



FORMAS DE TRATAMENTO NAS RELAÇÕES FAMILIARES NO TEATRO DE FRANÇA JÚNIOR

FORMS OF ADDRESSING AMONG FAMILY MEMBERSHIPS IN FRANÇA JÚNIOR'S COMEDIES

MARILZA DE OLIVEIRA¹

RESUMO: Este trabalho busca apresentar aspectos relacionados com a variação das formas de tratamento em contextos familiares. A análise é baseada em amostra de peças teatrais de França Júnior escritas na segunda metade do século XIX. Partindo da ideia de que o comportamento linguístico não é meramente cognitivo e inspirando-nos no paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, concentramo-nos nos contextos enunciativos para examinar sinais que permitam decifrar o valor simbólico das formas de tratamento. Do ponto de vista metodológico, estendemos ao âmbito linguístico a proposta das três escalas comparativas usadas por Norbert Elias para a análise sociológica. Com esse procedimento, concatenamos a fala às dimensões sociais, afetivas e emocionais e estabelecemos uma correlação entre formas de tratamento e variação estilística.

Palavras-chave: variação estilística, formas de tratamento, sensibilidades.

ABSTRACT: This paper aims to present aspects related to the variation of addressing forms in familiar contexts. The analysis is based on a sample of França Júnior's plays written in the second half of 19th century. Assuming that language behaviour is not merely cognitive and inspired from Carlo Ginzburg's reflections on the "hunter's paradigm", we focus on the context utterance in order to examine points-clues, signs which allow us to decipher the symbolic value of addressing forms. Methodologically, we extend to linguistic Norbert Elias's proposal of a sociological analysis based on comparison on grand scale. This procedure leads us to link ways of speaking to its social and affective or emotional dimensions, allowing the investigation to evaluate the theoretical correlation between address strategies and stylistic variation.

Keywords: stylistic variation, addressing forms, sensitivities.

1. INTRODUÇÃO

As formas de tratamento são um dos tópicos das missivas enviadas pela preceptora alemã Ina von Binzer à amiga Grete as quais compõem um mosaico de famílias da alta sociedade brasileira no fim do Império. A função pedagógica da preceptora, centrada sobretudo em limar as sensibilidades e os comportamentos dos filhos-família, no contexto sócio-histórico em que estava inserida, fazia

¹ Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, Brasil. marilza@usp.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3279-3423>

extravasar choques culturais observáveis em diferentes temáticas que configuram o fio condutor das cartas redigidas entre 1881 e 1883.

Entre as famílias que contrataram os seus préstimos estava a de Martinico Prado, que se diferenciava dos demais membros do grupo familiar por ter uma atitude mais informal na maneira de lidar com os filhos, como, aliás, atesta a preceptora. Em uma de suas tomadas fotográficas dos hábitos dessa família “aristocrática” paulista, capturou o jogo linguístico que, como a partida de xadrez, constitui-se dos movimentos permitidos pelo perfil de cada peça, alinhado pelas formas de tratamento que hierarquizavam as camadas da pirâmide social:

“Você” equivale ao nosso “tu” e assim são tratados os escravos e as crianças, enquanto que aos pais se diz “o senhor” e “a senhora”, mas raramente “papai” e “mamãe”. Mais ou menos entre o “você” e “o senhor” ou “a senhora” encontra-se o “Vossa-mercê”, que se acha traduzido no Olendorf como “Euer Gnaden”; não é essa, porém, a significação exata da expressão que se aproxima mais do nosso “Sie” e é em geral pouco empregada. (BINZER, 2004, p. 106)

Essas imagens fotográficas, porém, não podem ser interpretadas como reflexo de uma realidade, pois toda tomada é uma construção ideológica cujos significados nem sempre explicitados exigem certos cuidados para serem decifrados (KOSSOY, 2009). Nesse sentido, por mais que a preceptora tenha sido uma testemunha ocular e auricular dos usos das formas de tratamento no final do período monárquico, o que poderia ser tomado como evidência histórica do quadro que ela compõe das relações interpessoais, há que se levar em conta que a sua leitura é impressionista e respaldada na perspectiva da escala social, podendo estar carregada de idiosincrasias criadas a partir do choque cultural com uma sociedade que, apesar da intensa pressão internacional, teimava em se manter escravagista. (CARVALHO, 2003)

É bem verdade que, como mostra a historiografia sociolinguística e como bem aponta Antônio Cândido, em seu clássico texto intitulado “The Brazilian Family”, as formas de tratamento na relação interpessoal entre pais e filhos estão entre as regras de distanciamento que marcavam e regulavam a hierarquia entre os membros familiares. (CÂNDIDO, 1972). Dentro desse enquadramento, a composição de Ina é, com efeito, testemunho de que a adoção de “tu/você” para crianças e escravos e de “Vossa Mercê/ o senhor” para e entre os adultos não apenas refletia, mas reproduzia as escalas de distanciamento. Esse registro aponta a substituição de formas que preservam os espaços sociais, todavia não oferece pistas que possam explicar a mudança de via do trato nas relações interpessoais.

Em outras palavras, se “você” vinha a substituir “tu” na inter-relação com as crianças e com os escravos, que ocupavam a mais baixa posição da pirâmide social, como explicar o avanço e a sobreposição de uma forma tão estigmatizada para o trato entre iguais no grupo dos adultos nas décadas subsequentes? Os estudos diacrônicos dentro da orientação sociolinguística mostram fartamente a competição entre essas duas formas na primeira metade do século XX e apontam o impacto na morfossintaxe provocado pela implementação de “você”: 1) a simplificação do paradigma pronominal e os efeitos na concordância verbal (Duarte, 1993; Scherre et al. 2015; Menon 2016); 2) a quebra do equilíbrio entre

as funções sintáticas, com a persistência de “te” como complemento verbal e preposicional (Lopes 2018; Lopes et al. 2020) e 3) o fenômeno da duplicação na função de complemento “te amo você”, “te gosto de você” (DUARTE, 2013).

É óbvio que a mudança das formas de tratamento nas relações interpessoais não pode ser creditada a uma mudança na escala de distanciamento, na medida em que o racismo institucional, uma configuração histórica legatária da escravidão, é uma prática que ainda hoje define os lugares sociais naturalizados por meio de desigualdades econômicas, culturais e políticas (LÓPEZ, 2012). Se o fim da escravidão não atenuou as distâncias sociais e se os espaços sociais e as formas de tratamento estão em relação mútua, a explicação para o avanço da forma estigmatizada “você” não se restringe ao perfil social dos actantes selecionável pelo “olho de uma tradição” (BOAS, 2010 [1896]) que, preso pelo “efeito que o quadro produz” (BAXANDALL, 2006), acaba por desviar a atenção do objeto linguístico em si.

Para driblar esses transtornos na percepção do objeto linguístico é preciso acrescentar instrumentos ao processo científico da pesquisa sociolinguística que possam captar o valor simbólico das formas de tratamento e, assim, recompor as “coordenadas do mundo experimentado” (GEERTZ, 2011). Uma alternativa de análise está no paradigma indiciário que centra a busca nos detalhes negligenciáveis como pistas para a interpretação de uma composição: “Poderíamos comparar os fios que compõem [este paradigma] aos fios de um tapete. Chegados a este ponto, vemo-los a compor-se numa trama densa e homogênea. A coerência do desenho é verificável percorrendo o tapete com os olhos em várias direções” (GINZBURG, 1989:170).

