

Memoria y legado de la métrica clásica en la poesía brasileña

Memory and legacy of classical metrics in Brazilian poetry

Resumen

En este artículo, pretendemos mostrar que la memoria y el legado de los conceptos clásicos de metro, verso y ritmo en la poesía brasileña consisten en una resignificación, es decir, en un proceso dinámico y dialógico derivado de la adaptación de la técnica versificatoria clásica a la realidad de las lenguas modernas. Para ello, exponemos brevemente algunas consideraciones sobre la recepción de términos de la métrica clásica en la tratadística de versificación en lengua portuguesa y realizamos dos estudios de caso, en los que analizamos los poemas *A tempestade*, de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), y *A minha resolução*, de Laurindo José da Silva Rabello (1826-1864), explorando la técnica de composición rítmica de sus versos.

Palabras clave: Memoria y legado de la métrica clásica; Poesía brasileña, Recepción clásica.

Abstract

In this article, we aim to show that the memory and legacy of the classical concepts of meter, verse, and rhythm in Brazilian poetry underwent a resignification—that is, a dynamic and dialogical process derived from the adaptation of classical versification techniques to the reality of modern languages. To this end, we briefly outline some considerations on the reception of classical metric terms in Portuguese versification treatises and present two case studies, analyzing the poems *A tempestade* by Antônio Gonçalves Dias (1823–1864) and *A minha resolução* by Laurindo José da Silva Rabello (1826–1864), exploring the rhythmic composition techniques of their verses.

Keywords: Classical reception; Brazilian poetry, Memory and Legacy of Classical Metric.

Autores

Fábio Frohwein de Salles Moniz @ID

Doctor en Literatura Brasileira e em Letras Clássicas
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Rio de Janeiro, Brasil

Recibido

31 de enero de 2024

Aceptado

23 de julio de 2024

Introducción¹

Charles Martindale² observa que la Teoría de la Recepción, derivada de la hermenéutica alemana, contempla la interpretación siempre dentro de la historia, ya que un texto puede significar cosas diferentes para diferentes personas de acuerdo con su realidad socioespacial:

“Reception,” by contrast, at least on the model of the Constance school, operates with a different temporality, involving the active participation of readers (including readers who are themselves creative artists) in a two-way process, backward as well as forward, in which the present and past are in dialogue with each other. When texts are reread in new situations, they have new meanings; we do not have to privilege the meanings that they had in their first, “original” contexts (even assuming these to be recoverable in principle).³

¹ **Nota sobre las traducciones:** Todos los poemas originalmente redactados en portugués han sido traducidos al español por el autor/autora del artículo. Las traducciones conservan, en la medida de lo posible, la estructura métrica, rítmica y el sentido del original, con el fin de facilitar la comprensión lectora del público hispanohablante al que se dirige esta publicación.

² Charles Martindale, Charles. “Reception”, in *A Companion to the Classical Tradition*, ed. Craig W. Kallendorf. (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), 297-311.

³ Traducción propia del original: “La “recepción”, en contraste, al menos según el modelo de la escuela de Constanza, opera con una temporalidad diferente, que implica la participación activa de los lectores (incluidos aquellos que son a su vez artistas creativos) en un proceso bidireccional, tanto hacia el pasado como hacia el futuro, en el que el presente y el pasado dialogan entre sí. Cuando los textos se releen en nuevas situaciones, adquieren nuevos significados; no es necesario privilegiar los significados que tuvieron en sus contextos «originales» (suponiendo incluso que estos sean recuperables en principio)”. *Ibid.*, 298.

La Historia de la Lectura a menudo se presenta de manera lineal, aislando cada época como si fuera una página en blanco. Sin embargo, la Teoría de la Recepción complica este enfoque, reconociendo las dificultades, aporías y puntos ciegos de la Historia de la Lectura. Una práctica revisada implica un enfoque igualitario, permitiendo que cualquier texto dialogue con otro en términos de igualdad. En lugar de menospreciar a los predecesores, la Historia de la Recepción puede verse como una oportunidad de aprendizaje continuo.


Aún de acuerdo con Martindale, algunos teóricos critican el término "recepción", alegando que sugiere un papel pasivo para el lector, prefiriendo la palabra "apropiación" o "tradición".

Some complain that “reception” suggests a passive role for the reader (this may in part reflect the other associations of the word in English) and prefer “appropriation” [...]. But we should remember that “reception” was adopted precisely to underline the dynamic and dialogic character of reading (indeed “appropriation,” making one’s own, downplays the possibility of dialogue, the capacity of the text to resist our attempts to master it, its capacity to modify our sensibility). “Tradition,” by contrast, might imply that the process of transmission is comfortably uncontested”.⁴

Sin embargo, "recepción" incide en la naturaleza dinámica y dialógica de la lectura, mientras que "apropiación" minimiza la capacidad del texto

⁴ Traducción propia del original: “Algunos sostienen que el término "recepción" sugiere un papel pasivo para el lector (posiblemente debido a otras connotaciones de la palabra en inglés) y prefieren emplear "apropiación" [...]. No obstante, es importante recordar que el concepto de "recepción" fue adoptado precisamente para enfatizar el carácter dinámico y dialógico de la lectura (de hecho, el término "apropiación", en el sentido de hacer algo propio, tiende a minimizar la posibilidad de diálogo, la capacidad del texto de resistirse a los intentos de dominio por parte del lector y su potencial para transformar la sensibilidad de este). Por el contrario, "tradición" podría sugerir que el proceso de transmisión se desarrolla de manera incuestionada y sin conflictos”. *Ibid.*, 300.

de resistir a los intentos de dominación y su capacidad de modificar nuestra sensibilidad. "Tradición", por su parte, puede sugerir un proceso de transmisión tranquilo, sin las refracciones causadas por la lectura, el tiempo y el espacio de los lectores. De esta manera, lo que pretendemos mostrar en este artículo es que la recepción de los conceptos de metro, verso y de ritmo en la poesía brasileña consistió en una resignificación de los términos clásicos, es decir, en un proceso dinámico y dialógico, derivado de la adaptación de la técnica versificatoria latina a la realidad de las lenguas modernas. Para ello, expondremos brevemente algunas consideraciones sobre la recepción de términos de la métrica clásica en la tratadística de versificación en lengua portuguesa y, a continuación, presentaremos dos estudios de caso en los que analizaremos los poemas *A tempestade*, de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), y *A minha resolução*, de Laurindo José da Silva Rabello (1826-1864), explorando la técnica de composición rítmica de sus versos.



