A representação dos turcos na dramaturgia do século XVI português

The representation of the Turks in the dramaturgy of the Portuguese sixteenth century

Márcio Ricardo Coelho Muniz[1]
Universidade Federal da Bahia

Resumo

Este estudo de base literária, buscando diálogo com os estudos históricos, analisa e interpreta referências que textos dramáticos do século XVI português fazem à figura de turcos. Defende-se que a ascensão de Solimão I ao grão sultanato do Império Turco-Otomano, em 1520, inicia uma transformação significativa na representação da figura do turco, cujo percurso vai da identificação íntima à figura do mouro, devido ao aspecto religioso de suas configurações, até a elevação do turco ao *status* de personagem alta, nobre, complexa.

Palavras-chave: Turco; Representação; Teatro Português; *Auto de Dom Luís e os Turcos*..

Abstract

This article of literary basis, seeking dialogue with historical studies, analyzes and interprets references to dramatic texts of the sixteenth Portuguese century make the figure of Turks. It is argued that the rise of Suleiman I to the grain Sultanate Ottoman Turkish Empire in 1520, initiates a significant transformation in the representation of the figure of Turkish, whose route gets from the intimate identification to the figure of the Moor, due to the religious aspect of their raise to the status of the high, noble, complex Turkish character.

Keywords: Turkish; Representation; Portuguese Theatre; *Auto of Don Luis and the Turks*.

● **Enviado em: 09/12/2013**
● **Aprovado em: 21/05/2014**

[1] Professor Adjunto de Literatura Portuguesa Departamento de Letras Vernáculas - DLV - Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia

1.

A literatura sempre recebeu grande atenção por parte de historiadores, que quase sempre a tomaram como testemunho de uma determinada época, sociedade ou acontecimento. Embora deva ser considerado com prudência científica, pelo grau de ficcionalidade assumida, o texto literário é, de fato, representação artística e cultural de certa sociedade. Esta, por sua vez, se faz representar ou é representada em obras literárias em graus variados de realismo. Este grau de pretenso realismo varia segundo motivos retóricos e literários diversos. Os textos teatrais – e, mais especificamente, os gêneros dramáticos associados ao cômico – guardam alguns dos motivos mais alegadamente literário-realistas: escritos, a princípio, para serem representados, muitos textos teatrais guardam forte preocupação com a verossimilhança de personagens, linguagens e ações; seus enredos correntemente buscam inspiração no tempo presente ou em mitos reconhecíveis pelos espectadores; e, tendo o riso como base do gênero, os escritos dramáticos de fundo cômico relacionam-se mais fortemente ainda com o presente, pois o riso precisa do contexto e do consequente reconhecimento e identificação do espectador/leitor para se construir[2].

Não sendo historiador, mas guardando forte interesse pelos campos da História, tomarei como *corpora* de análise e comentário alguns textos de dramaturgia do Quinhentos português, buscando observar neles a representação da personagem do turco[3]. Fá-lo-ei, simultaneamente, considerando uma perspectiva temporal, o século XVI; um espaço geográfico específico, Portugal; e com uma visada histórica, ou seja, observando a representação do Império e do povo turco e suas transformações ao longo do tempo, primeira metade do século XVI português, tal como presente na literatura dramática da época.

Abordar a representação dos turcos no texto de dramaturgia do século XVI português é quase, em realidade, tratar de uma ausência. E a melhor medida desta quase ausência é a importante e extensa obra de Gil Vicente – o mais conhecido dramaturgo português –, na qual não há registro de uma só personagem turca, embora um dos mais poderosos imperadores do século XVI, Solimão I, o Magnífico, ou o Grão Sultão, como os portugueses o denominavam, seja referido em alguns de seus autos.

---

2 Cf., entre outros: BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre o significado do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987 [1ª Edição francesa de 1899].

3 Uma primeira versão deste texto foi apresentada no *Congresso Internacional do Laboratório de Interlocuções com a Ásia* (LIA), realizado entre 26 e 20 de agosto de 2013, na Universidade de São Paulo, coordenado pela Profa. Dra. Mônicas Simas, a quem agradeço o convite e o estímulo para/na pesquisa e produção do texto.

