Conhecer uma árvore a partir das raízes: perceber o surto do petrarquismo e a eclosão do maneirismo e do barroco apreciando as agudezas da poesia palaciana, percorrendo as suas fontes de inspiração e seguindo os fios condutores que unem a Idade Média ao século XVII.

Etapa importante na história da literatura e das mentalidades, a poesia palaciana oferece preciosos materiais de investigação sobre língua, retórica, métrica, cultura, política, sociedade e costumes do período áureo da corte portuguesa. E Diogo Brandão, com o seu *Fingimento de Amores*, com o seu *Pranto à morte de D. João II*, é um dos intérpretes mais representativos do multifacetado património que esta geração literária nos deixou. Não por acaso, foi elogiado pelo maior expoente do barroco peninsular: Baltasar Gracián.

Valeria Tocco, visando um público heterogéneo, propõe-nos uma nova leitura desses textos, guiada por uma ponderada actualização ortográfica. No estudo introdutório e nas notas aos poemas, procura proporcionar algumas chaves de leitura que permitam apreciá-los devidamente: fontes e modelos literários, referências a usos e costumes, apontando para estruturas gramaticais peculiares e para aquelas estruturas retóricas que caracterizarão, posteriormente, o barroco, fornecendo ainda os materiais bibliográficos necessários para inserir a poesia portuguesa do tempo dos Descobrimentos no contexto cultural renascentista europeu.

Na capa: Pormenor de tapeçaria do séc. XVI,
Vulcano surpreende Vénus com Marte.
(Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra)

DIOGO BRANDÃO:
OBRAS POÉTICAS

DIOGO BRANDÃO: OBRAS POÉTICAS

Fixação do texto, introdução e notas
por Valeria Tocco

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses
LISBOA 1997

Colecção Outras Margens

Série *Poesia do Tempo dos Descobrimentos*

Título: *Diogo Brandão: Obras Poéticas*

Autor: Valeria Tocco

© Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses
Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Revisão: Francisco Paiva Boléo
Capa: Fernando Felgueiras
Fotocomposição e fotolito: Atelier de Imagem, Publicações e Artes Gráficas, Lda.
Impressão e acabamento: Gráfica Maiadouro, S. A.

1.ª edição: Maio de 1997
ISBN: 972-8325-15-0
Depósito legal: 111 708/97

CNCDP – Catalogação na Fonte

Diogo Brandão: Obras poéticas / Diogo Brandão; Valeria Tocco [ed. lit.] – Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. – 169p: 24 cm. – (Outras Margens: Poesia do Tempo dos Descobrimentos). – ISBN-972-8325-15-0.
Depósito legal – 111708/97

A autora quer agradecer a todos os que a ajudaram na realização deste trabalho. Entre muitos, deseja que fiquem aqui recordados Clara Boléo e Francisco Paiva Boléo, sempre disponíveis e cuidadosos; os amigos e mestres de Pavia, Giovanni Caravaggi e Giuseppe Mazzocchi; Arlindo José Castanho, leitor paciente do texto português nas suas várias redacções; e, de modo especial, quer que aqui fique a lembrança de Margarida Vieira Mendes, sábia mestra e atenciosa amiga, cujo súbito e prematuro desaparecimento deixou um profundo e irrecuperável vazio. A todos, obrigada.

INTRODUÇÃO

1. Diogo Brandão — esboço de uma biografia

Nem sempre é fácil reconstruir a biografia de personagens cujo berço não foi propriamente o dourado da alta nobreza. Faltam para eles genealogistas que se interessem pela descrição pormenorizada, pelo elogio de progenitores e antepassados, e que nos revelem os mais (aparentemente) insignificantes pormenores biográficos.

Sobre a família Brandão, os genealogistas fornecem informações algo sumárias e, às vezes, contraditórias[1]. De qualquer maneira, a família não devia ser de todo privada de importância social, se João Rodrigues de Sá a incluiu na listagem das «linhagens mui honradas / que por obras mui louvadas / de si leixaram memória»[2]. Na fl. 116v do *Cancioneiro Geral de Resende*, João Rodrigues de Sá descreve: «Brandão. / Cinco Brandões nom em cruz / em campo vermelho jazem / e co resplandor que fazem / dão claridade e dão luz / de nobreza òs que os trazem. / De terras e possissões / dos cavaleiros Brandões / achei antiga memória / em mui verdadeira estória / de antigas inquirições.» Só um pequeno reparo: as armas dos Brandões do Porto têm o campo azul, e não vermelho[3].

Quem primeiro, no nosso século, revelou algum dado concreto sobre a ascendência de Diogo Brandão foi Anselmo Braamcamp Freire que, levado pelas suas investigações sobre Maria Brandoa, a heroína da écloga *Crisfal*, conseguiu recolher informações e documentos acerca da família Brandão, originária do Porto[4].

Posteriormente, Virgínia Rau elaborou um quadro mais preciso dos negócios da família Brandão, evidenciando a natural queda para empreendimentos financeiros de todos os seus membros[5].

---

[1] Cf. LEITÃO MANSO DE LIMA 1928, MORAIS 1943 e FILGUEIRAS GAYO 1992. Há também vários códices manuscritos que guardam algumas informações sobre os Brandões do Porto: mss. 50-IV-1, 50-IV-8, 50-V-33 da Biblioteca do Palácio da Ajuda.

[2] *Cancioneiro Geral de Resende*, fls. 114v-117r: *De João Rodrigues de Sá decrarando algũs escudos d'armas dalgũmas linhageñs de Portugal que sabia donde vinham.*

[3] Cf. LANCASTRE DE TÁVORA 1984.

[4] Cf. BRAAMCAMP FREIRE 1908.

[5] Cf. RAU 1959.

Os elementos que hoje possuímos não são muitos, mas servem, contudo, para dar uma fisionomia consistente ao nosso poeta.

Diogo Brandão era filho de João Brandão, Tesoureiro da Casa da Moeda do Porto, sucessivamente Contador da Fazenda da mesma cidade e Recebedor dos Judeus castelhanos. A mãe era Dona Brites Pereira. Braamcamp Freire cita uma genealogia seiscentista, o *Livro das Gerações*[6], em que se afirma que João Brandão teria casado duas vezes: a primeira com uma mulher de apelido Mesquita, da qual teria tido os filhos Diogo e Isabel; a segunda, com D. Brites Pereira, mãe de Fernão e de Felipa Pereira. O estudioso não dá muito crédito ao compilador desta genealogia[7], mas um dado é inequívoco: Fernão Brandão[8], também presente na qualidade de poeta na colectânea de Resende, é irmão de Diogo — se germano ou consanguíneo, fica ainda por esclarecer.

Além deste *Livro das Gerações*, outros genealogistas fazem referência ao duplo casamento de João Brandão: Jacinto Leitão Manso de Lima[9] chama à primeira mulher Brites de Mesquita, e diz que era filha de Manuel de Mesquita; Manuel José da Costa Filgueiras Gayo[10], por sua vez, menciona a primeira esposa de João Brandão com o nome de Inês Mesquita (filha de Luís Martins de Mesquita) e indica apenas Isabel Brandão como fruto deste matrimónio.

O facto de Diogo Brandão ser nomeado, em alguns documentos, como Diogo Brandão Pereira, indicaria que foi efectivamente D. Brites Pereira, a segunda esposa de João, a sua progenitora.

Também em relação às possessões de João Brandão os genealogistas divergem: Filgueiras Gayo informa que ele era Senhor do Paço das Coreixas; Manso de Lima, que o era da casa de Coreixas e da torre e quinta de Perozelo; ao passo que Cristóvão Alão de Morais[11] afirma que foi Diogo, seu filho, quem instituiu o morgado de Coreixas e Perozelo. Recentemente, Virgínia Rau[12] demonstrou que João

---

[6] BRAAMCAMP FREIRE 1908, p. 298. Tratar-se-á do ms. 50-V-33 da Biblioteca do Palácio da Ajuda, que é um manuscrito autógrafo de Fr. Luís de Sousa? Neste também, na fl. 303v, encontram-se as mesmas informações citadas pelo estudioso.

[7] Diz ele (BRAAMCAMP FREIRE 1908, p. 298): «Além do erro de fazer suceder João Brandão no ofício ao pai, não sei quantos outros enganos haverá no transcito trecho.»

[8] Camareiro do Infante D. Fernando, casa com Isabel de Pina, filha de Rui de Pina. Para mais informações, cf. BRAAMCAMP FREIRE 1908, pp. 306-315. As suas composições estão recolhidas no *Cancioneiro Geral de Resende*, principalmente nas folhas 113r-114v.

[9] LEITÃO MANSO DE LIMA 1928.

[10] FILGUEIRAS GAYO 1992.

[11] MORAIS 1943.

[12] RAU 1959.

Brandão adquiriu a João Rodrigues de Sá, em 1472, e a João Carneiro «o velho», em 1478, as duas metades da quinta situada na freguesia de Perozelo. Relativamente a Coreixas, a estudiosa documenta que, pelo contrário, não fazia parte das possessões de João, mas que entraria, mais tarde, no património do filho Diogo, pois era um dos bens que a esposa dele trazia como dote.

Não parece haver dúvidas acerca do facto de que Diogo foi criado na Corte de D. João II e que foi cavaleiro da casa real. Ele mudará os seus aposentos da Corte para o Porto quando herda, por morte do pai, o ofício de Contador da Fazenda daquela cidade: a carta de nomeação data de 19 de Abril de 1501. João Brandão foi sepultado na igreja de São Francisco do Porto: a sua arqueta tumular é ainda visível na capela dos Reis Magos (e não, como se costuma dizer, na de São Brás)[13]. O seu epitáfio reza: «Aqui iaz Ioham Brandam fidalgo da casa del-rei e seu comtador desta cidade. Faleceo no anno de 1501.»

Antes de 1505, Diogo Brandão casa com Isabel Nunes Carneiro, filha do cidadão Nuno Álvarez e de Maria Domingues: é desta altura a escritura com que os sogros transferem para Diogo Brandão e a filha a posse da Quinta de Coreixas, que fazia parte dos bens incluídos no dote da esposa. Desta propriedade Diogo recebe o senhorio. Ao longo dos anos, Diogo Brandão consegue juntar uma considerável fortuna em bens imobiliários, rendas, mercês e tenças que, muitas vezes, eram o resultado de uma «ética financeiro-mercantil» não muito límpida, que «reprovava abertamente mas praticava às ocultas»[14]. Será provavelmente por isso que João Rodrigues de Sá lhe dirige umas trovas, chamando-lhe «contador da comarca / / eleito pera medrar» (cf. n.º **32**).

Conforme as informações dos genealogistas, Diogo Brandão e Isabel Nunes tiveram pelo menos três filhos: todos mencionam Jerónimo, D. Brites (que casa com Francisco de Melo) e D. Violante (que casa com Diogo Leite); alguns acrescentam também João, Miguel e Margarida.

Dos poemas de que foi possível uma hipótese de datação (vejam-se, mais à frente, os casos dos n.os **24**, **25**, **35**, **36**, **37**, **39**) deduz-se que o período principal da actividade poética de Diogo Brandão se deva inscrever pelo menos entre 1498 e 1506.

O último documento, descoberto por Virgínia Rau, acerca da existência de Diogo Brandão, é um contrato datado de 1526, em que

[13] Cf. a legenda da fotografia publicada em RAU 1959, p. 8.

[14] RAU 1959, p. 10.

se afirma que ele comprou nesse ano umas casas a Luís Gonçalves[15]. O seu falecimento deve dar-se, com certeza, antes de 4 de Agosto de 1529, pois remonta a esta data a carta de nomeação do filho Jerónimo para Contador da Fazenda. Não é, pelo que nos consta, fundamentada a peremptória afirmação de Jorge de Sena de que «o excelente Diogo Brandão (...) morreu em 1530»[16], informação recolhida, com muita probabilidade, em Teófilo Braga[17]. Em suma, a morte do nosso poeta deve ter-se dado entre 1526 e 1529.

De qualquer forma, no *Livro das tenças del-rei*, de 1523, lê-se uma informação que deixa algumas dúvidas em relação ao ano da morte de Diogo Brandão: «*it* (no Porto) — A Dioguo Brandam comtador de temça que comprou em quanto for merçe delRei, 15:000 rs. — E de temça mais com o abito, 10:000 rs — E de temça separada que comprou, 8:000 rs (finado)»[18]. Podemos interpretar esta indicação de *finado* entre parênteses no sentido que em 1523 o nosso poeta já tinha falecido? Ou *finado* referir-se-á ao direito de tença?

2. Diogo Brandão, poeta *subtil*

A produção poética de Diogo Brandão chegou até nós principalmente graças à recompilação de Garcia de Resende. Algumas trovas dele estão contidas também no Cancioneiro *Condé de Chantilly* — cópia parcial, apenas de *obras de burla*, do Cancioneiro de Resende[19] —, e no ms. CXIV/1-41 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora.

Levanta-se, contudo, um problema no que diz respeito ao *corpus* lírico atribuível a Diogo Brandão no interior do *Cancioneiro Geral*.

Garcia de Resende, na *Tavoada* que precede o conjunto de textos do seu cancioneiro, anuncia que as *trovas* de Diogo Brandão vão da folha 90 até à folha 97. Também o cabeçalho destas folhas leva a inscrição «De Diogo Brandão». Mas na fl. 94v aparece uma trova «De Rui Gonçalves de Castel Branco a ele», com relativa

[15] RAU 1959.

[16] SENA 1980, p. 59.

[17] BRAGA 1871, p. 308: informação, provavelmente, tirada por sua vez de LEITÃO MANSO DE LIMA 1928 (o ms. remonta ao séc. XVII).

[18] O trecho encontra-se publicado no *Arquivo Histórico Português*, II, 1904, p. 90.

[19] Este cancioneiro foi estudado por Aida Fernanda Dias: DIAS 1966. CICERI 1993 duvida, porém, que o cancioneiro de Chantilly seja efectivamente cópia do de Resende.

«Reposta»: seguem-se a esta 8 composições[20] com a simples rubrica «Outra sua», ou «Cantiga sua». Ora, até 1978 — isto é, até à publicação do estudo de Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos*[21] —, em nenhum repertório[22], em nenhuma edição do *Cancioneiro Geral* estas oito composições eram atribuídas a outrem senão a Diogo Brandão[23].

Aida Fernanda Dias, no livro citado, atribui-as, pelo contrário, a Rui Gonçalves de Castel Branco, considerando, então, a rubrica «Outra sua» ou «Cantiga sua» como directamente ligada à *Pergunta* deste poeta e não à *Reposta* de Diogo Brandão.

A estudiosa parece basear a sua conclusão no facto de encontrar no manuscrito CXIV/1-41 de Évora uma *Pergunta de um servidor a outro*[24], completa de *Reposta* anónima, seguida pelas composições em questão: a primeira da série tem como única indicação *Reposta do que pergumtou*, tratando-se da pergunta que, no *Cancioneiro Geral de Resende*, é mencionada como de Castel Branco a Brandão, «Sem vossa galantaria» (n.º **31**). Segue-se-lhe a relativa «Reposta», também esta adéspota.

Já que a estudiosa não justifica com a devida clareza como chegou à sua conclusão, permitimo-nos manifestar a nossa perplexidade — sobretudo tendo em vista que, relativamente ao manuscrito eborense, não nos é explicado de que tipo de cancioneiro se trata: se é fidedigno, se é descrito, e, sobretudo, que género de relação tem com o de Resende. Sabemos, pelo que indica Askins, que é um manuscrito de propriedade de Belchior Lopes e que tem a data de 1 de Dezembro de 1531[25]: foi acabado de copiar, portanto, pelo menos quinze anos depois da publicação da compilação resendiana.

Para além disso, há outras duas razões para duvidar da conclusão a que chega a estudiosa coimbrã: uma de ordem externa, relativa à estrutura do *Cancioneiro Geral*; e outra de ordem interna, relativa ao estilo dos próprios poemas.

---

[20] Trata-se de 6 cantigas, uma esparsa e um vilancete «à Nossa Senhora»: são os n.os **9-14**, **17** e **31** desta edição.

[21] Cf. DIAS 1978, p. 191 (a estudiosa transcreve as composições em questão nas pp. 302-307).

[22] DUTTON 1982 e STEUNOU – KNAPP 1975.

[23] Inclusivamente, nas edições organizadas pela própria estudiosa: COSTA PIMPÃO – DIAS 1973-1974 e DIAS 1990. Veja-se também CRABBÉ ROCHA 1973 e BRAAMCAMP FREIRE 1902.

[24] Trata-se da composição «Pois que todo-los nascidos», atribuída no *Cancioneiro Geral* a Duarte da Gama.

[25] ASKINS 1979, p. 312.

Já se disse que estas composições entram na secção dedicada expressamente por Garcia de Resende a Diogo Brandão: antes e depois deste suposto «núcleo alheio» aparecem líricas do nosso poeta e também respostas dele a *perguntas* postas por outros, como João Rodrigues de Sá, Anrique de Sá e Duarte de Lemos. Ora, o *Cancioneiro Geral*, apesar de ser efectivamente um «*mare magnum*, onde nem sempre é fácil isolar cada espécie»[26], em que a matéria tratada pelos vários poetas não parece organizada sistematicamente por Garcia de Resende, misturando-se nele desordenadamente poesias históricas, amorosas, alegóricas, moralizantes, de circunstância, satíricas, burlescas..., apresenta, contudo, uma estrutura bastante rígida no que diz respeito à ordenação dos autores presentes.

O *Cancioneiro Geral de Resende*, não propondo um índice temático, mas por autores, estrutura-se contudo por núcleos: o compilador parece preocupar-se apenas com pôr um asterisco junto de todas as composições de *folgar*[27], mas dedica a cada um dos poetas dignos, na sua opinião, de não caírem em oblívio, uma secção compacta mencionada na *Tavoada*.

Abre o cancioneiro a tenção do *Cuidar e Sospirar* (fls. 1-15); segue-se-lhe a primeira série de obras de autores individuais (fls. 15--142) e, depois desta, a grande secção das obras de produção colectiva, que constitui a nota peculiar da compilação lusitana[28]. Resende divide esta parte em dois sub-grupos que qualificam a natureza das composições: *Louvores* (fls. 142-154) e *Cousas de Folgar* (fls. 154-182). Fecha o cancioneiro uma outra série de trovas ordenadas por autores, sendo a última posição reservada às obras do próprio Garcia de Resende (fls. 215-226).

Portanto, é improvável que na secção dedicada a Diogo Brandão sejam inseridas composições de Rui Gonçalves de Castel Branco[29]:

---

[26] CRABBÉ ROCHA 1949, p. 45.

[27] Diz, com efeito, Garcia de Resende na *Tavoada*: «Tavoada de toda-las cousas que estão neste livro assi em ordem como nele vão e nas cousas de folgar acharão um sinal como este*.» Não devemos, contudo, esquecer que também o *Cancionero General* de Hernando del Castillo desmente, na prática, a subdivisão por géneros indicada no prólogo, constituindo, na sua maior parte, uma compilação por autores alinhados sem ordem cronológica, alfabética ou crítica. Cf. RODRÍGUEZ-MOÑINO 1958, p. 18.

[28] LE GENTIL 1981, I, p. 488.

[29] Cavaleiro-fidalgo, inscrito nas moradias de D. Afonso V em 1462 (BRAGA 1871, p. 182). Foi Vedor da casa do rei D. Duarte, Tesoureiro da Moeda do rei em Lisboa durante a regência de D. Pedro, Vedor da Moeda de Lisboa em tempo de Afonso V, posteriormente Contador da comarca e Corregedor da Guarda (BAQUERO MORENO 1979, II, pp. 753-754).

ainda para mais porque a este último poeta é dedicada uma secção particular da fl. 108 à fl. 109, com tanto de menção na *Tavoada* e no cabeçalho das folhas.

De qualquer modo, temos que considerar também o aspecto estilístico. As composições de Rui Gonçalves de Castel Branco são, de facto, monotemáticas: tratam todas elas da angústia do poeta provocada pelo afastamento da dama, pela recusa desta em deixar-se ver, e das consequências que essa angústia nele provoca: busca da solidão, sentimentos de desilusão, de desengano, etc. O esquema métrico das suas cantigas é, na maioria dos casos, insólito. Em lugar de ABBA CDDC ABBA, com as variantes possíveis, Rui Gonçalves utiliza amiúde o raro esquema ABBA CDCD BABA, ou ABAB CDCD BAAB.

Ora, as composições atribuídas por Aida Fernanda Dias a Castel Branco, presentes na secção de Diogo Brandão, apresentam, pelo contrário, variedade temática e regularidade métrica: qualidades que se encontram em toda a produção de Diogo Brandão.

É por todas estas razões que, até não se encontrar documentação mais sólida em contrário, decidimos atribuir estas oito composições a Diogo Brandão, como até 1978 se fez, e inseri-las, portanto, neste livro.

Mais uma questão se nos levantou ao percorrer as folhas do cod. 6958 da Biblioteca Nacional de Lisboa. O códice seiscentista recolhe um esboço de bibliografia de autores portugueses, manuscrito, provavelmente pertencente ao P.e Manuel Francisco da Cruz: o padre compilou uns verbetes de poetas — religiosos e laicos — e, quando sabia pouco sobre eles, enviava solicitações de informações aos lugares que julgava mais propícios. A certa altura do códice recolhe-se uma anónima «Resposta ao papel incluso» (infelizmente, este papel «incluso» já desapareceu) que diz respeito a Diogo Brandão. Transcrevemos o trecho: «Diogo Brandão era natural desta cidade, da família dos Brandões que são fidalgos muito honrados. Compôs muitas epístolas latinas que andão entre as mss. de João Rodrigues de Sá, que tenho em meu poder. Em ũa que o dito João Rodrigues lhe escreve, faz menção de um poema seu e de Gaspar de Figueiroa, também natural desta terra, t.: *Cum tuum et Gasparis mei poema legissem, super duorum santorum meorum praelatione et meritis: non potui non mirari tales viros, tamque praeclaris ingeniis praeditos tempus, et operam, dignoribus alioqui debitam rebus, simili rei impendere*, ett.a. E mandando-lhe a rever uns versos portugueses, acaba a carta dizendo: *Ego enim incultos hos, et vulgaris sed pios rhithmos, in utriusque vestrum reconciliationem volui componere, quos tibi, mi Diogue emendandos*

et fortasse penitus extinguendos mitto, ett.a. Foi orador e poeta de grande suposição»[30].

Ora, não sabendo quem foi este «informador», não podemos sequer saber se é lícito confiar no seu testemunho. Mas na *Biblioteca Lusitana* do mesmo Padre Francisco da Cruz (cod. 51-V-50 da Biblioteca do Palácio da Ajuda), no verbete dedicado a Diogo Brandão, são repetidas praticamente as mesmas informações (fl. 211r), isto é, que Diogo Brandão era fidalgo do Porto, que tinha composto epístolas latinas confundidas com as de João Rodrigues de Sá e que tinha escrito uma composição com alguém chamado, nessa sede, Gaspar Figueiredo. E das relações entre Brandão e João Rodrigues de Sá, notável latinista[31], temos testemunho não apenas no documento citado por Virgínia Rau acima mencionado (acerca da compra de casas), mas também no *Cancioneiro Geral*, já que eles trocam frequentemente versos (cf. mais à frente, ponto 4).

Também Barbosa Machado informa que Diogo Brandão «soube com perfeição a lingua latina» e que «teve muita familiar correspondencia com João Rodrigues de Sá... o qual tanta estimação fazia do seu talento, que lhe mandava as suas obras para as censurar, como consta de hum Poema que lhe remeteo com huma carta que lhe dizia. *Ego enim incultos hos, & vulgares, sed pios Rythmos in utriusque vestrum reconciliatiorem* (fallava de Gaspar de Figueiredo tambem muito douto na latinidade, e Poesia) *volui componere mi Diogue emendandos, & fortasse penitus extinguendos*»[32].

---

[30] Tradução nossa: «Uma vez que li o poema teu e do meu caro Gaspar, sobre a distinção e os méritos de dois santos da minha devoção, não pude deixar de admirar tais homens, a tal ponto providos de preclaros engenhos que se impuseram ao tempo e à tarefa exigida, com semelhante trabalho e, para cúmulo, com ainda mais dignas obras». «Eu, de facto, quis compor estes rudes e vulgares versos para a vossa mútua reconciliação, os quais te mando, caro Diogo, para que tu os emendes e, talvez, os rasures completamente.»

[31] Senhor de Sever, filho de Anrique de Sá (vd. nota 74), poeta do *Cancioneiro* (as suas composições encontram-se nas fls. 114v-123r). Foi cavaleiro fidalgo do rei D. Afonso V e sucedeu ao pai na alcaidaria da cidade do Porto. É afamado latinista: traduziu algumas epístolas ovidianas das *Heróides*, incluídas no *Cancioneiro* (fls. 119v-122v), e escreveu o diálogo *De platano* (excertos deste lêem-se em COSTA RAMALHO 1985, pp. 118-135; veja-se também COSTA RAMALHO 1983, pp. 53-75). Já velho, casa com D. Camila de Noronha, filha de D. Martinho de Castelo Branco. Morre em 1579. Resolve a questão da sua hipotética longevidade COSTA RAMALHO 1983 (pp. 199-202), fixando a data de seu nascimento em 1486 ou 1487 (e não 1460, como pensava Carolina Michaëlis).

[32] BARBOSA MACHADO 1965. A versão deste trecho é ligeiramente diferente da da passagem da mesma carta, já citada (cf. nota 30): «Eu, de facto, quis compor estes rudes e vulgares mas pios versos, para o vosso mútuo reconciliador, (...) meu caro Diogo...»

De qualquer forma, a investigação sobre esta vertente da actividade cultural de Diogo Brandão exorbita do âmbito deste estudo, e merece uma atenção especial, que se lhe atribuirá noutra sede. Aqui cabe sublinhar que a fama de Brandão, não tanto como latinista, mas como hábil versejador em vernáculo, foi notável, tanto que o próprio Baltasar Gracián se prezou de citar as suas líricas, como exemplos de bem sucedidas agudezas retóricas[33].

3. A poesia amorosa

A grande maioria das líricas de Diogo Brandão é de temática amorosa. Os poetas da sua geração são herdeiros da concepção amorosa da tradição galego-portuguesa, concepção que recebe nova força da moda italianista de derivação stilnovista e petrarquesca, entrada na Península Ibérica através da área catalã, no século XV. São conhecidas as imitações petrarquescas de Micer Imperial, os ensaios dos sonetos do Marquês de Santillana, e a grande dívida para com a cultura italiana de Juan de Mena. Por outro lado, a moda estilística dos *retoriqueurs* franceses já tinha alastrado pela Espanha fora e já tinha dado os seus frutos no *Cancionero de Baena* e no de Castillo.

A cultura de que está imbuído Diogo Brandão é também esta: uma cultura em que os códigos medievais ainda não se tinham esgotado, vindo a associar-se ao peso que o espírito humanístico já conferia ao classicismo, na formação cultural.

Desta forma, assiste-se a uma estereotipização de algumas ideias-chave do pensamento amoroso, bem como à estilização retórica na expressão do mesmo, que torna a poesia desta tradição extremamente conceptual. E Diogo Brandão, neste campo, representa perfeitamente esta tendência dominante.

É de sublinhar que a retórica classicista, que então ditava as regras da poética, considerava de maior importância, numa composição, a *dispositio* do que a *inventio* dos conceitos expressos: um poema bem «confeccionado», repleto de figuras retóricas, era louvado enquanto boa demonstração de sabedoria, fossem quais fossem as ideias centrais desenvolvidas. Daí a menor consideração para aquilo que hoje consideraríamos a «mensagem», e a constante monotonia

[33] Cf. o discurso XXIV da *Agudeza y Arte de Ingenio* (refere-se à cantiga a que, nesta edição, se atribui o n.º **5**).

dos temas glosados nesta altura, a qual valeu o anátema dos críticos românticos contra qualquer lírica deste período. Não podemos, portanto, interpretar como autênticos os agudos e iterados gemidos de amor que os poetas lançam das suas trovas. Aliás, justamente um deles desvela o artifício: é Anrique de Sá, que nas estrofes em «resposta» às queixas amorosas de Diogo Brandão, afirma: «Senhor, estas trovas vossas / e esta reposta delas / parecem Cento Novelas / / de finas mentiras grossas» (n.º **27**, vv. 266-269). O que é verdade é que há, de facto, uma «falta de imaginação» entre os poetas palacianos, mas não podemos analisar a lírica daquela época através dos instrumentos críticos com que analisaríamos uma lírica romântica ou contemporânea. Os códigos de referência são extremamente diversos.

De qualquer forma, também entre os poetas palacianos houve quem, apesar de repetir *topoi* consagrados, através de rígidas regras de composição, soubesse forjar poesia rica, pregnante, e destacar-se, desta maneira, do *mare magnum* da imitação servil de modelos e estilemas. É justamente o caso de Diogo Brandão.

Do ponto de vista do conteúdo, Diogo Brandão não é particularmente original, como não é de esperar de um poeta palaciano. O tema central da sua lírica amorosa é o sofrimento desmedido de que o enamorado padece. A visão do amor é totalmente negativa: amar equivale a sofrer, pois a dama nunca pode corresponder ao sentimento — ou porque é indiferente e cruel (a antiga *dame sans merci* dos provençais), ou porque, dadas as suas excepcionais qualidades, resulta inatingível (mais uma vez a *midons* dos provençais, ou a *senhor* dos galego-portugueses). Desta maneira, a vida do amante transforma-se numa tortura, mas é a única existência concebível: amar significa estar vivo, apesar do sofrimento, ao passo que não sentir amor representa a mais terrível das desgraças (cf. n.º **2**). Desta contradição intrínseca do sentimento amoroso nascem os trocadilhos e os jogos retóricos baseados no oxímoro e na antítese, tão caros a estes poetas, e sobretudo os jogos conceptísticos sobre a dupla acepção do sintagma «morte» — acepção metafórica, enquanto vida de sofrimento, e acepção real, de fim da existência: a vida é morte (pois a dama não corresponde), mais «morte» seria não amar; e só com a morte verdadeira se acabaria esta morte psicológica (cf. n.ºs **5**, **17**). É famosa a quadra de D. João de Meneses, inserida na cantiga «Mi tormiento desigual», que resume esta atitude: «Porque es tormento tan fiero / la vida de mi, cativo, / que no bivo porque bivo / y muero porque no muero» (*Canc. Geral*, fl. 16v).

A completa sujeição do enamorado à dama e ao próprio sentimento leva à elaboração de outros *topoi* recorrentes: o masoquismo do amante, que decide voluntariamente sofrer as suas penas de amor (cf. n.os **1**, **3**), resignado de nunca ver coroados os seus sonhos (cf. n.º **13**); o da «prisão de amor» de que o amante padece, caracterizado por sintagmas como *cativo*, *cativar* e outros afins (cf. n.º **27**), e o da «guerra» de amor, a psicomaquia. Este último motivo exprime, de uma forma — por assim dizer — iconográfica, através da personificação dos sentimentos, a luta interior que o amante combate, e de que sai sempre derrotado (cf. n.º **12**).

