. Em (1), Esopo dirige-se a Zeno, seu primeiro senhor, fazendo um pedido acompanhado de certo desafio; em (2), a personagem faz um elogio e emprega um tratamento mais cerimonioso; em (3), imprime uma ordem, despertando a atenção, acompanhada de um argumento; por fim, no ex. (4), Esopo dirige-se ironicamente ao seu **senhor**, desafiando-o.

Já na relação superior/inferior, a forma verbal imperativa empregada é a 2ª p. do singular, sem variação, continuando, portanto, o padrão utilizado no séc. XVI, o qual perdurou como uso corrente, segundo Cintra (1986, p. 57), até há muito pouco tempo atrás. Os diálogos a seguir demonstram essa afirmativa:

(5) Xanto: - Ora *cala-te* que não dizes nada. Ordem - 2ª p. do singular (ES parte II, cena III, p. 46, l. 24, Xanto, dirigindo-se a Esopo, seu escravo)

(6) Xanto: - Esopo, *ouve-me*, por vida tua.
Ordem - 3ª p. do singular (ES parte II, cena VII, p. 70, l. 2, Xanto, dirigindo-se a Esopo, seu escravo)

(7) Eurípides: - *Dize*, Esopo, *dize* alguma cousa. (2 ocors.) 2ª p. do singular- ordem (ES parte I, cena II, p. 12, l. 15, Eurípides, mãe de Filena e esposa de Xanto, dirigindo-se a Esopo)

Nos diálogos entre pais e filhas, registra-se, nessa peça, o emprego da 3ª pessoa do singular verbal, acompanhada do sintagma *Vossa Mercê*, quando a filha se dirige à mãe, como no exemplo a seguir:

(8) Filena: - *Olhe*, minha mãe quando Vossa Mercê... eu...porque.
Eurípides: - Que diabo dizes, que nem atas, nem desatas?

⁵ Escola espanhola de poesia inspirada no modelo de Luís de Góngora y Argote (1561-1627), poeta espanhol, e caracterizado por um excesso de metáforas, antíteses, inversões, trocadilhos, e alusões clássicas.

3ª p. do singular - chamar a atenção (ES parte I, cena II, p. 9, l. 1-4, Filena, dirigindo-se à sua mãe)

Quando o pai se dirige à filha, nota-se o emprego da 2ª p. do singular, conforme atestado em (9).

(9) Xanto: - Isso tem tempo, Filena, *vai* para dentro. 2ª p. do singular- Ordem (ES parte I, cena II, p. 16, l. 20, Xanto, dirigindo-se à Filena, sua filha)

A 2ª pessoa do singular prevalece também nos diálogos entre aquelas personagens socialmente iguais, demonstrando intimidade:

(10) Periandro: - *Vai, eu* correspondo.
2ª p. do singular Ordem (ES parte I, cena III, p. 24, l. 30, Periandro - discípulo de Xanto - , dirigindo-se a Ênio, também discípulo de Xanto)

(11) Messénio - soldado do rei: - *Dize*, para donde vás?
Esopo: - Eu não sei para donde vou.
ordem - 2ª p. do singular (ES parte I, cena VI, p. 32, l. 11 Messénio, o soldado, dirigindo-se a Esopo)

Esse é também o tratamento registrado entre homem e mulher, com algum envolvimento, seja como pretendente, namorado/namorada, marido/esposa, esposa/marido:

(12) Periandro: - Meu amor, meu bem, nem por pensamentos te ofendi. E se acaso me não crês, *deixa-me* sepultar neste mar, que mais quero a morte que viver no desagrado de teus olhos. 2ª p. do singular - pedido (ES parte I, cena IV, p. 30, ls. 3-6, Periandro dirigindo-se a Filena, sua pretendente)

(13) Filena: - Tem mão, que eu não quero finezas mortas; *deixa-me* Periandro, *deixa-me* lamentar as tuas falsidades ao som da minha mágoa. (2 ocors.) 2ª p. do singular - apelo (ES parte I, cena IV, p. 30, ls. 7-9, Filena, dirigindo-se a Periandro, seu pretendente)

(14) Eurípides: - Está bem; tu mo pagarás. *Anda*, Xanto (Vai-se)
2ª p. do singular - ordem (ES parte II, cena III, p. 52, l. 30, Eurípides, dirigindo-se a Xanto, seu marido)

Já quanto ao uso da 2ª pessoa do plural, referindo-se a apenas um interlocutor, Cintra (1986, p. 66), assim escreve: "[...]; na segunda metade do séc. XVIII, tornou-se, no português falado, uma forma vulgar só utilizada por rústicos ou por pessoas rudes, e, no português escrito, praticamente deixou de ser usado."