Recepción de la métrica clásica en la versificación portuguesa

En la literatura brasileña, las nociones de verso y de ritmo sufrieron una gran reformulación con la poesía de Manuel Bandeira (1886-1968), sobre todo a partir de *Libertinagem*, publicado en 1930. En este libro, Bandeira se adentró en la experimentación formal, utilizando el verso libre, alejándose de estructuras métricas tradicionales, explorando nuevas posibilidades rítmicas, rompiendo, por lo tanto, con el concepto clásico de ritmo en el verso. De esta forma, la versificación empleada por poetas que antecedieron a Bandeira se hacía esencialmente mediante una técnica copiada de los poetas clásicos, es decir, la disposición de números regulares de sílabas y de ictus en el verso.

De hecho, términos como "pausa", "breve", "largo", "dactílico", entre otros, aún figuraban en tratados de técnica versificatoria a principios del

siglo XX en Brasil, como el célebre *Tratado de versificação* de Olavo Bilac (1865-1918) y Guimarães Passos (1867-1909), publicado en 1905:

O acento predominante ou a pausa numa palavra é aquela sílaba em que parecemos insistir, assinalando-a; [...]. A demora na sílaba, isto é, no acento, é o que determina a pausa. O som mais ou menos aberto da vogal não influi sobre o acento; a demora é, na pronúncia, o que o caracteriza.

[...]

A sílaba longa é que dá à palavra o nome de aguda, grave ou esdrúxula, conforme está colocada. Se a última sílaba é aguda, a palavra é aguda. O monossílabo, está claro, é sempre agudo; a palavra grave tem o acento na penúltima sílaba, porque é breve a última; a esdrúxula ou datílica tem a antepenúltima aguda e duas últimas breves.⁵

Como sabemos, esos términos originalmente se referían a la métrica clásica. Los poetas griegos y latinos elaboraban sus versos siguiendo órdenes y patrones específicos de sílabas largas y breves, que caracterizaban estructuras rítmicas convencionalizadas para las cuales la tradición acuñó etiquetas como trímetro yámbico, asclepiadeo mayor, hexámetro dactílico, entre muchos otros⁶. Sin embargo, como observa Sandro Boldrini⁷, esa secuencia de cantidades silábicas, marca

⁵ Traducción propia del original: “El acento predominante o la pausa en una palabra es aquella sílaba en la que parecemos insistir, marcándola; [...]. La prolongación de la sílaba, es decir, del acento, es lo que determina la pausa. El grado de apertura de la vocal no influye en el acento; en la pronúncia, lo que lo caracteriza es la prolongación. [...] Es la sílaba larga la que determina si una palabra es aguda, grave o esdrújula, según su posición. Si la última sílaba es larga, la palabra es aguda. El monosílabo, naturalmente, es siempre agudo; la palabra grave tiene el acento en la penúltima sílaba, porque la última es breve; la esdrújula o dactílica tiene la antepenúltima larga y las dos últimas breves”. Olavo Bilac y Guimaraens Passos. *Tratado de versificação* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905), 44-46.

⁶ Louis Nougaret, *Traité de metrique latine classique* (Paris: Éditions Klincksieck, 1986); Frederico Crusius, *Iniciación en la métrica latina* (Barcelona: Bosch, 1987); Lucio Ceccarelli. *Prosodia e metrica latina classica com cenni di metrica greca* (Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2004); Sandro Boldrini, *Fondamenti di prosodia e metrica latina* (Roma: Carocci, 2015).

⁷ Sandro Boldrini, *Fondamenti di prosodia...*, 23.

característica de la poesía clásica, fue resignificada, en la tradición escolar, en mera secuencia de acentos tónicos localizados en determinados puntos del verso. De esta forma, sílabas largas y breves pasaron a ser limitadas, para fines didácticos, al carácter tónico o átono en prácticas escolares de vocalización de la poesía clásica.

En el Occidente moderno, la enseñanza de poesía clásica ocupó un espacio significativo en la formación educativa propugnada por la Compañía de Jesús en diversos países y continentes⁸. Los jesuitas fundaron innumerables escuelas y universidades alrededor del mundo, desde Europa hasta las colonias americanas y asiáticas, logrando una presencia significativa en Brasil, donde desempeñaron un papel crucial en la educación impartida en importantes escuelas⁹. Hasta principios del siglo XVIII, la Compañía de Jesús tenía el privilegio de la enseñanza en Portugal y sus colonias, cuando, por decreto del 3 de septiembre de 1759 del rey José I, la orden religiosa fue expulsada regresando a Brasil solo en 1841 y fundando las siguientes instituciones: Colegio de los Misioneros en Desterro (1845), Escuela de Gramática en Porto Alegre (1847), Colegio del Santísimo Salvador en Desterro (1865), Colegio São Francisco Xavier en Recife (1867), Colegio São Luís en Itu (1867), Gimnasio Nuestra Señora de la Concepción en São Leopoldo (1870), entre otros colegios en Nova Friburgo, Pelotas y São Paulo, para quedarnos con esos pocos ejemplos. En el siglo XX, los jesuitas continuaron fundando escuelas en todo Brasil, como el Colegio Santo Inácio en Río de Janeiro y el Colegio Catarinense en Florianópolis.

A pesar de la diversidad de instituciones diseminadas por Brasil y por el mundo, la educación jesuita seguía un mismo currículo elaborado

⁸ Aldo Scaglione, *The Liberal Arts and the Jesuit College System* (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986); Leonel Franca, *O método pedagógico dos jesuítas: o Ratio studiorum* (Campinas: Kirion, 2019).