Se, no *Cancioneiro Geral*, alguns poetas começam a afastar-se da concepção espiritualista do sentimento amoroso[34], Diogo Brandão está ainda muito ligado à tradição neo-platónica: o amor que ele canta baseia-se fundamentalmente na percepção visiva, insistindo na valorização dos olhos como intermediários entre a formosura da dama e o próprio sentimento — *topos*, este, repetido desde os poetas provençais até aos petrarquistas do século XVI[35]: na trova n.º **27**, Brandão define explicitamente os olhos e o coração como culpados do seu estado de prostração (vv. 99-106). É, de facto, a vista que determina a excitação da imaginação, com o consequente ofuscamento das faculdades racionais: lembre-se, a este respeito, o que Andreas Capellanus afirmava no *De Amore*, I, 2: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione forme alterius sexus.»[36]

Brandão celebra nas suas líricas uma forma de sentimento amoroso considerada tanto mais profunda quanto mais íntima e inexprimível — uma forma de amar que se compraz na pura contemplação. São famosas as trovas que abrem o *Cancioneiro de Resende* sobre o *cuidar* e o *sospirar*, isto é, se é melhor sofrer calado a paixão, ou se é melhor exteriorizá-la. Brandão enfileirar-se-ia entre os adeptos do *cuidar*, se participasse no «processo»: para ele, de facto, o «silêncio», o «secreto» da paixão é a maneira mais autêntica de viver o próprio sentimento, bem como a forma melhor de honrar a mulher amada, de a não insultar ou apenas incomodar (cf. n.os **11** e **19**).

---

[34] Cf. quanto afirma CRABBÉ ROCHA 1949, p. 20 e p. 41.

[35] Recorde-se, por exemplo, a seta que fere os olhos da personagem do *Roman de la Rose* de Lorris. Sobre este tema, cf. LE GENTIL 1981, I, pp. 171-175, e RUGGIERI 1931, pp. 168-173.

[36] «O Amor é uma paixão inata que se desenvolve através da visão e da imoderada cogitação sobre uma forma do outro sexo» (trad. nossa). Para uma descrição das reacções psico-fisiológicas que a visão produz no enamorado, cf. CIAVOLELLA 1986.

Claro que esta visão do amor implica vários efeitos: já que a vida é sofrimento, o facto de a morte não chegar depressa representa uma ulterior tortura (n.º **7**); a vista da dama provoca prazer mas também tormento, pois o sonho de amor acaba, inevitavelmente, por falhar (cf. n.os **8**, **14** e **15**); portanto, as virtudes cardeais desta «religião de amor» têm de ser necessariamente a «firmeza» no próprio propósito e a «fé» no próprio sentimento (cf. n.º **3**).

Um toque senequiano, na interpretação dos acasos da vida, é representado pela cantiga n.º **9**. Que Brandão conhecesse, de alguma forma, os preceitos estóicos — sobretudo os assumidos pelo catolicismo — resulta claro do *pranto* à morte de D. João II. Nesta cantiga, como na n.º **11**, Brandão repete concepções estoicizantes, como a da efemeridade dos bens temporais e a do inevitável esquecimento dos sofrimentos passados (este último expresso, por exemplo, na *Carta a Lucílio*, 63.12), ligando-as à tradicional imagem da roda da fortuna, que os poetas, inspirados no *De remediis* de Petrarca e no *De casibus* do Boccaccio, aplicam aos seus casos de amor[37].

É sobretudo nas composições longas que Diogo Brandão se esmera. Dedicaremos capítulos particulares ao *Fingimento d'amores* e ao *Pranto à morte de D. João II*. Convém realçar, agora, as líricas amorosas mais interessantes, do ponto de vista da utilização de material convencional.

Um dos temas mais glosados por Brandão é o da *partida* — o afastamento, real ou metafórico, do sujeito ou do objecto de paixão (cf. n.os **21** e **22**: a primeira em décimas de redondilhas, e a segunda em versos de arte maior). O desenvolvimento deste tema aproxima estas composições do *Fingimento d'amores*, quase como se fossem ensaios para a elaboração mais acabada e mais conseguida da alegoria do Inferno.

Uma vez que o prazer amoroso se resume à contemplação da dama, o não a poder ver constitui o maior dos dramas para o amante. Brandão explora, nestas suas composições, basicamente três motivos fundamentais, que vamos reencontrar no *Fingimento*: o da viagem, o da nostalgia, originado dos vv. 121-123 do *Inferno* de Dante («... Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria...»)[38] e o da solidão, baseado nos sonetos petrarquescos «Solo et pensoso i più deserti campi», ou «Passer mai solitario in alcun tetto».

---

[37] Sobre o tema, cf. MENDOZA NEGRILLO 1973, pp. 237-253.

[38] Eco, por sua vez, do conceito expresso por Boécio, em *De Consolatione Philosophiae*, II, p. IV, 2: «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem».

As composições em questão relatam o afastamento do apaixonado do lugar onde ficou a dama, a sua travessia por montes e campos despovoados, o seu senso de solidão mesmo quando se encontra ocasionalmente em contacto com outras pessoas, e a sua pungente mágoa — mágoa que é dúplice: a derivada da impossibilidade de ver a sua dama, e a originada pela lembrança dos momentos felizes em que a podia ver.

Pertencem estas ao número de composições palacianas em que comparecem, mesmo que de uma forma muito estilizada, umas notações paisagísticas. Numa tradição poética essencialmente conceptual, toda feita de jogos puramente retóricos, este género desenvolve-se, pelo contrário, a partir de um cenário orográfico, claramente fictício, derivado do motivo codificado do *locus amoenus* e do seu contrário (este último encontrará mais acabada realização nas composições alegóricas como os «infernos de amor»): montes, vales, prados, ribeiras, bosques...

Como acontecerá com o *Fingimento*, porém, Brandão não repete à letra o legado da tradição: mas acresce-a, dá-lhe nova vida plasmando o material, sobretudo o de ascendência petrarquesca. De facto, é através da descrição por assim dizer «naturalística» do desatino psicológico (o enamorado não come, não dorme, sente-se mal disposto; a expressão do seu rosto manifesta a angústia de que padece; as pessoas reconhecem nele os sinais do desespero amoroso e compadecem-no), bem como através da insersão de metáforas ou comparações tiradas do quotidiano que Brandão age sobre os modelos. A nota, se quisermos, realística, a recusa de referências cultas, mitológicas ou clássicas, dá outra dimensão a estilemas já cristalizados, torna as frias referências a motivos tradicionalmente fixados em imagens de uma rica e vívida humanidade.

Alargando à esfera da religião o conceito de amor, convém dedicar algumas palavras àquelas composições que, de uma maneira ou de outra, têm assunto «religioso». Apesar de Diogo Brandão manifestar em duas ocasiões um uso do nome sagrado que, aos ouvidos de hoje, poderia parecer blasfemo[39] (cf. n.os **16** e **35**), e, numa *pergunta e reposta* elaborada com Anrique de Sá, apontar para o desenvolto hábito dos chamados «amores freiráticos» (n.º **28**), é significativo, e não é de estranhar, que ele dedique à Virgem uma composição

[39] LIDA DE MALKIEL 1977, pp. 291-309, realçou que certas referências que, hoje em dia, poderiam ser consideradas como contravenções ao 1º mandamento eram, pelo contrário, sentidas na altura apenas como legítimos recursos estilísticos.

(n.º **24**). A interpenetração entre o campo estritamente religioso e o estritamente laico está patente nos cancioneiros sob várias formas. É, de facto, generalizada a comparação entre a paixão de Cristo e a paixão do enamorado[40], que se exprime através da obsessiva repetição de sintagmas como *salvar* e *perder* (sintagmas de que, ao contrário de alguns seus contemporâneos, Diogo Brandão nunca abusa: cf. n.º **18**). A assunção, na ética cancioneril, de virtudes como a *fé*, a *esperança* e a *firmeza*, enquanto prerrogativas essenciais do apaixonado relativamente ao objecto de paixão, é moldada, justamente, na tríade das virtudes cardeais da tradição cristã. E é necessário não esquecer quanto esteja espalhada, entre os poetas palacianos, a formulação «ao profano» de temas sacros (pense-se na composição de Montoro dedicada à rainha Isabel de Castela, moldada na comparação de Isabel com a Virgem)[41]. A tradição mariana, por seu lado, já há muito tempo tinha inspirado autores por assim dizer «profanos», isto é, já se tinha espalhado na sociedade laica — e há quem afirme que o culto da Virgem se tenha desenvolvido em concorrência com o culto do princípio feminino exaltado nas heresias dos séculos XII e XIII, heresias, como a dos albigenses, que terão moldado a mentalidade dos poetas provençais do amor[42]. E, além das famosas *Cantigas de Santa Maria*, também no tempo do *Cancionero de Baena* os poetas confeccionavam cantigas e vilancetes dedicados à Virgem, criando verdadeiros «ciclos» poéticos — como o da *jóia* da Virgem, da *dor* da Virgem, das *chagas* da Virgem — ou simplesmente insistiam no elogio de Nossa Senhora, iterando os motivos da sua pureza, piedade e misericórdia, e da sua natureza «milagrosa» de mãe que concebe e dá à luz o seu próprio (e nosso) pai. Muitas vezes, o elogio transformava-se em autêntica oração — na esteira da tradição himnológica, próspera na época.

Toda esta sólida tradição está presente no vilancete de Diogo Brandão, apesar de não ser uma composição particularmente original, já que se trata de uma mera repetição dos *topoi* consagrados à Virgem Maria por gerações e gerações de poetas[43].

---

[40] Sobre este tema, cf. TILLIER 1985.

[41] Vejam-se também, mais adiante, os parágrafos relativos aos *louvores*. Lembre-se que, no *Cancioneiro Geral de Resende*, há uma glosa a esta cantiga de Montoro («Alta reyna soberana») elaborada por Álvaro de Brito, o qual re-sacraliza as palavras de Montoro, dirigindo a sua glosa à Virgem (fls. 32r-v).

[42] DE ROUGEMONT 1989.

[43] Sobre o complexo tema da produção religiosa em geral, e mariana em particular, nos cancioneiros dos sécs. XV e XVI, cf. LE GENTIL 1981, I, pp. 297-336 e DABORD 1965, pp. 167-171; veja-se ainda, para o âmbito estritamente português, MARTINS 1977.

É, para mais, possível que Diogo Brandão tenha sido influenciado pelas numerosas cantigas-orações compostas em invocação da Virgem em tempos de peste: também o seu interlocutor privilegiado, Anrique de Sá, dedica a Nossa Senhora uma esparsa «estando com doentes de peste em sua casa»[44] (fl. 110v).

4. O *Fingimento d'amores* (n.º 23)

Existem no *Cancioneiro Geral de Resende* cinco composições que se podem integrar no género da visão alegórica: as «*trovas do rouxinol*» de Duarte de Brito (fls. 37r-40v); as trovas sobre os sete pecados mortais de D. João Manuel (fls. 55r-57r); este *Fingimento d'amores* de Diogo Brandão (fls. 96r-97r); a visão de Luís Anriques, em que este narra o seu encontro com *Tristeza, Congoxa e Esperança* (fls. 102r--103r); e a resposta, em forma de visão, de Anrique da Mota a outra visão (fls. 205v-206r). Três destas são de carácter amoroso e descrevem o chamado «Inferno de Amor»[45]: são as de Duarte de Brito, de Anrique da Mota e de Diogo Brandão (n.º **23**).

A alegoria do «Inferno de amor» parece nascer de duas tendências contrapostas: a redução da tradicional descrição do Inferno (a mais importante das quais está contida na *Divina Commedia* de Dante), e a amplificação daquele particular lugar destinado aos amantes infelizes (porque não correspondidos, ou porque transgressores das leis do Deus Amor), característico dos *dits* de amor franceses da Idade Média. Basta pensar, por exemplo, na *Prision d'Amour* de Baudouin de Condé, no *Desert d'Amour* de Eustache Deschamp, ou no *Hospital d'Amour* de Alain Caulier. Obviamente, não são de subestimar as solicitações a tal propósito fornecidas pela literatura clássica (desde a descida de Eneias ao Hades, em Virgílio, *Eneidas*, VI, 263 e ss., até à descrição da viagem de Orfeu à procura de Eurídice, presente nas *Metamorfoses* de Ovídio, X, 1-105), ou pela literatura monástica (desde a *Navigatio Sancti Brendani* à *Visão de Túndalo*).

O primeiro, na Península Ibérica, a usar de forma completa esta alegoria foi, sem dúvida, o Marquês de Santillana, que compôs o *decir* chamado *Infierno de los Enamorados* por volta de 1430-1440. Na

[44] Tratar-se-á provavelmente da peste de 1506, já que também Luís Anriques dedica a Nossa Senhora uma invocação parecida «na era de quinhentos e seis, estando o reino mui enfermo de peste e de fames» (*Canc. Geral*, fls. 99v-100r).

[45] A estas três composições, já dedicámos um estudo mais alargado (TOCCO 1993), de que agora vamos sintetizar os aspectos relativos ao *Fingimento* de Diogo Brandão.

esteira dele, outros poetas castelhanos trataram o tema — como, por exemplo, Guevara ou Garci Sánchez de Badajóz[46].

Diogo Brandão, na elaboração do seu *Fingimento*, parece estar mais próximo da lição de Santillana e da fornecida pela *Visão de Túndalo*, do que da *Divina Commedia* — contrariamente ao que alguns críticos, entre os quais Jole Ruggieri[47], tinham apontado. Não basta, aliás, a presença do sintagma «gentes atribuladas» (v. 93) ou a coincidência do início da viagem com o fim do dia para detectar uma segura influência dantesca: quanto ao sintagma, pode ser também eco do «gente desacordada» do *Sueño de Amor* de Santillana (v. 505) e não apenas do «anime affannate» de Dante, *Inf.*, V, 80; quanto ao começar a viagem ao fim do dia, não foi apenas Dante que assim a principiou, mas também Eneias.

Detectámos ao longo da composição de Brandão, portanto, uma influência mais pregnante da obra de Santillana, ou da *Visão de Túndalo*, ou até do Petrarca do soneto «Ponmi ove il sol occide i fiori e l'erba» e do *Triumphus Cupidinis*, sem que, no entanto, esses modelos sejam seguidos à letra.

Brandão, relativamente ao esquema característico subjacente a composições do tipo «inferno de amor»[48], insere umas modificações significativas. Em primeiro lugar, as palavras que Orfeu dirige ao visitante do Inferno, que o interroga sobre a sua presença naquele lugar, demonstram uma conformada e serena aceitação da chamada «lei do *contrappasso*»: Orfeu está feliz por estar a sofrer as penas infernais, pois isso quer dizer que, em vida, gozara dos prazeres do amor; portanto, para ele é óbvio que, se foi feliz na vida mortal, não poderia ter a mesma sorte no outro mundo. Esta atitude é, de facto, bastante anómala: geralmente, nos outros «Infernos», os amantes condenados às chamas eternas só exprimem o

---

[46] Do primeiro, *Otra obra suya llamada Infierno de Amores*, *in* FOULCHÉ DELBOSC 1912-1915, n. 894; do segundo, *Coplas del dicho Garci Sanchez a los galanes, fingiendo que los vido presos en la casa de Amor, a los biuos y a los pasados, con las canciones que hizieron: llámase Infierno de Amor*, *in* GALLAGHER 1968, pp. 97-109.

[47] Cf. RUGGIERI 1931, p. 112.

[48] As características estruturais principais derivam de duas tradições: a da visão e viagem alegórica (que tem a sua máxima representação na *Divina Commedia*) e a dos *dits d'amour* franceses e das composições italianas como o *Trionfo d'amore*, de Petrarca, ou a *Amorosa visione*, de Boccaccio. Da primeira tradição repetem a narração na primeira pessoa, o milagroso acesso ao além-mundo, a presença de figuras alegóricas, a laicidade; da segunda, a perspectiva subjectiva, o carácter amoroso, o desfile de personagens mitológicas ou literárias, a presença do Deus Amor. A este propósito, cf. SEGRE 1990, pp. 25-48.

desespero da própria condição. Quem já tinha, de alguma forma, indicado o caminho para esta nova visão do «inferno de amor» foi Garci Sánchez de Badajóz, que, no seu poema, faz afirmar a algumas personagens incluídas nas fileiras dos condenados, a própria alegria no sofrimento, já que as torturas sofridas no além-mundo são directamente proporcionais à felicidade gozada no mundo dos mortais.

Outra inovação patente no *Fingimento* de Brandão diz respeito à conclusão do poema. O objectivo a que visava este tipo de composições era o de mostrar que a via da concupiscência, da *folgança*, era errada e só conduzia à perdição. Portanto, ao constatar o castigo proporcionado, o enamorado devia deixar de seguir o caminho da paixão. Pelo contrário, Diogo Brandão, muito palacianamente, mesmo tomando em conta o destino a que se submete, afirma que jamais deixará de amar a sua dama. Esta atitude é de pôr em relação, sem dúvida, com o conceito expresso por Petrarca no soneto 145, «Ponmi ove 'l sole occide i fiori e l'erba», no qual o poeta enuncia uma série de condições existenciais absolutamente negativas em que poderia cair por causa do amor pela dama; mas no terceto final, afirma: «Ponmi con fama oscura o con illustre: / sarò qual fui, vivrò com'io son visso / continuando il mio sospir trilustre.»[49]

O *Fingimento* de Brandão representa, portanto, com as suas ironias subtis, uma reformulação cancioneiril da tradição dos *triunfos de amor*, iniciados por Petrarca.

5. O pranto à morte de João II (n.º 25)

É de destacar esta longa elegia à morte do rei que o beneficiou, pois que Brandão, no que diz respeito à estrutura e ao conteúdo da composição, demonstra uma grande originalidade.

Escrita com certeza depois de 10 de Junho de 1499, já que são dadas como descobertas as Índias (vv. 249-250)[50], a elegia compõe-se de 42 estrofes de arte maior, verso paradigmático deste tipo de composições sérias e didácticas[51].

[49] Foram detectadas as fontes clássicas deste soneto: por exemplo, Virg., *Egl.* X, vv. 64 e ss.; Or., *Od.*, I, XXII...

[50] A notícia deste acontecimento foi difundida a partir do regresso de Nicolau Coelho, que teve lugar nessa precisa data: cf. DIAS 1982, p. 287.

[51] Sobre o verso de arte maior e a sua aplicação, cf. CUMMINS 1984, p. 35; WEBBER 1951-1952; LÁZARO CARRETER 1979.

Na Península Ibérica, o pranto desenvolve-se a partir de elementos do *planh* provençal e do *planctus* médio-latino, chegando a diferenciarem-se composições que são propriamente elegias fúnebres (com a lamentação, o elogio, a imprecação contra a morte, a consolação, etc.) e outras que, pelo contrário, a partir do pretexto do falecimento de uma personagem concreta, exprimem considerações mais gerais sobre a morte (com tópicos quais a brevidade da vida, o poder nivelador da morte, etc.): são os chamados «poemas de muertos» e «poemas de la muerte»[52].

O texto de Diogo Brandão é justamente a harmonização entre estas duas modalidades: é «poema de muertos» em 28 coplas (estr. 10-38), ao passo que, nas restantes 13 (estr. 1-9 e 39-42), obedece ao espírito de um «poema de la muerte». Nas estrofes «de muertos», Brandão elogia, em termos hiperbólicos[53], as qualidades, as virtudes do rei D. João II[54] (até o poder taumatúrgico que ele adquiriu depois da morte[55]), descreve os acontecimentos dignos de memória que o rei e os seus levaram a cabo[56], indica o tempo, o lugar e a data da morte do rei[57], elogia o seu sucessor — ligando, duma certa forma, este motivo à consolação de tipo ultraterreno[58]. Nas outras coplas, pelo contrário, a meditação sobre a morte assume carácter predominante. Os conceitos iterados são os pertencentes à tradição senequiana reelaborada em sentido cristão ortodoxo, tão enraizada na Península Ibérica medieval[59]: *memento mori*, *vado mori*, *ruit hora*, a imagem da vida como caminho para a glória e a vida eterna.

---

[52] Cf., a este propósito, CAMACHO GUIZADO 1969, pp. 66-67. Queremos frisar que já nos medimos com o *pranto* de Diogo Brandão, que analisámos em 1989, por ocasião do III Congresso da «Asociación Hispánica de Literatura Medieval», cujas actas só saíram em 1994 (Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV). As considerações que aqui se apresentam são o resultado do aperfeiçoamento das pesquisas conduzidas na altura.

[53] Brandão utiliza apenas o chamado elogio «superlativo», a que está ligado outro *topos* frequente neste tipo de composições: o que Curtius chama «la tópica de lo indicible», isto é, a inadequação do poeta a exprimir de uma forma consentânea as qualidades do elogiado. Cf. CURTIUS 1984, vol. I, pp. 231 e ss.: vd. os vv. 121-124, 127-128, 137-138, e 253-256 do *pranto* de Brandão.

[54] Quanto ao aparato lexical de que Brandão se serve para descrever o soberano, que reitera umas constantes lexicais provenientes da tradição galego-portuguesa, veja-se o interessante artigo de BEAU 1954-1958. Cf. os vv. 113, 114, 116, 133, 138, 146, 148, 155, 157, 165, 207, 230, 235, 237.

[55] Cf. os vv. 285-296.

[56] Cf. vv. 241-242; 249-250.

[57] Cf. vv. 269-272.

[58] Cf. vv. 289-296.

[59] Um tratamento completo do problema encontra-se no volume de BLÜHER 1983.

Diogo Brandão soube fundir magistralmente as solicitações que lhe vinham por várias vias: a estóica, a dos Padres da Igreja, a dos modelos ibéricos.

Por exemplo, os vv. 319-320 («que quem sempre mal viveu nesta vida / é muito defícil poder morrer bem») derivam directamente do conceito expresso por Séneca no *De tranquilitate animi*, 11, 4 — «male vivet quisquis nesciet bene mori» —, reelaborado, entre outros, por St.º Agostinho — «Non potest male mori qui bene vixerit»[60]. A insistência sobre a ideia de que a morte pode advir de repente e de que temos que estar preparados para acolhê-la em qualquer momento[61], de que cada dia morremos[62] e de que a morte é a etapa imprescindível para a glória eterna (vv. 1-4, 20, 38-40, 65-72) são *topoi* de uma literatura religiosa cristã impregnada de conceitos estóicos. A imagem da vida-caminho para a salvação eterna[63] (tema presente também nas *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, vv. 55--60), relaciona-se de perto, neste pranto de Brandão, com o preceito senequiano de que os «mortos não são perdidos / mas... são idos um pouco adiante» (vv. 32-33), expresso na *Carta a Lucílio* VII, 63, 13[64]. Esta base especulativa leva, consequentemente, ao menosprezo dos bens temporais (vv. 5, 9), eco de várias fontes: desde os Padres da Igreja a Horácio, de Petrarca a Manrique[65].

É sobretudo nestas estrofes definidas «de la muerte» que mais se sente a influência das *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique[66]: as primeiras quatro coplas do pranto de Brandão e da elegia de Manrique têm os mesmos conteúdos (*memento mori*, *ruit hora*, o poder igualizador da morte).

Outro aspecto que aproxima duma forma significativa os dois poetas é que ambos se eximem de apresentar o consueto desfile de importantes personagens clássicas, postas em cena de acordo com a

---

[60] PL, XXXVIII, 1162; XL, 676.

[61] É frequente a referência a este conceito nos sermões dos Padres da Igreja: cf., por exemplo, Gregório Magno «Mortis dies ignoratur ut semper proximus credatur» (PL, LXXXVI, 988).

[62] O «cotidie morimur» de Séneca, *Cartas a Lucílio*, 24.20.

[63] Cf. Lactâncio «Mors non extinguit hominem sed ad praemium virtutis admittit» (PL, VI, 768) ou S. Cipriano «Mors non est exitus sed transitus et temporali itinere decurso ad aeterna transgressus» (PL, IV, 597).

[64] «... quem putamos perisse praemissus est».

[65] Sobre o tema, cf. VINCI 1968 e GARCÍA FUENTES 1975.

[66] Até se pode considerar que a referência a esta composição seja uma espécie de ulterior tributo ao rei, já que ela era uma das peças preferidas de D. João II, segundo afirma Garcia de Resende na sua *Crónica de D. João II*, cap. 201.

fórmula do *ubi sunt*[67] ou seja, da invocação de todas aquelas figuras de relevo já falecidas, que deveria exemplificar o poder que a morte exerce sobre todos os níveis sociais. Quer Manrique quer Brandão limitam o recurso a um desfile, por assim dizer, «caseiro»: os grandes de Espanha para Manrique, a casa de Avis para Brandão. Ambos os poetas estão conscientes de recusarem um *topos*: de facto, se Manrique promete «Dexemos a los troyanos» (v. 169 — e veja-se toda a estrofe XV), da mesma forma Diogo Brandão afirma «Antigos enxempros à parte deixados» (v. 73 — e leia-se toda a oitava **10**): aliás, Brandão já tinha afirmado explicitamente: «não quero em gregos falar nem romãos / mas nos que nos caem aqui dentr'as mãos, / vistos de nós e de nós conhecidos» (vv. 26-28). E mais: se Manrique prefere a fórmula «¿Qué se hizo de?» para relembrar os grandes da sua terra, Diogo Brandão repetirá, como ele, «Que se fez de?», ao elencar os reis e os infantes da casa de Avis.

Este último aspecto — isto é, a listagem dos infantes e reis e das empresas mais significativas deles — é de notável importância, pois foi interpretado como uma das tentativas proto-épicas do *Cancioneiro Geral*, já que Brandão fornece uma panorâmica dos principais acontecimentos históricos desde D. João I até D. João II[68]: é, portanto, mais um elemento original desta complexa e articulada composição fúnebre, moral e até «épica».

6. As composições de circunstância

Este tipo de composições, tão características na tradição poética palaciana, divide-se, no *corpus* da lírica de Diogo Brandão, prevalentemente em dois grupos: o primeiro, em que são apenas dois os interlocutores (*perguntas e repostas*, *ajudas*, *enigmas*); o outro, em que um poeta fornece o tema e numerosos participantes contribuem para glosá-lo com várias estrofes. Destacam-se neste último grupo os louvores, isto é, os elogios a alguma dama do paço, de que falaremos mais adiante. Trata-se, pois, principalmente de poesias «colectivas». Somente num caso, uma composição de Brandão dirigida ao Bispo do Porto aparece no *Cancioneiro* sem «resposta» (cf. n.º **26**).

---

[67] Sobre esta fórmula, o seu desenvolvimento e as suas modalidades, cf. LIBORIO 1960 e MORREALE 1975.

[68] Cf. DIAS 1982.

No que concerne às composições em que intervêm apenas dois interlocutores, as de Diogo Brandão são principalmente *perguntas e repostas*, que podem conter autênticas interrogações, ou ser apenas uma troca de críticas, impressões ou acusações[69]. Só num caso se trata de um verdadeiro *enigma*[70] (n.º **29**).

É de realçar que neste tipo de composições o alvo principal é o próprio Diogo Brandão, a quem, frequentemente, são dirigidas subtis invectivas contra o seu cinismo no desempenho do cargo na administração. Verdadeiras descendentes das *tensons personelles* ou das cantigas de *mal-dizer* são as trovas que lhe são dirigidas por Rui Gonçalves de Castel Branco[71] (n.º **31**), João Rodrigues de Sá[72] (n.º **32**) e Duarte de Lemos[73] (n.º **33**).

Interlocutor privilegiado é Anrique de Sá, cavaleiro do conselho de D. João II em 1484, alcaide-mor do Porto e senhor do Sever[74] (cf. n.os **27**, **28**, **29**, **34**, **35** e **Apêndice**).

É curioso notar que, no que definimos como segundo grupo de composições colectivas — isto é, aquelas em que uma personagem elabora um tema sobre o qual inúmeros poetas intervêm com estrofes, as quais, do ponto de vista formal (o esquema métrico e as rimas) e do conteúdo (o assunto tratado) são directamente dependentes dele —, a posição de Diogo Brandão nunca é propositiva. Não há uma única composição em que seja ele a elaborar a cantiga inicial: Brandão só intervém, só participa em compridas composições de que outrem propusera o tema.

Duas delas são datáveis de 1498: a de Francisco da Silveira[75] sobre as *ceroilas* de Manuel de Noronha (n.º **36**), e a de Duarte da

---

[69] Sobre o género, as suas origens e as suas múltiplas modalidades, cf. LE GENTIL 1981, I, pp. 459-496.

[70] Cf. LE GENTIL 1981, I, p. 486.

[71] Sobre ele, cf. nota 29.

[72] Sobre ele, cf. nota 31.

[73] Senhor de Trofa, Jales e Alfarelhe, Capitão-mor do mar de Etiópia, Arábia e Pérsia, na qualidade de poeta encontra-se no *Cancioneiro Geral* apenas duas vezes: nesta «pergunta» a Diogo Brandão, e no louvor do Conde de Borba a D. Lianor Anriques (fl. 144r).

[74] BRAGA 1871, p. 267. É o pai de João Rodrigues de Sá, mencionado na nota 31. Uma árvore genealógica da família Sá do Porto está contida em BRAAMCAMP FREIRE 1944, p. 145.

[75] Filho de Fernão da Silveira, participa na tomada de Arzila e na Batalha de Toro. Acompanha, em 1477, D. Afonso V a França. Em 1491, por renúncia do pai ao cargo, é nomeado Coudel-mor: antes deste ano, casa com Margarida de Noronha. Quando, em 1495, D. João II quis extinguir o ofício de Coudel-mor, D. Francisco recebe uma indemnização, mas continua a fazer-se chamar «coudel-mor». Morre em 1536 (cf. BRAGA 1871, pp. 373-382). O cancioneiro de Resende apresenta outras composições dele nas fls. 86v-88v.

Gama a João Gomes de Abreu[76] (n.º **37**). Nos dois casos a rubrica informa que o rei «estava em Saragoza»: e foi justamente no Verão deste ano que o rei D. Manuel e a rainha D. Maria estiveram nessa cidade espanhola para serem jurados herdeiros do reino de Aragão[77].

Em relação à primeira, devemos destacar o facto de que estas longas invectivas se dividem em duas partes: uma primeira série de estrofes é composta em Castela; e outra série é composta em Portugal. É nesta última que Diogo Brandão se insere. A rubrica do primeiro grupo de comentários satírico-burlescos indica que Manuel de Noronha era filho do Capitão da Ilha da Madeira. E é justamente sobre este aspecto que os motejadores portugueses insistirão: Manuel não é «português» mas «madeirense», isto é, provinciano, fora da moda e ridículo, e por isso apareceu em Castela com *ceroilas de chamalote*.

Quanto à n.º **37**, trata-se de uma complexa composição em que Duarte da Gama promove um satírico comentário sobre a suposta cínica atitude de João Gomes de Abreu perante a morte do seu cavalo. Depois do grupo das trovas que comentam directamente este acontecimento, Diogo Brandão acrescenta o prosseguimento da história: João Gomes de Abreu vendeu a pele do animal por um preço que, depois de o ter embolsado, lhe pareceu inadequado e pediu mais ao comprador. A todas estas estrofes seguem-se duas composições de João Gomes: a primeira «antes de ver estas trovas porque sendo degredado lhe disseram que lhas faziam» (fls. 70v-71r), e a segunda «depois que viu as trovas que lhe fizeram a estes abaixo nomeados em que faz deles bestas e os manda citar por parentes do cavalo se o querem acusar pola morte dele» (fl. 71r). A condição de desterrado de João Gomes é também alvo de comentários. Brandão, por exemplo, ironiza sobre o castigo, considerando-o como consequência da atitude de João Gomes perante a morte do cavalo, castigo que — sempre na opinião de Brandão — seria exagerado em relação à suposta culpa: mesmo que este João se tenha portado mal, não era caso para merecer o exílio. É óbvio que não foi por causa do acontecimento relatado nestas trovas que o homem sofreu o desterro, como muito bem o deviam saber os seus contemporâneos.

---

[76] Sobre Duarte da Gama, BRAGA 1871, p. 391, informa que foi Alcaide-mor de Lamego e Vedor do Infante D. Fernando. As suas composições estão contidas nas fls. 132v-135v e *passim* do *Cancioneiro Geral de Resende*: entre elas ficaram famosas as *Trovas às desordens que agora se costumam em Portugal* (fls. 134v-135v). Quanto a João Gomes de Abreu, foi militar na Índia, em 1506, quando era Vice-Rei D. Francisco de Almeida. Era fidalgo da casa do Duque de Viseu (cf. BRAGA 1871, pp. 343-373).