Ao mesmo tempo, a dramaturgia quinhentista serve de testemunho do percurso que os turcos desenvolveram no interior das práticas letradas do século XVI em Portugal. Para isso contribuiu muito a ascensão de Solimão I ao poder. O longo governo do 10º Sultão do Império Turco-Otomano (1520-1566) foi um divisor de águas no tratamento dispensado aos turcos na literatura quinhentista, até o ponto de torná-los personagens plenas e importantes na estrutura de algumas narrativas.

2.

Antes, porém, de falar da figura do turco, é importante ressaltar que a configuração da personagem está imbricada fortemente com o dado religioso, ou seja, turco é também o muçulmano, que, por sua vez, recebe uma denominação bastante generalista, a de mouro, que não está necessariamente ligada a uma acepção étnica, a um sentido de nação ou a um espaçamento geográfico, mas, sim, a uma concepção religiosa, mouros são os muçulmanos, ou maometanos, aqueles que seguem o profeta Maomé[4]. Na literatura quinhentista portuguesa, turcos são quase sempre e simplesmente mouros, por serem muçulmanos. A configuração da personagem do turco está, assim, diretamente ligada às características concedidas aos mouros. E, ao contrário dos turcos, os mouros são figuras presentes e constantes nas práticas letradas do século XVI português.

A motivação básica dessa presença está na configuração épica com que os letrados portugueses interpretaram o processo de expansão marítima, e também o traço religioso que lhe deram, caracterizando-a como obra de devoção, como luta contra os infiéis, contra os inimigos da fé. Não ao acaso, o gênero historiográfico – as crônicas de reis e governantes e de viagens – é o que mais retrata esta luta contra os mouros, ganhando ares épicos quando assim o faz[5].

Por outro lado, mouros são também parte da população portuguesa. No século XIV, segundo o historiador português A. H. de Oliveira Marques, eles são a "minoria religiosa" mais numerosa em Portugal, particularmente em algumas cidades do Baixo Alentejo e do Algarve[6]. Nos séculos seguintes, a população moura e seus espaços nas cidades portuguesas, as

4 Cf., entre outros, BLOCH, Marc A. Etymologie et définitions diverses du nom de Maure. *Bulletins et mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, V série, t. 4, 1903, p. 624-628. Para o caso específico português: FARINHA, António Dias. Os árabes nos antigos relatos portugueses do Índico. *Finisterra*, XL, 79, 2005, p. 151-160.

5 ALEXANDRE, Amanda Aziz. *O 'torpe Ismaelita cavalleiro": um estudo sobre a presença dos mouros em Os Lusíadas*. Dissertação – Mestrado – FFLCH-PPGLCA. Universidade de São Paulo, 2010, 79p.

6 MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 13 ed. Lisboa: Pallas, 1987, vol. 1: Das Origens às Revoluções Liberais, p. 32.

denominadas Mourarias, declinam progressivamente, mas não ao ponto de desaparecer. Paralelamente, o acontecimento da expansão marítima nos séculos XV e XVI reacende o interesse por esse grupo religioso.

Recentemente, Amanda Aziz Alexandre, em uma concisa Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe da Universidade de São Paulo, levantou e analisou a presença dos mouros nas práticas letradas portuguesas do século XVI, centrando-se particularmente no poema épico de Camões, *Os Lusíadas*. Destaco do trabalho de Amanda Aziz Alexandre três conclusões: 1. a identificação da figura do mouro com o muçulmano, caracterizando-o por uma indeterminação étnica. Assim, mouros são todos os "maometanos", numa vasta generalização que faz com que eles possam corresponder a grupos populacionais na África, em Portugal, em Espanha, na Índia ou na Turquia; 2. o constante vitupério a que são submetidos os mouros na literatura quinhentista, de modo geral relacionado a sua identificação como inimigo da fé, como infiel. Conforme Alexandre, "o vitupério aos mouros era algo esperado e previsto", estava no "horizonte de expectativa" do leitor do século XVI; e 3. o vitupério dos mouros centrava-se no que as preceptivas retóricas tratam nos vícios relativos ao ânimo (prudência, justiça, modéstia etc.) e às circunstâncias externas (ascendência, educação, riqueza etc.), nunca no que diz respeito ao corpo (força, beleza, saúde etc.), ou seja, vitupera-se os vícios da alma, não os do corpo[7]. Assim, os "maometanos" ou mouros serão recorrentemente caracterizados como incivilizados, rústicos, brutos, cruéis, traidores, covardes, falsos, viciosos etc. Nunca como fracos, indolentes, feios etc.