Mais adiante, o mesmo autor comenta que o emprego dessa forma foi mantido pela Igreja, nas orações, o que afastou a linguagem litúrgica de qualquer norma culta viva em Portugal e cita um depoimento do clérigo regular teatino⁶ e lexicógrafo, Pe. Rafael Bluteau (1638-1734), uma passagem datada de 1721, do seu **Vocabulário Português e Latino**: "He cousa notável que a Jesu Christo falem os Christãos por *vós*: *vós sois meu Deos*, *vós sois meu Redemptor* e que hum *vós* de hum homem a outro pareça injúria ..." (grifos do autor).

Diante dessas observações, parece viável afirmar-se que seu emprego no tratamento a um único interlocutor, na peça Esopaida, primeira metade do séc. XVIII, ainda não se configura como um arcaísmo, uma vez que as três ocorrências registradas nessa peça foram em contexto de tratamento de deferência e de distanciamento, como se pode verificar nos exemplos a seguir, principalmente, no (15), no qual o Rei emprega a forma verbal da 2ª pessoa do plural, ao se dirigir a um general do seu exército:

(15) Cresso Rei da Líbia: - Temístocles, *vinde* tomar as ordens e chamar os cabos a a conselho. (Vão-se) Ordem - 2ª p. do plural (ES parte I, cena VII, p. 34, ls. 28-29, Cresso, dirigindo-se a Temístocles, general do seu exército)

⁶ Religioso da congregação fundada em Roma por S. Caetano de Tiene (1480-1547) e Gian Pietra Caraffa (1476-1559), futuro papa Paulo IV. (NOVO AURÉLIO ELETRÔNICO, SÉC. XXI)

(16) Messénio: - *Dizei* ao vosso Rei Cresso que Atenas, como soberana, nunca conheceu superior, [...]. Ordem - 2ª p. do plural (ES parte II, cena II, p. 42, ls. 13-14, Messénio, o general, dirigindo-se ao mensageiro do Rei Cresso)

(17) Xanto: - *Dizei-me*, Periandro, se seria razão que os da praça não brigassem por estarem com o sentido nas nossas conclusões?
Pedido - 2ª p. do plural (ES parte II, cena III, p. 44, ls. 4-6 Xanto, dirigindo-se a Periandro, seu discípulo)

Continuando com a análise do imperativo nas peças de Antônio José da Silva, selecionadas para este estudo, passa-se à peça *Guerras de alecrim e manjerona* (GAM).

Essa peça constitui-se em uma comédia de intriga e de costumes, e foi, segundo Saraiva e Lopes (1975, p. 539) "provavelmente realizada com o objetivo de ironizar a rivalidade de dois ranchos carnavalescos⁷. Suas personagens, em geral, representam caricaturas das ações e da linguagem dos nobres, com exceção do tipo *gracioso* evidenciado na personagem Semicúpio, em quem se concentram duas características que dignificam o homem: o bom senso e a virtude".

Guerras de alecrim e manjerona, como já foi dito anteriormente, contém 3861 linhas, nas quais foram registradas 75 ocorrências do imperativo, número que parece suficiente para a realização da análise.

Nessas ocorrências, observa-se a predominância da forma verbal imperativa na 3ª pessoa do singular, com o pronome não explícito, ou associada à forma nominal *Vossa Mercê*. Esse emprego da 3ª pessoa no tratamento ao interlocutor não ocorre apenas nos diálogos entre personagens representativos da escala social mais elevada, em contextos de menos intimidade, e nos diálogos entre inferior/superior, mas também quando uma personagem representativa da classe socialmente superior se dirige a uma outra personagem representativa da classe inferior, o que se constitui em uma situação menos comum. Os exemplos e as particularidades são apresentados a seguir.

(18) D. Fuas: - *Segure* bem. 3ª p. do singular - ordem (GAM p. 37, l. 12, D. Fuas, dirigindo-se a seu amigo D. Gilvás)

(19) D. Gilvás: - *Là vem* a velha creada de D. Cloris.
Simicupio: - *Retire-se* v. m. e *deixe-me* com ella.
3ª p. do singular - ordem (GAM p. 54, ls. 19-21, Simicupio, dirigindo-se a seu patrão)

Esses contextos enquadram-se nos comentários de Faraco (1996) acerca do tratamento ao interlocutor no século XVIII, no tocante ao uso da terceira pessoa verbal.

Entretanto, em (20) e (21), a seguir, ocorre uma variação na forma de tratamento entre interlocutores, quando duas personagens que se enquadrariam em uma classe social mais elevada se dirigem a uma criada, empregando a terceira pessoa verbal, uma vez que era comum, no séc. XVIII, o emprego da 2ª pessoa do singular (verbal e pronominal), conforme Cintra (1986) e Faraco (1996).