[77] Cf. DIAS 1966, pp. 124-132, e BRAGA 1871, p. 352 e p. 358.

Hoje não sabemos ao certo a razão do desterro de João Gomes para Lorvão: é provável, contudo, como nos informa Braga, que o castigo esteja relacionado com desavenças ocorridas entre ele e o Duque de Viseu[78].

Diogo Brandão participa também nas famosas *Trovas do Braseiro* promovidas pelo Conde do Vimioso[79] (n.º **39**), verosimilmente datáveis de 1501, pois, em 15 de Junho deste ano, parte de Belém a frota de que era Capitão-Mor o 1.º Conde de Tarouca, D. João de Meneses. Esta tinha sido enviada por D. Manuel em auxílio de Veneza contra os Turcos[80].

Algumas referências internas da composição (a menção de Amílcar Cabral, no v. 7 da cantiga do Conde, por exemplo, ou os versos de João da Silveira, «S'a Veneza for mandado / compre-lhe não ir por mar / sem levar a bom recado / um navio despejado / / para s'ele despejar») confirmam tal hipótese de datação.

De acordo com Braga e Braamcamp Freire[81], *o Braseiro* devia ser Garcia de Melo, marido de D. Guiomar Henriques. De qualquer forma, ao longo das trovas, não se encontram alusões que confirmem a hipótese dos dois estudiosos. Apenas na intervenção de Diogo de Sepúlveda (fl. 176r), se lê: «Não queiramos nada não / de nenhum grande pedreiro, / pois antre nós há barão / que fez câmara em brazeiro, / fundada sobre carvão» (sublinhado nosso), onde o termo «barão» poderia indicar tanto o título do fidalgo quanto, mais genericamente — e, neste caso, com mais probabilidade —, «homem nobre, valente».

São só três os louvores em que Diogo Brandão participa (n.ºs **42-44**), e as suas intervenções apresentam-se repletas daqueles *topoi* que a lírica amorosa já há muito tempo tinha tomado de empréstimo da literatura mística e tinha consagrado à representação do amor profano. A imagem da dama como «obra maestra de Dios»[82], mais divina que humana, que o enamorado nem pode descrever de

[78] BRAGA 1871, p. 357.

[79] D. Francisco de Portugal, 1.º Conde do Vimioso, filho do bispo de Évora D. Afonso (ca. 1483-1549). Tratámos da sua biografia e da sua produção literária noutro volume desta mesma colecção.

[80] Cf. BRAGA 1871, p. 354. Na p. 217 do mesmo estudo, Braga afirma que a frota de que «encontramos uma referência... nos apodos *a um fidalgo que no serão del-rei se meteo em ũa chiminé...*» era a de D. Garcia de Meneses — frota que teria sido armada em 1480. Tal informação, contradita poucas páginas a seguir, está decerto errada.

[81] BRAGA 1871, p. 217 e BRAAMCAMP FREIRE 1910, p. 25.

[82] Na definição de LIDA DE MALKIEL 1977. O próprio Brandão afirma em **42**, vv. 6-7: «Senhora tão escolhida / vos fez Deus em gentileza.»

tão soberana que ela é (ou se tentar, a descrição necessariamente ficará abaixo da realidade), são todos motivos trasladados da lírica mariana, reelaborados em campo profano pelos poetas *stilnovisti* italianos e, posteriormente, pelos provençais e galego-portugueses. Foi efectivamente a partir de Cavalcanti que este *topos* passou para o campo profano: a natureza do objecto de admiração (na literatura profana, a dama; na religiosa, Deus, a Virgem) transcende *a priori* a capacidade do sujeito de se referir a ele, ou de compreendê-lo: «Non fu si alta già la mente nostra / e non si pose'n noi tanta salute, / / che propriamente n'avian conoscenza» (Cavalcanti, «Chi è questa che vèn», vv. 12-14). No entanto, só com Dante o «motivo dell'ineffabilità diviene strumento retorico preferenziale dell'iperbole elogiativa»[83].

7. Retórica e métrica

Já se acenou ao facto de que a contorção do sentimento cantado pelos poetas palacianos determinava o arrevesamento das formas em que este tinha que ser expresso. E, de facto, também Diogo Brandão dá prova de *savoir faire* retórico nas suas composições, mas nunca abusando dos artifícios. Ele soube dosear os instrumentos que tinha à disposição, nunca esmagando as suas líricas debaixo do peso do *ornatus*.

Obviamente, as figuras de estilo mais convenientes à expressão de uma visão do amor como a que fomos descrevendo nos parágrafos anteriores são os tropos da repetição (*derivatio*, políptoto, anáfora...) e da oposição (antítese, oxímoro, paradoxo). Brandão insiste mais sobre políptotos e figuras etimológicas, que obsessivamente iteram o lamento relativo a uma situação insustentável do ponto de vista psicológico: *cuidado / cuidando* (n.º **8**), *desejo* (verbo) / *desejo* (substantivo) (n.º **11**), *contente / descontenta / contenta* (ainda n.º **11**)... Relativamente a este último exemplo, é preciso sublinhar outro recurso estilístico utilizado frequentemente nas líricas desta tradição e também por Brandão: a insistência em sintagmas com prefixo *des-*, que acompanham o pensamento negativo sobre os casos de amor[84] (cf. n.os **2**, v. 14, **11**, vv. 4-5, **12**, vv. 6-8).

[83] Cf. COLOMBO 1987, p. 35.

[84] Foi MORREALE 1968, p. 281, quem apontou para este paralelismo, entre estrutura morfológica e estrutura conceptual.

Já se acenou ao facto de que Baltasar Gracián citou uns versos de Brandão para elogiar neles o conceptismo[85]. Mas não foi apenas na cantiga n.º **5** que o nosso poeta se esmerou neste recurso: na n.º **4** também, e, sobretudo, na n.º **13**, na qual soube arquitectar o seu pensamento num jogo de equilíbrio lógico muito requintado, baseado na dilogia e na bissemia do verbo *querer* — querer e amar (vv. 1-4).

Brandão mede-se também com outras estratégias retóricas, como o acróstico (n.º **4**) e o *calembour* (n.º **18**)[86].

É de realçar também uma certa tendência para o hipérbato que amiúde se revela nas poesias de Brandão: fruto, certamente, de exigências métricas, mas também reflexo do arrevesamento das ideias motrizes e, talvez, de uma formação escolar latinizante que, como dissemos anteriormente, é muito provável que ele tenha adquirido.

Um recurso estilístico que Brandão utiliza de forma profícua é a «comparação», que ele aplica curiosamente apenas em composições de tipo amoroso (n.ºs **22**, **23**). Tendo este recurso, claramente, função ornamental, desempenha, contudo, um papel mais propriamente explicativo e, por isso, «didáctico». Brandão parece ter assim assimilado a lição dos pregadores, que nos seus sermões frequentemente recorriam a *exempla* e *comparationes* — sobretudo tirados da vida quotidiana — para tornar a mensagem mais clara, mais do que aquela dos *rethoriqueurs*, que utilizavam a comparação essencialmente em termos de *ornatus*[87].

Vemo-nos na contingência de justificar a escolha das definições que aplicámos aos tipos métricos utilizados por Brandão, já que textos como o *Tratado de versificação portuguesa* ou *Teoria geral da versificação* de Amorim de Carvalho[88] não descrevem as modalidades versificatórias da poesia portuguesa deste período. Por vezes tivemos, até, de recorrer às denominações castelhanas, por ausência de uma classificação clara e definitiva para a versificação portuguesa[89].

---

[85] Veja-se nota 33.

[86] Sobre esta tradição da *interpretatio nominis*, cf. CURTIUS 1984, pp. 692 e ss.

[87] A este propósito, cf. BREMOND – LE GOFF 1982, sobretudo as pp. 40 e 79-80.

[88] CARVALHO 1987 e CARVALHO 1991: ele, de facto, descreve e nomeia principalmente esquemas estróficos de importação italiana (soneto, canção, décima clássica), relegando o vilancete e a glosa para uma descrição sumária e imperfeita, ignorando a cantiga, a esparsa e todos os géneros de estrofe amplamente documentados no *Cancioneiro Geral*.

[89] Lamenta Aguiar e Silva: «Não possuímos qualquer estudo amplo e fundamentado sobre a história da versificação portuguesa. Dadas as estreitas relações existentes na época entre a poesia portuguesa e a poesia espanhola, é de útil consulta uma boa obra sobre métrica espanhola» (AGUIAR E SILVA 1971, p. 159): BAEHR 1984, ou NAVARRO TOMÁS 1986, acrescentamos nós.

Esta nossa escolha não é de todo arbitrária. Os próprios Saraiva e Lopes sublinharam a sua «inspiração castelhana»[90], e nós já tivemos oportunidade de comprovar nas composições de Brandão o grande influxo da literatura castelhana: por esse motivo nos pareceu plausível adaptar as definições castelhanas ao escasso repertório lexical à disposição da versificação lusitana, para denominar as formas utilizadas por Brandão.

A estrutura característica da *cantiga* e do *vilancete* (adaptações lusitanas da *canción* e do *villancico* castelhanos) é essencialmente tripartida, isto é, formada por uma primeira parte que expõe o tema, uma segunda que o comenta e interpreta, e uma terceira que volta ao tema inicial. Desta estrutura não dão conta nem Saraiva e Lopes, nem, mais recentemente, os responsáveis dos verbetes do *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* e as antologistas do *Cancioneiro*[91]. Assim, mantendo o termo «mote» (ou «cabeça», ou «rifão») para designar o primeiro núcleo das cantigas e dos vilancetes, preferimos chamar «mudança»[92] à parte que mais propriamente comenta o tema, e «volta» somente ao elemento final, que retoma as rimas e o conteúdo do mote.

A principal diferença entre *cantigas* e *vilancetes* consiste no tipo de esquema rimático, e não no número de versos ou no tipo de verso, de norma heptassílabo.

É verdade que o vilancete tem de preferência três versos no mote, mas não é regra: uma cantiga tradicional tem geralmente o esquema ABBA CDCD (ou CDDC) ABBA, ao passo que num vilancete as rimas da volta são retomadas de maneira diferente: ABB CDDC (ou CDCD) CBB. Uma particular forma «mista» é o que Le Gentil chama *vilancete em forma de cantiga*, em que as rimas da «volta» são retomadas como numa cantiga, isto é, em vez de ter o usual esquema ABB CDCD (ou CDDC) CBB, tem ABB CDCD (ou CDDC) ABB[93].

---

[90] SARAIVA – LOPES 1985, p. 163.

[91] Cf. SARAIVA – LOPES 1985, p. 163 (em que falam de «mote», «glosa» e «volta», mas parecem confundir estas duas últimas), ALMEIDA RIBEIRO 1993, TARRACHA FERREIRA 1993 e DLMGP 1993, artigo *cantiga*. No artigo *vilancete*, porém, aponta-se timidamente para a estrutura tripartida deste tipo de composições.

[92] Preferimos não nos servirmos do termo «glosa» para designar esta parte da composição porque, além de Saraiva e Lopes o confundirem com a «volta», tal palavra serve ainda, na época, para nomear uma forma poética precisa. Cf. BAEHR 1984, pp. 330 e ss. Aliás, o termo «mudança» era usado, com o sentido em que nós o usamos, nos tratados de versificação dos séculos XVII e XVIII (cf. NUNES 1615, BORRALHO 1724 e FONSECA 1777).

[93] LE GENTIL 1981, II, p. 248. Vejam-se, por exemplo, o vilancete n.º **15**. O vilancete n.º **24** segue o esquema rimático típico destas composições.

De qualquer forma, os esquemas acima mencionados não são dogmáticos: os poetas podem, de facto, alterá-los um pouco, introduzindo o pé quebrado; ou compondo mote e voltas de três ou cinco versos (mantendo-se a mudança, contudo, de quatro versos), ou, ao contrário, alongando apenas a mudança, que passa a contar cinco versos (mantendo mote e volta de quatro versos).

No que concerne à definição das composições mais longas, na total ausência de uma terminologia portuguesa, mantivemos a castelhana. Definimos, portanto, *copla castelhana* aquela estrofe de oito versos a quatro rimas e *décima real*, o conjunto de duas quintilhas com esquema rimático igual (2 x 5) ou diferente (5 + 5).

Diogo Brandão, entre as composições breves, privilegia sem dúvida a cantiga: os vilancetes são apenas dois, duas as glosas (uma de um mote, outra de uma cantiga), duas as esparsas. Utiliza preferencialmente o heptassílabo, mas em três ocasiões serve-se da arte maior, e não só, como era costume[94], em textos cultos ou didácticos — o *pranto* pela morte de D. João II (n.º **25**) — mas também numa composição de carácter amoroso e num enigma (n.os **22** e **29**).

8. Critérios de edição e regras de transcrição

Os textos aqui coligidos são lidos pela edição facsimilada do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), publicada em Nova Iorque pela Kraus Reprint Corporation em 1967, que reproduz a cópia do códice na posse da Hispanic Society of America. São apresentados segundo o critério de género: cantigas, vilancetes, esparsas, glosas e composições alongadas — todas estas de carácter amoroso; poesia religiosa e elegíaca (o vilancete a Nossa Senhora e o pranto pela morte do rei); e por fim as composições de circunstância: perguntas e respostas (as dirigidas por Brandão a outrem e as dirigidas por outrem a ele próprio), composições colectivas (comentários e invectivas, e louvores). Em **Apêndice**, encontram-se duas composições de Anrique de Sá e uma de Duarte da Gama dirigidas a Diogo Brandão.

Cada composição tem um número progressivo, e os versos são contados de cinco em cinco. No caso das perguntas e respostas, já

[94] A oitava de *arte maior*, caracterizada pela oscilação silábica (um verso pode contar desde 8 a 13 sílabas) e pela variação prosódica, era paradigmática em composições deste género (veja-se, por exemplo, Luís de Azevedo, a «um homem que não cria que lhe fizera ũas trovas de arte maior porque levavam muita poesia», *Canc. Geral*, fl. 102r). Cf. sobre o tema LÁZARO CARRETER 1979 e LE GENTIL 1981, II, pp. 384-440.

que as consideramos como um só acto poético, o número de identificação é atribuído à composição formada por ambas as participações: portanto, a contagem dos versos é única. Pelo que diz respeito às composições colectivas em que Diogo Brandão participa, transcrevemos a cantiga que dá o tema e depois apenas as intervenções do nosso poeta: cada intervenção tem, por consequência, uma numeração de versos independente.

Todas as composições são acompanhadas de algumas notas de rodapé, com um breve comentário que sirva para ajudar à interpretação de passagens obscuras (quanto foi possível) ou para destacar formas retóricas ou temas e motivos relevantes. A grande maioria dos elementos pertencentes ao âmbito da gramática histórica são apontados aqui abaixo, na secção dedicada às regras de transcrição: caso se encontrem formas arcaicas isoladas, indicar-se-ão em nota.

No caso de ser necessária alguma integração no texto, esta será posta dentro de parênteses rectos.

O estado da língua neste período é marcado por um extremo grau de incerteza quanto à realização de alguns nexos. Ainda estão presentes muitas das formas morfológicas arcaicas, mas já é consciente a passagem para formas mais modernas. Por isso, ao editar agora estes textos, e visando um público quanto mais amplo possível, achámos preferível deixar as marcas patentes destas oscilações, eliminando, contudo, aquelas realizações que com muita probabilidade não tinham já valor fonológico.

Portanto decidimos deixar inalterados os seguintes fenómenos:

— todas as incertezas no vocalismo, seja do tipo *fantesia*, *piadade*, *vertude*, seja do tipo *sotil* — com excepção dos ditongos orais;

— a oscilação entre as formas da negação *nom/não*, entre as formas da 1.ª pessoa do verbo ser *sou/som/são*, bem como entre as da 3.ª pessoa do plural do mesmo verbo *som/são*, entre as preposições *entre/antre*, *pera/para* e *per/por*, entre as formas *deixar/ leixar* e *deixar/dexar*;

— os arcaísmos, quais o locativo *i*, a conjunção *coma*, o proclítico *ca* depois do comparativo (do latim *quam*), a forma feminina de *fim*, as formas de segunda pessoa do plural do presente em *-ês* (*enganês*, *devês*), *milhor* por *melhor*, o cardinal *dous*, os demonstrativos *aquesta*, *aquessa*, o possessivo *sa* por *sua*, *moiro* por *morro*, a simplificação dos nexos latinos *gn* (*dino* por *digno*), e *sc* (*nacer* por *nascer*), os raros casos de confusão entre *b* e *v* (*avorrece* por *aborrece*), a forma *polo/s* como resultado da contracção

da preposição com o artigo, a forma invariável *grã*, da apócope do adjectivo *grande*, a preposição *des*, as formas *assi* por *assim*, *mi* por *mim*, *sô* por *sob*, *alheo* por *alheio*, *imigo* por *inimigo*;

— todos os casos de rotacismo (*contemprar*, *craro*, *gróriа*...) e de metátese de cons. + *r* (*pormeti*) bem como a do nexo *-airo* (*contrairo*);

— a forma *co* da preposição *com*;

— as formas *nem na*, *em no*, *seguem no*..., em que o pronome de complemento directo ou até o artigo determinativo se nasala por efeito da nasal precedente;

— a forma nasalada do indefinido feminino — artigo ou pronome — *ũa*, *algũa*.

Transcrevemos *ò* a crase entre a preposição *a* e o pronome ou o artigo *o*, que se encontra no *Cancioneiro* grafada *oo* ou *ho*.

Todas estas formas são recolhidas no *Índice Lexical e Temático*.

Resolveram-se, enfim, as abreviaturas, destacaram-se as palavras (colocando um apóstrofo onde há elisão de vogais), introduziu-se moderadamente a pontuação, modernizou-se a maiusculação e a acentuação. No que diz respeito à acentuação, não pusemos nenhum acento nas formas verbais de 3.ª pessoa do plural, do tipo *vem*, *tem*, pois estas deviam forçosamente corresponder a monossílabos.

Emendaram-se gralhas editoriais: no caso de erros relevantes, corrigiu-se e pôs-se em nota a lição original. Todas as emendas de tipo métrico vão em nota.

Diogo Brandão não escapa à grande moda de usar o castelhano como língua poética. Só que, ao contrário de muitos outros poetas do *Cancioneiro Geral*, ele não abusa do artifício e compõe apenas uma glosa na língua do vizinho, «Pues esperança perdida» (n.º **20**), e uma breve *ajuda* ao irmão Fernão, «Naceran cuando nací» (n.º **41**). Uma nota curiosa é que o nosso poeta não desdenha de inserir sintagmas castelhanos nas suas líricas portuguesas (cf. n.º **27**, v. 105, e n.º **32**, v. 19).

Igualmente, Diogo Brandão não se exime de introduzir uns quantos lusismos nos seus versos castelhanos.

Não consideramos os lusismos gráficos, imputáveis com certeza ao impressor que compôs o *Cancioneiro de Resende*, e que portanto não fazem parte do *usus scribendi* do nosso autor: ao impressor se devem, decerto, realizações como o *-m* final em lugar do *-n* (*tam*, *com*, *sim*, *puedem*), ou as formas portuguesas da palatal e lateral *-lh-* e *-nh-* em lugar de *-ll-* e *-ñ-*. É ainda altamente provável que pertença

a este tipo de «desvios» a forma *comigo* (**41**, v. 2). Preferimos, então, «castelhanizar» esta categoria de lusismos.

Mas há outras categorias de lusismos que com mais probabilidade se devem atribuir ao nosso autor e, por isso, é melhor não eliminar. Seguindo a catalogação que Paul Teyssier[95] fez dos lusismos presentes na obra de Gil Vicente, depara-se aqui com apenas três das numerosas tipologias patentes nos textos do comediógrafo. Encontram-se, de facto: lusismos lexicais, que não afectam a contagem métrica[96] (*prefeición*, v. 26; *pode*, v. 27 da n.º **20**; *naceran*[97], v. 1, *creceran*, v. 2, *padecieran*, v. 4 e *fizeram*, v. 5 da n.º **41**)[98] e lusismos que coincidem com arcaísmos do espanhol: *vuessa* (v. 31 e 35 da n.º **20**). Entre os lusismos propriamente ditos encontram-se três: o infinitivo pessoal, inexistente em castelhano (*por serdes*, v. 51 da n.º **20**), a aplicação da sinalefa com o pronome *yo* (*penasse⌣yo*, v. 23 da n.º **20**) e a ausência de ditongo no advérbio *sempre* (v. 2 da n.º **41**).

Ao transcrever estas duas composições, portanto, tivemos em conta estes fenómenos e eliminámos apenas os lusismos gráficos, como se disse. Pelo que diz respeito ao castelhano, decidimos deixar ficar uns indicadores de arcaísmo, ainda em uso na época, como:

— as formas *-ça* e *-ço*;

— a oscilação entre *b* e *v*;

— o uso do *s* geminado em oposição ao *s* simples.

No caso em que, nas notas, se citem versos de outros poetas, se não vier outra indicação, entenda-se que estão incluídos no *Cancioneiro Geral de Resende*.

---

[95] Cf. TEYSSIER 1959.

[96] Também no vilancete do irmão Fernão (cf. n.º **41**) se encontra um fenómeno parecido, mas, nesse caso, o lusismo é funcional à contagem métrica — pois que, se o poeta tivesse utilizado a palavra castelhana, o verso resultaria hipermétrico: *ter* em lugar de *tener* (v. 17). No mesmo vilancete encontram-se outros lusismos: *nesta* em lugar de *en esta* (v. 5); *sem* em lugar de *sin* (v. 8).

[97] Também no vilancete do irmão há um lusismo concernente a este verbo: ele diz *nacieran*, em lugar de *nacieron*.

[98] Os casos de *perfeición* e de *pode*, podem ser incluídos também na categoria dos lusismos propriamente ditos, respectivamente por causa do excesso e da ausência do ditongamento (cf. TEYSSIER 1959, pp. 361-365).

OBRAS POÉTICAS

1

Cantiga sua

Que saiba bem na verdade
receber de vós tormento,
quero dar consentimento
ò que quer minha vontade.

Quero descobrir por mim
pois mais não posso sofrer
o que s'houvera de ver
mui cedo com minha fim;
e pois que vós na verdade
sois causa do mal que sento,
quero dar consentimento
ò que quer minha vontade.

1. Cantiga, fl. 93r.
5: *por mim*: em meu favor.

2

Outra sua

Que viva neste cuidado
e me veja padecer
triste vida por querer,
muito mais vivo penado
quando não são namorado.

Destas ambas se m'ordena
dobrado mal e fatiga,
pois cada ũa m'obriga
a sempre viver em pena.
Que seja desesperado
e padeça por querer
vida pior que morrer,
muito mais vivo penado
quando são desnamorado.

---

2. Cantiga com cabeça de 5 versos, fl. 93r.
3: note-se o hipérbato.
14: *desnamorado*: neologismo construído com o prefixo negativo *des-*.

3

Outra sua

Sempre m'a fortuna deu
tristezas com que não posso
des que deixei de ser meu
polo ser de todo vosso.

Que depois que vos servi
com tal firmeza, senhora,
nunca de vós até'gora
nenhum bem já recebi.
Des então padeci eu
mil males com que não posso
porque deixei de ser meu
polo ser de todo vosso.

3. Cantiga, fl. 93r.
Na fl. 71v do *Cancioneiro Geral*, esta mesma cantiga é atribuída ao Conde de Borba, que a dedica à senhora Dona Lianor da Silva. Não tem variantes: apenas o v. 8, na cantiga do Conde, diz «... ũa mercê recebi».
3: *des* (e v. 9): preposição arcaica de *de* + *ex* (cf. NUNES 1975, p. 351).
6: *firmeza*: é a perseverança na paixão pela dama. Com a «fé» e a «esperança», forma a tríade das «virtudes cardeais» da religião de amor palaciana.
7: *até'gora*: preferimos esta transcrição, apesar de NUNES 1975, p. 164, registar a forma *atégora* (que induz a uma pronunciação errada), como resultado da fusão de *até* + *agora*.
7-8: *nunca — nenhum*: a dupla negação reforça o conceito expresso.
8: *nenhum*: no original lê-se *nhuũ*. Desenvolve-se em «nenhum», pois só assim se atinge a isometria do verso.

4

Cantiga em qu'está o nome por quem se fez, polas primeiras letras dela

Do grande mal que causaram
os olhos quando vos viram,
nestes dias o pagaram
afora quando partiram.

Vida qu'assi atormenta
já melhor se perderia,
o penar que s'acrecenta
ledo morrer me faria;
as lágrimas que se dobraram
no coração se sintiram:
todas meus olhos choraram
em vendo que não vos viram.

4. Cantiga em forma de acróstico: as primeiras letras de cada verso formam o nome de Dona Violante, fls. 93r-v.
4: *afora*: além de.
5: fl. 93v.
12: note-se o paradoxo deste último verso.

5

Cantiga

Pois tanto gosto levais
com minha morte sabida,
pera me matardes mais
me devês dar esta vida.

Que desta sorte vivendo
mil mortes receberei,
e destoutra viverei
em um só dia morrendo.
E pois que tanto folgais
com morte tão conhecida,
pera me matardes mais
me devês dar esta vida.

5. Cantiga, fl. 93v.
1-4: estes versos foram citados por Baltasar Gracián como exemplo de fina «agudeza» (*Agudeza y Arte de Ingenio*, disc. XXIV): «Son estos conceptos unos agudísimos sofismas para declarar con una extravagante exageración el sentimiento del alma; tal fué este Diego Brandan, entre los antiguos portugueses.» (Cito da ed. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1957, p. 157.)
10: *morte conhecida*: sobre a frequência deste sintagma fixo da lírica palaciana, cf. AA.VV. 1986, pp. 223-224.

6

Outra sua

Vejo tanta pressa dar
a meu mal, que tal me tem,
que não pode já meu bem
a nenhum tempo chegar
que me possa aproveitar.

Porque sendo mui crecido
sem a dor ser conhecida,
o seu remédio comprido
é já com perda da vida;
pois se pode mal curar
o mal que tal força tem,
como pode já meu bem
a nenhum tempo chegar
que me possa aproveitar?

---

6. Cantiga com cabeça de 5 versos, fl. 93v.
2: Note-se a rima interna.
13: *nenhum*: note-se o uso do indefinido negativo que «dá ao sujeito ou a outras palavras sentidos negativos universais» (MORAIS 1889). Neste caso, reforça a ideia de que o «bem» não vai chegar para aliviar o sofrimento do enamorado.

7

Outra sua

Não seria tão mortal
minha dor sem esperança
se juntamente meu mal
de mim tomasse vingança.

Mas por mais m'atormentar
nesta vida de tristura
me mata tão devagar
por maior desaventura.
Será sempre desigual
minha dor sem esperança
pois juntamente meu mal
de mim não toma vingança.

7. Cantiga, fl. 93v.
9: *desigual*: entenda-se «desmedida».

8

Cantiga sua

Vejo tanto desengano
que nom tenho confiança,
mas eu com fals'esperança
infindas vezes m'engano.

Comigo na fantesia
mil vezes tenho cuidado,
cuidando se poderia
ter um dia descansado.
Por ver tanto mal e dano
tenho pouca segurança,
mas eu com fals'esperança
infindas vezes m'engano.

8. Cantiga, fl. 94r.
6-7: note-se a figura etimológica em anadiplose.

9

Cantiga sua

Em esta vida mortal
nom há i prazer que dure,
nem menos tamanho mal
que por tempo não se cure.

Assi bem aventurados
casos bem acontecidos,
coma outros desastrados,
tão cedo coma passados
são de todo esquecidos.
É ũa regra geral:
não haver i bem que dure
nem menos tamanho mal
que por tempo não se cure.

9. Cantiga com mudança de 5 versos, fl. 94v.
Para os conceitos estoicizantes desta cantiga, cf. *Introdução*, ponto 3.
7 e 8: *coma*: forma arcaica de *como*, derivada, segundo NUNES 1981, p. 422, do lat. *quomodo ad*, ao passo que HUBER 1986, § 423, a julga resultar de *quomodo ac*.

10

Outra sua

Tantas novidades tem
esta vida cada dia,
que não descansa ninguém
nem repousa a fantesia
com quantos males lhe vem.

Quando mais libres se sentem
os corações de cuidados,
então nacem mais dobrados
de lugares nom pensados
porque mais nos atormentem.
Se per dita temos bem
tanto mal no-lo desvia,
que não descansa ninguém
nem repousa a fantesia
com quantos males lhe vem.

10. Cantiga com mote, mudança e volta de 5 versos, fl. 94v.
Para os conceitos estoicizantes desta cantiga, cf. *Introdução*, ponto 3.

11

Cantiga sua

Passo secreta tormenta
que só comigo se sente,
mas o que mais m'atormenta
é mostrar-me descontente
de quem muito me contenta.

Dessimulo que não vejo
quem folgo muito de ver;
é um mal muito sobejo
mostrar contrairo desejo
do que desejo fazer.
Assi que, passo tormenta
de nunca viver contente,
mas o que mais m'atormenta
é mostrar-me descontente
de quem muito me contenta.

11. Cantiga com mote, mudança e volta de 5 versos, fl. 95r.
4-5: note-se a *derivatio* estabelecida usando o habitual prefixo *des-*.
9-10: ainda uma figura etimológica (*desejo* — substantivo e 1.ª pessoa do verbo).

12

Outra sua

Pois que tem comigo guerra
vontade, razão e siso,
asinha serei sô terra
porqu'o reino em si diviso
mui prestamente s'aterra.

Todos são desacordados
pera descanso me darem
e muito bem acordados
pera nunca me deixarem
meus males e meus cuidados.
Se se não muda tal guerra
fazendo paz emproviso
asinha serei sô terra,
que o reino em si diviso
mui prestamente s'aterra.

---

12. Cantiga com as três partes constitutivas de 5 versos, fl. 95r.
Aprecie-se a elaboração do tema da psicomaquia (cf. *Introdução*, ponto 3).
3 (e 13): *asinha*: depressa.
sô: forma arcaica de *sob* (cf. NUNES 1975, p. 351).
6: *todos*: no original, lê-se *todas*: emenda-se, supondo um mero erro gráfico.
6 e 8: note-se as palavras-rimas em políptoto, formado com o consueto prefixo *des-* (*desacordados — acordados*).

13

Cantiga sua

Senhora, não vos temais
que não tenha o bem qu'espero,
que não quero o que vos quero
pera que me vós queirais.

Somente por vos pagar
camanho bem foi olhar-vos
porque só em contemprar-vos
m'acabo de contentar.
Por isso, não vos temais
nem vos dê do bem qu'espero
que não quero o que vos quero
pera que mo vós queirais.

13. Cantiga, fl. 95r.
3-4: note-se o paradoxo expresso através do poliptoto do verbo *querer*. Uma paráfrase possível destes primeiros quatro versos seria: não vos preocupeis, senhora, que não obtenha o que desejo, porque, na verdade, o que eu desejo não é ser desejado por vós.
6: *camanho*: forma arcaica por «tamanho», derivada de *quam magnum* (NUNES 1975, p. 98).
10: *nem vos dê do bem*: não vos preocupeis com o bem; não façais caso do bem.

14

Cantiga sua

De tal maneira me sento
coa dor que me conquista,
que me dais com vossa vista
prazer e também tormento.

Donde por este respeito
m'afirmo que pouco sabem
os que dizem que não cabem
dous contrairos num sojeito.
Tenho grã contentamento
deste mal que me conquista,
e também sento tormento,
senhora, com vossa vista.