⁹ A saber: Colegio de los Niños de Jesús (1550), en la ciudad de Salvador, Bahía, primer colegio jesuita en Brasil; Colegio de Olinda (1551), en la ciudad de Olinda, Pernambuco; Colegio de São Paulo de Piratininga (1554), donde hoy se sitúa la ciudad de São Paulo; Colegio de São Luís de Maranhão (1621), en la región de Maranhão.

conforme a las directrices de la *Ratio studiorum* (1599), un plan educacional detallado que abarcaba desde los estudios elementales hasta la enseñanza superior. Este currículo incluía una amplia gama de disciplinas humanísticas, además de teología, filosofía y ciencias, un legado educacional que ha perdurado por siglos y continúa influenciando la educación en muchos países alrededor del mundo. Entre los puntos clave de la educación jesuita, destacamos el énfasis en la educación clásica mediante un currículo basado en el estudio del latín y del griego y de sus respectivas literaturas. Se les enseñaba a los alumnos a leer, escribir y hablar en estas lenguas antiguas, además de estudiar e imitar obras modélicas de la literatura latina. Para tal fin, los jesuitas desarrollaron métodos pedagógicos que hacían la enseñanza más efectiva, que iban desde lecciones en clases expositivas, debates, disputas académicas, ejercicios de memoria hasta, sobre todo, ejercicios de composición de textos latinos en prosa y verso para fines de fijación del contenido, una vez que el objetivo central de la Compañía de Jesús era formar alumnos con pleno dominio del lenguaje. De esta forma, la enseñanza de humanidades, de lenguas y de literaturas clásicas, en la pedagogía jesuita, no se limitaba al mero culto a la Antigüedad, sino que también buscaba incentivar que los estudiantes desarrollaran la habilidad de aplicar, en la práctica, el conocimiento de las lenguas y literaturas antiguas a demandas de su época.

Este espíritu pragmático de instrumentalización del conocimiento de la Antigüedad para la explicación de problemas y la resolución de demandas contemporáneas creó condiciones para que toda una nomenclatura relativa a la gramática y a la métrica clásicas fuera resignificada y adaptada a las lenguas vernáculas. En lo que respecta a la terminología prosódica y métrica, que más nos interesa aquí, términos como "sílabas largas" y "sílabas breves" acabaron por extrapolar el ámbito de los manuales de métrica clásica, como podemos constatar en *Tratado de metrificação portuguesa: seguido de considerações sobre a declamação e a poética* (1874), una de las obras más importantes de versificación en lengua portuguesa del siglo XIX, escrito

por António Feliciano de Castilho (1800-1875), que inspiró el mencionado tratado de Bilac y Passos. Castilho fue un importante escritor, poeta, crítico literario y traductor portugués del siglo XIX, reconocido por su vasta producción literaria y por su papel en la difusión del Romanticismo en Portugal. Contribuyó a la renovación de la poesía portuguesa y estableció nuevos estándares estéticos, causando aún impacto en el campo de la educación y la cultura en Portugal. Fue director de la Biblioteca Nacional de Lisboa (Portugal) y desempeñó un papel activo en la promoción de la enseñanza y de la lengua portuguesa. A pesar de su influencia duradera en la literatura portuguesa, la obra de Castilho fue objeto de críticas por escritores realistas que condenaron su postura conservadora en relación con la lengua portuguesa, presente, entre otras obras, en el mencionado Tratado de metificação, y que podemos observar, por ejemplo, en la utilización de patrones clásicos para definir los conceptos de verso, metro y ritmo:

Verso, ou metro, é um ajuntamento de palavras, [...] compreendendo determinado número de sílabas, com uma, ou mais pausas obrigadas, de que resulta uma cadência aprazível. [...] Acento predominante ou pausa num vocábulo se chama aquela sílaba em que parecemos insistir, ou detemos mais [...]. A pausa ou acento predominante nada tem com o mais ou menos aberto da vogal, ou som da sílaba; mas só com a demora dela [...]. Segundo o lugar em que se acha a sílaba longa, recebe a palavra, considerada em relação à metificação, o nome de aguda, grave, ou esdrúxula; nome que ela comunica ao verso em que é posta de remate. Palavra aguda se diz a que tem por ultima sílaba uma aguda, ou uma pausa, o que vale o mesmo; se a palavra for monossílabo, visto está, e já o dissemos, que será aguda: palavra grave se chama a que tem por penúltima sílaba uma aguda, e por ultima, uma breve: palavra esdrúxula finalmente, ou datílica, a que tem por antepenúltima sílaba uma aguda, e depois dela duas breves. [...] A acertada mistura de palavras agudas, graves e esdrúxulas, não deixa de concorrer para a boa harmonia de um verso.¹⁰

¹⁰ Traducción propia del original: "Verso, o metro, es una reunión de palabras, [...] que comprende un número determinado de sílabas, con una o más pausas obligadas, de las cuales resulta una cadencia agradable. [...] El acento predominante o pausa en un vocablo es aquella sílaba en la que parecemos insistir o detenernos más [...]. La pausa o acento predominante no tiene relación

Como deducimos del extracto arriba, Castilho no distingue los conceptos de cantidad (rasgo fonológico) y de duración (rasgo fonético), entendiendo que las sílabas del idioma portugués pueden y deben ser clasificadas en largas y breves. En otras palabras, el acento tónico, para el tratadista portugués, incide en demora, es decir, en mayor duración de pronunciación y, por lo tanto, en cantidad larga. Sin embargo, la demora o mayor duración de pronunciación no causa, sistemáticamente, impacto en la producción de sentido en lengua portuguesa, a diferencia de lo que ocurría en griego y en latín, debido al impacto fonológico. En resumen, la lectura de Castilho sirve de complemento a las afirmaciones de Boldrini,¹¹ ya que nos ayuda a observar que, en la tratadística de versificación en lengua portuguesa, la noción de verso, basada en la secuencia de sílabas largas y breves, no fue solo resignificada en la secuencia de acentos tónicos, sino que incluyó también el criterio de secuencia de pausas, es decir, de sílabas de pronunciación más demorada, intercaladas por sílabas de pronunciación menos demorada.