Os detalhes negligenciáveis são capturados no processo de comparação dos fios. Para evitar aproximações aleatórias, é necessário partir de uma ferramenta científica. Uma alternativa é o método de escalas comparativas proposto por Elias (2001) de maneira a colocar em evidência aproximações e distanciamentos de formas e funções para, na sequência, contrastá-los socialmente. Por esse método, espera-se que a busca de detalhes negligenciáveis obtidos pela atenção a aspectos pragmáticos e estilísticos possa despistar o “olho da tradição” em suas formas idiossincráticas para dar enfoque ao objeto linguístico em um determinado contexto sócio-cultural.

Este texto está organizado da seguinte maneira: na seção 1 fazemos uma revisão da literatura sobre a competição das formas “tu” e “você”; na seção 2 apresentamos a proposta de um quadro teórico-metodológico focado das escalas comparativas e na seção 3 analisamos as formas de tratamento em peças teatrais a partir dessa nova ferramenta. Esperamos, assim, contribuir para a proposição de novos instrumentos científicos para o estudo linguístico sob o enfoque da variação e mudança.

2. COLOCANDO AS PEÇAS DO XADREZ NO TABULEIRO

Para eliminar a pátina do efeito produzido pelo quadro esboçado em épocas passadas, o investigador tem que buscar instrumentos que possam dar pistas de

usos linguísticos cuja situação natural de comunicação não é mais recuperável. O aporte metodológico da sociolinguística laboviana tem procurado resolver esse impasse por meio de constituição de amostras de fala a partir de gêneros textuais que não sejam regulados excessivamente por um padrão normativo. Dentro dessa proposta, tem-se trabalhado com cartas pessoais e peças teatrais, com a finalidade de superar a deficiência na coleta de dados representativos de diferentes estratos sociais, de minimizar a impossibilidade de realização de entrevista e de aplicar testes avaliativos de produção e de recepção de uma determinada variável linguística. Um aliado dessa proposta é o princípio da uniformidade que prevê a atuação das mesmas forças sobre uma determinada variável em diferentes épocas. A conjugação desse princípio com a multiplicação de pesquisas que endossam a mesma metodologia em um número cada vez maior e diversificado de amostras vai compondo um amplo panorama de usos linguísticos.

Em amostra constituída de cartas brasileiras redigidas nos séculos XVIII e XIX representativas de quatro estados – Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais e Paraná – Lopes e Duarte (2007) observaram a preferência pelo pronome “tu” (70,29%) nos textos cariocas e “Vossa Mercê” nos demais estados (100% na Bahia e em Minas Gerais e 73,91% no Paraná). A fórmula “você” apareceu apenas no Rio (28,71%) e no Paraná (19,56%). Esses resultados são bastante reveladores de diferenças regionais e dos estereótipos criados em torno de variedades linguísticas que se distanciam da fala carioca.

Para observar se as diferentes estratégias de tratamento eram condicionadas pelo tipo de relações interpessoais, as autoras estabeleceram três níveis de análise observando a função tanto do emissor quanto a do destinatário: na relação assimétrica ascendente (de inferior para superior) registrou-se apenas “Vossa Mercê” como forma de tratamento; já na relação assimétrica descendente (de superior a inferior) há forte competição entre as formas “você” e “tu” (50,87% e 49,12%), respectivamente. Nas relações interpessoais dentro de um mesmo grupo social (entre primos, amigos, etc), predomina o uso de “tu” (52,87%) sobre as demais formas, “Vossa mercê” (36,78%) e “Você” (10,34%)².

O quadro linguístico referente ao Rio de Janeiro é ampliado com os resultados de outro trabalho a partir de uma segunda amostra de cartas cariocas também redigidas nos séculos XVIII e XIX (SILVA & BARCIA, 2002), apontando para uma espécie de especialização: o pronome “você” vai se firmando na relação assimétrica descendente (61,53%) e “tu” nas relações simétricas, atingindo o altíssimo índice percentual de 85,39%. Nas relações assimétricas na escala ascendente (inferior > superior) nenhuma das três formas (“tu”, “você” e “vossa mercê”) foi utilizada, cedendo espaço, provavelmente a outras formas nominais³. Outras análises desse mesmo objeto linguístico também em cartas pessoais levantam o peso do gênero

² As autoras não separaram “o senhor” de outras formas como “Vossa Excelência”, “Vossa Senhoria”, etc.

³ Visando uma análise diacrônica, o estudo trata das formas de tratamento nos séculos XIX e XX. Para fins de nosso estudo, recuperamos apenas os resultados para o século XIX. Uma outra intervenção diz respeito às formas de tratamento analisadas. A autora acrescenta a coluna “Outras formas” que excluímos pois inclui categorias que não interessam para este trabalho.

do missivista na escolha da forma de tratamento: mulheres tendem a usar mais “você” e homens, “tu”, tanto em Minas Gerais quanto no Rio de Janeiro (CHAVES 2006; RUMEU 2008).

Os resultados observados nas cartas não encontram paralelo àqueles encontrados em peças teatrais (MACHADO, 2011; 2018): i. Na relação assimétrica ascendente, o pronome “o senhor” (58,62%) se impõe sobre “Vossa mercê” (37,93%); ii. Na relação assimétrica descendente, o pronome “tu” predomina de forma quase absoluta (92,71%); iii. Na relação simétrica dentro de um mesmo grupo, o pronome “tu” mantém-se sobre as demais variantes, com 70,87%.

A razão para a diferença de resultados tem sido atribuída ao tipo de amostra. As peças teatrais normalmente envolvem variegadas figurações e exploram diferentes aspectos sociais (nível socioeconômico, faixa etária e instrução). A amostra constituída de cartas pessoais, ao contrário, tende a centrar-se em uma fração da comunidade de forma a permitir uma maior homogeneidade na tipologia figurativa. Para driblar essas diferenças, Lopes e Duarte (2003), que também analisaram as formas de tratamento em peças teatrais, distinguiram os grupos populares dos não-populares nas relações simétricas. Essa separação permitiu observar que “você” tem maior incidência do que “tu” e do que “Vossa Mercê” nas relações simétricas nas classes populares.

O conjunto de resultados indicia que nas peças teatrais a fórmula “você” é saliente nas relações interpessoais simétricas travadas dentro do grupo popular e nas cartas pessoais é adotada na relação superior-inferior, codificando significado negativo em algumas situações (RUMEU, 2012). Vale ressaltar, entretanto, que o Imperador D. Pedro II e a Condessa de Barral se tratavam por “você” em suas cartas pessoais, o que pode ser explicado mais por uma motivação estilística do que social (SOTO, 2001). Em favor dessa leitura, podemos adicionar, há o fato de que desde o século XVIII “Vossa Mercê” e “você” (forma tida como gramaticalização da anterior) competem no mesmo domínio funcional, como mostram Lopes e Duarte (2003) a partir dos enunciados abaixo proferidos por D. Quixote⁴ ao barbeiro:

- (1) Senhor mestre barbeiro, veja **vossa mercê** como me pega nestas barbas. (*A vida de D. Quixote*, p.42)
- (2) Ora, sô Mestre, **voçê** bem sabe que é obrigação dos de seu ofício, enquanto o fazem a barba, dizerem as novidades que há pela cidade. (*A vida de D. Quixote*, p.42)

O fator estilístico se revela atuante pelo traço (+) formalidade em (1) marcado pelo vocativo “Senhor mestre barbeiro” e (-) formalidade em (2) também marcada pela coloquialidade expressa pelo vocativo “sô Mestre”. Há que se notar ainda a presença de um marcador discursivo “ora” que indicia impaciência ou contradição

⁴ *Vida de D. Quixote, Esopaida e Guerras do Alecrim*. In Silva, Antonio José da, “O Judeu” (1733): *Vida de D. Quixote, Esopaida e Guerras do Alecrim*, Notas de Libero Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1975.

por parte do enunciador, cujo tom dá pistas do humor no momento da enunciação. Admitindo que as formas de tratamento tivessem significados simbólicos, o que esse uso estilístico procurava acentuar?