14. Cantiga, fl. 95r.
8: este sintagma reaparece em outras composições do *Cancioneiro*: Por exemplo, nas trovas do Conde do Vimioso (fl. 80v): «Dous contrairos num sojeito / não se viu nem hão-de ver...»

15

Vilancete seu

Se descanso receberam
meus olhos, quando vos viram
dobrada pena sintiram.

O falso contentamento
que logo nisso tomaram,
mui de verdad'o pagaram
com pena do pensamento.
Assi que, s'eles fezeram
algum bem, quando vos viram
dobrada pena sintiram.

15. Vilancete em forma de cantiga, fl. 94r.

16

A ũa senhora que lhe deu um nome de Jesu, que se tomava por ela

O nome da perfeição
que tomei com devação
no meu livro s'apousenta
mas o qu'ele representa
que é o bem que m'atormenta,
tenho eu no coração.

16. Estrofe de seis versos, fl. 93v.
Para entender o jogo subjacente a esta estrofe, será preciso imaginar que esta senhora teria oferecido a Diogo Brandão um santinho – que ele teria usado como marcador de livro (v. 3) — com uma imagem a representar o sagrado nome de Jesus (a devoção do Nome de Jesus era muito difundida desde a Idade Média: cf. MARTINS 1950). O facto de a rubrica afirmar que este *nome... se tomava por ela*, e os vv. 4-5 do próprio poeta, podem indicar que, no nome ou no apelido da dama, apareça justamente a palavra Jesus.

17

Esparsa sua

Não vos enganês, senhora
nos desenganos que dais,
porque com eles causais
que vos queira muito mais
o triste que vos adora.
Devês buscar outro modo
para vos mais descansar:
este não podês achar
sem me matardes de todo.

17. Esparsa formada de uma quintilha e uma quadra, fl. 95r.

18

Esparsa sua a tia senhora que se chamava «da Costa»

Quem bem sabe navegar
pola vida segurar,
a esperança tem posta
dentro no pego do mar,
mas aqui por se salvar
deve certo vir à Costa.
Porque, posto que naquela
de vivo se veja morto,
ganha-se tanto por vê-la
qu'é milhor perder-se nela
que salvar-se noutro porto.

18. Esparsa formada por uma estrofe de 6 versos e uma quintilha, fl. 96r. 6: note-se a paranomásia sobre o nome Costa.

19

Grosa sua a este moto

Não falando mas morrendo confessaram

Os que logo decrararam
suas dores em querendo
muitas vezes s'estimaram,
mas muito mais obrigaram
aqueles que padecendo
não falando mas morrendo
confessaram.

Bem podem dizer fingidos
seus amores os primeiros,
mas aquestes, já vencidos,
pola morte conhecidos
são seus males verdadeiros;
já se muito confortaram
em suas penas dizendo,
e disso se contentaram,
portanto mais obrigaram
aqueles que padecendo
nom falando mas morrendo
confessaram.

---

19. Glosa em forma de cantiga, com mote e volta de 7 versos, que incluem os dois versos do mote (que não conseguimos identificar), fl. 93r.
Note-se a bipartição esquemática, presente em cada uma das três partes constitutivas desta cantiga, no que diz respeito à comparação das duas modalidades de viver a paixão amorosa, isto é, exprimi-la ou guardá-la para si: no mote, vv. 1-3 «falar», vv. 4-7, «calar»; na mudança, vv. 8-9, «falar», vv. 10-12, «calar»; na volta, vv. 13-15, «falar», vv. 16-19, «calar».
10: *aquestes*: forma arcaica do pronome, ainda viva no séc. XV (cf. NUNES 1975, p. 248).

20

Grosa de Diogo Brandão a ũa cantiga que diz «de mi ventura quexoso»

Pues esperança perdida
tengo ya d'haver reposo
con muerte tan conocida
biviré toda mi vida
de mi ventura quexoso.
Y no teniendo segura
la vida por lo que siento,
yo triste sin ventura
me hallo con mi tristura
de quien m'agravia, contento.

Mi fe me manda que crea
no ser siempre desdichoso,
mas el mal que me possea
me haze que siempre sea
de mi remedio dudoso.
Assi bivo em desconcierto
con mui grave sentimiento,
de dolores no desierto
por ser de mi bien incierto
y no de mi perdimiento.

Amor su fuerça mostró
porque libre no biviesse:
y porque más penasse yo
quiso logo y ordenó

---

20. Glosa em forma de décima real do tipo 2 x 5, que inclui, no final de cada quintilha, o verso da cantiga alheia, fl. 93v.
Não foi possível identificar esta cantiga alheia, mas, dado o esquema normal da glosa (cf. JANNER 1943, p. 183), pelo menos conseguiu-se reconstruí-la. Eis a cantiga: «De mi ventura quexoso, / de quien m'agravia contento, / de mi remedio dudoso / y no de mi perdimiento. / Mi ventura que os viesse / consentió que os amasse / y que vuessa bondad fuesse / la muerte que me matasse. / Assi bivo temeroso, / amigo del mal que siento, / de mi remedio dudoso / y no de mi perdimiento.» Sobre o *iter* desta cantiga, cf. DIAS 1978, pp. 189-191. Sobre a estrutura ideológica da glosa, cf. ainda JANNER 1943, p. 187. Recordo que Juan Dias Rengifo foi o primeiro a definir o sistema estrófico da glosa, e a sublinhar o aspecto da unidade metafórica, na sua *Arte poetica española*, Madrid, 1628 (cf. LE GENTIL 1981, II, p. 295, nota 179).
Para os lusismos presentes nesta glosa, cf. *Introdução*, ponto 8.
3: *muerte...conocida*: cf. **5**, 10.
13: *possea*: o conjuntivo aqui tem razões métricas, mas não semânticas.
18: *de dolores no desierto*: litote — isto é, cheio de sofrimento.

mi ventura que os viesse.
Y vista la perfeición,
que más non pode fallarse,
con voluntad y razón
el vencido coraçón
consentió que os amasse.

Assi que vuessa beldad,
porque más pena me diesse,
ordenó mi voluntad
querervos con lealtad,
y que vuessa bondad fuesse
tod'el mal de mi porfía,
y que d'ella se causasse
ser triste la vida mía,
y, enfin, qu'ella sería
la muerte que me matasse.

Con dolor desesperando,
de mis bienes deseoso,
con mil males peleando,
en mi desdicha pensando
assi bivo temeroso.
Que no pueden muchos años
tirar mis penas sin cuento,
mas con todos estos daños
me veo con mis engaños
amigo del mal que siento.

Y, por serdes vos el mal
con que bivo tan lloroso,
no me da por causa tal
ser con pena desigual
de mi remedio dudoso.
Puse siempre en vos amar
todo mi entendimiento
y vos por más me matar
havés de mi bien pesar
y no de mi perdimiento.

28-30: note-se a personificação dos sentimentos do enamorado, típica da «psicomaquia» (cf. *Introdução*, ponto 3).
47: note-se a rima imperfeita deste verso com o v. 50: *cuento — siento* (em relação a estes tipos de rimas, cf. CLARKE 1949).

21

Trovas que fez Diogo Brandão e um seu amigo partindo ambos donde estavam suas damas que eram também amigas e moravam ambas em ũa casa.

Foram as nossas jornadas
depois de sermos partidos,
muito passo caminhadas
e mui rijo sospiradas
com gemidos.
Fomos o primeiro dia
sem nos podermos falar:
nosso grã mal o fazia
e também no-lo tolhia
o chorar.

Recobrámo-los sentidos
sendo já noite fechada,
assi chegámos perdidos
com nossos nojos crecidos
à pousada.
A cear nos assentámos
tão tristes como partimos,
do comer pouco gostámos,
nũa cama nos lançámos
sem dormirmos.

Outro dia, levantados
com nossos males contentes,
com lembrança dos passados,
nos doíam mais dobrados
os presentes.
Tamanhas dores causavam,

---

21. Nove décimas reais do tipo 2 x 5, com pé quebrado no 5.º e no 10.º verso de cada estrofe, fl. 94r.
Sobre os motivos envolvidos, característicos das *partidas*, cf. *Introdução*, ponto 3.
3: *muito passo*: lentamente.
11: *recobrámo-los*: recobrámos os.
17: note-se a rima imperfeita com o v. 20: *partimos — dormirmos*.
23-25: reformulação do tão glosado *topos* baseado nos vv. 121-123 do canto V do *Inferno* de Dante «... nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo passato / nella miseria...». Brandão reitera este conceito nos vv. 31-35.

que é impossível dizê-las,
os remédios que nos davam,
muito mais nos renovavam
as querelas.

Mais nos matava lembrança
que o tempo que fazia,
nossa pouca confiança
não nos dava esperança
d'alegria.
Feriam como cuitelos
nossos males mui inteiros,
os sospiros nom singelos
dobravam como martelos
de ferreiros.

Toda cousa de prazer
era pera nós tristeza
e com este tal viver
crecia nosso querer
com firmeza.
Já queixar-nos não queremos
de nossa costolação,
pois pola causa devemos
de sofrer estes estremos
com razão.

Os receios mais creciam,
as sospeitas nom minguavam
e todos quantos nos viam
muito de nós se doíam
e magoavam.
Porque craro conheciam
polos de fora sinais
as que de dentro jaziam,
dores que nos perseguiam
desiguais.

36: *cuitelos*: facas. Forma arcaica de *cuitellu*, com vocalização do *l* (NUNES 1975, p. 45 e p. 101).
47: *costolação*: forma antiga para *constelação*, no sentido de «destino», «sorte».
57: note-se o hipérbato (assim como nos vv. 58-59).
60: *desiguais*: no sentido de desmedidas, atrozes (cf. também **7**, 9).

Fogíamos de povoados,
da vida mui pouco certos;
folgámos desesperados
com caminhos nom usados
e desertos.
Nosso triste pensamento
ali nunca repousava,
não sei como tal tormento
e tamanho sintimento
não matava.

Mas pois desta pena tal
não morremos à partida,
é muito certo sinal
guardar-se pera mais mal
nossa vida.
Mas não sei que pode vir
já pior do qu'é passado,
oh, que cousa de sentir
haver homem de partir
namorado.

Fim

E foram daquesta sorte
as jornadas fenecendo,
fora cousa menos forte
acabá-las já com morte
que vivendo.
Senti já o que sintimos
por tamanho bem querermos,
piedade vos pidimos,
pois que tantas penas vimos
por vos vermos.

61-65: ressoa aqui o motivo da fuga das regiões habitadas, que tem origem no soneto de Petrarca «Solo et pensoso i più deserti campi».
81: daquesta: cf. **19**, 10.
86: *senti*: o sujeito do imperativo exortativo são as damas, a quem estas estrofes são dedicadas.

22

Diogo Brandão em ũa partida

Meus dias tão tristes por esta partida
serão pera sempre com pena tão forte
que acabara milhor minha vida
porqu'atalhara meus males a morte;
mas pois o ordena assi minha sorte
e quer que tal vida padeça vivendo,
ouvi minha dor, de mi vos doendo
porque parte dela com isso conforte.

Sendo levado da parte d'além,
postos os olhos nas vossas moradas,
chorei tantas lágrimas qu'em Jerusalém
tantas nom foram, nem tão derramadas;
minhas tristezas ali memoradas
que mais crecentavam a minha paixão,
dos tristes sospiros de meu coração
estavam as gentes todas pasmadas.

Juntavam-se muitos, faziam grã mó
quando me viam naquele cuidado;
estando com todos, estava tão só
como se fora num ermo lançado.
Era de muitos ali lamentado,
já meus imigos de mim se doíam,
outros com mágoa grande diziam:
«olhai quem podesse já ser namorado».

---

22. Treze oitavas de arte maior, fls. 95v-96r.
Sobre os motivos relativos às *partidas*, cf. *Introdução*, 3.
3-4: note-se o uso do pretérito mais-que-perfeito com valor de condicional.
7: *ouvi*: o sujeito do imperativo exortativo é a dama a quem estas coplas são dirigidas.
9: *as partes d'além*: joga no duplo sentido de *além*: a outra margem de um rio e a África.
13-14: também aqui itera o *topos* do «Nessun maggior dolore» (cf. **21**, 23-25)
17: *grã mó*: multidão.
21: *de muitos*: o complemento de agente podia-se construir, naquela época, com a preposição *de* (cf. SILVA DIAS 1970, § 170d).
22: *imigos*: inimigos.

Por meu enxempro tomavam castigo,
juravam que nunca mais damas servissem,
mas eu dizia falando comigo
qu'aquilo seria se nunca vos vissem.
E lhes afirmava que tanto sintissem
vendo a vossa mui grã perfeição,
que de cuidados com muita paixão
todas sas vidas jamais se partissem.

Dali me parti dond'eles estavam
ou me levavam aqueles com qu'ia,
se nesse caminho alguns me falavam
bem sem prepósito lhes respondia.
Muitos daquestes estremos fazia,
em só sospirar descanso tomava,
não era tamanha a dor que mostrava
como a grande que dentro sintia.

Meus olhos mais água que fontes lançavam,
mui grandes gemidos a voltas saíam,
meus tristes sentidos jamais repousavam
mas antes seus males dobrados sintiam.
Prazer e descanso de mi se partiam,
a conta daquestes comigo ficava
se minha firmeza esperança me dava,
vossos desfavores matar me queriam.

A pena crecida maior se fazia
por ver tão incerta minha esperança,
menos mil vezes a morte temia
que nom a graveza de sua tardança.

25: *enxempro*: forma atestada no português arcaico por *exempro* (exemplo). Cf. NUNES 1981, p. 117 e HUBER 1986, § 213, 1.
25-28: a mesma atitude está na base da elaboração do *Fingimento de Amor* (**23**).
37 (e 46, 84, 85): *(d)aquestes*: cf. **19**, 10.
37-40: é curioso notar como Brandão, geralmente partidário do «cuidar», da atitude de não mostrar a dor de que se padece (cf. **19**), aqui nestas estrofes, mais realisticamente, descreve a postura oposta: quem sofre paixão, manifesta-a.
41: a comparação entre olhos e fontes (e até rios) pertence ao rico caudal da imagética petrarquista – como bem documenta MANERO SOROLLA 1990, pp. 620-624 e 625-626.
46: *conta*: a metáfora financeira é frequentemente usada para exprimir o balanço dos sofrimentos de que o enamorado padece (sobre o motivo, cf. MICHAËLIS DE VASCONCELOS 1922, pp. 86-89 e AGUIAR E SILVA 1971, p. 371, nota 172).

A razão me dá mui grã confiança
de minhas tristezas haverem já fim,
mas a ventura que é contra mim
jamais não me deixa haver segurança.

Resestir meu cuidado com pena quiria
buscando maneiras d'amor apartar-me,
estonces mais preso, tomado me via
quando buscava razões de livrar-me.
S'achava confortos alguns de salvar-me,
achava mil males que me condenavam,
assi qu'em lugar de fugir me levavam
meus grandes desejos a mais cativar-me.

Comparação

Assi como quando se sentem tomar
as aves nos laços e redes armadas,
quando trabalham por mais se soltar
acham-s'então mui mais enlaçadas,
desta maneira sento tomadas
toda-las forças com todo poder,
que, se me não val quem me pode valer,
serão minhas dores per morte acabadas.

Este desejo sem mais dilatar
porque se acabem meus tristes cuidados,
não quer minha dita em tal outorgar
porque os tenha, vivendo, dobrados.
Serão meus sentidos por sempre penados
pois contra mim o mal se concerta,
a morte queria, pois é muito certa,
folgança daqueles que são tribulados.

Impossível seriam as dores contadas
que passei nestes dias de grandes tormentos,
foram mal dormidas e bem sospiradas
as noites daquestes, com mil pensamentos.

56: *jamais não*: mais um uso expressivo da dupla negação.
59: *estonces*: forma arcaica de «então», derivada de *ex* + *tuncce* (NUNES 1975, p. 345).
81: fl. 96r.

Com a morte e vida naquestes tormentos,
guerra rompida, cruel padecia
com a morte, senhora, que não me queria
e eu menos a vida com tais sintimentos.

Ganhando mais males, perdend'alegria,
fizeram fim as tristes jornadas,
mas não as tristezas e grand'agonia
que sempre me foram per vós ordenadas.
Nem podem por tempo ser remediadas
como mil outras doenças que vem,
porque o só remédio que tem
é pola causa que foram causadas.

Fim

E pois o poder é em vós de salvar-me,
querei haver já de mim compaixão,
não levês gosto assi de matar-me
pois moiro por vós com tal devação;
havei piadade de tal perdição,
querei dar remédio a tão triste vida
porque vos não hajam por desconhecida
e eu que não moira tão sem galardão.

23

Fingimento d'amores feito per Diogo Brandão

Eram da sombra da terra
as nossas terras cubertas,
quando parecem desertas
as habitações sem guerra:
ao tempo que repousam
os corações descansados
e os malfeitores ousam
cometer mores pecados.

Os nove meses do ano
eram já quase passados,
quando eram meus cuidados
crecidos por mais meu dano.
E assi com mal tão forte,
mais crecendo minha fé,
vi passar além do pé
as Guardas do nosso Norte.

Se dormia, não sei certo,
se velava, muito menos:
com meus males não pequenos
nem durmo nem são desperto.
Não m'estrevo de torvado
dizê-lo, nom sei se cale:
dali me senti levado
e posto num fundo vale.

Oh, divina sapiência,
de todos tão desejada
e de mim pouco gostada

---

23. Composição formada por 27 coplas castelhanas, fls. 96r-97r.
5: verso muito parecido com o v. 5 da *Querella de Amor* de Santillana, «al tiempo que reposava».
15: *além do pé*: provavelmente com o sentido de «ao longe».
16: *as Guardas do nosso Norte*: isto é, as Ursas.
17-18: o estado confusional é tópico neste tipo de composições, pois é deste que se gera a visão.
21-22: *estrevo*: forma arcaica de «atrever-se» (NUNES 1975, pp. 126-127). Entenda-se: não me atrevo a dizê-lo de tão perturbado que estou, mas também não sei se consigo calar-me.

por nom ter suficiência,
faze-me tão sabedor
que possa dizer aqui,
com favor de teu favor,
as grandes cousas que vi.

Por este vale corria
ũa tão funda ribeira
que estando junto da beira
escassamente se via.
Tanta tormenta soava
naqueste lugar eterno,
que se me representava
quanto dizem do inferno.

De mui escura neblina
era o ar todo cuberto:
devia ser dali perto
o lugar de Proserpina.
O fogo sem s'apagar,
o mal sem comparação
podiam bem demostrar
o domínio de Plutão.

Nom vi câmaras pintadas
com ricos patins de fundo
dos ricos daqueste mundo
por demasia buscadas;
nem vi suaves cantores
com vozes mui acordadas,
mas mui discordes clamores
das almas atormentadas.

28: *suficiência*: o lexema é frequentemente usado para exprimir o *topos* da falsa modéstia, tanto que se tornou característico nesse tipo de locuções (cf. MAZZOCCHI 1990, pp. 256-257).
37-40: comparem-se estes versos com os vv. 401-404 do *Infierno de los Enamorados* de Santillana: «Entramos por la escureza / del triste lugar eterno / a do vi tanta graveza / / como dentro en el infierno.»
38 (e 51, 124) *(n)aqueste*: cf. **19**, 10.
41: fl. 96v.
44: *Proserpina*: a deusa do inferno latino.
48: *Plutão*: o deus grego do além-túmulo.
49: *Nom vi*: é característica das visões a chamada «descrição ao negativo», tradicionalmente utilizada para restituir a imagem do Paraíso (cf. PATCH 1950, p. 237). Os elementos apontados como inexistentes no lugar onde Brandão se encontra são, justamente, os pertencentes à iconografia edénica.
50: *patins*: diminutivo de *pátio*.

Nom vi aves mui suidosas
que cantassem docemente,
mas bradavam fortemente
serpentes mui espantosas.
Ali prazer nom senti,
antes descontentamento:
todas cousas qu'ali vi
era para dar tormento.

Dali quisera salvar-me
do que via temeroso,
e das armas do medroso
juntamente proveitar-me.
Mas achar não pude via
pera me poder salvar,
então mostrei valentia
para mais me condenar.

E sem fazer a vontade
nem esperar por saúde,
quis ali fazer vertude
da minha necessidade.
E também por ser sem falha
esta verdade que digo:
qu'os que fogem na batalha
passam sempre mor perigo.

E como faz quem peleja
vendo-se desesperado,
por honra tomar forçado
a morte que já deseja,
assi me fui juntamente
donde o fogo mais ardia,
por viver honradamente
ou morrer como devia.

Assi de todo mudado
ali junto me cheguei
e neste modo falei
assaz bem temorizado:

59-60: também na *Visão de Túndalo* o protagonista ouve no Inferno «os brados das serpentes» (cf. ESTEVES PEREIRA 1895, p. 108).

«Oh, gentes atribuladas,
porque razão de vós dê,
dizei a causa porquê
sois assi atormentadas!»

Logo de todo cessaram
daqueles grandes tomultos
e com mui disformes vultos
para mi todos olharam.
E logo s'alevantou
dantre todas ũa delas
e sem culpar as estrelas
desta maneira falou:

«Este pranto tão durido
de tantas tribulações
são os justos galardões
dos sequaces de Cupido.
Que, por lhe sermos leais
tantas mortes nos perseguem
que nossas dores mortais
som mui mais das que se seguem.

Penamos polas folganças
que vivendo procurámos,
qu'é impossível que hajamos
duas bemaventuranças:
que seria grand'estória
e juízo mui profundo
levar lá prazer no mundo
e nestoutro tambem grória.

Somos passados de frio
em grandíssima quentura,
a vida não tem segura
quem bebe daqueste rio.
Que neste fogo penados

93: discutimos o valor deste verso na *Introdução*, ponto 4.
112: *som*: aqui no valor de *são* (cf. HUBER 1986, § 378, 24) como no v. 156.
113: *folganças:* a «folgança» indicava, nesta tradição, o prazer erótico (cf. WHINNOM 1981).
121-122: este castigo é preponderante na *Visão de Túndalo* (cf. ESTEVES PEREIRA 1895, pp. 103, 105, 107, 108).

sejamos sem esperança,
mata-nos mais a lembrança
dos prazeres já passados.

Polo qual, se tu quiseres
ser livre de nosso mal,
trabalha quanto poderes
por fugir caminho tal.
Sempre te guie razão,
governe como cabeça,
a vontade lh'obedeça
sem outra contradição.

E se quereis saber mais
porque dês conta de mi,
são um dos que decendi
nos abismos infernais.
E fui lá com tal ventura
que quando quis acabei,
mas depois me condanei
por nom guardar apostura.

E por mais certos signais
d'Emrudice fui marido,
por ela mesma perdido
nestas penas imortais.
Eu fui aquele qu'ouvistes
que na múseca soube tanto
que fiz com meu doce canto
nom penar as almas tristes.

Aquessas outras companhas,
que penam nessas cavernas
antigas, também modernas,

127-128: mais uma vez, o *topos* do «nessun maggior dolore» (cf. **21**, 23-25).
134: *como cabeça*: entenda-se *como comandante, como guia supremo*.
140: pelas indicações que esta «alma atribulada» fornece, percebe-se que se trata de Orfeu, que desceu ao Inferno à procura de Eurídice.
146: *Emrudice*: por Eurídice. Sobre o fenómeno, comum na época, de estropiar os nomes de personagens clássicas, cf. LIDA DE MALKIEL 1950, pp. 276-286 e LÁZARO CARRETER 1979.
150: verso hipermétrico.
153: *aquessas*: de *eccum* ou *ecce* + *ipsa* (cf. NUNES 1975, p. 247, que, porém, deve achar esta forma feminina uma mera suposição, já que lhe antepõe um asterisco). *companhas*: arcaísmo, por *companhias*. É lexema frequente na *Visão de Túndalo*.

som de mil terras estranhas,
que jamais se passa dia
qu'aqui não sejam trazidos:
é mui espaçosa via
a que seguem nos perdidos».

Inda bem nom acabou
de dizer estas razões
quando com lamentações
longe de mim s'apartou.
Quisera ser enformado
daquela gente que vira,
mas dali fui rebatado
e posto donde partira.

A manhã escrarecia
quando com cantos suaves
nossas domésticas aves
dão sinais de craro dia.
Polas cousas qu'ali vi,
de que nada fui contente,
o meu cuidado presente
de deixá-lo pormeti.

Comparação

Mas fui tal dali passando
como homem que prometera
mui grandes mastos de cera
em fortuna navegando
que, vendo-se daquela fora,
tornado já em bonança,
do que passou naquel'hora
nom lhe fica mais lembrança.

159-160: eco de Mt., 7, 13.
160: *seguem nos*: seguem os — note-se a nasalação do artigo depois de uma consoante nasal.
165: aqui Brandão evita o que era tópico neste tipo de composições, isto é, o desfile de casais célebres, como, por exemplo, faz Duarte de Brito no seu «inferno» (fls. 37v-40v).
167: *rebatado*: no or., lê-se *relatado*. *Rebatar* é a forma arcaica de *arrebatar*.
169: fl. 97r.
181: o verso é hipermétrico. Poder-se-ia restaurar a isometria substituindo *daquela* com o simples *dela*.

E como faz o doente
a morte vendo adiante
que promete d'i avante
viver muito continente,
mas o medo já passado
é do que viu esquecido,
assi me vejo perdido
mais agora enamorado.

E bem como tem o norte
firmeza sem se mover,
espero firme de ser
na vida também na morte.
Assi como cai direito
o dado quando se lança
assi minha mal-andança
não me muda doutro jeito.

E bem com'água do mar
não muda jamais a cor
nem perde nunca sabor
por quantas nele vão dar,
assi eu triste não posso
com mil males destes tais
deixar nunca de ser vosso
em que sejam muitos mais.

Fim

E pois com tanta verdade
vos sirvo com fé, senhora,
havei por Deus algum hora
de meus males piadade.
Que se deste mal profundo
eu não são remediado,
são perdido neste mundo
e no que vi condenado.

195: note-se o hipérbato.
208: pode-se emendar o verso supondo uma falha tipográfica: *nem que sejam muitos mais* (subentendido «os males»).
211: *algum hora*: entenda-se: «um momento».

24

Vilancete seu a Nossa Senhora

Rainha celestrial,
repairo de nossas dores,
grandes são os teus louvores.

Senhora como naceste
tua vertude foi tanta
qu'aquela embaxada santa
com grande fé mereceste;
tão continente viveste
que nom bastam oradores
recontar os teus louvores.

A mercê que percalçaste
nossa vida repairou
pois com teus peitos criaste
aquele que te criou;
foste causa que mudou
o grã senhor dos senhores
em prazer as nossas dores.

Por em ti ser encarnado
e por seres sua madre,
o nosso primeiro padre
foi dos tormentos livrado;
somos livres de pecado
quando queres dar favores
òs que são teus servidores.

Oh, fonte de piadade,
madre de misericórdia
quem de ti não faz memória
vai mui longe da verdade;

---

24. Vilancete com seis voltas, fls. 94v-95r.
1: *celestrial*: forma antiga, com introdução de um *r*, por falsa etimologia. O adjectivo foi usado também, por exemplo, por Luís Anriques no seu *louvor de Nossa Senhora* (fls. 99v-100r), mas referido a Deus: «Rei celestrial».
2: *repairo* (e v. 12 *repairou*) variante atestada de *reparo* (e *reparou*).
4: *como*: latinismo, no sentido de *quando*.
6: *embaxada santa*: a do Anjo Gabriel.

es chea de caridade
e de tamanhos primores
que são grandes teus louvores.

Mitiga nossos tormentos
que com tantos males crecem
pois nossos merecimentos
sem os teus nada merecem;
socorro dos que padecem,
que sejamos pecadores
faze-nos merecidores.

Fim

E assi por teu respeito
dina virgem e decora,
faze que hajam efeito
as nossas preces, senhora.
Que, se nos deixas ũa hora
a nossos persiguidores,
não teremos valedores.

37: *que* com valor concessivo.
38: fl. 95r.
39: *decora*: «formosa, honesta», latinismo de *decorum, a, um* (MORAIS 1889).
42: *que* com valor causal.

25

De Diogo Brandão à morte d'el-rei Dom João o segundo que é em santa grória

1 Todos atentos na morte cuidemos
na qual duvidamos por mais nosso mal
que dela sabendo ser cousa geral
mais nos espantamos do que nos provemos:
os bens temporais por alheos deixemos
pois mais nos provocam a mal que não bem,
os quais cuidando nos outros que temos
eles com fortes cadeas nos tem.

2 Os bens que são d'alma, aqueles sigamos
pois neles consiste o vero proveito,
os de fora busquemos havendo respeito
a quão brevemente por eles passamos.
Riquezas, favores qu'aqui percalçamos
assi como passam se perde a memória,
se bem neste mundo fazemos, obramos
vive pera sempre no outro per grória.

3 Nesta fim logo sejamos prudentes
pois toda grória naquela se canta,
e com boas obras e vida mui santa
devemos na morte mui bem parar mentes;
e se polas cousas que vemos presentes
nom bem conhecemos o grã poder dela,
lembrança tenhamos de quão eixcelentes
príncepes, reis, passaram por ela.

4 Dizer dos antigos que são consumidos
não quero em gregos falar nem romãos,

---

25. Quarenta e duas oitavas de arte maior, fls. 90v-92r. Discutimos a composição inteira na *Introdução*, ponto 5.

23-24: o motivo do poder igualizador da morte, muito iterado a todos os níveis culturais (lembre-se, por exemplo, as *Danzas de la muerte* medievais), encontra o seu modelo culto no *De casibus virorum illustriorum* de Boccaccio, conhecido, com certeza, também em área portuguesa.

23: *eixcelentes*: note-se a ditongação da vogal de *ex*-latino. Sobre o fenómeno, cf. NUNES 1975, p. 125 e HUBER 1986, § 213, 1, que dá outra explicação. Nos dois manuais, porém, não se encontra registada a oscilação evidente entre *eixc-* e *eic-*: vejam-se os casos nos vv. 64, 114, 129, 290, 305.

26: *romãos*: forma antiga atestada por «romanos» (MORAIS 1889).

mas nos que nos caem aqui dantr'as mãos
vistos de nós e de nós conhecidos;
despertemos de todo os nossos sintidos
pois este mundo é tão inconstante,
creamos dos mortos que não são perdidos
mas que são idos um pouco adiante.

5 Não pode ser pouco pois é muito certo
que hoje se pode fazer esta via
e se este nom é o derradeiro dia
sabei qu'ele está de nós muito perto;
todos nacemos com este concerto
que quem tiver vida, tem certo perdê-la
e pois o viver nos é tão incerto,
vivendo na morte, cuidemos bem nela.

6 E pois tão aberta está esta via
por ordem daquele que a todos nos fez,
não nos espantemos de vir ũa vez
àquilo que nos pode vir cada dia:
assi cada um ordenar-se devia,
como se fosse à morte chegado
e, desta maneira, nos não enganaria
se tivéssemos dela na vida cuidado.

7 E de tal maneira devemos tratá-la
que pois assi é, sem mais duvidar,
que ela nos espera em todo lugar,
devemos nós-outros também d'esperá-la:
devemos, às vezes, per nós desejá-la
conformes com Deus, em nossa desculpa
porque a longa vida sem mais aprová-la
pola maior parte tem sempre mais culpa.

8 Que sendo compostos daqueste metal
que sempre desejamos o qu'é sem midida,
nunca tanto bem fazemos na vida
que mais não façamos naquela de mal.

---

28 (e 313): *de nós*: sobre esta construção, cf. **22**, 21.
31-32: sobre a fonte directa destes versos, cf. *Introdução*, ponto 5.
57: *que* com sentido causal.
daqueste (e vv. 65, 179, 318, 333): cf. **19**, 10.

Crece naquesta cobiça mortal
raiz e começo de todo-los vícios,
abre-se mais o caminho infernal
quando se sarram os bons eixercícios.