(20) D. Fuas: - *Deixe-me* beijarlhe os pès, ò insigne Fagundes feliz corretora de cupido. 3ª p. do singular – apelo (GAM p. 13, ls. 8-9 D. Fuas, dirigindo-se à criada da casa de sua pretendente, uma senhora)

(21) D. Lansarote: - Fagundes, depressa *và* deitar mais hum ovo nos espinafres, que ahi vem meu sobrinho D. Tiburcio, ja que sou taõ desgraçado, que por mais meya hora não chega depois do jantar. 3ª p. do singular – ordem (GAM p.15, ls. 21-26 D. Lansarote, dirigindo-se a sua criada)

Para essas situações, a idade parece ter sido o fator determinante do emprego da 3ª pessoa, já que a personagem Fagundes é idosa, prevalecendo, portanto, o tipo de interlocutor da situação específica.

Considerando a característica hierarquizante da sociedade, nesse período, sabendo que a 3ª pessoa do singular era própria para o tratamento entre pessoas não-íntimas, pertencentes à mesma classe social, ou para o tratamento entre uma pessoa de uma classe inferior e alguém inserido em classe superior na escala social, observa-se, assim, que é uma ocorrência a ser analisada na perspectiva do discurso propriamente dito.

⁷"Bloco carnavalesco ou grupo de foliões que percorrem as ruas dançando e cantando em coro as músicas mais populares do carnaval, ou a marcha característica do grupo, desfilando em préstito e geralmente levando estandartes alegóricos." (NOVO AURÉLIO ELETRÔNICO, SÉC. XXI). (Nota da autora)

Com referência ao emprego significativo da terceira pessoa verbal entre os interlocutores, com ou sem a presença do sintagma *Vossa Mercê* na peça GAM; vale lembrar o relato de Faraco (1996, p. 66-67) sobre a mudança de tratamento do interlocutor, reportando-se ao sistema herdado do latim tardio, o qual apresentava o uso do pronome e do verbo na 2ª pessoa do singular e do plural (*tu/vós - vós*), tendo sido substituído, paulatinamente, entre os séculos XIV e XVIII por um sistema próprio, cujas formas de tratamento combinam com a terceira pessoa verbal, embora se refiram à segunda pessoa do discurso (o interlocutor). Faraco acrescenta que essa mudança foi a fonte geradora do *desequilíbrio* que se instaurou no sistema de tratamento do interlocutor.

Tanto Cintra (1986) como Faraco (1996) atribuem o primeiro registro da forma *você*, gramaticalização de *Vossa Mercê*, ao final do séc. XVII. Além disso, Cintra (1986, p. 29) cita um exemplo dessa ocorrência em *Guerras de Alecrim e Manjerona* (SÉC. XVIII), informando que a forma *você* é usada esporadicamente pela personagem D. Fuas: 'Se chego a vencer / de Nise o rigor / de gosto morrer / você me verá'.

Entretanto, nas duas peças do Judeu aqui trabalhadas, *Esopaida* e *Guerras de Alecrim e Manjerona*, não foram registradas ocorrências dessa forma de tratamento ao interlocutor nas construções imperativas.

Por outro lado, a peça GAM apresenta algumas particularidades no uso da terceira pessoa verbal (imperativa) associada ao *Vossa Mercê*. Uma dessas particularidades é o seu emprego por personagens que representam a pequena burguesia (não fidalgos, com posses), como, por exemplo, nos diálogos em que Tibúrcio se dirige ao tio, D. Lansarote (cf. ex. 22). Nesse período, segundo Cintra (1986, p. 29), essa forma de tratamento ao interlocutor encontrava-se em decadência.

Apesar de Cintra (1986) e Faraco (1996) não fazerem referência ao uso dessa forma de tratamento, no séc. XVIII, entre iguais não-íntimos, de classes sociais superiores, ou entre filhos e pais, de classes inferiores, Teixeira (2002) inclui esse uso no quadro em que esquematiza o emprego das formas de tratamento no séc. XVIII. Talvez seja essa a explicação para o exemplo em pauta, no qual D. Lansarote se aproximaria da figura do pai:

(22) D. Tibúrcio: - Sim Senhor, mas primeiro *mande* v. m. ter cuidado naquellas choiriças, que vem no alforge, naõ as dizime o arrieiro, que tem em cada maõ cinco aguias rapantes. 3ª p. do singular – ordem (GAM, p. 16, ls. 12-16, D. Tibúrcio, dirigindo-se a seu tio, D. Lansarote)

Ainda com referência ao emprego da terceira pessoa do singular (imperativo) associada ao sintagma *Vossa Mercê*, Ramos (1997, p. 44) afirma que, por volta do séc. XVIII, esse tratamento é estendido aos fidalgos. Entretanto, Cintra (1986, p. 28-29) cita uma cena da peça *Assembléia ou partida*, de Correia Garção, em que se observa uma descendente de fidalgos, que se mostra indignada, quando um criado lhe dispensa o tratamento *Vossa Mercê*, ao transmitir um recado do seu patrão:

Mercê? A mim, *mercê?* *Mercê?* Maroto
Atrevido, insolente! Vai-te embora!
Tu não sabes falar? Dize a teu amo
Que te mande ensinar: logo pareces
Criado de vilão...