3. ESBOÇO DE QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA AMOSTRAS DE TEATRO

O aporte teórico que tem embasado as pesquisas sobre as formas de tratamento se orienta pela análise de dois vetores: a dimensão do poder e a da solidariedade (BROWN & GILMAN, 1960). Marcando a distância social e a falta de reciprocidade, a dimensão de poder codifica relações pessoais assimétricas do tipo ascendente ($T \rightarrow V$) e do tipo descendente ($V \rightarrow T$), exemplificados, nas relações familiares, no tratamento dado aos pais/tios/avós e aos filhos/sobrinhos/netos, respectivamente. A dimensão da solidariedade, por sua vez, expressa nas formas simétricas pode codificar relações pessoais que se traduzem pela noção de intimidade ($T \leftrightarrow T$) e as que, apesar da igualdade, implicam falta de solidariedade/intimidade ($V \leftrightarrow V$).

Esse quadro tem sido a tônica dos trabalhos sobre os usos das formas de tratamento inseridos na abordagem da sociolinguística laboviana e tem se revelado produtivo, razão pela qual será mantido, mas, como se busca recuperar a construção ideológica que embasa esses usos, é necessário complementá-lo com uma análise que dê enfoque ao efeito estilístico das formas de tratamento. Nesse sentido, é-nos útil a ideia de correlação entre variação linguística e construção de identidades que esteia uma comunidade de prática (ECKERT, 2000), constituída de dinâmicas sociais produtoras e reprodutoras de sistemas simbólicos.

Nesse sentido, a descrição minuciosa das ações sociais é um caminho para recuperar as “estruturas de significado socialmente estabelecidas” (GEERTZ, 2011, p. 9) e codificadas pelos pronomes de tratamento. Essa metodologia exige a inserção do pesquisador no ambiente da peça para granjear “familiaridade com o universo imaginativo” (p.9) dentro do qual a representação dos atos deixa vaziar as ações simbólicas. Ao pesquisador cabe examinar os pormenores mais negligenciáveis (GINZBURG, 1989) em cada peça teatral e não se deixar influenciar pelos quadros linguísticos apresentados nas análises focadas em categorias sociais. A atenção aos pormenores na realização de uma determinada conduta pode trazer indícios imperceptíveis sobre a codificação do significado do que está sendo transmitido. Dentro desse enquadramento teórico, busca-se a recomposição das coordenadas do mundo experimentado para recuperar o valor ou o que se transmite com uma determinada fórmula de tratamento. Para tanto, é necessário estar atento ao contexto em que está inserida a fórmula de tratamento, procurando observar o tom na *performance* das sensibilidades:

The idea of appropriateness to the context is central to any study of linguistic politeness. A linguistic form or phrase divorced from its context of utterance cannot in itself be considered to be polite or impolite: it is speakers and hearers who, through their utterances and verbal inflection, confer on them such significance. (CARREIRA, 2005, p. 306)

A propósito do valor simbólico das formas de tratamento, é imperioso lembrar que faz parte dos atributos sociais aprovados socialmente numa determinada cultura e, assim, constitui a linha de ação e de conduta que rebate naquele que as enuncia na forma de uma orientação defensiva. A escolha de uma forma de tratamento é, portanto, uma estratégia de preservação da própria face de ameaças que podem provir de ações realizadas sem má intenção, de ações regidas de forma maliciosa com a intenção clara de insultar e de ofensas eventuais (GOFFMAN, 2011). Nesse sentido, é necessário que, metaforicamente, o pesquisador se coloque na boca do palco para captar a “piscadela” que denuncia o atributo social aplicável à forma de tratamento.

Metodologicamente, o acesso ao valor simbólico de comportamentos humanos de épocas passadas pode ser realizado por meio do método comparativo em três escalas desenvolvido por Elias (2001) em *A sociedade de corte*: i. observar uma forma e sua função social em “sociedades comparáveis e contemporâneas” (p.9); ii. comparar essa mesma forma em sociedades distantes no tempo e no espaço; iii. contrastar as formas e funções sociais, levando em conta condicionamentos como o perfil da sociedade, a atividade profissional dos seus membros e a oposição entre público e privado.

Dentro desse enquadramento, fizemos o levantamento das formas de tratamento em 12 peças teatrais⁵ de França Jr. que apresentavam cenas familiares. O estudo centrado em um só autor se justifica pela necessidade de minimizar traços correlacionáveis à origem, formação e ideologia do produtor do texto e, ao mesmo tempo, amplificar a voz das personagens. Esse viés, é bom lembrar, não anula a relevância da biografia do autor.

Bacharel em Letras pelo colégio Pedro II, França Jr. foi contemporâneo de Martinho Prado cujos filhos foram alunos da preceptora alemã no curso de Direito pela Academia do Largo de São Francisco, em São Paulo (1862)⁶, França Jr., atuou como magistrado e trabalhou para o governo da Bahia como secretário provincial. Dedicou-se também ao estudo das belas artes e ao jornalismo, tendo trabalhado para diferentes jornais entre os quais a *Gazeta de notícias*, na qual publicava seus folhetins sobre costumes da época, republicados postumamente pelo *Jornal do Brasil*. Monarquista convicto, como aponta a literatura historiográfica, fez parte do círculo íntimo da família imperial como amigo pessoal de D. Pedro II (CAFEZEIRO, 1980; FARIA, 2012), conhecendo, portanto, a sociedade de corte que procurará representar em algumas de suas peças teatrais produzidas entre as décadas de 1860 e 1880.

Com efeito, seu teatro é basicamente constituído por comédias satíricas, tendendo em alguns casos para o caricato e, vez ou outra, para o grotesco. A crítica leve e divertida sobre os costumes da sociedade cortês também se faz presente, assim como a crítica política, carregada de um cinismo bem-humorado e

⁵ *As doutoras, Dois proveitos em um saco, Entrei para o clube Jácome, A lotação dos bondes, Ingleses na Costa, Maldita parentela, O defeito de família, O tipo brasileiro, Caiu o ministério, Tipos da atualidade, Direito por linhas tortas, Como se fazia um deputado, Amor com amor se paga.*

⁶ Martinho Prado ingressava na mesma faculdade em 1860 (SOUSA, 2009).

mesmo burlesco em alguns casos, colocando o cotidiano no palco (COSTA, 1998; AZEVEDO, 2008).

Para compor a primeira escala de comparação, adotamos a peça *As doutoras* em que dois jovens casais têm formação superior, um em medicina e outro em direito. Para estabelecer um paralelo, selecionamos como segunda escala de comparação, as peças cujos personagens representam uma camada social antenada com os costumes da corte. O contraste, por sua vez, é estabelecido a partir de peças ou cenas com personagens populares. Com essas três escalas comparativas, e levando em conta os esquemas de Brown e Gilman (1960), obtemos um metro para estabelecer medidas comportamentais que regem as formas de tratamento em âmbito familiar da sociedade de corte na segunda metade do século XIX.