9 Tornando pois logo àquesta certeza
que todos ũa vez morrer nos convém,
esforçar-nos devemos fazê-lo tão bem
que a morte sintamos com menos tristeza:
esta tomemos com toda firmeza,
pois há-de vir de necessidade,
menos sintiremos a sua crueza
quando a recebermos com boa vontade.

10 Antigos enxempros a parte deixados,
sem os alheos querer memorar,
os mortos em Canas deixemos estar
com outros mil contos que são já passados;
deixem de ser aqui relatados,
abaste falar nos possuidores
desta nossa terra, que dela abaixados
foram assi coma pobres pastores.

11 Que se fez daquele que Ceita tomou
por força aos mouros com tanta vitória,
o intitulado da «Boa Memória»
qu'a si e aos seus tão bem governou?
As cousas tão grandes que vivend'acabou,
afora nas batalhas mostrar-se tão forte,
com outras façanhas em que s'esmerou
nunca poderam livrá-lo da morte.

12 Seu filho primeiro, bom rei Dom Duarte
que foi tão perfeito e tão acabado,

61-62: Diogo Brandão repete aqui o conceito expresso por S. Paulo na 1.ª carta a Timóteo: «Radix enim omnium malorum est cupiditas» (1 Tim., 6, 10) — porque o amor ao dinheiro é a raiz de toda a espécie de males.
73 (e vv. 170, 178): *enxempros*: cf. **22**, 25.
75: *Canas*: cidade da Apúlia, teatro da batalha que viu ganhar Aníbal contra os Romanos (216 a. C.)
80 (e 295) *coma*: cf. **9**, 7.
81-88: refere-se ao rei D. João I. O mestre de Avis tomou Ceuta em 1415.
83: fl. 91r.
86: *afora*: cf. **4**, 4.

reinando mui pouco, da morte levado
foi como quis Quem tudo reparte.
Seus irmãos, os ifantes, que tanta de parte
na vertude teveram polo bem que obraram,
tendo nas vidas trabalhos que farte
com tristes socessos alguns acabaram.

13 O sobrinho destes, ifante de grória,
progenitor de quem nos governa,
que foi de virtudes tão crara lucerna
também houve dele a morte vitória.
Contodo, nom pôde tirar-lh'a memória
de ser esforçado e forte na fé,
tomou este príncepe dino d'estória
per força òs mouros o grand'Anafé.

14 O quinto Afonso não quero calar
que assi como teve vitória crecida,
tantos trabalhos sosteve na vida
que lhe causaram mais ced'acabar.
Também acabou o filho de dar
fim èsta vida de tanta miséria,
no qual determino um pouco falar
posto qu'emprenda mui alta matéria.

15 Este foi aquele bom rei Dom João
o mais eicelente que houve no mundo,
rei destes reinos, deste nome o segundo,
humano, católico, sojeito à razão,
do qual mui bem creo sem contradição
julgando sas obras e como morreu
que deve bem certo de ter salvação
pois tão justamente sempre viveu.

93: os irmãos de D. Duarte eram D. Henrique, o Navegador; D. João, mestre de Santiago; D. Pedro, Duque de Coimbra e regente nos anos 1441-1448; e D. Fernando, mestre de Avis. A forma *ifante* é atestada, como arcaísmo, ao lado de *infante*.
Note-se o hipérbato do sintagma «tanta de parte».
96: evidentemente há aqui uma alusão à trágica emboscada de Alfarrobeira, na qual foi morto D. Pedro, Duque de Coimbra, em 1449.
97: *sobrinho destes*: é D. Fernando, pai de D. Manuel.
104: *Anafé*: cidade da costa marroquina, conquistada em 1449.
110: *èsta*: transcreve-se assim a forma *eesta*, evidentemente crase da preposição *a* com o demonstrativo.

16 Foi em vertudes tão escrarecido
que é mui defícil poderem s'achar
louvores que possam cos seus igualar
tão grandes assi como tem merecido.
Mas, posto que fosse de todo comprido
de grandes bondades em que froreceu
algum louvor seu direi não fingido
que será mais baixo do que mereceu.

17 Teve nas cousas de Deus eicelência:
aquelas amava, honrava, temia
em fábricas santas mui bem despendia
assaz largamente, co magnificência;
com justa medida e grã providência,
suas esmolas mui bem repartia,
quem se prezava de Santa Ciência
muito por certo ant'ele valia.

18 Nom sei com que língua dizer-se podia
como era grande e em todo manífico,
desejava ter mais o seu povo rico
que dele de o ser prezar-se quiria;
por estas tais obras que sempre fazia
a sua nobreza bem crara se vê,
havia por perda passar-s'algum dia
sem que naquele fezesse mercê.

19 Jamais nos antigos, modernos que leo
s'achou outro tal em liberalidade,
partia com todos com tanta vontade
que nunca em nobreza ò mundo tal veo.
Segue-se logo daqui, como creo,
que havendo-se nisto assi grandemente
que mal poderia tomar o alheo
pois o seu dava de tão boa mente.

122-124: Brandão exprime aqui o *topos* característico do panegírico e ponto fulcral de todos os «poemas de muertos» (sobre este aspecto, cf. *Introdução*, ponto 5), segundo o qual todos os elogios são insuficientes para descrever a grandeza do homem que se quer homenagear.

20 Era um mesmo no prazer e na sanha,
das cousas virtuosas havia cobiça,
a todos igualmente fazia justiça,
sem se lembrarem as teas d'aranha.
Era timido e amado em Espanha
e tal que não sendo pera rei nacido
segundo a sua vertude tamanha,
devera pera isso de ser escolhido.

21 Que desta maneira está confirmado
que o rei e o príncepe que há-de mandar,
pera os outros saber emendar
deve primeiro de ser emendado.
Este na vida foi tão acabado
que ele só era a própia lei
pera cada um viver castigado
sem mais outra regra, nenhũa de rei.

22 Os príncepes bons por seu bom viver
enxempro tomavam do bem que faziam,
os maus isso mesmo por ele sabiam
as cousas que bem deviam fazer;
deste devemos por certo de crer
que ainda que cá muitos anos vivera,
na força do corpo podia envelhecer,
mas nunca na d'alma velhice tevera.

23 Os reis que vierem para bem reger
tomar devem deste enxempro geral
pois é muito certo que aqueste foi tal
qual prometiam os outros de ser;
os seus súditos por seu merecer
a Deus por ele somente rogavam,
sendo mui certos qu'em no assi fezer
por si, por seus filhos, por todos oravam.

24 Era em sas obras tão bem temperado
que o que per palavra ũa vez pormetia,
de tal maneira com fé o compria

154: *havia*: em lugar de *tinha*.
169: fl. 91 v.
183: *em no*: em o.

como se fora por ele jurado;
não se groriava de ter alcançado
por favor de fortuna nenhum bem temporal:
toda sua grória era tê-lo ganhado
por algũa vertude e bem divinal.

25 Com lijonjeiros mui pouco folgava,
eram os seus conselhos mui sãos,
mostrava-se human'òs qu'eram meãos,
os grandiosos e vãos despreçava,
a vertude per obra mais exercitava
que nom por palavras nem outras maneiras:
as cousas do mundo assi as amava
que não s'esquecia das mui verdadeiras.

26 Tinha prudência, também fortaleza,
amava justiça com grã temperança,
fé, caridade, também esperança
nele moravam com toda firmeza:
ornaram-no estas de grande riqueza
e nunca jamais o deixaram na vida,
na morte lhe deram tamanha franqueza
que grória por sempre recebe comprida.

27 Estas que digo vertudes gerais
assi assomadas um pouco deixemos
porque é justa cousa também que falemos
nas particulares e mais especiais;
as quais conhecidas por muitos reais
sendo a todos assi manifestas,
ainda fez outras mui grandes e mais
que eram maiores por serem secretas.

28 Daqui se consire na ordem que dava
em pagar dívedas que seu pai devia,
pois como as suas já mal pagaria,

193: *lijonjeiros*: forma atestada de «lisonjeiros», com palatalização de *s* intervocálico (cf. NUNES 1975, p. 104).
195: *meãos*: medianos, que ocupam uma posição intermédia.
197: *exercitava*: no original lê-se *exercitada*: claramente erro tipográfico, pois esta forma rompe a rima.
214: note-se a rima imperfeita com o v. 216: *manifestas — secretas.*
217: *consire*: de *consirar*, forma arcaica de *considerar* (VIEIRA 1871-1874).

quem tão grandemente as alheas pagava?
Jamais dele órfão nenhum se queixava,
a todos por inteiro mui bem se pagou,
com pagas dobradas vi eu que pagava
a prata das igrejas qu'então se tomou.

29 Pois em Castela aí nessa guerra,
se foi esforçado, mui bem se mostrou
depois da batalha no campo ficou
os mortos naquela metendo sô terra;
também nessas pazes, s'a pena não erra,
foi mui prudente e mui sabedor,
os meos tomando dos vales e serra,
que nestes consiste vertude maior.

30 Não menos no reino por este teor
no tempo que foi aquela discórdia,
usou mais com eles de misericórdia
do que nisso fez com justo rigor.
Era temido dos seus com amor
e a Deus temia com todo querer
que quando o rei de Deus tem temor
então o soemos mui mais de temer.

31 Com ânimo grande d'esperas reais
abriu o caminho de todo Guiné,
mais por crecer a católica fé
que não por cobiça dos bens temporais;
com ela fez ricos os seus naturais,
os infiês trouxe a ver salvação,
pois obras tão justas e tão devinais
serão sempre vivas, segundo razão.

225: refere-se à guerra, originada pelo «caso da *Beltraneja*», que acaba na batalha de Toro (1476) e no tratado de Alcáçovas (1479).
228: *sô*: cf. **12**, 3.
229: *pazes*: o tratado de Alcáçovas.
233: refere-se provavelmente à grande conspiração urdida contra D. João II pela casa de Bragança.
242: na altura «Guiné» definia todo o território para sul do Cabo Bojador.
245: *ricos*: no original, lê-se *rico*: emendámos para restabelecer a concordância do plural.
246: *a ver*: no or., lê-se *auer* – o que levou DIAS 1990, n.º 333, a transcrever *haver*. Seja a nossa transcrição que a dela, não afecta o sentido do verso.

32 S'em todo ponente se sente grã grória
por serem as Índias a nós descubertas,
ele foi causa de serem tão certas
e tão manifestas por nossa vitória,
pois é sua fama a todos notória,
culpem-me muitas e mais dũa vez
se dele não faço aquela memória
que justa merecem os feitos que fez.

33 A fim já chegada de sua partida,
sendo de todas a cousa mais forte,
já muito cerca da hora da morte
não s'esqueceu das obras da vida.
Tendo a candea já quase pedida,
a pena na mão tremendo tomava
e com moderada justiça de vida
tenças, mercês, padrões assinava.

34 Seus males e culpas gemendo com dor,
partiu desta vida na fé esforçado
polo qual creo que outro reinado
possui lá com Deus muito milhor.
Fez fim no Algarve na vila de Alvor
no décimo mês à fim já propinco
sendo da era de Nosso Senhor
catorze centenas noventa mais cinco.

35 Com grã cirimónia a Silves levado
dali foi dos seus que o muito sentiam,
quem antes um pouco as gentes seguiam
ali ficou só, de todos deixado.
Oh, morte que matas quem é prosperado
sem de fermoso curar nem de forte
e deixas viver o mal-aventurado
porque vivendo receba mais morte.

36 Dali a três anos nom bem precedentes
foi com grã festa daqui trespassado

250: *a nós*: forma latina do agente da passiva.
257: fl. 92r.
261: o verso indica que o rei se encontrava mesmo na hora da morte: «ter a candea na mão», de facto, significa «estar prestes a morrer» (cf. MORAIS 1889).

e posto no lugar qu'está deputado
em ser manseolo dos nossos regentes.
Quer Deus dali dar a muitos doentes
comprida saúde tocand'onde jaz,
em serem os anjos com ele contentes
nos é manifesto nas obras que faz.

37 Fez isto por ele o mui poderoso
rei eicelente Manuel o primeiro
quem ele deixou socessor verdadeiro
como rei justo e mui vertuoso.
Soube este príncepe mui animoso
que hoje governa com tanta medida,
pagar-lhe na morte coma piadoso
o bem recebido daquele na vida.

38 Se honras, riquezas, vertude, poder
poderam alguém da morte livrar
este justo rei sem mais altracar
nunca jamais podera morrer.
Mas, pois qu'assi é que os bons hão-de ser
também sepultados, a vida deixando,
quanto mais devem os maus de temer
que sempre jamais viveram pecando.

39 A grória de Deus de tanta eixcelência
não busca ninguém sendo tão preciosa,
mas a do mundo que é tão enganosa
buscam nos homens com grã diligência.
Oh, como é de grã priminência
quem põe em só Deus seu amor e querer,

284: *manseolo*: forma estropiada de *mausoléu*.
299: *altracar*: forma atestada de *altercar*.
300: *podera*: DIAS 1990, n.º 333, transcreve *poderá* – tempo inadequado à construção hipotética em questão (*se puderam... não pudera*). A este respeito, lembramos que o mais-que-perfeito podia ter valor de condicional (SILVA DIAS 1970, p. 191).
Note-se o uso pleonástico do advérbio de tempo (como no v. 328).
302: *deixando*: no original, lê-se *deixado*. Emenda-se por concordância de rima.
304: *sempre jamais*: pleonasmo. O uso de *jamais* no sentido de *sempre* é considerado galicismo (MORAIS 1889).
308: *buscam nos*: buscam os – note-se a nasalação do artigo depois de consoante nasal.

quem o mundo nom ama com toda crência,
não tem nele cousa que possa temer.

40 Seja nossa culpa de nós conhecida,
enquanto vivemos façamos pendença
que sem na fazermos, segundo sentença,
haveremos na morte perdão se duvida.
Por santos Doutores é mui repitida
aquesta doutrina que ver nos convém:
que quem sempre mal viveu nesta vida,
é muito defícil poder morrer bem.

41 O eterno Deus com justa balança
permite com grande rigor e mui forte
que s'esqueça de Si na hora da morte
quem Dele na vida não teve lembrança.
No bem que fazemos tenhamos fiança
que per suma justiça está ordenado
que sempre careça de toda folgança
quem nunca jamais careceu de pecado.

Fim

42 Pois desprezemos o breve prazer
que logo se converte em grave tristeza,
que mui facilmente o mundo despreza
aquele que cuida que há-de morrer;
quem firmamente aquesto tever
nas cousas de Deus será mui costante,
por bem-aventurado se deve d'haver
aquele que a morte tem sempre diante.

311: *crência*: o mesmo que *crença*, do lat. *credentia*. O sufixo latino *-entia* desenvolve-se por via erudita em *-encia*, ao lado de *-ença* (cf. HUBER 1986, p. 275). Não encontrámos atestada a forma *crência*, mas julgamos que o seu uso aqui possa ser tanto um preciosismo quanto uma exigência da rima. É lícito, todavia, interrogar-se sobre a hipótese de que este sintagma possa ser a realização de *querência* (de *querer*, portanto, e não de *crer*), pois, na altura, *qu-* ainda podia ser escrito *c-*, e é característica do português a síncope das vogais átonas.
313: cf. *supra*, v. 28.
314: *pendença*: evolução regular do latim *poenitentia* — penitência, castigo, trabalho (MACHADO 1977).
315: *sem na*: sem a.
316: *haveremos*: no or. *havermos* – poderá ser considerada, esta, uma realização gráfica do hábito de «comer» as vogais átonas, característico do português?
Uma paráfrase do v. 316, seria: duvida-se que poderemos ter perdão na morte.
319-320: sobre a fonte directa destes versos, cf. *Introdução*, ponto 5.

26

De Diogo Brandão ao Bispo do Porto sobre quatro mil reis que tinha prometidos a um escravo de Martinho da Mota para ajuda de sua alforria

O cativo meo forro
fusco dantre lobecão
nom se diz em má tenção
vos pede, senhor, socorro
pera sua rendeção.
Livrai-o de cativeiro
per inteiro
sem minguar nenhũa jota
porque Martinho da Mota
já nom quita mais dinheiro.

26. Uma décima real 2x5, com o sétimo verso de pé quebrado, fl. 111r.
O Bispo do Porto a que se refere deve ser D. Diogo de Sousa.
Rubrica: *alforria*: era a libertação da condição de escravo, quase sempre obtida mediante resgate.
1: *meo forro*: pois o escravo tinha pago só metade da sua alforria.
2: *fusco*: escuro; *lobecão*: animal meio lobo, meio cão. O escravo negro não podia ser nem uma coisa nem outra, uma vez que não tinha comprado por completo a sua liberdade.

27

De Diogo Brandão estando ausente de sua dama, endereçadas a Anrique de Sá

Depois, Senhor, que forçado
me trouxeram cá cativo,
ando tão desesperado
que não vivo;
e sabês bem que conforto
se m'ordena:
que por ser mor minha pena
não são morto.

Se o fosse, acabariam
minhas dores mais que fortes
e meus olhos nom veriam
tantas mortes.
Mas pois deste bem careço
sem ventura,
verês nestas a trestura
que padeço.

Mas naqueste triste canto
tende vós certo por fé
que não posso dizer tanto
como é;
e pois terço do que sento
não diria,
julgue vossa fantesia
meu tormento.

Que nenhum não foi tamanho
de passado nem presente,
é um grande mal estranho
ser ausente;

---

27. A composição de Brandão é formada de vinte e duas coplas castelhanas, com pé quebrado no 4.°, 6.° e 8.° versos, fls. 92v-93r.
Também estas trovas se inserem no género das *partidas* (cf. *Introdução*, ponto 3).
17: *naqueste* (e v. 37): cf. **19**, 10.
25: *nenhum não*: repare-se no uso pleonástico de *não* depois de *nenhum*. Mais adiante encontraremos outra realização deste fenómeno (v. 39).

que com este qu'em mim jaz
me comporia
se eu visse cada dia
quem mo faz.

E com este apartamento
sem s'apartar minha vida
é o meu padecimento
sem medida.
E aquesta dor presente
que m'aqueixa
jamais viver não me deixa
antre gente.

E vou-me por esses montes
desastrado, sospirando,
os meus olhos coma fontes
vão chorando;
das lágrimas desmedidas,
verdadeiras,
vão as águas das ribeiras
mui crecidas.

Depois me dexo nos vales
com tenção que me descansem
mas antes crecem meus males
que s'amansem.
Os doces cantos das aves
mui suidosos
assi me são amargosos
como graves.

30: o verso só resulta isométrico se se aplicar a «lei de compensação» com o verso precedente (cf. BAEHR 1984, p. 52).
39: cf. *supra*, v. 25.
43: *coma*: cf. **9**, 7.
51: o motivo do contraste entre o tormento interior do amante e a harmonia da natureza circunstante, que acaba por exacerbar o sofrimento íntimo, encontra-se já na poesia provençal. Duarte de Brito, nas trovas *em que conta o que a ele e a outro lhe aconteceu*... (fls. 37r-40v), diz, a propósito do canto de um rouxinol: «Nós ouvindo sa doçura / por um contraponto manso, / dezia de nossa ventura / que nossa sobeja tristura / era já sem ter descanso» (vv. 12-16).

Os frescos prados e rios
que mil vidas a mi ventam,
muito mais meus desvarios
acrecentam:
que minhas desaventuras
lastimeiras
não se curam com frescuras
das ribeiras.

Nem as tristezas òs pares
que meu viver desajudam,
por mudar muitos lugares
não se mudam.
Porqu'amor qu'assi me trata
vai comigo
que m'é tão cruel imigo
que me mata.

Bosques que se vão ò céu
em grandeza e crecimento
me causam beber um véu
por tormento:
pois as fontes que manavam
dos roquedos
minhas sospeitas e medos
mais dobravam.

Arvoredas qu'eixcediam
grandes alturas e costas
de donde os deuses soíam
dar repostas,
sendo muito graciosas
e prazentes
em as ver vejo serpentes
espantosas.

60: *ventam*: de «ventar», «favorecer, dar ânimo, forças» (MORAIS 1889).
67: *òs pares*: no original, lê-se *dos pares*. Interpretámos desta maneira, supondo uma falha tipográfica. Poder-se-ia, talvez, corrigir também com *dispares*, forma antiga, atestada por *ímpares* (MORAIS 1889): de qualquer modo, o sentido não sofria alteração.
77: *beber um véu*: não encontrámos atestada esta expressão, nem se percebe pelo contexto o que quererá indicar.
83: *eixcediam*: veja-se a nota relativa a **25**, 23.
arvoredas por *arvoredos*. Não conhecemos outra atestação da forma feminina. Será gralha?
86: *dar*: no original, lê-se *daa*. Emendámos o erro tipográfico.

Par'os desertos fugia
bradando com meus cuidados
e eu só me respondia
a meus brados:
oh, quem das léteas águas
se fartara,
porque mais se não lembrara
destas mágoas.

Dos olhos e coração
grã demanda nom se parte:
ambos bem culpados são
que lhes farte.
Quem foi disto ocasião
bem se viu,
pene *pues* que consentiu
com razão.

Mil desatinos não digo
que neste tempo fazia,
s'alguém topava comigo
m'avorrecia;
simulava em nos vendo
meu morrer
e fingia ter prazer
não no tendo.

Mas era bem conhecida
minha dor que não tem cura:
que nunca cousa fengida
muito dura.
E nos sinais que fazia
de mortal,
viam bem o grande mal
que padecia.

Grande compaixão e dó
haviam de mi aqueles

95: *léteas águas*: as águas do Lete, o rio do esquecimento.
109: verso hipermétrico.
110: *em nos*: em os.
113: *não no*: não o.
121: verso hipermétrico, emendável por compensação.

mas eu folgava mais só
que co eles.
Em seus conselhos prudentes
e não vãos
vi que bem conselham sãos
os doentes.

E querem que coma bem
com confortos que me dão,
mas mui mal come ninguém
com paixão;
e pior dorme sintindo
tantos danos,
parecem-m'as noites anos
não dormindo.

Trabalho nestes casais
por dormir de quebrantado,
e isto tenho de mais:
vilar cansado.
Desvelado de tal sorte
ando assi
que s'espantam mais de mi
que da morte.

Esta não me satisfaz
por ser tão desordenada
que toda cousa que faz
vai errada;
que mata com mal sobejo
quem a nom quer
e a mim deixa viver
que a desejo.

Por aqui podês julgar
a vida que tenho agora,
bem ma podia mudar

126: fl. 93r.
132: *ninguém*: note-se o uso particular do indefinido negativo, como em **6**, 13.
141: *vilar*: o mesmo que *velar*. Poderemos supor uma realização gráfica da pronunciação do *e* átono?
Tem que se aplicar a compensação para reestabelecer a isometria do verso.
151: verso hipermétrico.

minha senhora.
Ajudai-me polo amor
qu'em vós fica,
pois sabês bem como pica
esta dor.

E pois a tenho crecida
algum remédio se cate:
esta seja dar-m'a vida
ou me mate.
E se mais com morte dar
se contenta
outra vida m'acrecenta
em me matar.

Fim

E, desta sorte, de cá
me parto sem meus sentidos,
que todos me ficam lá
bem perdidos.
Hajam de vós gasalhado,
pois são vosso,
mais do que dizer não posso
de penado.

Reposta d'Anrique de Sá às trovas de Diogo Brandão que começam «depois, senhor, que forçado me trouxeram cá cativo»

Estando bem namorado
dũa senhora que pena
minha vida e desordena
meu cuidado,

157: o verso seria hipermétrico se não se aplicasse a lei de compensação.
169: obtém-se a isometria por sinafia, isto é, a sinalefa aplicada entre a vogal final da última palavra de um verso e a vogal inicial da primeira palavra do verso que segue.
174: *gasalhado*: bom acolhimento.
178-273: A «reposta» (mais propriamente uma «ajuda») de Anrique de Sá encontra-se a muitas folhas de distância, e compõe-se de doze coplas castelhanas, com pé quebrado no 4.º, 6.º e 8.º versos (com excepção da última estrofe, que não contém quebrados). Tal como a rubrica indica, foi escrita justamente em consequência da composição de Brandão: pois, como nos outros casos do mesmo género, considerámos estas duas composições como um único acto poético, e numerámos os versos como se fosse uma só composição. Fls. 110r-v.

vossas trovas me chegaram
tão doridas
que se tivera mil vidas
mas tiraram.

Mas eu nom tenho senão
ũa só, mais que perdida
porque sempre minha vida
dá paixão.
Sem querer nunca mudar
por outra via
senão sempre a fantesia
em me matar.

Por esta tenho crecida
tristeza que nom tem par,
por esta nom posso dar
à minha vida
consolação nem prazer
como soía,
antes crece cada dia
em padecer.

Por esta são mais que morto
pois vivo vida penando,
sem saber como nem quando
terei conforto.
Querendo-lhe grande bem
desordenado,
são dela mais desamado
que ninguém.

Por esta, noites e dias
me vejo sempre penado,

Muitos são os versos de pé quebrado em relação aos quais é preciso aplicar a lei de compensação ou a sinafia (cf. BAEHR 1984, p. 52), para que a contagem métrica seja correcta (vv. 191, 193, 197, 199, 201, 207, 215, 217, 225, 229, 231, 233, 245, 253, 255, 257, 261, 263). Sobre Anrique de Sá, cf. *Introdução*, nota 74.

184: *se tivera*: note-se a prótase do período hipotético construída com o mais-que-perfeito (SILVA DIAS 1970, p. 191).

mil vidas: o motivo foi muito glosado na tradição palaciana. Pense-se, por exemplo, em Aires Teles, no louvor a D. Joana de Mendonça (fls. 150r-v): «Se eu podesse ganhar / / doutra parte cem mil vidas / seria por vo-las dar / pera as ver por vós perdidas».

203: *vivo vida*: acusativo do objecto interno.

205: verso hipermétrico.

desta são mais namorado
que Mancias.
Desta só me cativei
té minha fim,
que já doutra, nem de mim
nunca serei.

Esta faz que vos nom possa
ajudar como desejo
porqu'a dor em que me vejo
desapossa
de maneira e de tal sorte
meu poder,
qu'estou já por nom na ver
perto da morte.

Mas pois que de mi quereis
ajudar vossa requesta,
nesta trova e depós esta
atentareis;
nom terês em pouca estima
o que vos digo,
dê-me Deus tal par consigo
a vossa prima.

Dizei-me senhor quem possa
conselhar-me como viva,
que me no'mat'est'esquiva
mais qu'a vossa.
Porqu'a vossa nunca perde
neste mundo
quem nom leixa ir ò fundo
quem na serve.

213: *Mancias*: Macías, o poeta galego do século XIV, que se tomou o «enamorado» por antonomásia, pois reza a lenda que um amor infeliz o conduziu à morte. É invocado muitas vezes pelos poetas do *Cancioneiro Geral*, que até o fazem intervir nas trovas sobre o cuidar e suspirar com composições em favor do «cuidar» (fl. 12r). Sobre este enigmático personagem, cf. DLMGP 1993, pp. 429-430. Saiu recentemente uma nova edição das composições do galego (cf. ZINATO 1996).
215: verso hipermétrico.
216: fl. 110v.
224: *nom na*: nom a.
228: *depós*: forma atestada por *depois* (HUBER 1986, § 201, 3).
236: desenvolvendo todas as elisões, o verso seria: que me nom mate esta esquiva.
241: *quem na*: quem a.

E co esta confiança
deveis de ledo viver
se vos der algum prazer
ter esperança.
Porqu'eu nunca d'esperar
pude ver
como nom visse crecer
meu pesar.

Que quanto mais esperava
sem d'esperança ver fim
tanto mais ver-me sem mim
se me dobrava.
E pois isto há sempre dor
d'acrecentar,
ver-me bem desesperar
vi por milhor.

Ò menos nom sintirei
quanta dor sinto esperando
sem saber, em certo, quando
acabarei
este tão triste fadairo
em que me vejo,
pois sabês que o que desejo
m'é contrairo.

Fim

Senhor, estas trovas vossas
e esta reposta delas
parecem Cento Novelas
de finas mentiras grossas.
Se o juizo nom perdi
ponde-vos mui bem oposto
onde falais em agosto
e verês logo qu'é assi.

262: *fadairo*: vida trabalhada, afanosa. Note-se a metátese do nexo *-ario*.
268: *Cento Novelas*: por este título era conhecido o *Decameron* de Boccaccio e outras colecções de histórias e contos (como o *Novellino*, por exemplo).

28

De Diogo Brandão [a] Anrique de Sá, sobre que chegando a um mosteiro lhe veio üa freira beijar a capa sem lhe dizer outra cousa

Sem vida fazer em lapa
as vossas amigas, tanto
me tem por homem tão santo
que me vem beijar a capa.
Mas por mais minha saúde
desejo saber, em cabo,
se ma beijam por diabo,
se por homem de vertude.

Reposta d'Anrique de Sá

De diabo, vos seguro,
antes por homem de bem
estas senhoras vos tem,
pois nunca trepaste muro.
E por isso, ao que sento,
a beijam por ter saúde
que hão que tendes vertude
para dor d'esquentamento.

---

28. A pergunta de Diogo Brandão é uma copla castelhana, fl. 97r.
1: *lapa* é a furna, a caverna. Existe a expressão «lapa de penitente» que significa «ermo». O provável significado deste verso é o seguinte: sem viver em clausura, sem transformar a sua vida numa eremitagem.
9-16: também a resposta de Anrique de Sá é uma copla castelhana, mas não é «pelos consoantes».
Sobre Anrique de Sá, cf. *Introdução*, nota 74.
12: evidente referência aos chamados «amores freiráticos», que tanto deviam ser condenados nos séculos XVI e XVII. Diogo Brandão era tido por «homem de bem», pois nunca tentou estabelecer uma relação sentimental com uma freira – nunca «trepou» o «muro» do mosteiro.
15: dilogia: o primeiro *que* é relativo, o segundo causal.
16: *dor d'esquentamento*: doença venérea. Brandão é jocosamente considerado uma panaceia contra a «dor de esquentamento».

29

Pregunta de Diogo Brandão [a Anrique de Sá]

São sepultados em corpos de mortos
quando se fundam matar aos vivos
e nunca cativam sem serem cativos
nem usam dereito senão sendo tortos;
dos cinco sentidos humanos os portos
dos quatro se sarram em sua conquista
a qual já nom sendo, então é bem vista
quand'os sepultados se tornam abortos.

Reposta

Dos quatro elementos num deles são ortos
os que nos três não são sensetivos
em outro daqueles depois d'alertivos
se poem os tomados com fios retortos;
o homem recebe assaz de reportos
quando picando vitória s'aquista
também é doutrina qu'a boca resista
pois eles por ela da vida são cortos.

---

29. Duas oitavas de arte maior, fl. 112r.
Não conseguimos desvendar o enigma (tratar-se-á de «mexericos», de «maldicências»?). DIAS 1990, n.º 439, pensa que esta *pergunta* faça parte das *Trovas que fez Anrique de Sá a ũa senhora... endereçadas a Fernão Brandão* (fls. 111v-112r), que a precedem imediatamente no *Cancioneiro de Resende*. Mas essas trovas têm em comum com a *pergunta* em questão só o facto de serem compostas em arte maior. De facto, elas tratam de «coitas de amor», e sobretudo têm uma estrutura própria e acabada: são cinco coplas de Anrique de Sá e cinco de Fernão «pelos consoantes» (Fernão acrescenta mais uma de «introdição»).
Sobre Anrique de Sá, cf. *Introdução*, nota 74.
5: subentendido o verbo *ser*.
9: *são ortos*: *orto* quer dizer nascimento, princípio, origem (de *ortus*: cf. MORAIS 1889) — neste caso, «são nascidos». DIAS 1990, n.º 439, lê *sam mortos*.
11: *alertivos*: forma não atestada do adjectivo, construída sobre o substantivo «alerta».
13: *reportos*: MORAIS 1889 indica «sign. incerta», cita este verso e acrescenta «será obséquios, favores; e virá do v. *reportar*?». VIEIRA 1871-1874 dá «Termo antiquado. Obséquios, favores».