N'*Os Lusíadas*, por exemplo, os turcos são as "gentes enojosas de Turquia" (I, 64, 6[8]) ou o "povo bruto" (VII, 13, 2), quando associados ao aspecto religioso, ao fato de serem maometanos. Quando, ao contrário, referidos pela conformação do império turco-otomano, eles são "turcos belacíssimos e duros" (II, 46, 3), guerreiros temidos, mas que serão, segundo a profecia de Júpiter, sempre "desbaratados" pelos fortes portugueses[9].

Esta configuração descrita por Amanda Aziz Alexandre relativa particularmente aos gêneros historiográficos e épicos será assumida também pelo gênero dramático, mas, pelo maior realismo e atualidade temporal que costuma caracterizá-lo, a forte presença do império

7 ALEXANDRE, op. cit., p. 49 e SS.

8 Indicam-se aqui: Canto, em numeral romano; Estância ou Estrofe, em numeral arábico; seguido pelo Verso, também em numeral arábico. Assim, I, 64, 6 representam o Verso 6 da Estância ou Estrofe 64 do Canto I d'*Os Lusíadas*.

9 Para as citações do poema épico de Camões, utilizo-me da seguinte edição: CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Leitura, pref. e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4 ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

turco-otomano, a partir da ascensão do Solimão I, trará nova nuance na configuração da personagem do mouro/turco.

Na obra do mais destacado dramaturgo quinhentista português, Gil Vicente[10], o percurso da personagem será semelhante ao configurado na historiografia e na épica. Nos autos representados nas duas primeiras décadas do século XVI, antes da ascensão de Solimão I – que assume o poder do império turco-otomano em 1520, governando até 1566, ano de sua morte –, inexiste referência à figura do turco, muito embora, por diversas vezes, os mouros sejam referidos, quase sempre em perspectiva vituperante. No *Auto da Fama*, de 1510, cuja função, segundo Cristina Serôdio, é servir de "propaganda das conquistas portuguesas no Índico" [11], os mouros são os "imigos de nossa fé" e recebem dos portugueses "infinito dano [...] na índica navegação"[12]. Em *Exortação da Guerra*, de 1513/1514, auto que também exalta o processo expansionista, a figura do herói grego Aquiles, falando aos nobres e aos religiosos portugueses, convoca-os à luta contra os infiéis, dizendo: "moura a seita de Mafona/ ajudai a tal peleja/ que açoutados vos veja". [13]

Em 1521, com Solimão I já no poder, Vicente encena um auto durante as festas pela partida da Infante D. Beatriz, filha de D. Manuel I, para o ducado de Sabóia, quando de seu casamento com Carlos III, Duque de Sabóia. Neste auto comemorativo, cujo título é *Cortes de Júpiter*, o deus Júpiter é incumbido de preparar cortes para acompanhar a viagem da futura duquesa. Dentre as diversas personagens mitológicas convocadas pelo deus para ordenar o cortejo, a última a ser chamada é a Moura Taís, que estava até então encantada no Inferno, e que deverá ser desencantada para presentear a futura duquesa com objetos mágicos que a ajudarão na parte final da viagem, quando a ameaça turca é já referida: "va por el mar de

10 Gil Vicente (1465? – 1536-1540) serviu como "mestre de cerimônias" (algo como um organizador oficial das festas e cerimônias do reino) e como dramaturgo a dois dos mais importantes e poderosos reis portugueses, D. Manuel I (1594-1521) e D. João III (1521-1557), seu filho. A estreia do dramaturgo dá-se em 1502, com o *Auto da Visitação*, representado para os reis e a nobreza, em comemoração pelo nascimento do infante D. João, futuro rei D. João III. O último auto representado que se conhece é *Floresta de enganos*, encenado em 1536, em honra do pequeno príncipe D. Manuel, filho de D. João III. Ao longo das mais de três décadas de serviço aos reis e à nobreza portuguesa, Gil Vicente obteve grande prestígio e fama, como um típico artista de corte, e tornou-se o dramaturgo mais conhecido, estudado e representado de Portugal.