4. COMPARAÇÕES E CONTRASTE: PRONOMES DE TRATAMENTO SAEM DAS COXIAS

A análise das formas de tratamento nas relações interpessoais de natureza familiar se baseia nas seguintes peças: 1. *As doutoras*, 2. *Dois proveitos em um saco*, 3. *Entrei para o clube Jácome*, 4. *A lotação dos bondes*, 5. *Maldita parentela*, 6. *O defeito de família*, 7. *O tipo brasileiro*, 8. *Caiu o ministério*, 9. *Tipos da atualidade*, 10. *Direito por linhas tortas*, 11. *Como se fazia um deputado*, 12. *Amor com amor se paga*. Dessas peças uma se concentra na relação pai-filha (*O tipo brasileiro*) e outra não apresenta diálogos entre esposos (*A lotação dos bondes*).

4.1 Tratamento entre esposos: intimidade, repreensão e depreciação

Do conjunto das peças foi possível detectar uso categórico de “tu” entre esposos em: *Tipos da atualidade*, *Dois proveitos em um saco*, *Amor com amor se paga* e *Como se fazia um deputado*. A ausência de variação se deve ao fato de que, apesar do envolvimento familiar, a complicação da trama se concentra fora dessa relação. Como não há conflitos entre os esposos, o tratamento flui na forma de tuteamento, tal como se verifica também na relação entre os cunhados (em *Maldita parentela*).

Como mencionado acima, para a primeira escala de comparação consideramos a peça *As doutoras* que centra a atenção na relação de dois casais com formação superior. A peça não traz diálogos entre os elementos do casal de advogados. No caso dos médicos, Dr. Pereira e Luísa, a esposa está sempre em conflito com o marido e alega que ele lhe rouba os pacientes. Enquanto namorados se tratam por meio da expressão “colega”. Assim que ocorre o casamento, passam a se tratar por “o senhor” e “a senhora”. Ao final, quando ela engravida e decide abdicar da profissão, ocorre a adoção do pronome “tu” por ambos. Essa troca de tratamento pode, em princípio, indiciar a atuação do fator intimidade que regula a variável estilística do ponto de vista da formalidade, mas a narrativa permite a leitura de uma acomodação social: Luísa abandona a função de médica para assumir o

papel de senhora do lar e a sua relação com o esposo muda de natureza, saindo da esfera não-solidária para a solidária.

Como segunda escala de comparação, consideramos as peças ou as cenas com personagens que não têm formação superior, mas aderem aos costumes da corte. Tomamos como paradigma a peça *Entre para o clube Jácome*, com largos diálogos entre os esposos (Doroteia e Julião) marcados pela variação entre “tu” e “o senhor”/ “a senhora”. Nessa comédia é grande e constante a tensão entre marido e mulher que vivem às turras pelo fato de ele se ser adicto a cavalos. Ela sempre se mantém distante do marido, por meio do emprego de “o senhor”, e ele adota a mesma postura, salvo uma única vez em que, buscando intimidade por meio de um abraço, adota “tu” à esposa que, por sua vez, repele suas investidas mantendo o tom senhorial:

(3)

Doroteia – Pois não era melhor, seu Julião, que **o senhor** estivesse aqui em casa conversando com a gente, ouvindo a menina tocar, no repouso da família...

Julião – Pois há nada, senhora, que valha as emoções de uma corrida? Há dinheiro que pague dois galões de saída, uma assentada, um grito de partida? Sair um homem colado ao companheiro, sentir-lhe o coração pulsar de emoção ao lado do seu e ouvir finalmente as urras da vitória! Doroteia, (Abraçando-a) ainda **hás** de correr comigo.

Doroteia – Chegue-se para lá, seu Julião, não me faça perder-lhe o respeito. (*Entre para o clube Jácome*, cena 3)

Se entre os iguais na relação familiar o tratamento mais natural é realizado com o pronome do campo da intimidade (“Tu”), sem se deixar condicionar pelos humores, não é incomum a entrada em cena da função estilística arrimada pela troca de “tu” por “o senhor”. Com efeito, o afastamento do marido por meio de “o senhor” deve ser creditado a uma atitude repreensiva por parte da esposa. Essa operação que não altera a composição do quadro social representa uma elevação fictícia, forjada para chamar o outro à realidade (LUFT, 1957).

A variação estilística regida pelas sensibilidades (ou humores) é colhida também na fala de Manuel ao trazer à tona o passado humilde da esposa contrapondo-o à forma mais elevada de tratamento, tendo por efeito um ato depreciativo (LUFT, 1957):

(4)

Manuel – E a prova do meu patriotismo está nesta menina, laureada hoje com um título.

Maria – Bem contra minha vontade.

Manuel – Bem contra a sua vontade, compreende-se; porque **a senhora** foi criada em uma casinha de rótula e janela na rua do Aljube...

Maria – Onde recebi a educação a mais brilhante que se poderia ter naquele tempo. O que Luisinha, ou antes, o que a Doutora Luísa Praxedes sabe de francês, de inglês, de desenho e sobretudo de música, deve-o a esta sua criada. Parece-me que não te casaste com uma analfabeta! (*As doutoras*, ato 1, cena, 2)

A adoção do pronome “O senhor/a senhora” também ocorre para expressar a racionalidade de Brito, em *Caiu o ministério*. Opondo-se ao uso da máquina pública para assuntos privados e aos gastos excessivos da mulher quando de sua nomeação como presidente do Conselho, Brito dispara a reprimenda e aciona o pronome “a senhora”:

(5)

_ Mas eu não posso nem devo dispor das coisas do Estado para arranjos de família. **A senhora** já me endividou e quer agora desacreditar-me. (*Caiu o ministério*, ato 2, Cena 5)

Na terceira escala de comparação, entram os personagens que de certa forma têm uma relação com os estratos mais populares. Trata-se dos diálogos entre Damião e Raimunda (*Maldita parentela*), cujos parentes provêm da Prainha, região confinante com o Valongo onde se comercializavam os escravos. O marido expressa satisfação ao se dar conta de que o seu baile conta com a presença da alta sociedade carioca, ao que sua esposa retruca com tom de censura: “_ **Você** só pensa nos seus comendadores e barões e não se lembra do mano Basílio e das meninas da Prainha. Sabe Deus como elas virão por aí, coitadinhas, metidas num bonde, todas enlameadas e correndo o risco de uma constipação” (cena 1). Apesar da reprimenda, não há registro de falta de decoro na fala de Raimunda que, aliás, tem comportamento mais condizente com a etiqueta de salão do que o próprio marido, como se verá mais abaixo.

O uso de “você” entre esposos também é observável em *Caiu o ministério*. Apesar de esposa de um desembargador, Bárbara, uma mineira, não acompanha, antes, deprecia a moda vinda da Europa, é avessa aos estrangeirismos linguísticos e se define como uma pessoa “muito franca”, ou seja, não adota a cartilha dos bons costumes da Corte. Em sua fala a variável tratamento ganha três formas: “tu”, “o senhor” e “você”. Usando “você”, Bárbara repreende a obsessão do marido pelo cargo de ministro e deprecia sua capacidade de administrar sua fazenda e, por conseguinte, o Estado; o desembargador, por sua vez, lhe passa um corretivo por meio do pronome “a senhora”.

(6)

Criado – Sua Excelência não está em casa.

Coelho – Quero falar com as senhoras. Aqui tem o meu cartão (Criado cumprimenta e sai)

Dona Bárbara – Está em casa com toda a certeza; mas negou-se.

Coelho – Isso sei eu; e por isso é que entrei.

Dona Bárbara – Eu não devia vir. Estas sirigaitas aborrecem-me extraordinariamente.

Coelho – Mas, minha filha, **tu** pensas que em política a gente sobe unicamente por seus belos olhos? Não sou rico, já estou velho, não tenho alcaide, se deixar fugir ocasiões, quando serei ministro?

Dona Bárbara – E para que **você** quer ser ministro, **seu** Chico?