Parece ser mais coerente, portanto, afirmar-se que essa forma verbal já se encontrava em decadência, ou melhor, sendo pouco usada e já passando por um processo de gramaticalização.

No tocante ao uso do imperativo na 2ª pessoa verbal do singular, além da particularidade apresentada no início dessa subseção (tratamento depreciativo de inferior para superior), ocorre também no contexto de uso corrente à época, que é o diálogo estabelecido entre um superior na escala social e um inferior, confirmando, mais uma vez, a afirmativa de Cintra (1986, p. 570) sobre esse uso. Para efeito de exemplificação, destacam-se:

(23) D. Gilvás: - O Simicupio, *vay* seguindo-as para sabermos adonde morão, *anda*, não as percas de vista. (2 ocors.) 2ª p. do singular – ordem (GAM, p. 6, ls. 10-12, D. Gilvàs, dirigindo-se a Simicúpio, seu criado).

(24) D. Gilvás: - *Dà-me* hum abraço meu Simicupio. 2ª p. do singular - pedido (GAM, p. 34, ls. 18, D. Gilvàs, dirigindo-se a Simicupio, seu criado).

(25) D. Tibúrcio: - *Vay-te* bebado, que com o teu carreto me entovaste bastante. 2ª p. do singular - ordem (GAM, p. 61, ls. 20-21, D. Tibúrcio, dirigindo-se a Simicupio, o criado de D. Gilvás).

Já o emprego da 2ª pessoa do plural do imperativo, com referência a um interlocutor, foi detectado nessa peça, quando D. Lansarote se dirige ao sobrinho (D. Tibúrcio), o que parece representar um certo arcaísmo, se se levar em conta os comentários sobre essa forma de tratamento no século XVIII (Cf. CINTRA, 1986). Entretanto, esse uso enquadrar-se-ia, inequivocamente, no comentário de Said Ali (1937, p. 138) ainda que para o português quatrocentista e quinhentista:

Os que formavam a nata da população vangloriavam-se em dar provas de elegância e de boa criação. Entre o povo, o pai dava ao filho comumente o tratamento carinhoso *tu*. Os fidalgos, porém, viam na prole a continuação da sua situação privilegiada e faziam-no sentir ao filho, tratando-o por *vós*. Somente de vez em quando é que o afeto extremo por um dos filhos suplanta o orgulho e o pai o trata por *tu*.⁸

Na passagem da peça GAM, acima referida, o tio demonstra interesse em ocupar o lugar de pai na vida de seu sobrinho, mas também oscila no tratamento ao sobrinho, ao empregar a segunda pessoa do singular, como pode ser observado nos exemplos a seguir:

(26) D. Lansarote: - Amado sobrinho, *dà-me* os braços, he possível, que vejo hum filho de meu irmão! 2ª p. do singular – pedido (GAM, p.16, ls. 9 - 11, D. Lansarote, dirigindo-se a seu sobrinho, D. Tibúrcio)

(27) D. Lansarote: - *Levantay-vos*; sois discreto meu sobrinho: pois vosso pay era hum pedaço dasno, Deos lhe perdoe. 2ª p. do plural - ordem (GAM, p. 17, ls. 7-9 D. Lansarote, dirigindo-se a seu sobrinho, D. Tibúrcio)

(28) D. Lansarote: - *Falai* a vossas primas, e minhas sobrinhas D. Nize, e D. Cloris. 2ª p. do plural - ordem (GAM, p. 17, ls. 13-14, D. Lansarote, dirigindo-se a seu sobrinho, D. Tibúrcio)

Assim, embora se observe variação na forma de tratamento entre os mesmos interlocutores, essa *variação* parece estar vinculada ao contexto discursivo.

Com o objetivo de demonstrar, mais criteriosamente, as formas de emprego do imperativo entre interlocutores no que se refere à segunda e terceira pessoas verbais, mas sempre se reportando à segunda pessoa do discurso, apresenta-se, a seguir, um quadro que resume esse emprego na primeira metade do séc. XVIII:

Forma verbal	Pronome a que se refere	Nº de ocorrências	Tratamento
2ª p. do singular	(tu)	84	Entre iguais na escala social; de pai para filha; de marido para esposa; de esposa para marido; entre namorados; de inferior para superior (para desdenhar ou desafiar).
3ª p. do singular	(Vossa Mercê/ Senhor)	83	Entre iguais sem intimidade, de filha para mãe; de homem para mulher (sem intimidade); de inferior para superior; de sobrinho para tio; superior para inferior (menos comum)
2ª p. do plural	(vós)	12	Entre pessoas do alto escalão do exército e da aristocracia; de tio para sobrinho; de homem para mulher; entre irmãs.
Total	-	178	-