11 SERÔDIO, Cristina. *Fama*. Lisboa: Quimera, 1989 (Coleção Vicente), p. 3.

12 Para todas as citações dos textos de Gil Vicente, recorrerei à seguinte edição: VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: CET- Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ INCM, 2002, 5 vols. Para cada uma das citações, indicarei o nome do auto, o volume em que se encontra nas obras completas, a páginas da citação e as linhas ou os versos citados. Aqui: *Fama*, rubrica. vol. 2, p. 187, ll. 5-10.

13 *Exortação da Guerra*, vol. 1, p. 677, vv. 477-479.

levante/ tal que temblaba Turquía"[14]. A moura Taís fala uma língua própria, fingidamente uma língua de mouro:

> **Moura:** Gran coja mandar agora
> señora así mí morirm'ora
> Jupiter darbox gran empresa
> que exte dedal Alá quebir
> extar de mãy de Mahomad
> señora cuanto box pedir
> el fager lugo venir
> Alá xaber exte verdad.
>
> Exte anel da condón
> perguntalde box a él
> e él dar a box razón
> de cuantox xacretox xon
> tudo box xaber por él[15].

Paul Teyssier, em seu *A língua de Gil Vicente*, demonstrou que na base desta "algaraviada encontra-se evidentemente o espanhol [...]. Todavia, encontram-se também alguns lusismos [...], e igualmente alguns arabismos [...] que contribuem para acentuar a impressão de estranheza". Segundo Teyssier a realidade histórica deste registro linguístico é a do uso da "língua franca mediterrânica" ou "falar cristão" – embora, ainda de acordo com Teyssier, a base fonética seja árabe –, que era uma língua simplificada usada por comerciantes do Mediterrâneo, cristãos e muçulmanos[16].

O estranhamento linguístico contribui para configurar uma personagem nova no teatro vicentino, e que, caracterizada por seus poderes mágicos, é convocada para auxiliar os cristãos contra a iminente ameaça turca. Taís, para além da língua moura, comprova um início de mudança no tratamento dispensado aos muçulmanos e também uma viragem nas lutas pelo poder na Europa. É uma deusa mitológica moura que vem oferecer à duquesa cristã os meios, literariamente mágicos, para que ela possa enfrentar, com segurança, uma realidade inegável e potencialmente hostil. O *dedal* da mãe do próprio profeta Maomé[17], comprova-o Alá ("que exte dedal Alá quebir/ extar de mãy de Mahomad"), permitirá à duquesa acessar a verdade ou a realidade do contexto histórico presente, e o *anel de condón* fornecerá à nobre cristã os segredos necessários para enfrentar o novo inimigo ("él [o anel] dar a box [duquesa]

14 *Cortes de Júpiter*, vol. 2, p. 51, vv. 631-632.
15 *Cortes de Júpiter*, vol. 2, p. 51, vv. 662-674
16 TEYSSIER, Paul. *A língua de Gil Vicente.* Lisboa : INCM, 2005 [1ª Edição francesa de 1959], p. 270 e ss.
17 Em paralelo e em perspectiva cristã, observe-se que a Mãe de Maomé cumpre na fala da Moura Taís papel intermediador semelhante ao de Maria como mãe do profeta cristão, Jesus.

razón/ de cuantox xacretox xon/ tudo box xaber por él"). A Turquia e os turcos são, agora, presença e ameaça constante.

Esta mudança no tratamento dos seguidores de Maomé tornar-se-á mais clara nos autos de Gil Vicente das décadas de 1520 e 1530, nos quais os mouros não são mais referidos, mas os turcos, sim; ou melhor, um turco em especial: Solimão I. O imperador turco-otomano pode aparecer referido simplesmente por "turco gram soldão". Por exemplo, numa rápida passagem no *Auto da Lusitânia*, de 1532, em que, num diálogo inicial entre o pai e a mãe da jovem protagonista do auto, esta ironiza as pretensões de poder daquele, que exigia diversidade de alimentos, utilizando-se do hiperbolismo simbólico de poder guardado nos títulos com os quais personagem e auto designam Solimão I:

> **Pai:** E çanoiras por que não
> com favas e alcorouvia
> e cominho e açafrão
> **Mãe:** Pois o *turco gram soldão*
> nam come tanta igoaria[18].