con lo más o menos abierto de la vocal o el sonido de la sílaba, sino solo con su duración [...]. Según el lugar en el que se encuentra la sílaba larga, la palabra, considerada en relación con la métrica, recibe el nombre de aguda, grave o esdrújula; nombre que transmite al verso en el que se encuentra al final. Se llama palabra aguda a la que tiene como última sílaba una acentuada o una pausa, lo que equivale a lo mismo; si la palabra es monosílaba, está claro, y ya lo hemos dicho, que será aguda. Se llama palabra grave a la que tiene como penúltima sílaba una acentuada, y como última, una breve; finalmente, palabra esdrújula o dactílica es la que tiene como antepenúltima sílaba una acentuada, seguida de dos breves [...] La acertada mezcla de palabras agudas, graves y esdrújulas contribuye también a la buena armonía de un verso. António Feliciano de Castilho, *Tratado de metrificação portuguesa: seguido de considerações sobre a declamação e a poética*. (Porto: Livraria Moré-Editora, 1874), 9-26.

¹¹ Boldrini, *Fondamenti di prosodia e metrica latina*, 23.

Polimetría y ritmo en "*A tempestade*", de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864)

Antônio Gonçalves Dias fue una de las figuras más prominentes del Romanticismo brasileño, sobre todo de su primera fase comúnmente denominada Indianismo, en la que los escritores buscaban valorar la cultura y las tradiciones indígenas brasileñas. *A tempestade* representa emblemáticamente elementos típicos de la primera fase romántica, como la valorización de la naturaleza, la exaltación del sentimiento y la conexión con lo sublime. El poema inicia con la descripción de una tormenta que se forma de manera sencilla y seductora en medio de la naturaleza salvaje e indómita de Brasil, pero estalla luego en una descripción dramática del caos y la furia de los elementos naturales:

Um raio
Fulgura
No espaço
Esparso,
De luz;
E trêmulo
E puro
Se aviva,
S'esquiva
Rutila,
Seduz!

Vem a aurora
Pressurosa,
Cor de rosa,
Que se cora
De carmim;
A seus raios
As estrelas,
Que eram belas,
Tem desmaios,

Um som longínquo cavernoso e ouco
Rouqueja, e n'ampidão do espaço morre;
Eis outro inda mais perto, inda mais
rouco,
Que alpestres cimos mais veloz percorre,
Troveja, estoura, atroa; e dentro em
pouco
Do Norte ao Sul, — dum ponto a outro
corre:
Devorador incêndio alastra os ares,
Enquanto a noite pesa sobre os mares.

Nos últimos cimos dos montes erguidos
Já silva, já ruído do vento o pegão;
Estorcem-se os leques dos verdes
palmares,
Volteiam, rebramam, doudejam nos ares,
Até que lascados baqueiam no chão.
Remexe-se a copa dos troncos altivos,
Transtorna-se, tolda, baqueia também;
E o vento, que as rochas abala no cerro,

Já por fim.¹²

Os troncos enlaça nas asas de ferro,
E atira-os raivoso dos montes além.¹³

En el poema, la tormenta es personificada, convirtiéndose en una fuerza viva y poderosa que desata su poder sobre el paisaje tropical. El viento, la lluvia y los truenos son retratados como entidades poderosas que actúan en concierto, creando un espectáculo aterrador. Las imágenes y metáforas empleadas por Gonçalves Dias buscan capturar la grandiosidad y la imprevisibilidad de la naturaleza. Elementos como árboles doblando bajo la fuerza del viento, ríos desbordando y nubes amenazadoras contribuyen a crear una atmósfera de tumulto y belleza salvaje. Además de la descripción de la tormenta, el poema también aborda temas recurrentes en el Romanticismo, como la valorización de la tierra natal, la relación cercana con la naturaleza y la expresión intensa de los sentimientos. La naturaleza es presentada como un elemento vivo y palpitante, según la visión romántica de que el ambiente natural está lleno de emoción y energía. En el contexto del Romanticismo brasileño, *A tempestade* de Gonçalves Dias constituye un enfoque original del tema de la naturaleza, el cual destaca la exuberancia tropical y la fuerza indómita de los elementos

¹² “Un rayo / Fulge / En el espacio / Disperso, / De luz; / Y trémulo / Y puro / Se aviva, / Se esquivo, / Rutila, / ¡Seduce! / Llega el alba / Presurosa, / Color rosa, / Que se tiñe / De carmín; / A sus rayos / Las estrellas, / Que eran bellas, / Palidecen / Ya al fin”. Traducción propia de los vv. 1-20 del poema *A tempestade*, en: Gonçalves Dias, *Poesia completa e prosa escolhida* (Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959), 580.

¹³ “Un sonido lejano, cavernoso y hueco / Ronca, y en la vastedad del espacio muere; / He aquí otro aún más cercano, aún más ronco, / Que recorre las cimas más rápido y fiero. / Trueno, estalla, retumba; y en breve instante / Del Norte al Sur, de un punto a otro avanza: / Un voraz incendio devora los aires, / Mientras la noche pesa sobre los mares. / En las últimas cimas de los montes erguidos / Ya silba, ya ruge el vendaval furioso; / Se tuercen los abanicos de verdes palmares, / Giran, braman, enloquecen en los aires, / Hasta que, astillados, caen al suelo. / Se agita la copa de los troncos altivos, / Se retuerce, oscurece, también se desploma; / Y el viento, que sacude las rocas del cerro, / Los troncos enlaza en sus alas de hierro, / Y con furia los lanza más allá de los montes”. Traducción propia de los vv. 76-93 del poema *A tempestade*, en Gonçalves Dias, *Poesia completa e prosa escolhida*, 582.

naturales, mientras al mismo tiempo hace eco del lamento romántico ante la grandiosidad y la fugacidad de la vida.