30

Pregunta de Duarte da Gama a ele

Pois que todo-los nacidos
somos sojeitos nacendo
de nós e doutrem vencidos
sem querer, nada querendo:
pregunto qual sojeição
é maior das sojeições
e qual dá maior paixão,
e se podem ser ou não
num corpo três corações.

Reposta sua

Sojeição dos sometidos
às estrelas em vivendo
é maior qu'a dos perdidos
que d'amores vão gemendo;
a natural condição
custumada em afrições
causa menos afrição
e já vi d'emprenhidão
parir dous filhos barões.

30. A composição é formada por duas intervenções com o mesmo tipo de rimas, cada uma composta de uma quadra e uma quintilha, fls. 94r-v.
Sobre Duarte da Gama, cf. *Introdução*, nota 76.
De facto, as perguntas postas por Duarte da Gama são três (vv. 5-6; v. 7 e vv. 8-9).
1: fl. 94v.
3: *de nós*: cf. **22**, 21.
10-18: Diogo Brandão responde às três questões: os vv. 10-13 respondem aos vv. 5-6, os vv. 14-16 ao v. 7, e os vv. 17-18 aos vv. 7-8.
10-11: *sometidos às estrelas*: submetidos ao destino determinado pela conjuntura astral.

31

De Rui Gonçalves de Castel Branco a ele

Sem vossa galantaria
esta corte estava só
qu'era para haverem dó
de tanta sensaboria.
Da noite se torna dia
pola vós alumiardes
qu'abasta, para a salvardes,
só vossa sabedoria.

E pois vossa perfeição
é perfeita e acabada,
a esta pregunta errada
dai, senhor, a concrusão:
porque com rei justo e santo
medram os que tais não são
e os dessa condição
muito menos e não tanto?

Reposta

Vai assi d'altenaria
tão sobido vosso vó
que não sei quem sendo Jó
em saber responderia;

---

31. 1-16: Pergunta de Rui Gonçalves formada por duas coplas castelhanas, fl. 94v. Sobre Rui Gonçalves de Castel Branco, cf. *Introdução*, nota 29.
5: o verso não faz sentido: poder-se-ia pensar num erro devido à atracção do *de* do verso precedente, pelo qual o impressor marcou *da noite*, em lugar de *a noite*.
13-16: evidentemente há nestes versos uma alusão às práticas financeiras de Diogo Brandão, julgadas, ao que parece, ilícitas. Veja-se também a composição n.º **32**.
17-32: resposta de Diogo Brandão «pelos consoantes», isto é, com o mesmo tipo de estrofes e o mesmo tipo de rimas.
17-18: estes versos corroboram a interpretação da pergunta de Rui Gonçalves acima referida. Lemos aqui uma ironia de Diogo Brandão, que se sentiu atingido pela insinuação do outro poeta.
18: *vó*: o mesmo que *voo*, com a contracção das vogais idênticas, provavelmente causada por exigências de versificação, já que Diogo tinha de compor «pelos consoantes», e neste lugar era obrigado a usar uma rima em -ó.
19: *Jó*: o bíblico profeta Job.

sem falar lijunjaria
como vós em me louvardes,
naceste só para dardes
os remédios desta via.

Mas pois temos a rezão
de Doutores aprovada
que tem Deus, sem arrar nada,
o coração do rei na mão;
desta concrudo qu'enquanto
é de Deus a permissão
o rei não faz sem razão,
conquanto nos faz espanto.

21: *lijunjaria*: cf. **25**, 193.
27: *arrar*: o mesmo que *errar*.
29-32: Brandão conclui recorrendo ao princípio da origem divina do poder real. Em consequência disso, também os casos sobre os quais Castel Branco se debruça, pertencendo ao desígnio de Deus manifestado através da acção do rei, são de aceitar incondicionalmente, mesmo que nos causem estranheza.

32

De João Rodriguez de Sá a Diogo Brandão, mandando-lhe um mandil

Quando o genro dum tetrarca
não desdanha de peitar,
que se deve d'esperar
dum contador de comarca
eleito pera medrar?
E por isso esse mandil
que vem da região da China,
não é mandil mas doutrina
para vós que sois sotil.

Reposta de Diogo Brandão polos consoantes

O presente foi de marca
para tropo s'estimar,
no mais não há que falar
que quem quer encher sua arca
parte dela há-de vazar.
Siguirei se não for vil
senhor que tão bem ensina,
que sendo tão juvenil
nos feitos de cousa dina
é Nestor e *la ora mil*.

---

32. 1-9: Composição de João Rodrigues de Sá, formada de uma quintilha e uma quadra, fl. 95r.
Sobre João Rodrigues de Sá, cf. *Introdução*, nota 31.
Rubrica: *mandil*: neste caso, uma das peças dos arreios do cavalo (uma espécie de gualdrapa).
1: *genro dum tetrarca*: interpretamos aqui este sintagma como sendo uma afirmação genérica no sentido de «uma pessoa de muito alta posição». Mas não se pode excluir a possibilidade de que João se queira referir a alguém em concreto.
2: *desdanha*: no or., lê-se *s'esdanha*, forma que não encontrámos atestada.
peitar: subornar.
4: *contador da comarca*: seria o próprio Diogo Brandão.
6-9: interpretamos estes versos como uma tentativa de suborno de Rodrigues de Sá a Diogo Brandão: o *mandil* que lhe oferece serviria para cair nas boas graças do *contador*.
10-19: a resposta de Diogo é pelos consoantes, mas, em lugar de uma quintilha e de uma quadra, tem duas quintilhas (a segunda rima C não existe, na composição de Rodrigues de Sá).
11: *tropo*: galicismo, do francês *trop* — assaz (MORAIS 1889 cita justamente estes versos para atestar o emprego deste advérbio).
13: *que* com valor causal.
19: *Nestor*: o personagem da *Ilíada* e da *Odisseia*, por antonomásia o velho sábio.

33

De Duarte de Lemos a Diogo Brandão, sobre ũa cadea d'ouro que tinha sua que lhe não quis mandar, mandando-lha ele pedir

Senhor, vossa mercê crea
que despachei mal o moço,
por não tirar a cadea
do pescoço.

Por isso dexai andar,
de a vender sois seguro,
não quereis mais razão dar
per'arrancar
porque som das presas duro.
Nem gastemos mais candea,
nem venha cá mais o moço,
qu'eu afirmo qu'a cadea
eu a trarei ò pescoço.

Reposta de Diogo Brandão

Senhor, dais-me tão má vida
que não faço dela conta,
pola cadea que monta
tanto coma ser vendida.

---

33. 1-13: Cantiga de Duarte de Lemos com mudança de 5 versos de pé quebrado no 4.º e 8.º versos, fl. 97r. Sobre Duarte de Lemos, cf. *Introdução*, nota 73.

Rubrica: *cadea*: colar.

2: *o moço*: evidentemente mandado por Brandão para pedir a Duarte de Lemos o colar.

8: verso isométrico só por compensação.

10: *gastar candea*: note-se o jogo paronomástico entre *candea* («gastar candea» = perder tempo) e o subentendido *cadea* de ouro, o objecto em questão.

14-26: resposta de Diogo Brandão em forma de cantiga, com mudança de 5 versos, que não apresenta nem os mesmos consoantes nem os pés quebrados.

Parece que Diogo Brandão teria uma dívida para com Duarte de Lemos, ficando o colar como penhor. Brandão tentaria, em vão, recuperar a jóia para a poder vender e, provavelmente, com a quantia resultante dessa venda, saldar a dívida que tinha com Lemos.

17: *coma*: cf. **9**, 7.

O ouro que jaz em poço
a ninguém não presta nada,
cadea dependurada
se não é no meu pescoço,
é pior que rematada.
S'esperança já perdida
eu tevesse desta conta,
não sintiria a que monta
tanto como ser vendida.

34

D'Anrique de Sá a Diogo Brandão mandando-lhe um presente de vinho

Senhor, protesto
qu'inda que vos saiba bem
que a vós nem a ninguém
não convide mais co resto.
Porque vejais como presto
melhor do que mo fazeis
vos mand'esse que proveis,
do que fica não cureis
porqu'a ele me memfesto.

Reposta de Diogo Brandão polos consoantes

Eu contesto
polo qu'a vasilha tem
mas eu queria porém
o vendedor manifesto
para ser na compra lesto,
que deste sempre gosteis
e tenhais muito que deis
isto só me decrareis
e vereis como m'atesto.

34. Estrofe de nove versos, composta por uma quadra e uma quintilha com três rimas e o primeiro verso de pé quebrado (aliás hipermétrico), fl. 111v.
Sobre Anrique de Sá, cf. *Introdução*, nota 74.
4: isto é: não quero dividir com ninguém o que me resta.
9: *memfesto* de *memfestar*, dar ao manifesto, confessar-se (MORAIS 1899): Anrique quererá afirmar que vai beber sozinho o que lhe fica.
10-18: resposta de Diogo Brandão, em que usa as mesmas rimas da composição de Anrique de Sá: aqui, porém, o primeiro verso de pé quebrado é metricamente correcto.
Diogo solicita a Anrique de Sá que lhe revele a identidade do vendedor do vinho, para poder comprar mais e beber à vontade.

35

D'Anrique de Sá a Diogo Brandão sobre um homem que disse que se por fidalguia fosse, que Jesu d'Abreu lhe deviam de chamar, o qual nome lhe ficou e quando morreu o conde de Portalegre ensarrou-se por ele não tendo com ele nenhum parentesco

Mandai-me senhor dizer
s'é já lá desensarrado
o vosso Deus anojado.

Qu'eu também senhor estou
de loba, mas não na friso
e porém morto de riso
porque se Deus ensarrou;
fazei-me logo saber
se é já desensarrado
o nosso crucificado.

Reposta de Diogo Brandão

Ant'ontem saiu à tarde,
guedelha mais que ninguém
e Nosso Senhor me guarde
deste filho que cá tem:
nunca já ouvi dizer
antes de ramos passado
ser Cristo ressuscitado.

---

35. Vilancete em forma de cantiga de Anrique de Sá, fl. 113v.
Sobre Anrique de Sá, cf. *Introdução*, nota 74.
O Conde de Portalegre, D. Diogo da Silva Meneses, morre em 1504.
Rubrica: *ensarrou-se por ele*: «encerrar-se por alguém» significa «ocultar-se, não sair de casa em sinal de luto ou angústia» (MORAIS 1889).
4-5: *estou de loba*: a *loba* era o vestido de dó, ou luto, usado nesta época.
5: *não na*: não a.
friso: de frisar. Entenda-se: não o evidencio.
11-17: a resposta de Diogo Brandão representa mais uma mudança e uma volta do vilancete de Anrique de Sá.
12: *guedelha*: substantivo adjectivado de *guedelha*, no sentido de «confiança, esperança»: portanto, «confiado».

36

De Dom Antonio de Valhasco estando el-rei nosso senhor em Saragoça a ũas ceroilas de chamalote que fez Manuel de Noronha, filho do capitão da Ilha da Madeira

[...]

O coudel-mor Francisco da Silveira estando em Portugal a estas ceroilas de Manuel de Noronha, as quais mandou a Castela

Rifão

Grande corte de Castilha
não hajais por maravilha
Manuel calçar-se mal
que não é de Portugal
mas é da Ilha.

Enganou-se por Verão
e foi lá em forte ponto
cuidando qu'em Aragão
não havia cortesão
que de rir viesse a conto.
Mas de lá, ou de Sevilha,
parece por maravilha,
acertou algum ser tal
que quis rir de Portugal
e riu da Ilha.

Com'ele da Ilha veo
se soube cá por seu sino
que de chamalote fino

---

36. Transcrevemos também a rubrica dos motejos contra Manuel de Noronha elaborados em Castela (este grupo de trovas foi publicado por CICERI 1993). A longa cantiga do Coudel-mor dá continuação, em Portugal, à invectiva lá começada. Sobre a datação das trovas e as personagens envolvidas, cf. *Introdução*, ponto 6.
A composição de Francisco da Silveira dá o tema e a forma métrica a uma série de intervenções em que as rimas do mote são retomadas completamente ou, como no caso de Diogo Brandão, apenas na rima A, fls. 162v-163r.
É preciso aplicar a «lei de compensação» nos vv. 5, 20, 39, 68, 78.
Participam: Jorge d'Aguiar, Duarte da Gama, Jorge da Silveira, Diogo Brandão e João Gomes d'Abreu.
Rubrica: *ceroilas de chamalote*: peça que, geralmente, se trazia debaixo das calças. Normalmente eram de algodão, linho, seda ou flanela, e não de lã de pêlo de camelo. 10: *vir a conto*: vir a propósito.

faria calças d'arreo.
Mas há-se por maravilha
serem feitas em Sevilha
e culpar-se em Portugal,
pague lá, pois fez o mal
em Castilha.

Cuidarão nos castelhanos
que nos tenham já na rede,
ora crede
que somos cá tão oufanos
que não calçamos tais panos:
em caçotes, em fraldilha
em jubões, em tabardilha,
em outros deste metal
se gastam e não tão mal
como em Castilha.

A quem tais calças fez
se devera perdoar
por esta primeira vez
e dando-lh'este lugar
em outra o foreis tomar:
dig'ò Conde de Tendilha
e a senhora Bobadilha,
se da Ilha do Funchal
foi homem, tão por seu mal,
a Castilha.

Estava fora do rol
e destes motes isento
e meteu requerimento
com que não fez sua prol,

24: *calças d'arreo*: MÚRIAS DE FREITAS 1947, p. 76, indica «calças de luxo?».
30: *Cuidarão nos*: cuidarão os — note-se a nasalação do artigo depois de uma vogal nasal.
33: *oufanos*: forma arc. por *ufanos*.
35: *caçote*: «saio de pano grosso» (MÚRIAS DE FREITAS 1947, p. 75), e MORAIS 1889, acrescenta «talvez era talar e fraldado».
fraldilha: diminutivo de fralda.
36: *jubões*: casacos largos (MÚRIAS DE FREITAS 1947, p. 85).
tabardilha: capa, casacão ou capote com capuz e mangas (MORAIS 1889).
37: *deste metal*: isto é, deste género.

mas antes seu corrimento.
Compoer, senhor, da Ilha
pois por força na quadrilha
vos fostes de Portugal
a envencionar mal
a Castilha.

Compre que vos desculpeis
tomando a culpa por vossa,
sem s'haver nada por nossa
pois que só a mereceis.
E compre que Calçadilha
no sermão diga em Castilha
em voz alta, especial
que não sois de Portugal
mas sois da Ilha.

Fostes lá muito aramá
por vos fazer tal cousa
que a vós dano trará
e que não vos valerá
Pereira, Silva nem Sousa.
Milhor vos fora em camilha
jazer curando ũa asilha
ou vos tornar ò Funchal
que com trajo tão sem sal
ir a Castilha.

[...]

55: *compoer*: antiga forma de *compor* (MORAIS 1889). Aqui usado como infinito substantivado.
58: *envencionar*: «ornar com invenções, e adornos galantes» (MORAIS 1889).
64: *Calçadilha*: jogo paronomástico, construído sobre o eventual antropónimo e o sintagma «calça d'Ilha».
69: *aramá*: «em hora má». Sobre esta palavra, cf. TEYSSIER 1959, pp. 495-500.
74: *camilha*: diminutivo de *cama*, leito para dormir a sesta.
75: *asilha*: não encontrámos atestada esta palavra, que, em princípio, deve indicar uma doença. Os dicionários (MORAIS 1889 e MACHADO 1977) julgam-na diminutivo de «asa», significando ombro ou omoplata. Talvez se trate, portanto, de uma particular afecção dos membros superiores — mas não podemos garanti-lo.

Diogo Brandão

Muito mal se conformou
com cousas de sua terra
quem tais calças enventou
por nossa guerra.
Porque como se criara
em cousas doces comer
desta Ilha,
delas mesmas se calçara
e escusara
o zombar e escarnecer
de Castilha.

Neste trajo s'afirmou
qu'os da Ilha farão tudo,
que já lá outro s'achou
que frisou
duas peças de veludo.
Desta vez foi à Ilha,
desembarcou em Sevilha,
sem tocar em Portugal
e por isso o fez tão mal
em Castilha.

[...]

1-21: a participação de Diogo Brandão apresenta-se em duas estrofes desiguais: de onze versos (quintilha e sextina) a primeira, e de dez versos a segunda. Fl. 163r.
4: também este verso só é isométrico por compensação.
15: no *Cancioneiro*, a única menção que encontrámos, relativa ao facto de bordar alguma peça com veludo, é a sátira de Sancho de Pedrosa a D. Francisco de Castro, em que também Brandão participa (cf. n.º **40**).

37

De Duarte da Gama em Lixboa, sendo el-rei em Saragoça, a João Gomez d'Abreu porque estando na costa dos paços andando d'amores, lhe caiu um cavalo pola costa e morreu logo e a ele não fez nenhum nojo

A morte deste cavalo
me matará de paixão
se vos faz ir a Lorvão.

Não teremos cá quem ria
nem nós-outros de quem rir
nem quem faça poesia
nem quem ouse cada dia
de cair.
Se quereis, senhor, servir
as damas de perfeição
não vos vades a Lorvão.

Desta morte tão honrada
querem as damas saber
qual haveis por mais culpada
ou qual é mais magoada
sem no ser.
E pois dela escapastes
será mui grande rezão
que não vades a Lorvão.

Agora querem saber
em que haveis de cavalgar,
agor'é o seu prazer
saberem qu'há i d'haver

---

37. O vilancete de Duarte da Gama tem quatro voltas. Este dá início a uma longa série de composições. Depois da intervenção de Pero Fernandes Tinoco, Diogo Brandão intervém com uma «nova», que determina uma mudança na escolha métrica das participações, fls. 169r-171v.

Sobre a datação, cf. *Introdução*, ponto 6, e sobre Duarte da Gama e João Gomes de Abreu, a nota 76.

Participam: D. Garcia d'Albuquerque, D. Bernaldim de Almeida, João Pais, D. Afonso de Albuquerque, Diogo Brandão, Pero Fernandes Tinoco. Nos «aditamentos» intervêm Diogo Brandão, D. Garcia de Albuquerque, Duarte da Gama, D. Afonso de Albuquerque, D. Bernaldim de Almeida, João Pais e Pero Fernandes Tinoco.

16: *sem no*: sem o.

de que trovar.
Agora vos querem dar,
em qu'andeis, um rocinão
por não irdes a Lorvão.

D'hoje mais em mu selado
arraiado de latão
fareis vossa habitação
ou em grande sindeirão
derrabado.
E de como andais honrado
será bem que vosso irmão
leve as novas a Lorvão.

[...]

Diogo Brandão

Veo mui bem ao rocim
pois há tanto que não come,
ser aquela sua fim
pola não fazer com fome.
Nenhum outro não s'assome
em não fartar rocinão
por não morrer de cajão.

Este que não sei se deve,
comprou gordo e anafado,
em três dias que o teve
o matou d'entresilhado.

24: verso isométrico por compensação.
26: *rocinão*: o rocim é um cavalo pequeno e fraco (MORAIS 1889), tanto que existia nos forais antigos a distinção entre *carga de machos e cavalos* e *carga de rocim e asno* (cf. SANTA ROSA DE VITERBO, artigo *rocinal*).
28: *mu*: «do esp. *mulo*. Macho» (MORAIS 1889).
29: *arraiado*: o mesmo que *arreado*, isto é, aparelhado com arreios.
32: *sindeirão*: *sendeiro* é o cavalo que não é de marca, cavalo ruim (MORAIS 1889).
1-29: a intervenção de Diogo Brandão é um vilancete com quatro voltas, que repetem as rimas do mote de Duarte da Gama, fl. 169v.
1: *rocim*: cf. mais acima, v. 26 da composição de Gama.
7: *cajão* (e v. 21): «(ant.) Desgraça. *Morrer de cajão*: morte acidental» (MORAIS 1889).
11: *d'entresilhado*: MORAIS 1889 diz, citando este verso, «incerta significação». Porém, em MACHADO 1977, aparece o termo *entresilhado*, com a definição de «magro, enfraquecido, descarnado» (do cast. *tresijado*).

Viu-se tão desesperado
que quis mais morrer então
que viver de sua mão.
Fez-lhe ter tão pouca fé
o tratá-lo de tal sorte,
que polo leixar a pé
quis tomar aquela morte.
Sofriam vida tão forte
que foi d'ambos redenção
o morrer de tal cajão.

O demo vos deu contenda
com damas e com amores,
não é tanta vossa renda
que por perda da fazenda
não sintais algũas dores.
Não dês causa a trovadores
que vos falem na feição
polo não saber Lorvão.

[...]

Diogo Brandão porque ouviu dizer que João Gomes mandara esfolar o cavalo e vender a pele e que um moço seu a dera por quatro vinténs e que ele não contente mandara dizer a quem a comprou que lhe desse a pele ou mais dinheiro por ela

Sabeis a nova que anda
do cavalo que morreu
que a pele se vendeu
e há sobr'isso demanda?
A contia recebida
tem Jam Gomes qu'é autor
queixa-se de mal vendida,

1-10: estes versos de Diogo Brandão impulsionam outras composições dos mesmos autores, que, porém, já não apresentam o esquema métrico do vilancete de Duarte da Gama, como até agora, mas o do vilancete de D. Garcia de Albuquerque que comenta esta «nova» dada por Diogo Brandão, e que se lhe segue. Fl. 170r.
5: *contia*: forma arcaica atestada, por *quantia* (MORAIS 1889).
6: *Jam*: forma por João, atestata também em Gil Vicente (*Farsa de Inês Pereira*: Inês: «O Jesu que Jam das bestas», v. 291).
autor: termo jurídico — quem põe a demanda (processo).

defende-se o comprador:
vai a causa procedida
sendo já a pele cortida.

[...]

Diogo Brandão

Por esta pele buscá-lo
ando já de rua em rua,
foi seu pecado cegá-lo
em vender a do cavalo
por lhe falarem na sua,
sendo crua,
lhe foi o rabo cortado
e pentem nele pegado.

Não sei porque quer havê-la
tendo o preço por inteiro,
se quer arca fazer dela
o que há-de meter nela,
queria saber primeiro.
Mais verdadeiro
é aqueste seu cuidado
que não de ser namorado.

Oh, que manhas de fouveiro,
oh, que fim pera louvar;
milhor foi que ser ligeiro
gastar na vida dinheiro
e i-lo na morte dar.
Foi erro bem de culpar
e condenar
em ser João degradado
não sendo nada culpado.

1-33: Oitavas com pé quebrado no 6.º verso (excepto na última estrofe, sendo o v. 14 hipermétrico e o v. 23 isométrico por compensação). Seguem o esquema das de D. Garcia de Albuquerque, fl. 170v.

8: *pentem*: o mesmo que *pente*. Porque faziam cabeleiras com o rabo do cavalo?

15: *aqueste*: cf. **19**, 10.

17: *fouveiro*: cavalo castanho claro; em sentido figurado, mancebo dado a enfeites e galanteios (cf. MORAIS 1889).

A vertude desta pele
é rezão que se celebre,
qu'ainda que se querele
não podem dizer por ele
que vendeu gato por lebre.
Que com monjas se requebre,
não é nelas tão culpado
que mereça desterrado.

[...]

30: *vendeu gato por lebre*: DIAS 1990, n.º 611, transcreve *vende o gato por lebre.*

38

Do Conde de Borba a Francisco d'Anaia que veo a Portugal com grande dor e trazia um jaez dourado e envernizado posto sobre pano de dó e muito largo com grandes enxarrafas pretas

Rifão

Que cabeçadas, peitoral,
que seu dono
é entrado em Portugal
que nos faz perder o sono.

Fez por dó este senhor
para si este jaez,
para nós tem mais sabor
e é milhor
ca se fora feito em Fez.
Não tenhais qu'é de metal
senão seu dono
que veo tão cordial
que nos faz perder o sono.

[...]

---

38. Longa invectiva contra os arreios de Francisco d'Anaia, encabeçada pela cantiga do Conde de Borba, de pé quebrado no 2.°, 8.°, 11.° versos (este último, isométrico por compensação). As rimas AB são sempre retomadas nas composições que se lhe seguem. Fls. 171r-v.

O Conde de Borba era D. Vasco Coutinho, aliás Conde do Redondo, poeta cujas composições se encontram nas fls. 71r-v e *passim* do *Cancioneiro Geral*.

Francisco de Anaia era filho de Pedro de Anaia, que estabeleceu a primeira feitoria em Sofala, em princípios do século XVI.

Participam: João Fogaça, Diogo Brandão, Sancho de Pedrosa, D. Manuel de Meneses, D. João de Meneses, Fernão Brandão, Jorge Vasconcelos. Brandão participa também com um fictício *Requerimento a António Carneiro*.

Rubrica: *jaez*: aparelhos e arreios do cavalo.

enxarrafas: geralmente são uns ornamentos para a cabeça (cf. MÚRIAS DE FREITAS 1947, p. 112).

1: *cabeçadas*: «correias que cingem a cabeça, testa e focinho do cavalo, e lhe seguram o freio e as rédeas» (MORAIS 1889).

peitoral: «correia presa na dianteira das selas, a qual rodeia o peito do cavalo, para que a sela não corra» (MORAIS 1889).

Diogo Brandão

Não m'espanto já da sela
nem das cítaras de fundo
que tudo há em Castela
mas espanto-me ver nela
outro já nom em segundo.
Oh, jaez especial
tu fazes perder o sono,
tu fazes presumir mal
de teu dono.

Requerimento [a] António Carneiro

Senhor António Carneiro
porque nisso vai a vida,
vós tomai de nós dinheiro,
alongai esta partida
ò menos até Natal,
lhe fazeis perder o sono
e se não quiser seu dono
fique cá o peitoral.

1-17: Diogo Brandão participa com duas mudanças e duas voltas, as quais repetem as rimas do mote da cantiga do Conde de Borba. Fl. 171v.
2: *cítaras*: neste contexto, são as gualdrapas (cf. MORAIS 1889).
Rubrica: António Carneiro era escrivão da puridade e eminência parda dos reis D. Manuel e D. João III.

39

Do Conde do Vimioso a um fidalgo que no serão del-rei se meteu em ũa chiminé e fez os seus feitos num braseiro e diziam que era um dos capitães que iam a Torquia com o Conde de Tarouca.

Foi feito tão atrevido
o dest'homem que devia
não parar atá Torquia.

Sua

Será lá um Anibal,
fará feitos de Pompeo
pois cá fez façanha tal
com qu'esqueceu o Cabral
e outros que não nomeo.
Valente e mal sofrido
deve ser quem se vencia
no serão de tal porfia.

Sua

Correu risco o estrado
por ser longe a cheminé,
viu-se tão afadigado,
o coitado,
que não pôde mudar pé.
A pé quedo e combatido

---

39. Cantiga com cabeça trística e três mudanças: na segunda mudança, o quarto verso é quebrado. Seguem-se 21 composições à maneira de *mudança*. Fls. 175r-176r.
Participam: Gonçalo Coutinho, João da Silveira, Diogo Brandão, Álvaro Fernandes de Almeida, Manuel de Goios, Luís Dantas, Duarte da Gama, Diogo de Sepúlveda, Afonso de Albuquerque, Garcia de Resende, Mestre Rodrigo, Diogo Fernandes, D. Afonso de Noronha, D. Duarte de Meneses, e conclui a «desculpa de quem cagou». Sobre a datação destas trovas, cf. *Introdução*, par. 6.
Rubrica: *Torquia*: no original lê-se *Torqui*. Corrige-se por analogia com o v. 3.
Note-se o poliptoto, baseado na dilogia, que liga a rubrica ao v. 1: *feitos* (excrementos) — *feito* (façanha).
1: fl. 175v.
4-11: Notem-se a estrutura concessiva construída com o futuro, e ainda o jogo de contraste que *lá* estabelece com *cá*, do v. 6, e o aproveitamento burlesco do clássico expediente do elogio superlativo.
17: *Estar a pé quedo, pelejar a pé quedo*: «sem largar o campo ou sem se afastar donde está» (MORAIS 1889).

usou de tal valentia
que saiu como queria.

[...]

Diogo Brandão

O mundo vai de maneira
que já nele tudo achais,
um fez águas na primeira,
outro foi casar na Beira
este descobriu jamais
qu'at'aqui não foi sabido:
qu'em braseiro se podia
fazer tal galantaria.

Outra sua

Se não fora em cheminé,
que foi logo polo vão,
pastilhas, lenho loé
nem os cheiros da Guiné
não bastaram no serão,
porq'era tão desmedido
o grã olor que saía
que por fora recendia.

[...]

1-16: Diogo Brandão compõe duas mudanças da cantiga do Conde, em que utiliza as mesmas rimas AB que lá aparecem. Fl. 175v.
3: *fez águas*: fazer águas tanto pode significar, já que estamos no campo da coprologia, urinar, como, neste contexto, o mesmo que «meter água», falhar.
na primeira: não é claro o que possa indicar: quiçá a primeira noite? Então, o segundo sentido de «fazer águas» que indicámos, seria o mais apropriado — para mais o verso seguinte trata também de assuntos «matrimoniais».
11: *pastilhas*: composições aromáticas que se queimavam para perfumar o ambiente.
lenho loé: lenho aromático da planta do mesmo nome (hoje *aloés*).

40

De Sancho de Pedrosa a Dom Francisco de Crasto, porque debrumou ũa camisa de veludo

Um galante se vestiu
d'envenção mui enovada
com camisa debrumada.

De veludo a bordou,
com tenção de soportar
quantos motes possam dar
a quem tal envenção sacou.
Mas em lugar a tirou
que irá bem apodada
a camisa debrumada.

Nesta era de quinhentos,
veremos muitos sinais
e aquestes serão tais
que nos dem contentamentos
pera folgarmos e rir
e ser muito apodada,
a quem cuida qu'em vestir
era boa a debrumada.

De Tristão da Silva em que pede ajuda a Diogo Brandão

Senhor, quem tanto crê
em vosso saber e graça

---

40. O vilancete de Sancho de Pedrosa dá o tema a uma composição com seis intervenientes, que retomam o esquema do mote e da volta. Faz excepção o pedido de ajuda a Diogo Brandão de Tristão da Silva, que tem estrutura própria (ver mais adiante). Contudo, o vilancete de Pedrosa tem uma estrutura anómala, pois que, a seguir à primeira mudança e volta regularmente compostas, vêm uma mudança e uma volta em forma de cantiga, fls. 181r-v.
Participam Tristão da Silva, Diogo Brandão, João Afonso de Beja, Duarte da Gama, Rui de Figueiredo e João Pais.
De Sancho de Pedrosa conhecem-se mais algumas intervenções no *cancioneiro* (fl. 57v e *passim*).
2: *envenção*: no duplo sentido de «acção de inventar» e de «adorno».
13: *aquestes*: cf. **19**, 10.
1-8: o pedido de Tristão da Silva a Diogo Brandão é formado por duas quadras, que não têm as rimas do vilancete de Sancho de Pedrosa.
Tristão da Silva intervém no cancioneiro de Resende também nas fls. 135v-136v.

esta grã mercê me faça:
qu'ajude vossa mercê.
E depois que vossa mão
for cansada d'escrever,
o senhor vosso irmão
faça nisto o que quiser.

Diogo Brandão

Se por contentar alguns
enventou cousas tão novas,
deve de sofrer as trovas
pois fez tão novos debruns.
E se nisto não viu
quando fez a debrumada
guarde tudo na pousada.