Todavia, a ameaça que implica o império de Solimão I provoca referências menos superficiais e mais representativas de seu real poderio. Nos últimos autos vicentinos, a referência ao "turco gram soldão" vem sempre acompanhada por dois outros importantes acontecimentos históricos na Europa da década de 1520, motivados pela ação de outro grande imperador da época, o cristão Carlos V, senhor do Sacro Império Romano-Germânico. Nas lutas que travou com outros reinos e senhores da época, no afã de marcar sua autoridade imperial (Gil Vicente o denomina "Carlos césar", no *Auto de Mofina Mendes*, de 1532), Carlos V prendeu, em 1525, Francisco I, rei da França, e saqueou Roma, em 1527, obrigando o papa Clemente VII a refugiar-se no Castelo de Santo Ângelo. Esses dois fatos, controversos na Europa da época, e mais a ameaça expansionista de Solimão I são sempre referidos conjuntamente, embora em sentidos distintos.

Na *Farsa dos Almocreves*, de 1526/1527, o Fidalgo, que resiste a pagar as dívidas com seus serviçais e negocia com alguns a "privança" do rei em troca do perdão de suas dívidas, mantém o seguinte diálogo com seu Capelão:

> **Torna o Capelão:** Vossa mercê per ventura
> falou já a el rei em mi?
> **Fidalgo:** Ainda jeito nam vi.
> **Capelão:** Nam seja tam longa a cura
> como o tempo que servi.

[18] *Lusitânia*, vol. 2, p. 387, vv. 199-203. Itálicos meus.

Fidalgo: Anda el rei tam ocupado
co este turco co este papa
co esta França co esta trapa
que nam acho vau azado.
Eu entro sempre a vestir
porém pera arrecadar
há mister grande vagar
podeis-me em tanto servir
até que eu veja lugar[19].

Embora Carlos V seja seu cunhado, ou a despeito disso, D. João III de Portugal (1521-1554) temia seu poderio e sua ingerência nos reinos da França e, sendo ambos católicos, seu ataque a Clemente VII. Somava-se a isso um processo expansionista talvez muito mais ameaçador, o de Solimão I. Não se deve esquecer que, enquanto Carlos V prendia Francisco I de França, Solimão I invadia a Hungria, 1525, e revelava-se ameaça concreta à Europa cristã. A essas preocupações do rei português se refere o ardiloso Fidalgo da *Farsa dos Almocreves*.

Em um dos últimos autos de Gil Vicente, o *Auto de Mofina Mendes*, de 1532, aquele trio de personagens históricas volta a ser referido, desta vez como demarcação temporal e em registro mais farsesco. Respondendo a André há quanto tempo Mofina Mendes o servia como pastora, Paio Vaz cita aquele trio e envolve a infeliz pastora na luta de Carlos V contra os atos do grão turco Solimão I:

André: Mofina Mendes quanto há
que vos serve de pastora?

Paio Vaz: Bem trinta anos haverá
ou creio que os faz agora
mas sessego nam alcança
nam sei que maleita a toma.
Ela deu o saco de Roma
e prendeu el rei de França
agora andou com Mafona
e pôs o Turco em balança.

Quando cuidei que ela andava
c'o meu gado onde soia
pardeos e ela era em Turquia
e os Turcos amofinava
e a Carlos césar servia.
Diz que assi resplandecia
neste capitão do céu
a vontade que trazia
que o Turco esmoreceu
e a gente que o seguia[20].

19 *Almocreves*, vol. 2, p. 290, vv. 305-319.
20 *Mofina Mendes*, vol. 1, p. 121-122, vv. 345-364.

Com a fantasiosa intromissão da infeliz pastora Mofina Mendes na luta entre dois dos maiores imperadores da época, farsescamente "amofinando" os turcos, se conclui o percurso da personagem mouro/turco na obra de Gil Vicente. Mas, o teatro que lhe segue continuará a alçar a personagem do turco a padrões dramáticos mais altos.

3.

No *Auto de Dom Luís e os Turcos*, anônimo, publicado em 1572[21], os turcos do título não são mais Solimão I ou simples mouros infiéis[22]. Ao contrário, são agora rei e príncipe, pai e filho, poderosos, piedosos, capazes de reconhecer a fidalguia do par de amantes cristãos do auto e, por isso, conceder-lhes a vida e certa liberdade no interior do castelo, e, sobretudo, capazes de se apaixonarem por uma cristã e de morrer e matar por ela. Esta dignificação das personagens é merecedora de registro especial num contexto em que o esperado é o vitupério, conforme concluiu Amanda A. Alexandre.