Mas ai do desditoso,
Que viu crescer a enchente
E desce descuidoso
Ao vale, quando sente
Crescer dum lado e d'outro
O mar da aluvião!
Os troncos arrancados
Sem rumo vão boiantes;
E os tetos arrasados,
Inteiros, flutuantes,
Dão antes crua morte,
Que asilo e proteção!¹⁴

A folha
Luzente
Do orvalho
Nitente
A gota
Retrai:
Vacila,
Palpita;
Mais grossa
Hesita,
E treme
E cai.¹⁵

En lo que respecta a la versificación de *A tempestade*, Gonçalves Dias emplea el ritmo no solo para cumplir meramente un requisito técnico de construcción del verso, legado por la tradición clásica, como observamos en la sección anterior de este artículo. El poeta atribuye al ritmo un papel significativo en la producción de sentido del poema, explorando, en la capa sonora, la atmósfera intensa y dramática con la que describe el surgimiento, la intensificación y el enfriamiento de la tormenta que asola la naturaleza. El ritmo del poema está marcado por acentos que reflejan la intensidad de la tormenta. El uso de tónicas en ciertas sílabas crea una cadencia que imita, de cierta manera, los sonidos de la tormenta. Esta

¹⁴ “Mas ¡ay del desdichado! / Que vio crecer la crecida / Y descende descuidado / Al valle, cuando siente / Crecer de un lado y de otro / El mar de la aluvión. / Los troncos arrancados / Sin rumbo van flotantes; / Y los techos derribados, / Enteros, fluctuantes, / Dan antes muerte cruel / Que asilo y protección”. Traducción propia de los vv. 126-137 del poema *A tempestade*, en Gonçalves Dias, *Poesia completa e prosa escolhida*, 583.

¹⁵ La hoja / Brillante / Del rocío / Resplandeciente / La gota / Retrae: / Vacila, / Palpita; / Más gruesa / Hesita, / Y tiembla / Y cae. Traducción propia de los vv. 166-177 del poema *A tempestade*, en. *Ibid.*, 584.

variación rítmica ayuda a transmitir la energía tumultuosa y dinámica del evento natural descrito. Además, Gonçalves Dias hizo uso de varios tipos de versos a lo largo del poema, alternando entre más cortos y más largos, variación que ayuda a mantener la cadencia del poema, a proporcionar dinamismo al ritmo y a contribuir a la musicalidad del texto, no solo para un propósito formal, sino para la intensificación de la experiencia sensorial del lector.

El poema presenta diecinueve estrofas, con un total de 177 versos. El número de sílabas métricas de los versos y su distribución de acentos tónicos varían dependiendo de la estrofa (tónicas en **negrita**, sinalefas entre paréntesis):

1ª estrofa: versos de dos sílabas métricas, 16 una secuencia de átona-tónica.

1	2	
Um	rai-	o
Ful-	gu-	ra
[...]		

2ª estrofa: versos de tres sílabas métricas, una secuencia de tónica-átona-tónica.

1	2	3	
Vem	(a) au-	ro-	ra
Pres-	su-	ro-	sa,
[...]			

3ª estrofa: versos de cuatro sílabas métricas, una secuencia de tónica-átona y otra de átona-tónica.

1	2	3	4	
O	sol	des-	pon-	ta
Lá	n(o) ho-	ri-	zon-	te,
[...]				

¹⁶ El sistema de conteo de sílabas métricas en lengua portuguesa toma en consideración el verso hasta la última tónica.

4ª estrofa: versos de cinco sílabas métricas, una secuencia de átona-tónica y otra de átona-átona-tónica.

1		2		3		4		5	
Um		pon-		t(o) a-		pa-		re-	
Qu(e) o		día		en-		tris-		te-	
[...]									

5ª estrofa: versos de seis sílabas métricas, tres secuencias de átona-tónica.

1		2		3		4		5		6	
Não		sol-		t(a) a		voz		ca-		no-	
No		bos-		qu(e) o		va-		t(e) a-		la-	
[...]											

6ª estrofa: versos de siete sílabas métricas, dos secuencias de átona-tónica y una de átona-átona-tónica.

1		2		3		4		5		6		7	
Fo-		gem		do		ven-		to		que		ru-	
As		nu-		vens		au-		ri-		ne-		va-	
[...]													

7ª estrofa: versos de ocho sílabas métricas, una secuencia de átona-tónica y dos de átona-átona-tónica.

1		2		3		4		5		6		7		8	
Bem		co-		mo		ser-		pen-		tes		qu(e) o		fri-	
Em		nós		e-		ma-		ra-		nha		sal-		ga-	
[...]															

8ª estrofa: versos de nueve sílabas métricas, una secuencia de tónica-átona, una de tónica-átona-átona, una de tónica-átona y una de átona-tónica.

1		2		3		4		5		6		7		8		9	
E		no		túr-		gi-		d(o) o-		ca-		so		s(e) a-		vis-	
En-		tr(e) a		cin-		za		qu(e) o		céu		a-		pol-		vi-	
[...]																	

9ª estrofa: versos de diez sílabas métricas, cinco secuencias de átona-tónica.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Um	som	lon-	gín-	quo	ca-	ver-	no-	s(o) e	
	ou-	co							
Rou-	que	j(a) e	n(a) am-		pli-	dão	d(o) es-		
	pa-	ço	mor-	re;					

[...]

10ª estrofa: versos de once sílabas poéticas, una secuencia de átona-tónica y tres de átona-átona-tónica.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Nos	úl-	ti-	mos	ci-	mos	dos	mon-	tes		
	er-	gui-	dos							
Já	sil-	va	já	ru-	ge	do	ven-	t(o) o		
	pe-	gão;								

[...]

11ª estrofa: versos de diez sílabas métricas, cinco secuencias de átona-tónica.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Da	nu-	vem	den-	sa	que	n(o) es-	pa-		
	ç(o) on-		dei-	a,					
Ras-	ga-	s(e) o	ne-	gro	bo-	jo	car-	re-	
	ga-	do,							

[...]

12ª estrofa: versos de nueve sílabas métricas, una secuencia de tónica-átona, una de tónica-átona-átona, una de tónica-átona y una de átona-tónica.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
In-	da	ron-	c(a) o	tro-	vão	re-	tum-	ban-
In-	d(a) o	rai-	o	fu-	zi-	la	n(o) es-	te,
	pa-	ço,						

[...]

13ª estrofa: versos de ocho sílabas métricas, una secuencia de átona-tónica y dos de átona-átona-tónica.