Galante francês nem mouro
nunca tal fez até'qui,
mas é já milhor assi
ca ser lavrada com ouro.
Eu tenho qu'este vestiu
que lhe não falece nada
em fazer a debrumada.

[...]

3-4: note-se o trocadilho baseado no duplo sentido de *mercê*.
7: o irmão de Diogo Brandão é Fernão Brandão, mas não se percebe aqui a referência a ele, pois não participa na composição.
9-22: vilancete em forma de cantiga, com duas voltas, composto por Diogo Brandão, que inclui nas voltas as duas rimas do mote do vilancete de Sancho de Pedrosa.
10: *enventou*: joga com o duplo sentido de *invenção*: o próprio, de criação original, e o figurado, de enfeite, ornamento, como já tinha feito Sancho Pedrosa.
12: *debruns*: «fita ou cairel» (MORAIS 1889).
13: verso hipométrico.
14: *fez*: no original, lê-se *frez*: emendámos a gralha.
debrumada (e 22): o debrum.

41

De Fernão Brandão
Ũas trovas a este vilancete castelhano suas

Para mi triste nacieran
cuidados, desaventura,
para mi nació tristura.

Y las penas quantas son
nesta vida yo las siento
porque nace mi passión
de mui alto pensamiento.
Nacieran triste sem cuento
cuidados, desaventura
para mi nació tristura.

Del remedio desespero
y de toda esperança
que pues muerte no s'alcança
no pido nada ni quiero,
sino la fe con que muero
me queda por mi ventura
para ter mayor tristura.

[...]

Diogo Brandão

Naceran cuando nací,
comigo sempre creceran,
yo triste padecí
más que cuantos padecieran.
El más mal que me fizeram
es que serán de más dura
mis días, por más tristura.

---

41. Fernão Brandão compõe um vilancete com duas voltas, a que se seguem mais quatro voltas de autores diferentes, fl. 114r.
Sobre Fernão Brandão, cf. *Introdução*, nota 8.
Participam: Anrique de Sá, Diogo Brandão, Gaspar de Figueiró e Afonso Pires.
Afonso Pires é o único que compõe uma volta em português.
Sobre os lusismos presentes, cf. *Introdução*, par. 8.
1-7: a participação de Diogo repete as rimas BB do vilancete do irmão.

42

Cantiga d'Anrique de Sá em louvor de sua senhora

Toda fermosa nacida
há-de morrer de tristeza
pois toda arte de lindeza
só de vós é possuída.

A vós só quis Deus fazer
desigual em fermosura
por nos dar a nós tristura
e [a] nossos olhos prazer.
Morrerá toda nacida
dum mal que chamam tristeza
pois toda arte de lindeza
só de vós é possuída.

[...]

De Diogo Brandão

Parecer tão excelente
não se fez d'humanas artes,
devês de viver contente
pois que tendes juntamente
quanto todas tem por partes.
Senhora, tão escolhida
vos fez Deus em gentileza
que por vós serdes nacida
dizem mal a sua vida
as que vem vossa lindeza.

---

42. Louvor de Anrique de Sá em forma de cantiga. As rimas da cabeça são retomadas nas participações de Fernão e Diogo Brandão. Fl. 111r.
Sobre Anrique de Sá, cf. *Introdução*, nota 74.
4: *de vós*: cf. **22**, 21.
6: *desigual*: cf. **7**, 9.
1-10: a contribuição de Diogo é uma décima 5 + 5.
9: *a sua vida*: entenda-se *à sua vida*.

43

Do Conde de Borba à senhora dona Lianor Anriques

Eu cuidei em vos louvar
e achei-me tão perdido
que perdi todo o sentido
em querer nisso falar.

Qu'em gabar, desgabaria
vosso grande parecer
pois dizendo ficaria
a mor parte por dizer.
Não pode ninguém tomar
um cuidado tão crecido
que nom saia do sentido
se nisso quiser cuidar.

Diogo Brandão

Pois tendes na vida nossa
mais poder que ninguém teve,
o que louvar-vos s'atreve
que diga mais do que possa
dirá menos do que deve.
E pois vos hei-d'anojar,
pesa-me de ser nacido
mas folgo por m'acertar
em tempo, que meu sentido
vos podesse contemprar.

[...]

43. As voltas de todas as composições que compõem o louvor a D. Lianor Anriques retomam as rimas AB da cantiga do Conde de Borba, apesar de se disporem, às vezes, de maneira diferente, conforme o tipo de estrofe utilizada (cantigas, décimas, décimas de pé quebrado, etc.), fls. 143v-144r.
Sobre o Conde de Borba, cf. **37**.
Participam: Jorge de Aguiar, João Fogaça, Duarte da Gama, Manuel de Goios, D. João de Meneses, Diogo Brandão, Duarte de Lemos, Anrique Corrêa, O Conde do Vimioso, D. Manuel de Meneses, Pero de Sousa Ribeiro, D. Afonso de Noronha, Garcia de Resende. O *fim* é composto pelo próprio Conde de Borba.
Brandão repete os habituais *topoi* dos louvores (cf. *Introdução*, ponto 6).
2: *ninguém*: cf. **6**, 13.
4: *que* com valor concessivo.

44

Do Craveiro Dom Diogo de Meneses à senhora Dona Felipa d'Abreu

Rifão

Saiba-se que digo [eu]:
cada dia e cada hora
que não são meu
mas são todo da senhora
Dona Felipa d'Abreu.

Que s'eu tivera poder
em mim e em minha vida
não na tivera perdida
nem me podera perder.
Mas pois triste, não são meu
nem no serei nenhum hora,
saiba-se que digo eu
que são todo da senhora
Dona Felipa d'Abreu.

[...]

Diogo Brandão

Esta tem mais perfeição
de quantas no mundo sento,

---

44. A cantiga do Craveiro é o início de uma série de voltas em que as rima C e B são sempre retomadas, fls. 145v-147r.
Participam: O Conde de Tarouca, Jorge da Silveira, Sancho de Tovar, D. Francisco d'Almeida, O Craveiro, João Anriques, D. Felipe, Álvaro Pires de Távora, Simão de Sousa, Pero Corrêa, Vasco Gomes d'Abreu, Pero de Mendoça, Francisco de Mendoça, Garcia de Resende, Diogo da Silveira, D. Garcia de Noronha, Francisco de Sousa, D. Rodrigo de Sousa, O Barão, Diogo Brandão, D. Francisco de Almada, Francisco da Silveira, João Fogaça, João da Silveira.
1: integramos o pronome de primeira pessoa, com vistas a reestabelecer o isossilabismo e a rima.
3: o verso é hipermétrico. Para reestabelecer a isometria bastaria expungir o *que*, sem que o sentido seja afectado.
8: *não na*: não a.
11: *nem no*: nem o.
nenhuma hora: cf. **23**, 211.
1-20: Diogo Brandão compõe duas «voltas» à cantiga do Craveiro, com pé quebrado no 8.º verso da primeira estrofe e no 3.º e 8.º da segunda, fl. 146v.

polo qual que de paixão
é sofrida com rezão
por seu grã merecimento.
E por isso não são eu
pera sempre desd'agora
nada meu,
por ser todo da senhora
dona Felipa d'Abreu.

Outra sua

Nesta vida dama tal
creio que não viu ninguém
polo qual
ainda que faça mal,
lhe devem de querer bem.
Pois d'aqui m'afirmo eu,
que tenha mal cada hora
não ser meu
por ser todo da senhora
dona Felipa d'Abreu.

1

D'Anrique de Sá a Diogo Brandão, sobre um hóspede que tinha

Hóspede que m'avorrece
sem se temer e sem briga
pois eu não sei que lhe diga,
dizei-me que vos parece.

Olhando, vejo mau rosto,
se fala, sensaboria,
faz-me de noite e de dia
estar mais seco qu'Agosto.
Dizei, senhor, que merece
e também o qu'eu mereço,
pois que tal vida padeço
com cousa que m'avorrece.

1. Cantiga de Anrique de Sá, fl. 97r. Sobre Anrique de Sá, cf. *Introdução*, nota 74.

2

D'Anrique de Sá a Diogo Brandão mandando-lhe ũas trutas de freira

Estas trutas são daquela
a quem vós dizeis a ponto,
levam ovos e canela,
nem co elas nem par'ela
nunca se vos põem em ponto;
isto soube per um conto
qu'ũa dona me contou
em que pouco vos gabou.

2. Mais uma composição de Anrique de Sá a Diogo Brandão. Trata-se de uma oitava de heptassílabos, fl. 110r. Sobre Anrique de Sá, cf. *Introdução*, nota 74.
2: *a ponto*: «estar a ponto» equivale a «estar disposto» (MORAIS 1889).
A estrofe de Anrique de Sá parece ridicularizar as pretensas proezas sexuais de Diogo Brandão.

3

Duarte da Gama estando já apousentado em sua casa a Diogo Brandão sobre ũa carta que lhe mandou de novas da Corte na qual lhe pediu que lhe mandasse algũas trovas

Na carta, senhor, das novas
que da Corte m'escreveis
me mandais e me dizeis
que vos mande algũas trovas;
digo que sejam da vida
em que vivo,
pois a isso me convida
meu motivo.

E digo logo primeiro
que vivo naquesta terra
onde nunca tenho guerra
com Diogo nem porteiro,
nem vejo menos agora
estar no centro
quem sabeis qu'estava fora
e nós dentro.

Vivo fora de dizer:
«Senhor, dizei lá de mim»,
nem a Fogaça Chacim
ir pousada requerer.
Nem vivo em tanta míngua
que requeira
a quem já nom tem a língua
mui inteira.

Tenho mais o que nom tem
quem está lá ond'estais,

---

3. 18 coplas castelhanas, com pé quebrado no sexto e oitavo versos, fls. 134r-v.
Sobre Duarte da Gama, cf. *Introdução*, nota 76.
Estas trovas são de relacionar, pelo seu teor satírico, com as *às desordens que se costumam em Portugal*, do mesmo Duarte da Gama (fls. 134v-135v).
1: desta carta não nos resta documentação.
10: *naquesta*: cf. **19**, 10.
14: verso isométrico por sinafia.

nunca ver oficiais
a que fale mal nem bem;
nem vejo corregedores
carregados,
nem muito menos doutores
perfilados.

Durmo sono mui inteiro
e mais como quando quero,
dos meus moços não espero
que me peçam já dinheiro.
Manjadoiras tenho feitas
bem pregadas,
para nunca ser desfeitas
nem mudadas.

Nunca peço emprestado
sobrescrito nem penhor,
polo qual vivo, senhor,
a meu ver mui descansado.
Também tenho já perdido
a lembrança
de quem tem mais de medrança
ca servido.

Não me lembra Portalegre,
Vila Real com Valença,
Tentugal com Olivença
qu'estoutros faz vir febre.
Nom me lembra Monsaraz
coa Idanha,
porque Deus quando lh'apraz
tudo apanha.

Alvito com Portimão,
Afonseca com Cascais,
Carneiros, Corte Reais
da memória se me vão.

27: verso hipométrico. Introduzindo o artigo — definido ou indefinido — reestabelecer-se-ia a isometria.
32: *perfilados*: formados, alinhados.
52: verso hipométrico. Pode-se introduzir a preposição *a* antes de *estoutros*, para reestabelecer a isometria e tornar mais claro o sentido.

Lá vai a Feira também
porque levou
o qu'ele nunca cuidou
nem ninguém.

De Sesimbra que direi,
e d'Arruda e de Nisa?
senão que por ũa guisa
de todos m'esquecerei.
Do grã Castelo Real
não se diga,
pois dizê-lo me não val
a ter fadiga.

Barretos, Costas e Melos,
Botelho por esta via,
Marchionio, Atoguia
com mil contos d'amarelos.
Ante mi tão esquecidos
todos são,
como se foram nacidos
e eu não.

Mas co este esquecimento
não me leixa de lembrar
que vi Tângere tirar
a quem tem merecimento,
Arzila desta maneira
fez mudança,
polo qual tenho lembrança
verdadeira.

Lembra-me Penamacor
como foi já prosperado
e depois foi desterrado
do reino com tanta dor.
Lembra-me que s'espediu
de Portugal

72: verso isométrico por compensação.
75: *Marchionio*: alude à família de armadores italianos, estabelecidos em Lisboa — os Marchioni.
89: aludirá ao Conde de Penamacor envolvido na conspiração contra D. João II?
93: *s'espediu*: se despediu (ou foi mandado embora?).

o Prior do Esprital,
como se viu.

Por não m'haverdes por peco
lembra-me Martim de Beça
e não quero que m'esqueça
também Álvaro Pacheco.
Lembra-me que Per'Estaço
não tem renda
e que val mais a fazenda
que o Paço.

Lembra-me dos que dissestes
qu'a Sofala querem ir,
se o fizestes por rir
mercê muita me fizestes;
se o dizeis de verdade
é razão
que diga minha tenção
e vontade.

Gil Matoso, Brás Teixeira
é muita razão que vão
para ver se perderão
o que houveram da primeira;
se de quão pouco tiveram
se lembraram
co que da mina trouxeram
repousaram.

De Soares, de Reinel
sobretodo mais m'espanto
sem querer haver por tanto
ir Fernandes Manuel.
Estes fazem que riqueza
nom desejo
e mais ter por bem sobejo
a proveza.

95: *Prior do Esprital*: isto é, o mestre dos Hospitalários, que em Portugal era também designado como prior e, especificamente, Prior do Crato.
97: *peco*: tolo.
113: fl. 134v.
128: *proveza*: pobreza (de *prove*, forma atestada por *pobre* – cf. MORAIS 1889).

Dizem cá qu'estais eleito
para ir ond'estes vão
do qu'está meu coração
assaz cheio de despeito;
se tendes determinado
tal fazer,
o conselho escusado
deve ser.

Fim

Polo qual quero dar fim
ò processo começado,
sem vos dar outro cuidado
se não só que, lá por mim,
ò senhor Conde beijeis,
senhor, as mãos,
e que vos aconselheis
co homens sãos.

129-130: destes versos deduz-se que também Diogo Brandão devia embarcar para Sofala, mas, dos documentos que consultámos, esta notícia não consta.
142: verso isométrico por compensação.

BIBLIOGRAFIA

As entradas bibliográficas compõem-se do apelido (ou apelidos) do/s autor/es e do ano da edição consultada. Se se conseguiu detectar edição precedente ou posterior àquela consultada, indica-se entre parênteses. Quando se trata de edições críticas, é o nome do organizador que vai mencionado, e quando se trata de dicionários ou enciclopédias de responsabilidade vária, indica-se a sigla do título da obra e o ano da edição.

A referência PL está, naturalmente, pela *Patrologia Latina* de Migne.

AA.VV. 1986 — G. Caravaggi, M. von Wunster, G. Mazzocchi, S. Toninelli, *Poeti «Cancioneriles» del Sec. XV*, Roma-L'Aquila, Japadre, 1986.

AGUIAR E SILVA 1971 — Vitor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Estudos Românicos, 1971.

ALMEIDA RIBEIRO 1993 — *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (apresentação, selecção e notas de Cristina Almeida Ribeiro), Lisboa, Editorial Comunicação, 1993.

ALVAR – POTTIER 1983 — Manuel Alvar e Bernard Pottier, *Morfología Histórica del Español*, Madrid, Gredos, 1983.

ASKINS 1979 — *The «Cancioneiro de Cristóvão Borges»* (ed. de Arthur Lee-Francis Askins), École des Hautes Études – IV[e] Section, Centre de Recherches sur le Portugal de la Renaissance, Braga, Barbosa & Xavier Limitada Editores, 1979.

BAEHR 1984 — Rudolf Baehr, *Manual de Versificación Española*, Madrid, Gredos, 1984.

BAQUERO MORENO 1979 — Humberto Baquero Moreno, *A Batalha de Alfarrobeira*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 2 vols., 1979.

BARBOSA MACHADO 1965 — Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, ed. facsímile, Coimbra, Atlântida, 1965 (1.ª ed., 1741).

BEAU 1954-1958 — Albin Beau, «A Realeza na Poesia Medieval e Renascentista Portuguesa», em *Boletim de Filologia*, XV, 1954-1955, pp. 306-336; XVI, 1957, pp. 176-221; XVII, 1958, pp. 1-19.

BLÜHER 1983 — Karl Alfred Blüher, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983.

BORRALHO 1724 — Manuel da Fonseca Borralho, *Luzes da Poesia Descobertas no Oriente de Apolo nos Influxos das Musas*, Lisboa, 1724.

BRAAMCAMP FREIRE 1902 — Anselmo Braamcamp Freire, *Índices do Cancioneiro Geral e das Obras de Gil Vicente*, Lisboa, Francisco Luís Gonçalves, 1900.

BRAAMCAMP FREIRE 1908 — Anselmo Braamcamp Freire, «Maria Brandoa, a do Crisfal, I. Os Brandões Poetas do Cancioneiro», em *Arquivo Histórico Português*, VI, 1908, pp. 293-321.

BRAAMCAMP FREIRE 1910 — Anselmo Braamcamp Freire, *Crítica e História*, Lisboa, Tip. da Antiga Casa Bertrand, 1910.

BRAAMCAMP FREIRE 1944 — Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obra de Gil Vicente – Trovador, Mestre da Balança*, Lisboa, Edições «Revista Ocidente», 1944.

BRAGA 1871 — Teófilo Braga, *Poetas Palacianos*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871.

BREMOND – LE GOFF 1982 — Claude Bremond e Jaques Le Goff, *L'«Exemplum»*, Turnohout, Brepols, 1982.

CAMACHO GUIZADO 1969 — Eduardo Camacho Guizado, *La Elegía Funeral Española*, Madrid, Gredos, 1969.

CARVALHO 1987 — Amorim De Carvalho, *Teoria Geral da Versificação*, Coimbra, Almedina, 2 vols., 1987.

CARVALHO 1991 — Amorim de Carvalho, *Tratado de Versificação portuguesa*, Coimbra, Almedina, 1991 (1.ª ed., 1974).

CIAVOLELLA 1986 — Massimo Ciavolella, *La «Malattia d'Amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.

CICERI 1993 — Marcella Ciceri, «Burle Spagnole per Calze Portoghesi», em *El Girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-Americane Offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e Silvana Serafin, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 245-255.

CLARKE 1949 — Dorothy Clotelle Clarke, «Imperfect Consonance and Acoustic Equivalence in Cancionero Verse», em *Publications of the Modern Language Association of America*, LXIV, 1949, pp. 1114-1122.

COLOMBO 1987 — Manuela Colombo, *Dai Mistici a Dante: il Linguaggio dell'Ineffabilità*, Florença, La Nuova Italia, 1987.

COSTA PIMPÃO – DIAS 1973-1974 — Álvaro Júlio da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias, ed. *Cancioneiro Geral de Resende*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 2 vols., 1973-1974.

COSTA RAMALHO 1983 — Américo da Costa Ramalho, «Cataldo e João Rodrigues de Sá» e «A Idade de João Rodrigues de Sá», em *Estudos Sobre o Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983², pp. 53-75 e pp. 199-201.

COSTA RAMALHO 1985 — Américo da Costa Ramalho, *Latim Renascentista em Portugal*, Lisboa, INIC, 1985.

CRABBÉ ROCHA 1949 — Andrée Crabbé Rocha, *Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra, Coimbra ed., 1949.

CRABBÉ ROCHA 1973 — Andrée Crabbé Rocha, ed. *Cancioneiro Geral de Resende*, reprodução offset da ed. de Gonçalves Guimarães, 5 vols., Coimbra, 1973.

CUMMINS 1984 — Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. de J. C. Cummins, Madrid, Cátedra, 1984³.

CURTIUS 1984 — Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 2 vols. (1.ª ed., 1955).

DABORD 1965 — Michel Dabord, *La Poésie Religieuse Espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Paris, 1965.

DE ROUGEMONT 1989 — Denis de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, Milão, BUR, 1989 (tradução da 2.ª edição, ampliada, de 1956).

DIAS 1966 — Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro Português do Museu Condé de Chantilly*, tese de Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1966.

DIAS 1978 — Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos – Contactos e Sobrevivências*, Coimbra, Almedina, 1978.

DIAS 1982 — Aida Fernanda Dias, «Sentimento Heróico e Poesia Elegíaca no *Cancioneiro Geral de Resende*», em *Biblos*, LVIII, 1982, pp. 268-299.

DIAS 1990 — *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 4 vols., 1, 2: 1990; 3, 4: 1993.

DLMGP 1993 — *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, org. e coord. de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993.

DUTTON 1982 — Brian Dutton, *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.

ESTEVES PEREIRA 1895 — F. M. Esteves Pereira, «Visão de Túndalo», em *Revista Lusitana*, III, 1895, pp. 101-120.

FILGUEIRAS GAYO 1992 — Manuel José da Costa Filgueiras Gayo, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, facs. da 1.ª edição de 1938, Braga, Carvalhos de Bastos, 1992.

FONSECA 1777 — Pedro José da Fonseca, *Tratado da Versificação Portuguesa*, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1777.

FOULCHÉ DELBOSC 1912-1915 — Raymond Foulché Delbosc, *Cancionero Castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly-Bailliére (NBAE 19, 22), 1912-1915.

GALLAGHER 1968 — Patrick Gallagher, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis, 1968.

GARCÍA FUENTES 1975 — M. C. García Fuentes, «Pervivencia Horaciana en Jorge Manrique», em *Cuadernos de Filología Clásica*, IX, 1975, pp. 201-211.

HUBER 1986 — J. Huber, *Gramática do Português Antigo*, Lisboa, Gulbenkian, 1986 (1.ª ed. 1933).

JANNER 1943 — Hans Janner, «La Glosa Española. Estudio Histórico de Su Métrica y de Sus Temas», em *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1943, pp. 181-232.

LANCASTRE DE TÁVORA 1984 — D. Luís Lancastre de Távora, Marquês de Abrantes, *Dicionário das Famílias Portuguesas*, Lisboa, Quetzal, 1984.

LÁZARO CARRETER 1979 — Francisco Lázaro Carreter, «La Poética del Arte Mayor Castellano», em *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 75-111.

LE GENTIL 1981 — Pierre Le Gentil, *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la Fin du Moyen Age*, Génève-Paris, Slatkine, tt. I-II 1981 (1.ª ed. 1949-1953).

LEITÃO MANSO DE LIMA 1928 — Jacinto Leitão Manso de Lima, *Famílias de Portugal*, cópia fiel do manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, Bezerra-Buzios, 1928.

LIBORIO 1960 — Mariantonia Liborio, «Contributi alla Storia dell'*Ubi Sunt*», em *Cultura Neolatina*, XX, 1960, pp. 141-209.

LIDA DE MALKIEL 1950 — María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, Poeta del Prerrenacimiento Español*, México, Colegio del México, 1950.

LIDA DE MALKIEL 1977 — María Rosa Lida de Malkiel, «La Dama como Obra Maestra de Dios»; «La Hipérbole Sagrada en la Poesía Castellana del Siglo XV», em *Estudios Sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Porrua Turanzas, 1977, pp. 179-290 e pp. 291-309.

MACHADO 1977 — José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 5 vols., 1977[3] (1.ª ed. 1952).

MANERO SOROLLA 1990 — M. P. Manero Sorolla, *Imágenes Petrarquistas en la Lírica Española del Renacimiento (Repertorio)*, Barcelona, PPU, 1990.

MARTINS 1950 — Mário Martins S. J., «Um Tratado Tardo-Medieval do Nome de Jesus», em *Brotéria*, L, 1950, pp. 664-671.

MARTINS 1977 — Mário Martins S. J., «Canções Marianas Musicadas nos Autos Vicentinos», em *Didaskalia*, VII, 1977, pp. 399-432.

MAZZOCCHI 1990 — Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, ed. crítica de Giuseppe Mazzocchi, Florença, La Nuova Italia, 1990.

MENDOZA NEGRILLO 1973 — Juan de Dios Mendoza Negrillo, *Fortuna y Providencia en la Literatura Castellana del Siglo XV*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XXVII, 1973.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS 1922 — Carolina Michaëlis da Vasconcelos, *O Cancioneiro de Fernandes Tomás*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 (ed. facs., Lisboa, IN-CM, 1980).

MORAIS 1889 — António de Morais Silva, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Empresa Fluminense, tt. I-II 1889.

MORAIS 1943 — Cristóvão Alão de Morais, *Pedatura Lusitana* (ed. por Alexandre António Pereira de Miranda Vasconcelos, António Augusto Ferreira da Cruz, Eugênio Eduardo Andrea da Cunha e Freitas), Porto, Livraria Fernando Machado, 1943.

MORREALE 1968 — Margherita Morreale, recensão a: Carvajal, *Poesie*, ed. de Emma Scoles, Roma, Ateneo, 1967, em *Revista de Filología Española*, LI, 1968, pp. 275-287.

MORREALE 1975 — Margherita Morreale, «Apuntes para el Estudio de la Trayectoria Que Desde el *Ubi Sunt* Lleva Hasta el *¿Qué Le Fueron Sino?* de Jorge Manrique», em *Thesaurus*, XXX, 3, 1975, pp. 471-519.

MÚRIAS DE FREITAS 1947 — Maria Constança Múrias de Freitas, «Palavras e Expressões sobre Vestuário no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*», em *Boletim de Filologia*, 1947, VIII, 1, pp. 67-88, VIII, 2, pp. 93-120, IX, 2, pp. 121, 149.

NAVARRO TOMÁS 1986 — Tomás Navarro Tomás, *Métrica Española*, Barcelona, Labor, 1986[7].

NUNES 1615 — Filipe Nunes, *Arte Poética e da Pintura e Simetria, com Princípios de Perspectiva*, Lisboa, 1615.

NUNES 1975 — José Joaquim Nunes, *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, Lisboa, Clássica, 1975[8].

NUNES 1981 — José Joaquim Nunes, *Crestomatia Arcaica*, Lisboa, Clássica, 1981[8].

PATCH 1950 — Howard R. Patch, *The Other World, According to the Descriptions in Medieval Literature*, Harvard U. P., 1950 (trad. espanhola: *El Otro Mundo en la Literatura Medieval*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956).

RAU 1959 — Virgínia Rau, «Os Brandões do Porto – Uma Fortuna do Século XV», separata de *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, XXII, 3-4, 1959, pp. 5-35.

RODRÍGUEZ-MOÑINO 1958 — Antonio Rodríguez-Moñino, ed. facs. *Cancionero General de 1511*, Madrid, Real Academia Española, 1958.

RUGGIERI 1931 — Jole Ruggieri, *Il Canzoniere di Resende*, Genebra, Olschki, 1931.

SANTA ROSA DE VITERBO — Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antigamente Se Usaram e Hoje Regularmente Se Ignoram* (Lisboa, t. I 1798, t. II 1799), ed. crítica por Mário Fiúza, Porto, Civilização, t. I 1965, t. II 1966.

SARAIVA – LOPES 1985 — António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Ed., 1985[13].

SEGRE 1990 — Cesare Segre, *Fuori del Mondo*, Turim, Einaudi, 1990.

SENA 1980 — Jorge de Sena, «Camões e os Maneiristas», em *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 2 vols., vol. 1, pp. 49-61.

SILVA DIAS 1970 — José Epiphânio da Silva Dias, *Sintaxe Histórica Portuguesa*, Lisboa, Clássica, 1970[5].

STEUNOU – KNAPP 1975 — Jacqueline Steunou e Lothar Knapp, *Bibliografía de los Cancioneros Castellanos del Siglo XV y Repertorio de Sus Géneros Poéticos*, Paris, CNRS, t. I 1975, t. II 1978.

TARRACHA FERREIRA 1993 — Garcia de Resende, *Antologia do Cancioneiro Geral* (selecção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira), Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, s.d. (1993).

TEYSSIER 1959 — Paul Teyssier, *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.

TILLIER 1985 — Jane Yvonne Tillier, «Passion Poetry in the *Cancioneros*», em *Bullettin of Hispanic Studies*, LXII, 1985, pp. 65-78.

TOCCO 1993 — Valeria Tocco, «Gli Inferni d'Amore Portoghesi e la Tradizione Allegorica Europea», em *Resoconti dell'Istituto Lombardo (Lettere)*, 127, 1993, pp. 297-359.

VIEIRA 1871-1874 — Fr. Domingos Vieira, *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*, Porto, E. Chardron e B. H. de Morais, 5 vols., 1871-1874.

VINCI 1968 — J. Vinci, «The Petrarcan Source of Jorge Manrique», em *Italica*, XLV, 3, 1968, pp. 314-328.

WEBBER 1951-1952 — E. Webber, «*Arte Mayor* in Early Spanish Drama», em *Romance Philology*, V, 1951-1952, pp. 40-60.

WHINNOM 1981 — Keith Whinnom, *La Poesía Amatoria de la Época de los Reyes Católicos*, Universidade de Durham, 1981.

ZINATO 1996 — Macías, *L'Esperienza Poetica Galego-Castigliana*. Edizione critica di Andrea Zinato, Veneza, Cafoscarina, 1996.