Coelho – Ora, tens às vezes certas perguntas? Para quê? Para governar, para fazer o que os outros fazem.

Dona Bárbara – **Você** não tem sabido governar a fazenda, e quer governar o Estado!

Coelho – **A senhora** não entende destas coisas.

Dona Bárbara – Ora, diga cá! Suponha que **você** é nomeado ministro.

Coelho – Sim, senhora.

Dona Bárbara – Perde a cadeira na Câmara. Tem de sujeitar-se a uma nova eleição...

Coelho – E o que tem isto?

Dona Bárbara – O que tem?! É que se **você** cair nesta asneira, seu Chico, toma uma derrota, tão certo como eu chamar-me Bárbara Benvinda da Purificação Coelho.

Coelho – Eu, ministro, derrotado?

Dona Bárbara – E por que não? **Você** é melhor do que os outros? (*Caiu o ministério*, ato 2, cena 7)

Em outros termos, os pronomes “você” e “o senhor” usados entre iguais desarticulam as convenções comportamentais e, com isso, provocam a sensação de deslocar o oponente, de fazê-lo se sentir fora da realidade. Há, entretanto, uma nítida diferença no valor simbólico dessas duas formas na peça *Caiu o Ministério*. A mulher, ao mobilizar a forma “você” tem por objetivo o rebaixamento do marido (BAKHTIN, 1987); já o marido, por ver que a esposa não o compreende, também usa da estratégia de alteração de plano, mas a guinda a um patamar mais alto, por meio de “a senhora” que tem por efeito uma elevação excessiva da pessoa para que enxergue o seu lugar e se readapte (“caia na real”). Não nos esqueçamos que ele é desembargador e ela, além de não ter função pública, não é originária do circuito da sociedade de Corte.

Esses dados sugerem que, nas relações simétricas entre componentes da família, o tratamento “o senhor” não codifica o valor social de (+) mais distanciamento, mas um ato de repreensão, de chamamento à realidade, função que também exerce a fórmula “você” nessas relações interpessoais.

Não se observou o uso de “você” entre esposos com nível superior de escolaridade. Nas peças em que essa fórmula é registrada aparece apenas na voz feminina, confirmando os achados de Chaves (2006) e Rumeu (2008). É possível que esses dados sinalizem a mulher como promotora da mudança linguística, na linha de Labov (1994), ao galgarem espaços sociais de prestígio por meio

do matrimônio. Mas também é possível que o espírito conservador do escritor tenha filtrado situações de exposição dos humores masculinos que em geral desempenham função pública e procuram controlar suas verdadeiras emoções (ELIAS, 1993), ainda que as peças tratem de assuntos de âmbito doméstico.

4.2 De pais a filhos: relação descendente

No que concerne à relação descendente, o pronome “tu” no trato aos filhos é o mais usado e de forma categórica em 8 peças⁷. A variação ocorre apenas em três delas: *Tipos de atualidade* (tu; a senhora), *Entrei para o clube Jácome* (tu, a senhora, você) e *Maldita parentela* (tu, você).

Como *As doutoras* apresentou uso categórico de “tu” na relação descendente, tomamos a peça *Tipos de atualidade* como primeira escala de comparação pelo fato de ter um personagem – o pretendente de Mariquinhas – com nível superior, ainda que na visão da mãe da jovem o dinheiro tivesse mais valia do que o título de médico. O rapaz recebe uma herança milionária e, com isso, ganha as bênçãos da mãe de Mariquinha. No diálogo abaixo a mãe se apercebe do interesse da filha pelo rapaz e tenta dissuadi-la (evento anterior à notícia da herança). Para tanto, opera a mudança do trato natural “tu” para “a senhora”, fórmula estilística que marca a ausência de conexão com a realidade, que também se colhe na expressão “cabeça virada” atribuída à filha:

(7)

D. Ana – Escuta, Mariquinhas; não te zangues, tu ainda estás muito criança e pouca experiência tens no mundo; estás numa idade em que te deixas levar mais pela paixão do que pela razão. [...]

Mariquinhas – Mas, minha mãe, o Senhor Carlos é um moço inteligente e estudioso, e com o seu diploma poderá em breve sustentar a dignidade de sua posição.

D. Ana – Dignidade de posição! Que posição tem um doutor em medicina? Bem digo eu que **a senhora** está com essa cabecinha virada. (*Tipos da atualidade*, ato 1, cena1)

Como segunda escala de comparação, a peça *Entrei para o clube Jácome* permite recuperar a variação entre as formas de tratamento e o significado simbólico que lhes é atribuído. Apesar da ausência de personagens cultos, o interesse excessivo do pai de família por corridas de cavalo insere a família no ambiente cultural da sociedade de corte. Aliás, no trecho abaixo a confusão entre os referentes “rapaz” e “cavalo” como antecedente para o pronome acusativo de 3ª. pessoa cria a cena cômica em torno do pretendente para a filha que se encaminha para um momento de tensão pondo em evidência a variação entre “tu”, “o senhor” e “você”:

⁷ “Tu” é usado também pelos tios aos sobrinhos (*Maldita parentela*, *Caiu o ministério e Ingleses na costa*).

(8)

Julião – Chiquinha, senta-te aqui. (Sentam-se no sofá). Nós havemos de ir, todos os domingos, a São Cristóvão: lá há rapazes muito bonitos, que montam bem, **tu** **hás** de vê-los; talvez que venhas ainda a gostar de alguns deles.

Chiquinha – Se é para isso, papai, não quero ir.

Julião (à parte) – Mau, acordaria já tarde? Já lhe transtornaram a cabeça; aposto que são histórias da Senhora Doroteia. (Alto) Pois fazes mal; aqueles moços do Clube Jácome são muito bem educados e sobretudo que chique! E que cavalos!! Olha, Chiquinha, há lá um que se **tu o viesses**...

Chiquinha – Ora qual, papai.

Julião - (Zangado) – Ora, qual, ora qual... **Tu** ainda não **sabes** de quem estou falando... Que moço! Tem um cavalo do Cabo, tão bem ensinado pelo Jácome que faz gosto: recua, ladeia, faz perfeitamente o passo espanhol, faz o piafé magistralmente, et, etc. Tem uns olhos!

Chiquinha – Quem? O cavalo ou o moço, papai?

Julião – O moço. Que tábua de pescoço!

Chiquinha – Do moço?

Julião (Contrariado) – Não, do cavalo. E que posição elegante sobre os arreios! Ar imponente, as rédeas leves sobre a mão... Enfim Chiquinha, é um rapaz que bem te convinha. Hás de ir comigo domingo às corridas. Quero-te mostrar: que estampa!

Chiquinha – Qual, do moço, papai?

Julião – Não, menina, do cavalo.

Chiquinha (Abaixando a cabeça) – Pois... eu... queria comunicar-lhe, mas...

Julião – Quem **tem** **você**, que está aqui a engolir palavras?

Chiquinha – É que eu... papai...

Julião (zangado) – É que eu, é que eu.. É que **a senhora** já **tem** a cabeça transtornada por algum pintalegrete. Aposto que é algum sujeito que nunca montou em sua vida, hein?

Chiquinha – Não sei e ele já montou, papai.