1		2		3		4		5		6		7		8
Dei-		xan-		d(o) a		pa-		lho-		ça		sin-		ge- la,
Hu-		mil-		de		la-		bor		da		po-		bre- za,
[...]														

14ª estrofa: versos de siete sílabas métricas, una secuencia de tónica-átona, una de átona-tónica y una de átona-átona-tónica.

1		2		3		4		5		6		7
Cres-		ce		a		chu-		v(a), os		rios		cres- cem,
Po-		bres		re-		ga-		tos		s'em-		po- lam,
[...]												

15ª estrofa: versos de seis sílabas métricas, tres secuencias de átona-tónica.

1		2		3		4		5		6
Mas		ai		do		des-		di-		to- so,
Que		viu		cres-		cer		(a) en-		chen- te
[...]										

16ª estrofa: versos de cinco sílabas métricas, una secuencia de átona-tónica y una de átona-átona-tónica.

1		2		3		4		5
Po-		rém		n(o) o-		ci-		den- te
S'er-		gue		de		re-		pen- te
[...]								

17ª estrofa: versos de cuatro sílabas métricas, dos secuencias de átona-tónica.

1		2		3		4
Nas		á-		guas		pou- sa;
E a		ba-		se		vi- va
[...]						

18ª estrofa: versos de tres sílabas métricas, una secuencia de tónica-átona-tónica.

1	2	3	
Tal	a	chu-	va
Trans-	pa-	re-	ce,
[...]			

19ª estrofa: versos de dos sílabas métricas, una secuencia de átona-tónica.

1	2	
A	fo-	lha
Lu-	zen-	te
[...]		

Retomando a Boldrini¹⁷ y Castilho¹⁸, observamos que las disposiciones de átonas y tónicas a lo largo de los versos de *A tempestade* ejercen una función análoga a las combinaciones de breves y largas empleadas por los poetas antiguos en los versos clásicos. En esta línea, es posible establecer paralelos entre las secuencias de tónicas y átonas con algunos de los pies métricos más básicos de la poesía latina: átona-tónica = yambo (◡—), tónica-átona = troqueo (—◡), tónica-átona-átona = dáctilo (—◡◡), átona-átona-tónica = anapesto (◡◡—), tónica-átona-tónica = crético o anfímacro (—◡—). Teniendo estas estructuras en mira, notamos que las diecinueve estrofas del poema se encuentran correlacionadas entre sí en términos rítmicos, de modo que la primera, compuesta de versos de dos sílabas métricas con una secuencia de átona-tónica, es simétrica a la última, también compuesta de versos de dos sílabas métricas con una secuencia de átona-tónica; la segunda, compuesta de versos de tres sílabas métricas con una secuencia de tónica-átona-tónica, es análoga a la antepenúltima,

¹⁷ Boldrini, *Fondamenti di prosodia e metrica latina*, 23.

¹⁸ António Feliciano de Castilho. *Tratado de metrficação portuguesa: seguido de considerações sobre a declamação e a poética*. (Porto: Livraria Moré-Editora, 1874), 9-26.

también compuesta de versos de tres sílabas métricas con una secuencia de tónica-átona-tónica; y así sucesivamente. De esta forma, desde la primera a la décima estrofa, el número de sílabas métricas y de combinaciones de tónicas y átonas aumenta, mientras que, desde la décima estrofa a la última, el número de sílabas y de combinaciones tónicas y átonas por verso disminuye. El centro del poema se localiza, por lo tanto, en la décima estrofa, cuando ocurren los versos con mayor número de sílabas métricas y con ritmo más variado debido a las secuencias de átona-tónica y de átona-átona-tónica. Este es precisamente el momento de eclosión de la tormenta:

Nos últimos cimos dos montes erguidos
Já silva, já rugo do vento o pegão;
Estorcem-se os leques dos verdes palmares,
Volteiam, rebramam, doudejam nos ares,
Até que lascados baqueiam no chão.

Remexe-se a copa dos troncos altivos,
Transtorna-se, tolda, baqueia também;
E o vento, que as rochas abala no cerro,
Os troncos enlaça nas asas de ferro,
E atira-os raivoso dos montes além.¹⁹

A través de la polimetría y del ritmo, Gonçalves Dias crea una cadencia que imita los sonidos de la tormenta, transmitiendo la energía tumultuosa y dinámica de los elementos naturales en furia. La variación rítmica a lo largo del poema contribuye a la construcción de una atmósfera de tensión y dramatismo, mientras que la alternancia entre versos más cortos y más largos añade dinamismo e intensidad a la narrativa. Además, la disposición simétrica de las estrofas en relación con el centro del poema refleja la propia estructura de la tormenta, que comienza de forma sencilla y seductora, crece en intensidad hasta alcanzar el apogeo en el centro del poema, y luego gradualmente se disipa. Este cuidado en la organización métrica no solo refuerza la cohesión interna del poema, sino que también

¹⁹ “En las cimas más altas de montañas,/ya silba, ya rugo el viento furioso;/se tuercen los abanicos del monte,/giran, braman, enloquecen al aire,/hasta que astillados caen al suelo / Se agita la copa de los altivos,/se enturbia, se rompe, también se abate;/ y el viento, que sacude las peñas duras,/abrazo los troncos con alas de hierro,/ y los lanza con rabia más allá”. Traducción propia de los vv. 84-93 del poema *A tempestade*, en Gonçalves Dias, *Poesia completa e prosa escolhida*, 582.

contribuye a su expresividad en la capa sonora como representación poética de una tormenta.