Quadro 2: Distribuição das ocorrências do imperativo nas peças Esopaida e Guerras de alecrim e manjerona

⁸ Timbravam em dar provas de elegancia e boa criação os que formavam a nata da população. Pai a filho, entre o povo portuguez, dava naturalmente o carinhoso *tu*. Os fidalgos, porém, viam na prole a continuação da sua situação privilegiada e faziam-no sentir ao filho, tratando-o por *vós*. Uma vez ou outra, o affecto extremo por um dos filhos sobreleva o orgulho e o pai fala-lhe por *tu*.

A produção teatral portuguesa da **segunda metade do séc. XVIII**, no qual se insere o movimento *árcade*, apresenta os gêneros comédia, tragédia e ópera.

Nesse último, insere-se *A vingança da cigana*: drama joco-sério, doravante VC, cujo autor é Domingos Caldas Barbosa, cognominado *Loreno*, na Nova Arcádia, o qual, para Saraiva e Lopes (1975, p. 697) "amolece e populariza certos temas arcádicos para os adaptar às *modinhas* brasileiras que o celebrizam".

Caldas Barbosa pode ser considerado um autor luso-brasileiro, pois, brasileiro de nascimento, aos 18 anos de idade foi enviado pelos pais para Portugal, onde permaneceu durante quatro anos. Retornando ao Brasil, entretanto, não conseguiu readaptar-se, tendo regressado a Portugal, e residido em Lisboa até a sua morte, aos 60 anos de idade, em 1800.

Segundo Ivo Cruz, em prefácio para o libreto de 1988 de *A vingança da cigana*, Caldas Barbosa traduz, nessa ópera, através de sutilezas semânticas, conhecimentos sobre a psicologia dos populares do seu tempo e domínio dos notáveis recursos da língua portuguesa. A esse respeito, Mário Quartin Graça afirma (no mesmo libreto, acima referido): "O libreto retrata com rara vivacidade e colorido a Lisboa da época através das suas personagens [...] e de uma pertinente crítica social [...]". O autor acrescenta, ainda, que o musicólogo Jorge Calado considera as personagens dessa ópera como um painel composto com os mais interessantes aspectos sociológicos da época: o *preto* (retratado na personagem Cazumba) e os *ritmos* oriundos da África e dos Brasis, aliados à admiração pelos estrangeiros, os quais transitavam continuamente por Portugal.

Acredita-se, pois, poder esta peça apresentar uma confluência da manifestação aproximada do português falado em Portugal com o português falado no Brasil, especificamente, quanto ao emprego do imperativo, na segunda metade do século XVIII.

Inicia-se a análise pelo aspecto que desperta maior interesse: a variação de tratamento, manifestada através do imperativo, em diálogos das mesmas personagens. Na peça VC, o uso do imperativo entre namorados, tanto os possivelmente inseridos em classe social mais baixa, como os representantes da classe social média (baixa), evidencia variação no tocante ao tratamento através das formas verbais imperativas, já que os namorados empregam, em determinada passagem, a forma verbal imperativa de segunda pessoa do singular e, mais adiante, a forma verbal de terceira pessoa do singular, sempre com referência à 2ª pessoa do discurso, como nos exemplos a seguir:

(29) Lambisca: - Basta queres fallar-me, *espera* eu venho:

Olha que estás seccante

Não nos estamos vendo a todo instante? [...]

Aprende a ser marido, tem paciência. (3 ocors.) 2ª p. do singular - 1) ordem; 2) chamar a atenção; 3) ordem - (VC, p. 9, vs. 139-142, Lambisca, criada da viúva Camila, dirigindo-se a Grilo, seu futuro marido)

(30) Lambisca: - *Vá* de capote, que eu irei de capa;

Mais mula, meu Senhor, menos gualdrapa. 3ª p. do singular - ordem (VC, p. 10, vs. 172-173, Lambisca, criada da viúva Camila, dirigindo-se a Grilo, seu futuro marido)

Nesses exemplos, as personagens (Lambisca e Grilo) representam elementos de classe social inferior; nas duas falas de Lambisca, como se pode observar, ocorre variação na forma de tratamento, talvez determinada pelo contexto. Em (29), a namorada repreende o namorado; em (30), dá-lhe uma ordem, sem oferecer oportunidade para contra argumentos. Não parece viável afirmar tratar-se de uma característica da classe social mais baixa, porque essa variação se repete na fala de outras personagens também namorados, como se pode verificar em (31) e (32):

(31) Chibante: - *Ouve*, Pepe⁹, meu bem, não me fujas,

Não me deixes em vão suspirar. 2ª p. do singular - apelo (VC, p. 12, vs. 195-196, Chibante, o sargento, dirigindo-se à cigana, sua amante)

(32) Pepa: - *Vá-se* embora, Senhor, não me seque,

Já comigo não tem que arranhar. 3ª p. do singular - ordem (VC, p. 12, vs. 197-198 Pepa, a cigana, dirigindo-se a seu amante Chibante)

⁹ Pepe é o nome como Chibante chama a cigana Pepa, sua amante.