Julião – Já sei, são histórias da Senhora Dorotéia; mas dou-lhe tamanha rodada, que ela me há de andar aqui em casa num verdadeiro trote inglês. E quanto a **você**, se me começa a passarinhar, ponho-lhe os machimbos para entrar na verdadeira marcha. Pois saiba que **você** não se **casa** senão com um sócio do Clube Jácome: é o meu ultimatum. (*Entrei para o Clube Jácome, cena 5*)

No diálogo acima, o pronome “tu” é usado sem marcação estilística. Já o pronome “a senhora” sinaliza, mais uma vez, que a interlocutora se acha fora do

prumo, com a cabeça “transtornada” ou “virada”, mas sem desclassificá-la. Por sua vez, o pronome “você” aparece na fala para marcar o tom enérgico e agressivo que constrange, ameaça e rebaixa o interlocutor, colocando aqui o destino da filha sob os desígnios do pai.

O contraste com as duas escalas de comparação se obtém com a peça *Maldita parentela* por apresentar cenas com personagens populares: os pais tratam os filhos por “tu” seja no ambiente cultural da Corte (Damião a Marianinha) seja no ambiente cultural da Prainha – lugar mais afastado e associado ao mundo da escravidão (Basílio a Cocota). Apesar dessas semelhanças na relação pai-filho entre as duas camadas sociais, há diferenças no trato das sobrinhas. As duas irmãs se acham sentadas e os tios procuram incentivá-las a dançar:

(9)

Raimunda a Laurindinha: “_ Já tens par para todas as quadrilhas?” (cena 14)

Damião a Cocota: “_ Você não vai dançar, menina?” (cena 6)

Enquanto Raimunda trata Laurindinha por “tu”, Damião, seu marido, trata a irmã Cocota por “você”. Apesar de os dois enunciados configurarem atos de fala indiretos (AUSTIN, 1990) procurando incentivá-las a tomar parte do baile, Raimunda se revela complacente e convidativa. Damião adota uma postura mais constrictiva e repreensiva ao usar, além do pronome “você”, estruturas sintáticas como a negação, o verbo “ir” e o vocativo “menina”. De certo modo, Basílio, cunhado de Damião, adota a mesma postura, ao usar “você” ao sobrinho Cassiano Vilas Boas que o cumprimenta com a ponta do guarda-chuva voltada para o ar: “_ Olhe que **você** fura-me um olho.” (*Maldita parentela*, Cena 5)

Há aqui uma questão social a ser colocada: Damião, que patrocina um baile para a alta sociedade, deprecia e faz troça do comportamento dos sobrinhos que moram na Prainha, filhos do irmão de sua esposa. Apesar de marido e mulher incentivarem as sobrinhas a saírem do sofá e dançarem, a estratégia adotada por ele, marcada principalmente pela escolha do pronome “você”, sinaliza o estilo que procura depreciar e repreender, além de carimbá-los com a marca social inferior. Curiosamente, aquele que se preocupa com a etiqueta não a observa ao se dirigir aos sobrinhos. Faz de tudo para marginalizá-los. Já a esposa que é aparentada com essas figuras que não fazem parte do mundo cortês se revela mais delicada e cordial com os sobrinhos, procurando inseri-los nesse espaço social que lhes é estranho.

4.3 De filhos a pais: relação ascendente

Na interlocução inferior para superior dentro das esferas familiares, há variação entre as formas “o/a senhor/a”, “a mamãe”, “mamãe”/ “papai” e “vosmecê”. Essa última forma é a mais usual, apresentando-se em maior número de peças teatrais (*Direito por linhas tortas*, *O defeito de família*, *Tipos da atualidade*, *O tipo brasileiro* e *Entre para o clube Jácome*).

Como primeira escala de comparação, a peça *As Doutororas* apresenta variação entre “a mamãe” para codificar o trato afetivo da jovem médica à genitora e “a senhora”, forma que instaura a dimensão emotiva, instila discordância e transmite alteração de humor. Divergindo da mãe sobre as desavenças com o marido, Luísa, mesmo em se tratando de uma relação ascendente, procura colocar a mãe em um patamar mais elevado para que ela se assenhore da situação e acompanhe as suas razões:

(10)

Luísa (entrando) – Bom dia, minha mãe!

Maria – Há uma semana que não me apareces, Luísa, vim ver-te.

Luísa – Não tenho um minuto de que possa dispor!

Maria - Quando se quer, minha filha...

Luísa – É que **a mamãe** não imagina, nem pode imaginar o que é a vida da médica. Estou visitando doentes desde as 6 horas da manhã. (Puxando a lista) E veja a via-sacra que tenho de percorrer ainda hoje.

Maria – És na verdade muito feliz na tua clínica!

Luísa – Estou formada há um ano e quatro meses, posso dizer com orgulho que neste curto espaço de tempo tenho feito mais que todos os meus colegas juntos.

Maria – Pena é, entretanto...

Luísa – Já sei a que vai se referir. Às lutas que se dão aqui nesta casa entre mim e meu marido. O que quer **a senhora**? Tenho eu porventura a culpa de que ele procure por todos os meios prejudicar os meus interesses, tomando doentes que são meus, exclusivamente meus?

[...]

Luísa Mas acima desse ponto de vista há ainda outra coisa que **a senhora** não quer compreender. (*As doutoras*, ato 2, cena 3)

Cumpre notar aqui que as duas formas nominiais de tratamento, apesar da diferença simbólica, trazem simetria estrutural [artigo + Nome], característica do Português Europeu (CARREIRA, 2005).

Para a segunda escala de comparação, tomamos como parâmetro a fala de Beatriz, a filha do Presidente do Conselho, em *Caiu o Ministério*. Apesar de não ter curso superior, a moça se esforça por acompanhar o que há de mais valor na sociedade de Corte: domina línguas estrangeiras, está atualizada e é consumidora da moda europeia, está atenta aos comportamentos e tem por objetivo encontrar marido. Na fala de Beatriz está presente a variação entre “vosmecê” e “a senhora”. A forma “a senhora” ocorre uma única vez no momento em que relata à mãe a condição imposta pelo pretendente – arranjo de emprego público pelo pai dela – para pedi-la em casamento. O absurdo da proposta é tal que a filha eleva a mãe,

como estratégia para apartá-la do “traste”, mas há um reajuste imediato de sua posição para que a mãe possa assumir o controle da situação e dar a resposta final, o que é naturalizado por meio do tratamento “vosmecê”.

(11)

Beatriz – O senhor Raul acaba agora mesmo de pedir-me a mão.

Filomena – Agora mesmo?

Beatriz – Mas sob uma condição.

Filomena – Qual é?

Beatriz – De arranjar-lhe com papai um emprego. Veja só **a senhora** o que são os homens de hoje!

Filomena – E que lhe respondeste?

Beatriz – Que havia de falar com **vosmecê** e que dar-lhe-ia depois a resposta.

Filomena – Muito bem. Não lhe digas nada, por ora, enquanto não se decidir o negócio do inglês. Tenho mais fé em mr. James. Aquilo é que se pode chamar um bom partido. (*Caiu o Ministério*, ato 2, cena 11)

Além dessas duas formas, Beatriz se vale da fórmula imantada do significado de intimidade e afeto, mas usada de forma marcada para expressar suas críticas ao comportamento dos pais:

(12)

Brito – Até a minha roupa vocês querem reformar.

Filomena – Com franqueza, Felício, a tua sobrecasaca já estava muito sebosa!

Beatriz – **Papai** quer fazer a mesma figura que faz o ministro do Império?

Brito – É um homem muito inteligente. Tem um grande tino administrativo.

Beatriz – Tem, sim, senhor; mas era melhor que ele tivesse um paletó na razão direita da inteligência. (*Caiu o Ministério*, ato 2, cena 3)

Entre essas duas primeiras escalas há semelhanças e diferenças relevantes. O uso da fórmula senhoril escapa ao rotineiro: enquanto Luísa a adota como sinalizador de censura à mãe, Beatriz a usa como estratégia retórica para sondar a sua opinião. O uso de “vosmecê” por Beatriz para marcar o distanciamento que rege a relação ascendente é ausente na fala de Luísa que adota, para esse fim, “a mamãe”. Entretanto, o emprego da fórmula afetiva apresenta teor crítico e repreensivo na voz de Beatriz, como se fosse a faceta de “você” na relação ascendente.