Cambios rítmicos en "*A minha resolução*", de Laurindo José da Silva Rabello (1826-1864)

En *A minha resolução*, del poeta romántico Laurindo Rabello, el yo lírico expresa una determinación firme y valiente ante las desventuras impuestas por el sentimiento amoroso. Enfatiza la idea de perseverancia y autoconfianza, destacando la importancia de seguir adelante, incluso ante las adversidades:

O que fazes, ó minh'alma?
Coração, por que te agitas?
Coração, por que palpitas?
Por que palpitas em vão?
Se aquele que tanto adoras
Te despreza, como ingrato,
Coração sê mais sensato,
Busca outro coração!²⁰

En el poema, el yo lírico declara su decisión de seguir adelante, enfrentando los obstáculos que surgen en su camino. Afirmar su disposición a superar las dificultades y alcanzar sus objetivos, mostrando una actitud resiliente ante las dificultades de la vida. *A minha resolução*

²⁰ “¿Qué haces, oh alma mía? / Corazón, ¿por qué te agitas? / Corazón, ¿por qué palpitas? / ¿Por qué palpitas en vano? / Si aquel a quien tanto adoras / Te desprecia, como un ingrato, / Corazón, sé más sensato, / ¡Busca otro corazón!”. Traducción propia de los vv. 1-8, del poema *A minha resolução*, en Laurindo Rabello. *Poesias completas: coligidas e anotadas por Antenor Nascentes* (Rio de Janeiro: INL; MEC, 1963), 43-44.

representa no solo la determinación personal del yo lírico, sino que también transmite un mensaje de ánimo e inspiración para los lectores. El poema resalta la importancia de mantenerse firme ante las decepciones amorosas, buscando siempre avanzar con coraje y resiliencia.

A minha resolução consta de estrofas de ocho versos heptasílabos y fue publicado en vida dos veces. La primera de ellas ocurrió en el periódico literario *A Voz da Juventude: Revista do Ginásio Brasileiro*, el 15 de julio de 1850. Tres años después, Laurindo Rabello recopiló este poema en su único libro poético publicado en vida, *Trovas* (1853), alterando varios versos. Algunas de esas alteraciones impactaron, inclusive, en el ritmo de los versos que, en la versión de la primera publicación, se alejaban de la uniformidad rítmica. A modo de ejemplo, examinaremos los v. 25-32. En la columna izquierda de la tabla a continuación (tabla 1), el poema se presenta tal como en *A Voz da Juventude*, mientras que, en la columna derecha, el poema ya se presenta de acuerdo con *Trovas*, resaltado el contenido modificado:

Tabla 1

<i>A voz da juventude</i> ²¹	<i>Trovas</i>
<u>Cresce</u> a planta, <u>e frutos brota</u>	<u>Nasce</u> a planta, <u>a planta cresce</u> ,
<u>Num só</u> lugar vegetando,	<u>Vai contente</u> vegetando,
Só <u>enquanto</u> vai achando	Só <u>por onde</u> vai achando
Terra própria <u>ao</u> seu viver;	Terra própria <u>a</u> seu viver;
<u>Porém quando</u> a terra estéril	<u>Mas se acaso</u> a terra estéril
<u>A seus dias</u> é veneno,	<u>Às raízes</u> lhe é veneno,
Ela vai noutro terreno	Ela vai noutro terreno
As raízes <u>estender</u> .	As raízes <u>esconder</u> .

²¹ *A voz da juventude*: Crece la planta, y da fruto/en un solo suelo fértil/solo mientras va encontrando/tierra propia para el ser/Pero cuando el suelo estéril/se le vuelve/un veneno/ella busca otro terreno/donde echar raíz y crecer”. *Trovas*: “Nace la planta, y va creciendo/va feliz, vegeta, avanza/solo por donde va hallando/tierra apta para vivir/Mas si acaso el suelo estéril le envenena las raíces/ella busca otro terreno/donde pueda las cubrir”. Traducción propia de dos fragmentos del poema *A minha resolução*, de Laurindo José da Silva Rabello. El primero corresponde a la versión publicada en *A Voz da Juventude: Revista do Ginásio Brasileiro*, 15 de julio de 1850. El segundo, a la versión revisada por el autor en *Trovas* (1853), recogida en Laurindo Rabelo, *Poesias completas: coligadas e anotadas por Antenor Nascentes* (Rio de Janeiro: INL; MEC, 1963), 44

Lejos de buscar aquí elucidar objetivamente las razones que llevaron a Laurindo Rabello a alterar el poema en cuestión, observaremos el impacto causado por las modificaciones de la segunda versión en la distribución de las tónicas de los versos. En la tabla (tabla 2) a continuación, destacaremos especialmente los v. 25 y 32 (tónicas en negrita, sinalefas entre paréntesis):

Tabla 2

<i>A voz da juventude</i>				<i>Trovas</i>			
Cresc(e) a	plant(a) e	frutos	brota	Nasc(e) a	plant(a) a	planta	cresce
Num só	lugar	vege-	tando	Vai con-	tente	vege-	tando
Só en-	quanto	vai a-	chando	Só por	onde	vai a-	chando
Terra	própri(a) ao	seu vi-	ver	Terra	própri(a) a	seu vi-	ver
Porém	quand(o) a	terr(a) es-	téril	Mas s(e) a-	cas(o) a	terr(a) es-	téril
A seus	dias	é ve-	neno	Às ra-	ízes	lh(e) é ve-	neno
Ela	vai nou-	tro ter-	reno	Ela	vai nou-	tro ter-	reno
As ra-	ízes	esten-	der	As ra-	ízes	escon-	der

En la versión de *A Voz da Juventude*, el v. 25 se estructura en cuatro secuencias de átona-tónica, estableciéndose un ritmo que, en el v. 26, sufre un cambio debido a dos secuencias de tónica-átona, seguidas por dos de

átona-tónica. Los v. 27-28, por su parte, siguen en tónica-átona y, solo al final del v. 28, se tiene una única tónica en lugar de tónica-átona, lo que quizás se justifique en función de la pausa mayor marcada por el punto y coma. El v. 29 es abierto con una nueva alteración del ritmo, con solo secuencias de átona-tónica. En los v. 30-32, el ritmo vuelve al patrón tónica-átona y, solo en la finalización del v. 32, hay una configuración similar al v. 28, ya que se trata de fin de estrofa, es decir, de pausa mayor en la transición de un verso a otro. De cualquier forma, estas variaciones rítmicas se perdieron de la primera a la segunda versión, en la que Laurindo Rabello optó por la estandarización rítmica en los ocho versos, elaborados solo en secuencias de tónica-átona, lo que, inclusive, se aparta de la tradición de uso del heptasílabo en lengua portuguesa, por el hecho de que este tipo de verso no tiene posición fija de acentos internos a diferencia de lo que se verifica con el eneasílabo, decasílabo, endecasílabo y dodecasílabo.