As personagens Pepa e Chibante representam uma classe social mais elevada com relação à de Lambisca e Grilo, e, do mesmo modo que esses, apresentam uma variação na forma de tratamento através do imperativo nas suas falas, o que ratifica a hipótese de que o contexto situacional está determinando essa variação de tratamento, mas ainda não se registra a variação do imperativo.

Com referência ao uso geral da terceira pessoa do imperativo, vale ressaltar que ocorreu dez vezes na peça VC; dessas, apenas uma evidencia o sujeito.

Ainda com relação ao uso da forma verbal da 3ª pessoa do singular, observa-se no trecho abaixo, o pronome *você* em frase não imperativa, no mesmo contexto em que se registra uma forma imperativa, o que ratifica o comentário acima apresentado de que ainda não se registra a variação do imperativo.

(33) Pepa: - *Olhe* estas guarda-costas; quer sabe-lo?
Serão mais por você! 3ª p. do singular - ordem (VC, p. 16, vs. 295-296, Pepa, a cigana, dirigindo-se a seu amante Tarelo, o marujo)

A predominância do emprego do imperativo na peça (VC) foi, entretanto, na 2ª pessoa do singular sem sujeito explícito, nos contextos em que existe intimidade entre os interlocutores e no tratamento de superior para inferior, seguem alguns exemplos:

(34) Cazumba: - *Ai tira, tira* lá essas navaya,
Q'os pela vay tirando dos arranco. (2 ocos.) 2ª p. do singular - ordem (VC, p. 27, vs. 521-522, Cazumba ou preto, dirigindo-se a Grilo, barbeiro e amante da cigana)

(35) Camila: - Lambisca, *dize* que entre, bem o estimo.
2ª p. do singular - ordem (VC, p. 34, vs. 655, Camila, dirigindo-se a sua criada, Lambisca)

Na peça VC, a forma verbal imperativa da 2ª pessoa do plural com referência a um interlocutor não ocorre em nenhum contexto, ratificando o que explicam Said Ali (1937), Cintra (1986) e Faraco (1996).

Apresenta-se, a seguir, um quadro-resumo do uso do imperativo na peça A vingança da cigana:

Forma verbal	Pronome a que se refere ¹⁰	Nº de ocorrências	Tratamento
2ª p. do singular	(tu)	27	De superior para inferior; entre namorados; entre amigos.
3ª p. do singular	(Senhor); (Você)	10	De inferior para superior; entre iguais na mesma classe social; entre namorados.
Total	-	37	-

QUADRO 3: Distribuição das ocorrências do imperativo na peça A vingança da cigana

Outra peça da segunda metade do séc. XVIII, selecionada para a análise das ocorrências do imperativo foi o entremez¹¹ *A casa do pasto* (CP) da autoria de José Daniel Rodrigues da Costa.

Segundo Rebello (2000, p. 82), esse dramaturgo, em 1797, reuniu em um volume quinze entremezes com o objetivo de mostrar "o engano descoberto, a mentira afetada, a torpeza inflamada, a prodigalidade empobrecida, a ambição desacreditada e todas as virtudes sinceras e heróicas respeitadas e engrandecidas".

Em CP, observa-se que Costa transpõe para o texto teatral uma representação da hierarquização de tratamento ao interlocutor, vigente à época, através da fala das personagens que caracterizam pessoas de níveis sociais diversificados, todas hospedadas no mesmo local (Casa do Pasto).

Nesse contexto, vale ressaltar o registro do pronome de tratamento *você*, ao longo da peça, embora ainda grafado com dois *esses* (ss). Outro aspecto a ser observado é o estranhamento do Senhor Morgado, dono da hospedaria, ao ser tratado pelo estudante por *Vossa Mercê*, conforme o exemplo a seguir:

Morgado: - *Vossa mercê? Que diabo de fallar he esse? Vossa mercè* Senhor Morgado, *vossa mercè cá, vossa mercè la!* Como se andassemos na escola: *vossa mercè a hum homem Ilustre, a hum homem Fidalgo,...* Em fim, *a hum Morgado [...]*.
(CP, ls. 23-26, Morgado, dirigindo-se ao estudante que mora na sua horpedaria)

¹⁰ Vale ressaltar que, em muitas ocorrências, o pronome sujeito não está explícito, o que é uma característica do modo imperativo.

¹¹ Cf. nota do subtítulo 2.