Em contraposição ao uso linguístico dessas jovens que ocupam posições sociais privilegiadas na sociedade carioca, adicionamos as peças *Como se fazia um deputado* e *Direito por linhas tortas* em que as moças Rosinha e Inacinha perfilam figuras femininas do ambiente da roça.

(13)

Leonarda – Ai, ai, ai, minha cabeça.

Inacinha – São horas de tomar o remédio. O médico recomendou-lhe o maior repouso possível e **vosmecê** está falando demais. (*Direito por linhas tortas*, ato 4, cena 1)

(14)

Perpétua – Estou ansiosa por vê-lo. (Para Rosinha). Endireita este corpo, sinhá. Nunca vi coisa assim! Não tem jeito para nada!

Rosinha – **Mamãe** já principia? Se eu soubesse não tinha vindo, está sempre em cima da gente, fucte, fucte, só cutucando. (*Como se fazia um deputado*, ato 1, cena 3)

O uso de “vosmecê” instaura distanciamento e tratamento respeitoso que rege a relação ascendente; a fórmula afetiva “mamãe” constitui traço estilístico, buscando imprimir alteração de humor e reprimenda à genitora. Curiosamente, a variação entre “vosmecê” e “mamãe” e os fatores que a regem na fala das meninas roceiras são idênticos ao que se observou na fala de Beatriz, a filha do presidente do Conselho, que está atenta aos comportamentos da sociedade de Corte.

Sintetizando, esses exemplos sugerem que, embora o uso de “vosmecê” apareça na fala das jovens provenientes da roça bem como na fala de jovens bem-educadas, esse pronome não é adotado por Luísa, a jovem médica, o que indicia que o seu apagamento no Português Brasileiro tenha se iniciado entre os grupos jovens bacharelados. Já quanto ao uso da fórmula “a mamãe” que se reveste de carinho, Luísa a usa em substituição a “vosmecê” para codificar o trato social de respeito e distância, mas sem inocular traços estilísticos da esfera da sensibilidade. Tanto Beatriz quanto Rosinha usam “papai” e “mamãe” de forma marcada, para expressar suas críticas ao comportamento dos pais.

A análise das formas de tratamento nas peças teatrais de França Júnior dentro da proposta de escalas comparativas permite compor um quadro que refina os resultados atingidos pelas pesquisas no âmbito da sociolinguística: i. a inserção de “você” nas relações simétricas solidárias se dá pela fala das mulheres de proveniência estranha à sociedade de Corte, mas codifica valor de censura e repreensão; ii. nas relações descendentes o pronome “você” é usado para marcar exclusão social e/ou subalternidade; iii. o apagamento de “vosmecê” nas relações ascendentes iniciou-se entre elementos da classe culta. Esses resultados levam a inferir que a inserção de “você” nas formas de tratamento nas relações simétricas ocorreu a partir dos estratos populares, tal qual concluíram Lopes e Duarte (2003); já a mudança nas relações ascendentes teria se iniciado entre os grupos letrados.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos a discussão sobre as formas de tratamento nas relações familiares a partir do registro de Antônio Cândido e da preceptora alemã que trabalhou na

casa de família pertencente ao círculo da sociedade de Corte e também em São Paulo na casa de aristocratas do café. Ina von Binzer registrava o uso regular de “o senhor” no trato aos pais em covariação com “papai”, de incidência mais baixa. Sem indicar o tipo de relação interpessoal, apontava a existência de “vossa mercê”, fórmula que, segundo ela, se achava entre “você” e “o senhor”.

Esses instantâneos, porém, não são de todo compatíveis com os usos colhidos nas amostras teatrais de França Júnior, redigidas à época em que a preceptora se achava no Brasil. Entre marido e mulher, predomina o uso de “tu”, mas quando insuflados pela emotividade adotam a fórmula senhoril. O pronome “você” que apareceu apenas na fala da mulher com força emotiva permanecia em parte legatária à sua condição social em fricção com a sociedade de corte.

Na relação familiar descendente, é difuso o uso de “tu” em todas as peças teatrais em que haja diálogos entre pais e filhos ou tios e sobrinhos. Do ponto de vista estilístico, a forma nominal “o senhor” rotaciona as posições para mostrar que o filho está fora do eixo e chamá-lo à realidade. Trazendo para a boca de cena a repreensão na forma da descompostura maximizada, o pronome “você” rebaixa o filho a uma posição inferior que beira à vassalagem.

A variação das formas de tratamento é mais pervasiva na relação familiar ascendente. Do ponto de vista do condicionamento social, o grau de escolaridade do emissor incide na escolha das formas de tratamento, o que justifica a ausência de “vosmecê” e “papai” na voz do bacharel. Tanto “vosmecê” quanto “papai”/“mamãe” são usados entre os grupos que não alcançaram alto grau de escolaridade. A diferença entre essas duas expressões está em que os nomes afetivos são volteios estilísticos para censurar a atitude do genitor. Na mesma direção, o pronome “o senhor”, usado em todas as camadas sociais, sobreleva o genitor para cobrar-lhe discernimento ou para assenhorá-lo dos acontecimentos.

O uso rotineiro de “vosmecê” (salvo por parte do bacharel) parece se contrapor à forma “vocemecê” que aparece uma só vez e em uma só das peças de França Jr. (*Direito por linhas tortas*). Usada pela filha, dá ênfase à mudança drástica no comportamento da mãe, que, de autoritária, enérgica e agressiva, se vê obrigada a adotar um comportamento mais contido e vitimizado na relação interpessoal com seu marido para controlá-lo por meio de atos indiretos. A filha que assiste a essa mudança de atitude, e é convidada a mimetizá-la, revela indignação e dúvida quanto à capacidade de a mãe assumir tal baixaza comportamental. O tratamento que contém a forma “você” simboliza a degradação, a paródia da vida ordinária, que apresenta o mundo pelo avesso e altera o alto pelo baixo (BAKHTIN, 1987):

(15)

Leonarda – Que remédio! Representaremos durante algum tempo o papel de vítimas resignadas...

Inacinha – E **vocemecê** se sente com forças para representar esse papel? (*Direito por linhas tortas*, ato 4, cena 7)

“Vocemecê” rebaixa a mãe, mas, ao fazê-lo, ressuscita imediatamente o tratamento normal “vosmecê”, pois a diferença entre as formas resulta apenas de uma alteração prosódica relacionada ao acento silábico que evoca o pronome “você” impregnado da noção de rebaixamento, um deslize que o destinatário poderia se perguntar – é isso mesmo o que ouvi?, dúvida suficiente para levá-lo a se recompor. Lembramos aqui que “você”, bem como as demais variantes morfofonológicas, deriva historicamente da forma de tratamento “Vossa Mercê” (NASCENTES, 1949-50; CINTRA, 1972; FARACO, 1996, entre outros).

Enquanto símbolo de uma linguagem carnavalesca em que impregnada “de lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 1987), o pronome “você” sai do âmbito do rebaixamento para exercer a função de afetividade máxima. Diante dos comentários da empregada sobre as semelhanças do bebê com diferentes elementos da família, Luísa responde: “_ Neste andar acabarás por achá-lo parecido até com o meu defunto bisavô que nunca viste. (Segurando no queixo da criança e fazendo-lhe festas) Estão caçoando com **você**, não é, meu negrinho? (*As doutoras*, cena 1, ato 4).