Sin embargo, no todos los versos de *A minha resolução* ganaron uniformidad rítmica de la primera a la segunda versión. Analizaremos, por ejemplo, los v. 33-40, de la estrofa inmediatamente siguiente.

Tabla 3

<i>A voz da juventude</i>				<i>Trovas</i>			
Segue	pois es-	tes e-	xemplos	Segu(e) o	exem-	plo da	planta
Cora-	ção por-	que t(e) a-	gitas	Cora-	ção por-	que t(e) a-	gitas
Cora-	ção por-	que pal-	pitas	Cora-	ção por-	que pal-	pitas
Por que	palpi-	tas em	vão	Por que	palpi-	tas em	vão

S(e) aque-	que tan-	t(o) ado-	ras	S(e) aque-	que tan-	t(o) ado-	ras
Te des-	preza	com(o) in-	grato	Te des-	preza	com(o) in-	grato
Cora-	ção sê	mais sen-	sato	Cora-	ção sê	mais sen-	sato
Busca	outro	cora-	ção	Busca	outro	cora-	ção

Los v. 33-35 están en secuencias de tónica-átona, patrón interrumpido solo en los v. 36 y 37, en átonas-tónicas, finalizados por tónicas. En los últimos tres versos de la estrofa, el ritmo vuelve a estructurarse en tónicas-átonas. Como podemos constatar, Laurindo Rabello mantiene el cambio de ritmo que ocurre del v. 35 al v. 36 y del v. 37 al v. 38, contrariamente a lo que hizo en la segunda versión de la estrofa anterior. En otras palabras, el poeta no somete su poema como un todo a la uniformización o diversificación rítmica, sino solo ciertos pasajes, en la segunda versión publicada en libro.

En nuestra interpretación, Laurindo Rabello, al recopilar su poema, debe haber preferido para los v. 25-32 un ritmo más monótono, vislumbrando en la redistribución simétrica de acentos internos la posibilidad de reproducir sonoramente el contenido expresado en los versos. La imagen descrita en esa estrofa es la de la planta que crece inexorablemente y que, a pesar de la infertilidad del suelo, acaba por encontrar otro lugar donde pueda desarrollar sus raíces, en una alegoría al sufrimiento del yo poético, descontento debido a las desventuras amorosas. En la segunda versión, por lo tanto, el ritmo en secuencias binarias de tónica-átona produce, a nivel sonoro, la marcación del andar acompasado e insistente en el que la planta se desarrolla, para agonía del yo poético. Apelar a la expresividad rítmica habilita el público que escucha la recitación del poema la sensación auditiva de la imagen poética. Así, de una lectura a otra, el poeta vio y revisó el ritmo de sus versos con ópticas

distintas, en momentos distintos, en pos de una mayor adaptación de la técnica versificatoria a la expresión subjetiva que transmite el poema.

Conclusión

La apropiación de recursos de la métrica clásica en la poesía brasileña, ejemplificada por los poemas *A tempestade* de Antônio Gonçalves Dias y *A minha resolução* de Laurindo José da Silva Rabello, revela no solo una influencia, sino una habilidad para adaptarse e innovar dentro de las tradiciones poéticas. En el caso de Gonçalves Dias, la utilización de la polimetría y del ritmo no se limita a una mera técnica formal, sino que es fundamental para la construcción de la atmósfera y de la narrativa del poema. La variación rítmica refleja la intensidad de la tormenta descrita, mientras que la simetría métrica contribuye a la cohesión interna y a la representación poética del evento natural. A través de estos recursos, el poeta evoca no solo la belleza salvaje de la naturaleza, sino también su fuerza indomable e imprevisible, capturando la esencia del romanticismo brasileño.

Por otro lado, en *A minha resolução*, Laurindo Rabello demuestra una preocupación por la expresividad sonora de los versos, especialmente a través de la variación rítmica. Aunque hubo una uniformización rítmica en algunos pasajes en la segunda versión del poema, en otras el poeta mantuvo la diversificación rítmica para enfatizar ciertos aspectos de la representación poética, como la persistencia y la determinación del yo lírico ante las adversidades. Esta flexibilidad en el uso de la métrica refleja la sensibilidad del poeta para adaptar la forma al contenido, buscando siempre una expresión poética más efectiva. Así, la apropiación de la métrica clásica en la poesía brasileña supera la imitación superficial y meramente formal, ya que se muestra como fruto de reinterpretación

creativa y original, en la cual los poetas exploran los recursos formales para transmitir sus ideas y emociones de manera más impactante y auténtica.

Referencias Bibliográficas

- Bilac, Olavo, y Guimaraens Passos. 1905. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Boldrini, Sandro. 2015. *Fondamenti di prosodia e metrica latina*. 9ª ed. Roma: Carocci.
- Castilho, António Feliciano de. 1874. *Tratado de metrificação portuguesa: seguido de considerações sobre a declamação e a poética*. 4ª ed. Porto: Livraria Moré-Editora.
- Ceccarelli, Lucio. 2004. *Prosodia e metrica latina classica com cenni di metrica greca*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri.
- Crusius, Frederico. 1987. *Iniciación en la métrica latina*. Versión y adaptación de Ángeles Roda. Barcelona: Bosch.
- Dias, Gonçalves. 1959. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Franca, Leonel. 2019. *O método pedagógico dos jesuítas: o Ratio studiorum*. Campinas: Kirion.
- Martindale, Charles. 2007. "Reception." En *A Companion to the Classical Tradition*, editado por Craig W. Kallendorf, 297-311. Oxford: Blackwell Publishing.
- Nougaret, Louis. 1986. *Traité de métrique latine classique*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Rabelo, Laurindo. 1963. *Poesias completas: coligidas e anotadas por Antenor Nascentes*. Rio de Janeiro: INL; MEC.
- Scaglione, Aldo. 1986. *The Liberal Arts and the Jesuit College System*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.