Diferentemente das outras peças pertencentes ao séc. XVIII, analisadas nesta pesquisa, nessa, o *você* aparece várias vezes, embora não tenha sido registrado em estruturas frasais onde ocorre o imperativo. O *Vossa Mercê* é observado em um contexto que evidencia seu desuso entre os fidalgos (cf. exemplo acima), vindo ratificar as informações de Cintra (1986) e de Faraco (1996) acerca da preferência do tratamento *Vossa Senhoria* para os fidalgos, o que funcionava como um mecanismo de distanciamento desses em relação aos não fidalgos, evidenciando, portanto, uma hierarquização. Perdura, assim, o comportamento manifestado, inicialmente no séc. XVII.

No tocante ao imperativo, foram registradas quinze ocorrências que demonstram hierarquização e/ou grau de intimidade entre os interlocutores (personagens). Confrontando o tratamento empregado através das formas imperativas, em VC e em CP, peças encenadas no mesmo ano, 1794, VC no Brasil e em Portugal e CP em Portugal, verifica-se haver, em CP, uma regularidade por parte dos interlocutores, o que pode ser explicado pela característica lusitana de rigor no que se refere ao tratamento ao interlocutor. Por outro lado, VC reflete, na fala das suas personagens, um português que se aproxima mais do português falado no Brasil, apresentando, portanto, em diversos momentos, variações de tratamento entre ao interlocutores, talvez por ter sido escrita por um brasileiro que dividia sua vida entre Portugal e Brasil.

Assim, o uso da 2ª pessoa do singular na peça CP ocorre sempre de superior para inferior na escala social, como no exemplo abaixo:

(36) Morgado: - *Toma* este meio tostaõ, *trazeme* hum vintem de queijo, dez reis de a mexas, e hum vintem de paõ, ouviste? E depressa, *olha* naõ as comas pelo caminho [...] (3 ocors.)
2ª p. do singular - ordem (CP, ls. 244-255, Senhor Morgado, dono da hospedaria, dirigindo-se a um moço que aparece vendendo alimentos)

A terceira pessoa verbal imperativa ocorreu apenas cinco vezes, portanto metade do número das ocorrências da segunda pessoa do singular.

O quadro-resumo, a seguir, demonstra a quantificação dessas ocorrências e o contexto de tratamento:

Forma verbal	Pronome a que se refere	Número de ocorrências	Tratamento
2ª p. do singular	(tu)	10	De superior para inferior.
3ª p. do singular	(Vossa mercê ou V. Senhoria)	5	Entre pessoas de classe social superior; entre iguais na escala social; de inferior para superior.
Total	-	15	-

Quadro 4: Distribuição das ocorrências do imperativo na peça *A casa do pasto*.

Ao se comparar as informações contidas nos quadros 3 e 4, ambos referentes a peças teatrais escritas na segunda metade do séc. XVIII, nota-se semelhança quanto ao uso da 2ª pessoa do singular, mas não se pode afirmar o mesmo, no tocante ao imperativo na terceira pessoa do singular com referência à 2ª pessoa do discurso, uma vez que a presença do sujeito foi registrada apenas nos dados da peça *A casa do pasto*, com as formas de tratamento *V. Sa.* e *Vossa Mercê*.

4. Conclusão

Verifica-se que, na primeira metade do séc. XVIII, embora tenham sido registradas ocorrências da segunda pessoa do plural, com referência a um interlocutor, seu número foi reduzido, além de terem sido, predominantemente, motivadas pelo contexto, prevalecendo, portanto, a função comunicativa.

Pode-se destacar também, o emprego da terceira pessoa verbal, associada tanto a *Vossa Mercê* como ao pronome *Senhor*, que ocorre no tratamento entre interlocutores (personagens) iguais na escala social, mas sem intimidade; de filha para mãe; de homem para mulher; de inferior para superior e de superior para inferior. O que se observa é que a segunda pessoa do plural, anteriormente empregada no tratamento entre interlocutores não íntimos ou hierarquicamente superiores¹², vai sendo substituída pela terceira pessoa do singular, até então associada a *vossa mercê* e ao pronome *senhor*. É oportuno lembrar, no entanto, que na peça *GAM*, o pronome *você* já aparece em construção não imperativa.

¹² Cf. Sampaio (2004).

Já o emprego da segunda pessoa do singular permanece no tratamento entre personagens mais íntimos, tendo seu emprego ampliado para o tratamento entre namorados, de marido para esposa e de esposa para marido. Além disso, ocorreu no tratamento de inferior para superior, numa manifestação de desdém e desafio.

O aumento do emprego da terceira pessoa do singular, nos contextos em que anteriormente se manifestava a segunda pessoa do plural, pode ser interpretado na perspectiva funcionalista, tomando por base a afirmação de Givón (1979) de que algumas propriedades sintáticas, dentre elas, a morfologia funcional, nascem das propriedades do discurso.