A análise das formas de tratamento entre membros familiares sugere que as duas formas que se implementam nas décadas seguintes – “você” e “o/a senhor/a” – tinham nas peças teatrais de França Júnior funções estilísticas que apontavam sensibilidades. Acionadas para censurar e repreender o interlocutor, se distinguiam, para além do respeito à hierarquia, pelo nível do humor, retirando momentaneamente o interlocutor do espaço social que ocupava. Apesar de esses resultados se basearem em um amplo leque de peças teatrais, é preciso salientar que essas peças foram redigidas por um único escritor. Faz-se necessário a análise das formas de tratamento em contexto familiar em peças teatrais produzidas por outros escritores para confirmar ou matizar algumas interpretações para que possamos compreender melhor os caminhos da mudança linguística.

Em suma, o eixo de observação normalmente restrito às categorias sociais, quando ampliado para incorporar as funções estilísticas, cria uma profusão de interpretações simbólicas que desembaçam os paradoxos encontrados nos achados linguísticos que se pretendem atribuíveis ao gênero discursivo. Superando os limites da taxonomia das formas pronominais fixados pelo rastreamento das formas, o estudo das funções estilísticas galvaniza a linguística para o campo da discussão da cultura entendida como produção social.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.

AZEVEDO, Márcia. *Muito siso e pouco riso*. São Paulo: Linear B/FFLCH-USP, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/UNB, 1987.

- BAXANDALL, Michael. "Padrões de intenção". In M. Baxandall, *A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BINZER, Ina Von. *Os meus romanos*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- BROWN, R.; GILMAN, A. Pronouns of Power and solidarity. In T.A. Sebeak (Org.) *Style in Language*. Massachusetts: MIT Press, 1960.
- BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. Organização e tradução, Celso Castro, 6ª. Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010 [1896].
- CAFEZEIRO, Edwaldo. *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: MEC/SNT/FNA, 1980.
- CALLADO, Antônio. Introdução. BINZER, Ina Von. *Os meus romanos*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. The Brazilian Family. In T. Smith & A. Marchant (Eds.) *Brazil, Portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1972. p.291-312.
- CARREIRA, M.Helena. Poliness in Portugal: how to address others. In Leo Hickley & Miranda Stewart (Eds.) *Politeness in Europe*. Clevedon-Bufalo-Toronto: Multilingual Matters Ltd., 2005. p. 306-316.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem/Teatro das sombras*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CINTRA, Luís F. Lindley. *Sobre Formas de Tratamento na língua portuguesa: ensaios*. Lisboa: Horizonte, 1972.
- COSTA, Iná. A classe da comédia de França Júnior. In: *Sinta o drama*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p.157-175.
- CHAVES, Elaine. Implementação do Pronome Você: a contribuição das pistas gráficas. Dissertação de Mestrado, UFMG: Belo Horizonte, 2006.
- DUARTE, M. E. Do pronome nulo ao pronome pleno: a trajetória do sujeito no português do Brasil. In: I. Roberts; M. Kato (Orgs.) *Português Brasileiro: uma viagem diacrônica*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.
- DUARTE, Fábio. Eu te falei para você: redobro de pronomes? IN: J. Ramos; S. Coelho (Orgs.) *Português Brasileiro dialetal*. Temas gramaticais. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2013.
- ECKERT, Penelope. *Linguistic Variation as social practice*. Oxford: Blackwell, 2000.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FARACO, Carlos. O tratamento você me português: uma abordagem histórica. *Fragmenta*, Curitiba: ed. Da UFPR, n.13, p.51-82, 1996.
- FARIA, João. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2012.

- FREITAS, Afonso. *Tradições e reminiscências paulistanas*. Lisboa: tipografia A Editora, 1912.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- GINZBURG, Carlo. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, Emblemas, Sinais*. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOFFMAN, Erving. *Ritual de interação: Ensaio sobre o comportamento face a face*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- KOSSOY, BORIS. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4ª.ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LABOV, William. *Principles of Linguistic Change: Internal Factors*. Oxford: Blackwell, 1994.
- LOPES, C. R.; DUARTE, M. E. De “vossa mercê” a “você”: análise da pronominalização de nominais em peças brasileiras e portuguesas setecentistas e oitocentistas. In: S. Brandão and M. Mota (Org.) *Análise contrastiva de variedades do português: primeiros estudos*. Rio de Janeiro, 2003.
- CARREIRA, M.Helena. Notícias sobre o tratamento em cartas escritas no Brasil dos séculos XVIII e XIX. In: J. Ramos e M. Alkmim (Orgs.). *Para a história do português brasileiro*. Vol. V. Estudos sobre mudança linguística e história social. Belo Horizonte: Ed. FALE/UFMG, 2007.
- LOPES, C. R; CASTILHO, Ataliba (Orgs.). *História do português brasileiro*. Mudança sintática das classes de palavra: perspectiva funcionalista. São Paulo: Contexto, 2018.
- LOPES, C. R. A formação dos sistemas de tratamento em português: mudança e avaliação. *Laborhistórico*, v.5, p.257-294, 2019.
- LOPES, C. R.; HUMMEL, M. (Orgs.) *Address in Portuguese and Spanish: Studies in Diachrony and Diachronic Reconstruction*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020.
- LÓPEZ, L.C. The concept of institutional racism: applications within the healthcare field. *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, v.16, n.40, p.121-34, jan./mar. 2012.
- LUFT, Celso. Tratamento depreciativo. *Revista Brasileira de Filologia*, v. 3, tomo II. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1957. P. 193-207.
- MACHADO, Ana. *As formas de tratamento no teatro brasileiro e português dos séculos XIX e XX*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- MACHADO, Ana. As formas de tratamento no teatro do Rio de Janeiro dos séculos XIX e XX. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v.60 (93), p.647-668, 2018.
- MENON, O.P.S. Implementação de você no século XX, no português do Brasil. In: A. F. Sella; E. Roman; A. Corbari (Orgs.) *X CELSUL: congregando pesquisas*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, v.1, 21-79, 2016.
- MEYERHOFF, M.; HOMES, J. The Community of Practice: Theories and methodologies in language and gender research. *Language in Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 28 (2): 173-183, 1999.

- NASCENTES, Antenor. Fórmulas de tratamento no Barsil nos séculos XIX e XX. *Revista Portuguesa de Filologia*, vol.III, t.1 e II, Coimbra, p.52-68, 1949-1950.
- RUMEU, Márcia. A implementação do 'Você' no Português Brasileiro Oitocentista e Novecentista: Um Estudo de Painei. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- RUMEU, Márcia. Vestígios da pronominalização de Vossa Mercê > Você em missivas cariocas e mineiras: uma incursão pelo português brasileiro escrito nos séculos XIX e XX. *Revista Veredas* (UFJF), v.16 (2), p.36-55, 2012.
- SILVA, Andreza; BARCIA, Lucia. "Vossa mercê, você, vós ou tu? A flutuação de formas em cartas cariocas dos séculos XVIII e XIX". *Ao Pé da Letra*, 4(1): 21-30, 2000.
- SOTO, Eva Ucy. Variação/Mudança do Pronome de Tratamento Alocutivo: uma análise enunciativa em cartas brasileiras. Tese de Doutorado. UNESP, Araraquara, 2001.
- SOUSA, Ana Carolina. Martinico Prado: um empresário agrícola no interior paulista. <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao35/materia05/>, 2009, acesso em 06/06/2020.

Recebido: 13/6/2020
Aceito: 21/12/2020
Publicado: 4/1/2021