Índice dos primeiros versos

Índice por ordem numérica

1. Que saiba bem na verdade p. 41
2. Que viva neste cuidado p. 42
3. Sempre m'a fortuna deu p. 43
4. Do grande mal que causaram p. 44
5. Pois tanto gosto levais p. 45
6. Vejo tanta pressa dar p. 46
7. Não seria tão mortal p. 47
8. Vejo tanto desengano p. 48
9. Em esta vida mortal p. 49
10. Tantas novidades tem p. 50
11. Passo secreta tormenta p. 51
12. Pois que tem comigo guerra p. 52
13. Senhora, não vos temais p. 53
14. De tal maneira me sento p. 54
15. Se descanso receberam p. 55
16. O nome da perfeição p. 56
17. Não vos enganês, senhora p. 57
18. Quem bem sabe navegar p. 58
19. Os que logo decrararam p. 59
20. Pues esperança perdida p. 60
21. Foram as nossas jornadas p. 62
22. Meus dias tão tristes por esta partida p. 65
23. Eram da sombra da terra p. 69
24. Rainha celestrial p. 76
25. Todos atentos na morte cuidemos p. 78
26. O cativo meo forro p. 89

27. Depois, Senhor, que forçado p. 90
Estando bem namorado (Anrique de Sá) p. 95
28. Sem vida fazer em lapa p. 99
De diabo, vos seguro (Anrique de Sá) p. 99
29. São sepultados em corpos de mortos p. 100
Dos quatro elementos num deles são ortos (Anrique de Sá) p. 100
30. Pois que todo-los nacidos (Duarte da Gama) p. 101
Sojeição dos sometidos p. 101
31. Sem vossa galantaria (Rui Gonçalves de Castel Branco) p. 102
Vai assi d'altenaria p. 102
32. Quando o genro dum tetrarca (João Rodrigues de Sá) p. 104
O presente foi de marca p. 104
33. Senhor, vossa mercê crea (Duarte de Lemos) p. 105
Senhor, dais-me tão má vida p. 105
34. Senhor, protesto (Anrique de Sá) p. 107
Eu contesto p. 107
35. Mandai-me senhor dizer (Anrique de Sá) p. 108
Ant'ontem saiu à tarde p. 108
36. Grande corte de Castilha (Francisco da Silveira) p. 109
Muito mal se conformou p. 112
37. A morte deste cavalo (Duarte da Gama) p. 113
Veo mui bem ao rocim p. 114
Sabeis a nova que anda p. 115
Por esta pele buscá-lo p. 116
38. Que cabeçadas, peitoral (Conde de Borba) p. 118
Não m'espanto já da sela p. 119
Senhor António Carneiro p. 119
39. Foi feito tão atrevido (Conde do Vimioso) p. 120
O mundo vai de maneira p. 121
Se não fora em cheminé p. 121
40. Um galante se vestiu (Sancho de Pedrosa) p. 122
Senhor, quem tanto crê (Tristão da Silva) p. 122
Se por contentar alguns p. 123

41. Para mi triste nacieran (Fernão Brandão) p. 124
Naceran quando nací p. 124
42. Toda fermosa nacida (Anrique de Sá) p. 125
Parecer tão excelente p. 125
43. Eu cuidei em vos louvar (Conde de Borba) p. 126
Pois tendes na vida nossa p. 126
44. Saiba-se que digo [eu] (D. Diogo de Meneses) p. 127
Esta tem mais perfeição p. 127
Nesta vida dama tal p. 128

Apêndices

1. Hóspede que m'avorrece (Anrique de Sá) p. 129
2. Estas trutas são daquela (Anrique de Sá) p. 130
3. Na carta, senhor, das novas (Duarte da Gama) p. 131

Índice por ordem alfabética

37. A morte deste cavalo (Duarte da Gama) p. 113
35. Ant'ontem saiu à tarde p. 108
28. De diabo, vos seguro (Anrique de Sá) p. 99
14. De tal maneira me sento p. 54
27. Depois, Senhor, que forçado p. 90
4. Do grande mal que causaram p. 44
29. Dos quatro elementos num deles são ortos (Anrique de Sá) p. 100
9. Em esta vida mortal p. 49
23. Eram da sombra da terra p. 69
44. Esta tem mais perfeição p. 127
27. Estando bem namorado (Anrique de Sá) p. 95
Ap. 2. Estas trutas são daquela (Anrique de Sá) p. 130
34. Eu contesto p. 107
43. Eu cuidei em vos louvar (Conde de Borba) p. 126
39. Foi feito tão atrevido (Conde do Vimioso) p. 120

21.	Foram as nossas jornadas	p. 62
36.	Grande corte de Castilha (Francisco da Silveira)	p. 109
Ap. 1.	Hóspede que m'avorrece (Anrique de Sá)	p. 129
35.	Mandai-me senhor dizer (Anrique de Sá)	p. 108
22.	Meus dias tão tristes por esta partida	p. 65
36.	Muito mal se conformou	p. 112
Ap. 3.	Na carta, senhor, das novas (Duarte da Gama)	p. 131
41.	Naceran quando naci	p. 124
38.	Não m'espanto já da sela	p. 119
7.	Não seria tão mortal	p. 47
17.	Não vos enganês, senhora	p. 57
44.	Nesta vida dama tal	p. 128
26.	O cativo meo forro	p. 89
39.	O mundo vai de maneira	p. 121
16.	O nome da perfeição	p. 56
32.	O presente foi de marca	p. 104
19.	Os que logo decrararam	p. 59
41.	Para mi triste nacieran (Fernão Brandão)	p. 124
42.	Parecer tão excelente	p. 125
11.	Passo secreta tormenta	p. 51
12.	Pois que tem comigo guerra	p. 52
30.	Pois que todo-los nacidos (Duarte da Gama)	p. 101
5.	Pois tanto gosto levais	p. 45
43.	Pois tendes na vida nossa	p. 126
37.	Por esta pele buscá-lo	p. 116
20.	Pues esperança perdida	p. 60
32.	Quando o genro dum tetrarca (João Rodrigues de Sá)	p. 104
38.	Que cabeçadas, peitoral (Conde de Borba)	p. 118
1.	Que saiba bem na verdade	p. 41
2.	Que viva neste cuidado	p. 42
18.	Quem bem sabe navegar	p. 58
24.	Rainha celestrial	p. 76
37.	Sabeis a nova que anda	p. 115
44.	Saiba-se que digo [eu] (D. Diogo de Meneses)	p. 127

29. São sepultados em corpos de mortos p. 100
15. Se descanso receberam p. 55
39. Se não fora em cheminé p. 121
40. Se por contentar alguns p. 123
28. Sem vida fazer em lapa p. 99
31. Sem vossa galantaria (Rui Gonçalves de Castel Branco) p. 102
3. Sempre m'a fortuna deu p. 43
38. Senhor António Carneiro p. 119
33. Senhor, dais-me tão má vida p. 105
34. Senhor, protesto (Anrique de Sá) p. 107
40. Senhor, quem tanto crê (Tristão da Silva) p. 122
33. Senhor, vossa mercê crea (Duarte de Lemos) p. 105
13. Senhora, não vos temais p. 53
30. Sojeição dos sometidos p. 101
10. Tantas novidades tem p. 50
42. Toda fermosa nacida (Anrique de Sá) p. 125
25. Todos atentos na morte cuidemos p. 78
40. Um galante se vestiu (Sancho Pedrosa) p. 122
31. Vai assi d'altenaria p. 102
6. Vejo tanta pressa dar p. 46
8. Vejo tanto desengano p. 48
37. Veo mui bem ao rocim p. 114

ÍNDICE LEXICAL E TEMÁTICO

A

afora (além de) 44, 80
agente da passiva
  de 65, 79, 88, 101, 125
  a 85
albigenses 22
além do pé (ao longe) 69
alertivos 100
alforria 89
algũa(s) 37, 84, 115, 131
amores freiráticos 21, 99
Amorosa Visione 24n
antre (entre) — também com preposição — 72, 89, 91
aquessas (essas) 36, 73
aqueste (es / a, as) (este) — também com preposição — 36, 59, 64, 66, 67, 68, 70, 79, 80, 83, 88, 90, 91, 116, 122, 131
aquesto (isto) 88
aramá (em hora má) 111
arraiado (arreado) 114
arrar (errar) 103
asillia 111
asinlia (depressa) 52
assi (assim) 37, 44, 49, 51, 55, 62, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 91, 92, 94, 98, 102, 103

B

Biblioteca Lusitana 16

C

ca (do que) 36, 118, 123, 132
cabeçadas 118
caçote 110
cadea (colar) 105
cajão (morrer de —) 114, 115
calças d'arreo 110
camanho (tamanho) 53
Cancioneiro Condé de Chantilly 12, 12n
Cancioneiro de Évora (CXIV/1-41) 12, 13
Cancioneiro Geral de Resende 9, 9n, 10, 10n, 12, 13, 13n, 14, 16, 16n, 18, 19, 22n, 23, 23n, 28, 29n, 30n, 33n, 35, 35n, 37, 38, 43, 54, 97, 100, 112, 118, 122
  sua estrutura 14
Cancionero de Baena 17, 22
Cancionero General 14n, 17
candea (ter a —) 86 (gastar —) 105
Cantigas de Santa Maria 22
Cartas a Lucílio 20, 27, 27n
celestrial 76
ceroilas de chamalote 29, 30, 109
cítaras 119
coma (como) 36, 49, 80, 87, 91, 105
compañias 73
compoer (compor) 111
confusão b/v
  avorrece 129
  avorrecia 129
  libres 50
consire (considere) 84
conta 66
contia (quantia) 115
conto (vir a —) 109
Coplas por la muerte de su padre 27
corpus da lírica de Diogo Brandão 12, 13, 14, 15, 28
costolação (constelação) 63
cousas de folgar 14
creceran (lusismo) 38, 124
crência (crença ou querência) 87
Crisfal 9
Crónica de D. João II 27n
Cuidar e sospirar 14, 19, 66, 97
cuitelos (facas) 63
cultura de Diogo Brandão
  clássica 16, 20, 33
  conceptismo 17, 33, 45
  medieval e humanística 17
  seu código amoroso 19, 20

D

Danzas de la muerte 78
dama
  como «obra maestra de Dios» 31, 32
  midons 18
  sans merci 18
  senhor 18
De Amore 19
De Casibus 20, 78
De Consolatione Philosophiae 20n
De Platano 16n

De Remediis 20
De Tranquilitate Animi 27
debrumar, debrum, debrumada 122, 123
Decameron 98
decir 23
decora (honesta) 77
depós (depois) 97
des, des que (desde, desde que) 37, 43
Desert d'Amour 23
desigual (desmedido) 47, 61, 63, 125
desnamorado 42
dexai, dexo (deixar) 36, 91, 105
dits de amor 23, 24n
Divina Commedia 20, 23, 24, 24n
dous (dois) 54, 101
dupla negação 43, 67, 90, 91

E

Emrídice (Eurídice) 73
enamorado
  comparação entre a sua paixão e a de Cristo 22
  equiparação da sua vida à morte 18
  não correspondido 18
  sentimento 19
  seu masoquismo 19
  suas reacções psicológicas 15, 21
  suas virtudes 20, 22
  sujeição à dama e ao próprio vida do enamorado 18, 20
Eneidas 23, 24
entresillhado 114
enxarrafas 118
enxempro/s 66, 80, 83
èsta (a esta) 81
estonces (então) 67

F

fazer águas 121
fé, esperança e firmeza 20, 22, 43
fim (feminino) 36, 41, 78, 86, 97, 114
firmeza 20, 29, 43
fizeram (lusismo) 38, 124
folgança 25, 72
forro (livre) 89
fouveiro 116
fraldilha 110
fusco 89

G

gasalhado (bom acolhimento) 95
genealogia dos Brandões 9, 10, 11
grã 37, 54, 62, 65, 66, 67, 76, 78, 82, 84, 85, 86, 87, 93, 121, 123, 128, 133
Guardas do Norte (Ursas) 69
guedelha 108

H

Heróides 16n
Hospital d'Amour 23

I

i (aí) 36, 49, 75, 113
imigo (inimigo) 65, 92
incertezas no timbre da vogal
  altracar (altercar) 87
  apousenta (aposenta) 56
  apousentado (aposentado) 131
  arrar (errar) 103
  cheminé, chiminé (chaminé) 120, 121
  cirimónia (cerimónia) 86
  compre (cumpre) 111
  compria (cumpria) 83
  comprida (cumprida) 84
  contodo (contudo) 81
  custumada (costumada) 101
  defícil (difícil) 82, 88
  degradado (degredado) 116
  dereito (direito) 100
  desdanha (desdenha) 104
  desensarrar (desencerrar) *desensarrado* (desencerrado) 108
  dessimulo (dissimulo) 51
  devação (devoção) 56, 68
  devinais (divinais) 85
  dívedas (dívidas) 84
  durido (dorido) 72
  emproviso (improviso) 52
  enformado (informado) 74
  enovada (inovada) 122
  ensarrar (encerrar) 108
  envenção (invenção) 122
  envencionar (invencionar) 111
  enventou (inventou) 112, 123
  estrever-se (atrever-se) 69
  fantesia (fantasia) 36, 48, 50, 90, 96

fengida (fingida) 93
fermoso (formoso) 86
fezeram (fizeram) 55
fezesse (fizesse) 82
fogíamos (fugíamos) 64
lijunjaria (lisonjaria) 103
midida (medida) 79
músseca (música) 73
oufanos (ufanos) 110
piadade (piedade) 36, 68, 75, 76
piadoso (piedoso) 87
pidimos (pedimos) 64
podera (pudera) 87, 127
poderam (puderam) 80, 87
podesse (pudesse) 65, 126
prepósito (propósito) 66
priminência (preminência) 87
príncepe/s (príncipe) 78, 81, 83, 87
quiria (queria) 67, 82
rendeção (rendição) 89
resestir (resistir) 67
rezão (razão) 103, 113, 117, 128
sarrar (cerrar) 80, 100
sensetivos (sensitivos) 100
sento (sinto) 41, 54, 67, 90, 99, 127
siguirei (seguirei) 104
sindeirão (sendeirão) 114
sintia (sentia) 66
sintiam (sentiam) 66
sintidos (sentidos) 79
sintimento/s (sentimento) 64, 68
sintimos (sentimos) 64
sintindo (sentindo) 94
sintiram (sentiram) 44, 55
sintirei (sentirei) 98
sintiremos (sentiremos) 80
sintiria (sentiria) 106
sintissem (sentissem) 66
sobretodo 134
socessor (sucessor) 87
socessos (sucessos) 81
sojeição (sujeição) 101
sojeito/s (sujeito) 54, 81, 101
sometidos (submetidos) 101
soportar (suportar) 122
sospeitas (suspeitas) 63, 92
sospiradas (suspiradas) 62, 67
sospirando (suspirando) 91
sospirar (suspirar) 66
sospiros (suspiros) 63, 65
sotil (subtil) 36, 104
tever (tiver) 88
tevera (tivera) 83
teveram (tiveram) 81
tevesse (tivesse) 106
timido (temido) 83
tomultos (tumultos) 72
trestura (tristura) 90
vertude/s (virtude) 36, 71, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 99, 117
vertuoso (virtuoso) 87
inferno de amor 20, 21, 23, 24n, 25
inferno (*Divina Commedia*) 23, 24
(canto V) 20, 24, 62, 65, 73
Infierno de Amor 24n
Infierno de Amores 24n
Infierno de los Enamorados 23, 70
infiês (infiéis) 85

J

jaez 118
Jam (João) 115
jubões 110

L

lei do «contrappasso» 24
leixa, leixar (deixar) 97, 115, 133
léteas águas 93
lijonjeiros (lisonjeiros) 84
lijunjaria (lisonjaria) 103
Livro das Gerações 10
Livro das Tenças del-rei 12
loba (estar de —) 108
lobecão 89
locus amoenus 21
loé (aloés) 121
lusismos 37, 60, 124
funcionais à contagem métrica 38n
gráficos 37, 38
lexicais 38
propriamente ditos 38, 38n
que coincidem com arcaísmos do espanhol 38

M

mandil 104
manseolo (mausoléu) 86
manuscrito 6958 da Biblioteca Nacional de Lisboa 15
manuscritos da Biblioteca do Palácio da Ajuda 9n, 16
memfesto (manifesto, confesso) 107
Metamorfoses 23
metátese
concrusão 102
contrairo/s 37, 51, 54, 98
fadairo 98
pormeti, pormetia 37, 74, 83
pregunta, pregunto 101, 102
métrica e versificação 32
ajudas 28, 37, 95
arte maior 20, 25, 25n, 35, 35n, 65, 78, 100
canção 33n
canción 34
cantiga 13, 13n, 15, 20, 22, 33, 33n, 34, 34n, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 105, 118, 121, 125, 126, 127, 129
cantiga-oração 22, 23
esquema da cantiga 34, 34n 35
esquema das cantigas de Rui Gonsalves de Castel Branco 15
copla castelhana 35, 69, 90, 95, 99, 102, 131
décima clássica 33n
décima real 35, 60, 62, 89
décima de redondilhas 20
enigma 28, 29, 35, 100
esparsa 13n, 33n, 35, 57, 58
glosa 33n, 34n, 35, 37, 59, 60
heptassílabo 34, 35
louvor 14, 22n, 28, 29n, 31, 35, 125, 126
mal-dizer 29
pergunta e reposta 13, 14, 21, 28, 29, 35, 95, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 108
soneto 33n
tensons personelles 29
vilancete 13n, 22, 33n, 34, 34n, 35, 38n, 76, 113, 114, 122, 124
esquema do vilancete 34, 35
vilancete em forma de cantiga 34, 34n, 35, 55, 108, 123
villancico 34
mi (mim) 37, 65, 66, 72, 73, 91, 93, 94, 97, 133
«mil vidas» 96
millior 36, 58, 65, 86, 98, 111, 116, 118, 123
mó (multidão) 65
moira, moiro (morra, morro) 36, 68
«morte conhecida» 45, 60
mu (macho) 114

N

naceran (lusismo) 38, 124
nacieran (lusismo) 38n, 124
Navigatio Sancti Brendani 23
nenlũa 83, 89
nesta (lusismo) 38n, 124
nom 36, 48, 49, 50, 59, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 119, 126, 131, 132, 134
Novellino 98

O

ò/s (ao/s) 37, 41, 76, 81, 84, 92, 97, 98, 105, 110, 111, 119, 135
olhos culpados 19
vista 19, 19n, 20, 21
ortos (nascimentos, origens) 100
oscilação *eixc-/eic-*
eicelência 82 eicelente/s 81, 87
eixcediam 92
eixcelência 78, 87
eixercícios 80

P

padeceran (lusismo) 38, 124
Padres da Igreja 27, 27n
«partida» 20, 21, 62, 65, 90
Passer mai solitario in alcun tetto 20
passo (lentamente) 62
pastilhas 121
patins 70

pé quedo (estar de —) 120
peco (tolo) 134
peitar (subornar) 104
peitoral 118, 119
pendença (penitência) 88
pentem (pente) 116
per (por) 36, 50, 67, 68, 69, 78, 79, 81, 83, 84, 88, 89, 129
pera (para) 36, 45, 52, 53, 63, 64, 65, 71, 78, 83, 89, 104, 116, 122, 128
perfeición (lusismo) 38, 38n, 61
pode (lusismo) 38, 38n, 61
polo(os, a, as) 36, 43, 44, 58, 59, 63, 68, 72, 73, 74, 78, 79, 81, 86, 95, 102, 104, 105, 107, 113, 114, 115, 121, 128, 132, 133, 135
Ponmi ove 'l sole occide i fiori e l'erba 24, 25
possea 60
possissões dos Brandões 10, 11
pranto 20, 25, 26, 26n, 27, 35
planctus 26
planh 26
poema «de la muerte», poema «de muertos» e seus motivos 26, 27
prisão de amor 19
Prison d'Amour 23
proveza (pobreza) 134
psicomaquia 19, 52, 61

Q

Querella de Amor 69

R

rebatado (arrebatado) 74
religião 21, 22, 22n, 27, 32
religião de amor 20, 43
repairo (reparo) *repairou* (reparou) 76
reportos 100
retórica 17, 32
acróstico 33, 44
anadiplose 48
anáfora 32
antítese 18, 32
bissemia 33
calembour 33, 33n, 58
comparação 21, 33, 59, 66
descrição ao negativo 70
dilogia 33, 99, 120
dispositio 17
elogio 22, 26, 82
elogio superlativo 26, 26n, 32, 120
figura etimológica (*derivatio*) 32, 48, 51
hipérbato 33, 42, 63, 81
inventio 17
jogos retóricos 18, 21, 56, 120
lítote 60
metáfora 18, 20, 21, 60, 66
ornatus 32, 33
oxímoro 18, 32
paradoxo 32, 44, 53
paranomásia 58, 105, 111
personificação dos sentimentos 19, 52, 61
pleonasmo 43, 87, 88, 90, 91
políptoto 32, 52, 53, 120
prefixo *des-* 32, 42, 51, 52
rima
imperfeita 61, 62, 84
interna 46
trocadilhos 18, 123
tropos da repetição 32
retoriqueurs 17, 33
rocim, rocinão 114
Roman de la Rose 19n
romãos (romanos) 78
rotacismo
afrição, afrições 101
concrudo 103
concrusão 102
contemprar 37, 53, 126
craro/a 37, 63, 74, 81, 82
craveiro 127
decrararam 59
decrareis 107
enxempro 66, 80, 83
escrarecia 74
escrarecido 82
froreceu 82
grória 37, 72, 78, 81, 84, 85, 87
groriava 83
grosa 59, 60

S

sas (suas) 36, 66, 81, 83
são (sou) 36, 42, 69, 73, 75, 90, 95, 96, 97, 127, 128

Segunda pessoa do plural 36
dês 73, 115
devês 36, 45, 57, 125
enganês 36, 57
levês 68
podês 57, 94
sabês 90, 95, 98
terês 97
verês 90, 98
sem (lusismo) 38n, 124
sempre (lusismo) 38, 124
serdes (lusismo) 38, 61
simplificação do nexo *gn*
dino/a (digno/a) 36, 77, 81, 104
manífico (magnífico) 82
simplificação do nexo *sc*
acrecenta 44, 95
acrecentam 92
acrecentar 98
crece 80, 96
crecem 77, 91
crecendo 69
crecentavam 65
crecer 85, 98
crecia 63
creciam 63
crecida(as) 66, 81, 91, 95, 96
crecido(s) 46, 62, 69, 126
crecimento 92
decendi 73
fenecendo 64
nacem 50
nacemos 79
nacendo 101
nacer 36
naceste 76, 103
nacida 125
nacido(s) 83, 101, 126, 133
recendia 121
sô (sob) 36, 52, 85
Solo et pensoso i più deserti campi 20, 64
som (sou) 36, 105
som (são) 36, 72, 74
súditos (súbtitos) 83
Sueño de Amor 24
suficiência 70

T

tabardilha 110
té (até) 97
ter (lusismo) 38n, 124
tradição
clássica 17, 23
estóica 20, 27, 49, 50
galego-portuguesa 17, 26n, 32
neo-platónica 19
petrarquista 17, 19, 20, 21, 66
provençal 19, 22, 32, 91
senequiana 20, 26, 27
stilnovista 17, 32
Tristeza, Congoxa e Esperança 23
Triumphus Cupidinis (Trionfo d'Amore) 24, 24n, 25
tropo (assaz) 104
Trovas às desordens que agora se costumam em Portugal 30n, 131
Trovas do Brazeiro 31, 31n
Trovas do «rouxinol» 23, 91
Trovas sobre os sete pecados mortais 23

U

ũa/s — também com preposição — 37, 42, 49, 56, 58, 60, 62, 65, 70, 72, 77, 79, 80, 83, 86, 95, 96, 99, 105, 109, 111, 120, 122, 124, 130, 131, 133
ubi sunt 28

V

velar 94
ventam (dão forças) 91
viagem alegórica 20, 24n
Virgem 21, 22, 22n, 23, 23n, 32, 35, 76
«ciclos» poéticos 22
topoi marianos 22
tradição mariana 22, 22n, 32
visão alegórica 23, 24n
Visão de Túndalo 23, 24, 71, 72, 73
vó (voo) 102
vuessa (lusismo) 38, 61

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abreu, D. Felipa de 127
Abreu, Jesu de 108
Aguiar, Jorge de 109, 126
Albuquerque, D. Afonso de 113, 114, 120
Albuquerque, D. Garcia de 113, 115, 116, 117
Albuquerque, D. Lopo de (Conde de Penamacor) 133
Alighieri, Dante 20, 23, 24, 32
Almada, D. Francisco de 127
Almeida, D. Bernaldim de 113
Almeida, D. Francisco de 30n, 127
Álvarez, Nuno 11
Anaia, Francisco de 118
Anaia, Pedro 118
Anriques, João 127
Anriques, Luís 23, 23n, 76
Anriquez, D. Lianor 29n, 126
Azevedo, Luís de 35n

B

Barão 127
Beja, João Afonso de 122
Bispo de Évora (D. Afonso de Portugal) 31n
Bispo do Porto (D. Diogo de Sousa) 28, 89
Boccaccio, Giovanni 20, 24n, 78, 98
Boécio 20n
Brandão
  Brites 11
  Fernão 10, 37, 38n, 100, 118, 123, 124, 125
  Isabel 10
  Jerónimo 11, 12
  João (filho de Diogo) 10n, 11
  João (pai de Diogo) 10, 11
  Margarida 11
  Miguel 11
  Violante 11
Brandoa, Maria 9
Brito, Álvaro de 22n
Brito, Duarte de 23, 74, 91

C

Cabral, Amílcar 31, 120
Cappellanus, Andreas 19
Carneiro, António 118, 119
Carneiro, João, «o velho» 11
Castelo Branco, D. Martinho de 16n, 17
Castillo, Hernando del 14n, 17
Caulier, Alain 23
Cavalcanti, Guido 32
Coelho, Nicolau 25n
Conde de Borba (D. Vasco Coutinho, aliás Conde de Redondo) 29n, 43, 118, 119, 126
Conde de Penamacor (D. Lopo de Albuquerqe) 133
Conde de Portalegre (D. Diogo da Silva) 108
Conde de Tarouca (D. João de Meneses) 31, 120, 127
Conde do Vimioso (D. Francisco de Portugal) 31, 31n, 54, 120, 121, 126
Condé, Baudouin de 23
Corrêa, Anrique 126
Corrêa, Pero 127
Coutinho, Gonçalo 120
Coutinho, D. Vasco (Conde de Borba, aliás Conde de Redondo) 29n, 43, 118, 126
Crasto, Francisco de 112, 122
Crato, Prior do 133
Cruz, Pe. Manuel Francisco da 15, 16

D

da Costa (senhora) 58
Dantas, Luís 120
Deschamp, Eustache 23
Dias Rengifo, Juan 60
D. Afonso V 14n, 16n, 29n, 81
D. Duarte 14n, 80, 81
D. Fernando (Infante) 10n, 30n
D. João I 28, 80
D. João II 11, 20, 25, 26, 27n, 28, 29, 29n, 35, 78, 81, 85, 133
D. João III , 119
D. Manuel 30, 31, 81, 87, 119

D. Maria (rainha) 30
D. Pedro (Duque de Coimbra) 14n, 81
Domingues, Maria 11
Duque de Viseu 30n, 31

F
Felipe, Dom 127
Fernandes, Diogo 120
Fernandes de Almeida, Álvaro 120
Fernandes Tinoco, Pero 113
Figueiredo, Gaspar 16
Figueiredo, Rui de 122
Figueiró, Gaspar 124
Figueiroa, Gaspar de 15
Fogaça, João 118, 126, 127

G
Gama, Duarte da 13n, 30, 30n, 35, 101, 109, 113, 114, 115, 120, 122, 126, 131
Goios, Manuel de 120, 126
Gomes de Abreu , João 30, 30n, 31, 109, 113, 115, 116
Gomes de Abreu, Vasco 127
Gonçalves, Luís 12
Gonçalves de Castel Branco, Rui 12, 13, 14, 15, 29, 102, 103
Gracián, Baltasar 17, 33, 45
Gregório Magno 27n
Guevara 24

H
Henriques, D. Guiomar 31
Horácio 25n, 27

I
Imperial, Micer 17
irmãos de D. Duarte: D. Henrique, D. João, D. Pedro, D. Fernando 81
Isabel de Castela 22

L
Lactâncio 27n
Leite, Diogo 11
Lemos, Duarte de 14, 29, 105, 126
Lopes, Belchior 13
Lorris, Guillaume de 19n

M
Macías 97
Manrique, Jorge 27, 28
Manuel, D. João 23
Marchioni 133
Martins de Mesquita, Luís 10
Melo, Francisco de 11
Melo, Garcia de, «o Braseiro» 31
Mena, Juan de 17
Mendoça, Francisco de 127
Mendoça, Pero de 127
Mendonça, D. Joana de 96
Mendoza, D. Íñigo de (Marquês de Santillana) 17, 23, 24, 69, 70
Meneses, D. Diogo de (o Craveiro) 127
Meneses, D. Duarte de 120
Meneses, D. Garcia de 31n
Meneses, D. João de 18, 118, 126
Meneses, D. João de (Conde de Tarouca) 31, 127
Meneses, D. Manuel 118, 126
Mesquita 10
  Brites de 10
  Inês 10
  Manuel de 10
Mestre Rodrigo 120
Micer Imperial 17
Montoro, Antón 22, 22n
Mota, Anrique da 23
Mota, D. Martinho da 73, 89

N
Noronha, D. Afonso de 120, 126
Noronha, Camila de 16n
Noronha, D. Garcia de 127
Noronha, Manuel de 29, 30, 109
Noronha, Margarida de 29n
Nunes Carneiro, Isabel 11

O
Ovídio 16n, 23

P
Pais, João 113, 122
Pedrosa, Sancho de 112, 118, 122, 123
Pereira, Brites 10

Pereira, Felipa 10
Petrarca, Francesco 20, 24, 24n, 25, 27, 64
Pina, Isabel de 10n
Pina, Rui de 10n
Pires, Afonso 124
Pires de Távora, Álvaro 127
Portugal, D. Afonso de (Bispo de Évora) 31n
Portugal, D. Francisco (Conde do Vimioso) 31, 31n, 54, 120, 121, 126
Prior do Crato 134

R

Resende, Garcia de 10, 12, 14, 14n, 27n, 120, 126, 127
Rodrigues de Sá, João 9, 11, 14, 15, 16, 29, 29n, 105
Rodrigo (Mestre) 120

S

Sá, Anrique de 14, 16n, 18, 21, 23, 29, 35, 90, 95, 96, 99, 100, 107, 108, 124, 125, 129, 130
Sánchez de Badajóz, Garci 24, 25
Santillana, Marquês de (D. Íñigo de Mendoza) 17, 23, 24, 69, 70
Santo Agostinho 27
São Cipriano 27n
São Paulo 80
Séneca (senequiano) 20, 26, 27, 27n
Sepúlveda, Diogo de 31, 120
Silva, D. Diogo da (Conde de Portalegre) 109
Silva, D. Lianor da 43
Silva, Tristão da 122
Silveira, Diogo da 127
Silveira, Fernão da 29n
Silveira, Francisco da 29, 109, 127
Silveira, João da 31, 120, 127
Silveira, Jorge da 109, 127
sobrinho de D. Duarte: D. Fernando
Sousa, D. Diogo de (Bispo do Porto) 28, 89
Sousa, D. Rodrigo de 127
Sousa, Francisco de 127
Sousa, Fr. Luís de 10n
Sousa, Simão de 127
Sousa Ribeiro, Pero de 126

T

Teles, Aires 96
Tovar, Sancho de 127

V

Valhasco, D. Antonio de 109
Vasconcelos, Jorge 118
Vicente, Gil 38, 115
Virgílio 23, 25n, 49

ÍNDICE

Introdução 7

1. Diogo Brandão — esboço de uma biografia 9
2. Diogo Brandão, poeta *subtil* 12
3. A poesia amorosa 17
4. O *Fingimento d'amores* (n.º 23) 23
5. O pranto à morte de D. João II (n.º 25) 25
6. As composições de circunstância 28
7. Retórica e métrica 32
8. Critérios da edição e regras de transcrição 35

Obras poéticas 39

Apêndices 129

Bibliografia 137

Índice dos primeiros versos 147

Índice lexical e temático 155

Índice onomástico 163

Índice 169

Valeria Tocco, formada na "escola" filológica de Pavia (Itália), doutorou-se com uma tese sobre poesia barroca portuguesa mas o seu campo de trabalho foi sempre, prevalentemente, o da poesia do século XVI. Actualmente, é professora de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Bérgamo.

Próximo título:

- *Quando o rico se faz pobre: Misericórdias, caridade e poder no império português – 1500-1800*
por Isabel dos Guimarães Sá

A colecção "Outras Margens" é uma das peças de um programa global visando tornar acessíveis materiais úteis para a história dos descobrimentos e navegações dos portugueses. Nela se incluirão tanto fontes como estudos. Num caso e noutro, reservaremos para publicação nesta série textos interessantes para o grande público, desde a literatura de viagens e descrições dos mundos encontrados até à poesia da época. Nesse sentido, incluem-se na série, não apenas textos absolutamente inéditos, mas também obras pouco disponíveis. No caso dos textos de época, um especialista introduzirá o leitor no tema de cada livro, uma actualização prudente aumentará a legibilidade dos textos e índices detalhados completarão o volume, quando for caso disso.

Este objectivo de divulgação não nos levou, no entanto, a sacrificar o rigor da edição e apresentação. Cremos que, com isso, podemos estar também a disponibilizar bons materiais de estudo, mesmo a nível universitário, e a contribuir para preencher uma lacuna que, com o ocaso de beneméritas colecções infelizmente desaparecidas, se vinha tornando gravíssima.

Não é, porém, este o único meio que projectámos para fomentar o conhecimento da história da expansão portuguesa. Uma outra série — a dos *Cadernos da Ásia, da África, da América* — publicará ensaios, inéditos ou de muito difícil acesso, dos finais do século passado, inícios do presente, em que se davam os primeiros passos para uma compreensão do "outro". Finalmente, na colecção *Ophir*, publicar-se-ão, em CD-ROM de texto, fontes que, pelo seu carácter massivo, se adequam a um suporte digital, com as inerentes economias de espaço e facilidades de pesquisa.

É, se não nos enganamos, com este tipo de realizações que se pode construir obra que fique, passado que for este período de comemorações.

António Manuel Hespanha

ISBN 972-8325-15-0
9 789728 325152