Nesse sentido, interessa observar que os turcos do *Auto de Dom Luís e os Turcos* ainda são, em alguns momentos, referidos como mouros. Entre outros exemplos, uma rubrica do auto anuncia a entrada do príncipe em cena indicando sua condição de mouro ("Entra o Príncipe Olismael, mouro, e Solimo e Zaidel...") e num diálogo entre dois vilões, serviçais de D. Luís, um pergunta: "**Brás Lourenço:** Estas gentes de Turquia/ são frumengos ou são mouros. **Paiva:** São Mouros" [23]. Por diversas vezes, nas falas desses mesmos pajens e outros serviçais a condição de mouro é merecedora do vitupério, conforme as convenções literárias praticadas no século XVI português, mas, agora, sempre em registro farsesco. Nesses casos, mouros trazem "maus agouros", são "perros", "moscas malditas" (em jogo linguístico com "Mesquita", "mosquita", "moscas malditas), "Caim", "cruéis" etc.

---

21 Deste auto anônimo, conhece-se um folheto, *in quarto*, pertencente à Biblioteca Nacional de Madrid (R 3616). No século XIX, Teófilo Braga dá esparsas informações sobre o auto em: BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*: Eschola de Gil Vicente. Porto: Livraria Chardron, 1898. Em 1922, Carolina Michaëlis de Vasconcelos publicou um fac-símile do folheto da Biblioteca Nacional de Madrid em: VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de La Escuela Vicentina*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922, p. 5-129. [Edição portuguesa: *Nota V:* Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina, *Ocidente*, 270, 1960, p. 510-609]. Na década de 1960, outra edição veio à luz: *Auto de Dom Luís e dos Turcos* (texto anônimo do séc. XVI). Ed. de Giuliano Machhi. Roma: Ateneo, 1965. Mais recentemente, em 2010, o coordenador científico do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, Portugal, o professor José Camões, editou e publicou o texto do *Auto de Dom Luís e os Turcos*, junto com mais quatro outros autos anônimos, em: *TEATRO português do século XVI*. Introdução e edição de José Camões. Lisboa: INCM, 2010, Tomo III. A edição integral do auto anônimo, junto com o fac-símile do folheto quinhentista, pode também ser consultado pelo endereço eletrônico: http://www.fl.ul.pt/cet ou http://www.cet-e-quinhentos.com .

22 Segundo José Camões, editor moderno da obra, neste *Auto de Dom Luís e os Turcos*, por primeira vez o turco é personagem de fato, pleno de integridade dramática, de uma obra teatral portuguesa no século XVI, e não apenas referido, como nos autos de Gil Vicente comentados acima.

23 *TEATRO português do século XVI*. Introd. e edição de José Camões. Lisboa: INCM, 2010, Tomo III, p. 126.

Todavia, esses vitupérios nunca são lançados contra os turcos nobres. Rei e príncipe, eles agem segundo regras corteses, reconhecendo a nobreza do par cristão; falam castelhano, língua tradicionalmente reservado a personagens elevadas socialmente no teatro do quinhentista português[24]; e regem sua conduta amorosa segundo as regras do amor cortês, código amoroso a serviço da nobreza e de longa fortuna desde a Idade Média. Embora no enredo do *Auto de Dom Luís e os Turcos* um parricídio seja cometido pelo príncipe turco, o assassinato é definido como ato passional, em palavras do próprio príncipe, que recorre à alta retórica amorosa para justificar-se:

> **Vem o Príncipe com a cabeça do pai e diz:**
> Cristiana, neste improviso
> aquí os doy por lo que os quiero
> la cabeza del que os quiso
> que amor que morir lo hizo
> es la causa por que muero[25].