Com referência ao imperativo coletado nas peças da segunda metade do séc. XVIII, é interessante ressaltar que os dados foram destacados de uma peça genuinamente lusitana e de uma peça considerada luso-brasileira, com características de linguagem mais brasileiras do que lusitanas, o que possibilitou confrontar essas duas variedades do português (de Portugal e do Brasil), no tocante ao emprego do imperativo.

Na peça lusitana (CP), evidencia-se, nos diálogos, uma hierarquização bem marcada, com inclusão da fala de uma personagem, requisitando um tratamento mais formal. Outros pontos a serem destacados são o fato de não ocorrer variação na forma de tratamento e a total inexistência de sujeito explícito nas construções imperativas.

Na peça *luso-brasileira* (VC) ocorre a variação na forma de tratamento, já que as mesmas personagens ora empregam a terceira pessoa, ora a segunda, entretanto, ainda não se observa a variação de uso do imperativo, verificada na atual sincronia.

Embora se verifique o emprego do *você*, houve predominância da segunda pessoa do singular. Esse fato causa certo estranhamento por haver, no português brasileiro, uma similaridade de uso entre o *tu* e o *você*, com ambos ocorrendo em contextos situacionais de mais intimidade, por isso esperava-se encontrar um número mais elevado da terceira pessoa do singular, associada ao pronome *você* na peça escrita pelo brasileiro Caldas Barbosa. Nesse caso, pode-se aventar a possibilidade de ter havido influência da fala carioca, já que enquanto viveu no Brasil, ele residiu no Rio de Janeiro, onde à época havia predominância do emprego do *tu*.

Não obstante a presença do *você* e a variação de tratamento na peça *luso-brasileira* (VC), como já foi dito anteriormente, ainda não ocorre a variação de uso do imperativo, o que suscita uma nova hipótese: a presença ainda acentuada do *vossa mercê*, coexistindo com o *você*, o que representaria, segundo Romeu (2004) um estágio de gramaticalização, inserido no princípio de *estratificação*, uma vez que as duas formas conviviam no mesmo domínio, estaria influenciando para que a variação do imperativo ainda não se tivesse manifestado nesse período.

5. Referências bibliográficas

- BARBOSA, Domingos Caldas. *A vingança da cigana*: drama joco-sério. Brasília, 1983. (Frontispício do libreto de A vingança da cigana, 1794)
- CASTILHO, A. *Introdução à lingüística cognitiva*. Relatório submetido à FAPESP, 2001. 96 p. (digit.)
- CINTRA, L. F. L. *Sobre formas de tratamento na língua portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- COSTA, José Daniel Rodrigues da. *Pequena peça intitulada A casa do pasto*. Lisboa: Na officina de João Antonio Reys, Anno de 1794. Com licença da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos livros.
- FARACO, C. A. Considerações sobre a sentença imperativa no português do Brasil. *D.E.L.T.A.* São Paulo, v. 2, n.1, p. 01-15, set.- fev. 1985-1986.
- _____. O tratamento *você* em português: uma abordagem histórica. *Fragmenta*. Curitiba, n. 13, p. 51-82, 1996.
- RAMOS, J. O uso das formas *você*, *ocê*, *cê* no dialeto mineiro. In: HORA, D. (Org.) *Diversidade lingüística do Brasil*. João Pessoa: Idéia, 1997. p. 43-60.
- REBELLO, F. *Breve história do teatro português*. 5. ed. rev. atual. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000. (Coleção Saber).
- ROMEU, M. C. de Brito. *A pronominalização de "Vossa Mercê" no português no Brasil dos séculos XVIII e XIX: uma abordagem sócio-funcionalista*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. (digit.)

SAID ALI, M. De *eu e tu a majestade*. *Revista de cultura*, Rio de Janeiro, ano XI, v. 22, p. 137-151, jul./dez. 1937.

SAMPAIO, Dilcéia A. *Modo imperativo: sua manifestação/expressão no português contemporâneo*. 2001. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 2001. (inédito)

_____. *A expressão do imperativo no português do século XVI ao século XX*. 2004. 274 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 2004. (inédito)

SARAIVA, A. José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1975.

SILVA, Antonio José da. *Esopaida ou a vida de Esopo*. Edição sinóptica e interpretativa (Leitura de manuscrito, introdução, notas e comentários por José Oliveira Barata). Coimbra: Por ordem da Universidade, 1979. (Acta Universitatis Conimbrigensis)

_____. *Guerras de alecrim, e manjerona*. Obra jocoseria. Carnaval de 1737, Lisboa Ocidental: Na officina de Antônio Isidoro da Fonseca. Anno 1737. Com todas as licenças necessárias.

TEIXEIRA, E. S. P. *Era uma vez você*. 2002. 275 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, UFBA, Salvador. (inédito)