O enredo do *Auto de Dom Luís e os Turcos* desenvolve-se em dois lugares distintos, a Espanha e a Turquia, e a duplicidade dos espaços reflete a divisão bipartida da narrativa. Na primeira parte, D. Luís, nobre português, encontra-se apaixonado por D. Clara, filha de um nobre castelhano, que a prometeu em casamento a outro fidalgo. Determinado a casar-se com D. Clara, com o consentimento da donzela, D. Luís rapta-a da casa do pai e a leva numa nau a Portugal. Entretanto, uma tempestade faz com que eles naufraguem na costa turca. No que podemos considerar a segunda parte do auto (por volta do verso 770, o auto tem 1625 versos), D. Luís, D. Clara, os vilões Brás Lourenço e Paiva e o Patrão italiano, piloto da nau, encontram-se sobreviventes na costa turca. São, entretanto, capturados e levados para o palácio do rei turco. D. Luís e D. Clara trocam de nome, D. Luís passa a falar espanhol, como a donzela, e dizem-se irmãos, temendo a situação de amantes frente aos potenciais inimigos. Imediatamente, reconhecendo-lhe a fidalguia e a beleza, rei e príncipe turcos apaixonam-se pela "linda cristiana" Dona Clara e os acolhem cortesmente no palácio. Orientada por D. Luís, Dona Clara joga com o amor do príncipe turco, denunciando o interesse do rei por ela e sugerindo ao jovem apaixonado que, caso voltem à Espanha e ele se torne cristão, ela poderá vir a tomá-lo como marido. A artimanha funciona. Movido pelo ciúme, o príncipe comete parricídio e ajuda os cativos cristãos a fugirem para a Espanha, acompanhando-os. Na estratégia engendrada por D. Luís, é claro, não está previsto o enlace entre o príncipe turco e

[24] E não mais a "língua franca", que, no auto, é utilizada pelo pajem de D. Luís, Brás Lourenço, sempre em registro farsesco, quando pretende se fazer entender pelos serviçais turcos, que falam espanhol, mas que Brás Lourenço ouve como se fora a "língua franca".

[25] *TEATRO português do século XVI, op. cit.*, p. 147, vv. 1272-1276.

sua amada, Dona Clara, mas uma solução romanesca é anunciada pela linda fidalga castelhana, em diálogo com seu amado português:

> **Dona Clara:** El príncipe que há de hacer
> cuando supiere el engaño?
> **Brás Lourenço:** O turquim, pode-o vender.
> **Dona Clara:** Si cristiano se volver
> mucho emendará su daño.
> Haremos, señor [D. Luís], casallo
> con dona Flagia mi hermana[26].

As palavras e os propósitos de Dona Clara, com a concordância de D. Luís, confirmam o teor de "missão evangelizadora do cristianismo" presente na intriga amorosa, conforme observado pelo professor José Camões, editor do auto (CAMÕES, 2010, p. 17) [27]. Nesta missão e neste *Auto de D. Luís e os Turcos* pode-se ver, se se quiser, uma mudança considerável na visão do Outro, com que o Portugal expansionista foi obrigado a conviver. Um Outro não mais somente expressão da incivilização, da rusticidade, do vício. Este outro turco que surge para o Ocidente a partir do fato histórico da ascensão de Solimão I ao trono do império turco-tomano provoca e exige uma atitude distinta do homem ocidental, atitude que busque estratégias de convivência, ainda que nela esteja prevista a evangelização.

Se, como nos ensina Edward E. Said, o "Oriente [é] uma invenção europeia", parece-me claro que esta dramaturgia portuguesa do século XVI, a partir do fato histórico do império de Solimão I, promove uma ligeira alteração na representação deste Oriente/turco que se inventa. A estratégia utilizada pelo dramaturgo quinhentista português anônimo é semelhante à que Said observa n'*Os Persas*, de Ésquilo, em que "o Oriente é transformado, de um distante e muitas vezes ameaçador Outro, em figuras que são relativamente familiares" [28]. Rei e príncipe turcos, neste *Auto de D. Luís e os Turcos*, são descritos e comportam-se como se fossem nobres europeus: expressam-se na língua de cultura da Ibéria quinhentista, o castelhano; recorrem ao registro retórico pertinente a seu *status* nobre; defendem valores de cortesania; e, por fim, regem-se segundo a ética do amor cortês. Nesta rápida leitura da configuração da personagem do "turco oriental" na dramaturgia portuguesa do século XVI, identifico talvez um dos indícios de alteração do processo de sua representação no mundo ocidental, que ainda não se concluiu plenamente.

---

26 *TEATRO português do século XVI, op. cit.*, p. 146, vv. 1247-1253.

27 CAMÕES, José. Introdução. Em: *Teatro português do século XVI*. Introdução e edição de José Camões. Lisboa: INCM, 2010, Tomo III, p. 7-24. Texto da citação na p. 17.

28 SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 32.