

LA CUESTIÓN DE LA MÍMESIS EN LA LITERATURA COLONIAL BRASILEÑA¹

THIAGO SALTARELLI

Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMEN: Este artículo procura investigar cómo la mimesis rige la producción letrada colonial brasileña, considerándose una tensión entre su entendimiento como imitación de la naturaleza o de acciones humanas y como emulación de autores canónicos y tópicos retóricos de la tradición. Se plantea que el cruce entre esos dos entendimientos engendra un trastorno de las tópicas clásicas, sin que por eso la literatura colonial deba ser considerada original o desasida de la serie literaria europea.

PALABRAS CLAVE: mimesis, retórica, literatura brasileña, Barroco, Ilustración.

THE QUESTION OF MIMESIS IN BRAZILIAN COLONIAL LITERATURE

ABSTRACT: This paper aims to investigate how mimesis rules Brazilian colonial literary production, considering a tension between its understanding as an imitation of nature or human actions and as an emulation of canonical authors and rhetorical topics. We propose that the crossing of those two understandings causes a transformation of the classical topics, without thereby considering colonial literature as original or detached from European literary series.

KEYWORDS: mimesis, rhetoric, Brazilian literature, Baroque, Enlightenment.

En 1980, en *Mimesis e modernidade*, el teórico de literatura brasileño Luiz Costa Lima, afirmaba:

Hoy en día se plantea la cuestión de la mimesis. La cuestiona [...] quien está en el centro de la cultura occidental, el *scholar* europeo o estadounidense [...].

Pero la mimesis es cuestión también para quien ocupa el lugar de la periferia. Para este, el problema no es tan sólo originario de las obras más avanzadas. Es un tópico constante en la reflexión sobre Brasil de los brasileños que hemos sido o somos imitadores de lo que se hace en otra parte, sea antes Lisboa o Madrid, sea

¹ El presente trabajo ha sido realizado con apoyo del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico de Brasil).

hoy París o Nueva York. En este punto, nuestro destino es semejante al de las otras naciones periféricas: imitadores de un centro que las coloniza económica y culturalmente. Y como, tradicionalmente, *mímesis* se ha traducido a partir de *imitatio*, nuestra *mímesis* se torna entonces imitación de la imitación, lo que nos lleva a componer o valorar nuestros productos culturales en función de su conformidad con el patrón metropolitano. O, si a él le somos rebeldes, en función de su discordancia... En ambos casos, el juicio sobre la *mímesis* colonial no remite a la materia de la que esta se alimenta —llamémosla provisionalmente «vida» o «realidad»—, sino al patrón metropolitano que dicta cómo la «realidad» debe ser «imitada» e interpretada (Costa Lima 2003: 25–26).²

El planteamiento de esa cuestión, claro está, se orienta hacia el contexto contemporáneo (Costa Lima escribe, en 1980, sobre el «hoy en día» de la cuestión de la *mímesis*). Sus observaciones, en lo que atañe al intelectual de la periferia, presuponen una conciencia nacional por parte de los países del Tercer Mundo que los distinga de las antiguas metrópolis. Esa conciencia, en América Latina, se construyó en el siglo XIX, simultáneamente a las guerras de independencia y al surgimiento del Romanticismo en la literatura, con su gran valorización del espíritu nacional. Eso significa que tal conciencia no existía en el contexto colonial.

La historiografía de la literatura brasileña ochocentista, influenciada por la teleología del idealismo alemán, nace bajo una especie de *Zeitgeist* de lo Nacional, el cual se torna un criterio literario aplicado a todos los periodos históricos y pasa a orientar la visión evolutiva de la historia de la literatura en cuanto desarrollo de dicho espíritu nacional. En este sentido, se fuerzan las prácticas letradas coloniales a un *continuum* evolutivo, como si pertenecieran a una fase anterior de preparación para la manifestación posterior, y plena, del *Zeitgeist* brasileño. Esas apropiaciones teleológicas han eliminado la especificidad histórica de las letras coloniales, al considerarlas como mediación o etapas para el estadio superior que sería la plenitud de la manifestación del espíritu nacional brasileño. Dicho punto de vista historiográfico genera críticas severas a la mayoría de los autores coloniales por ser considerados no nacionalistas y meros imitadores de la metrópoli, según la lógica de pensamiento propia de los siglos XIX y XX.

No obstante, toda la visión del mundo, de la historia y del hacer artístico, o de la *poíesis*, era muy distinta en los siglos XVI, XVII y XVIII, y así lo plantea João Adolfo Hansen (2005: 14–15):

² Las traducciones al castellano de los textos citados de autores brasileños son de Saltarelli.

La comprensión del mundo que tenían en su época las letras hoy simplificadas como «barroco» es discontinua o heterogénea con relación a la comprensión que la historia nacional de la literatura pueda hacer de ellas, pues estas no presuponen la teleología del continuo evolutivo, las categorías psicológicas de la subjetividad burguesa y las categorías que definen el arte como el desinterés estético y la autonomía crítica que encontramos en la historia nacional de esas letras. [...]

Además, son modeladas por la institución retórica y las varias apropiaciones católicas de las doctrinas retóricas expuestas en varias versiones, principalmente la aristotélico-latina [...] y las retóricas griegas puestas en circulación en Europa a partir de finales del siglo xv.

Sin embargo, la presencia de la institución retórica en las colonias no pasará incólume a las experiencias locales de los letrados. Aunque estas no tengan nada que ver con lo «nacional», como ya hemos insistido, dichas experiencias en los ámbitos de la naturaleza, de la política o del encuentro con los indígenas americanos cuestionarán la eficacia de la aplicación, para el cien por ciento de los casos, de los *tópoi* y lugares comunes retóricos, sobre todo, si son usados exclusiva y rigurosamente según la tradición. Como en la producción letrada de esa época hay una mezcla entre retórica y poética, el problema de la imitación alcanza las dos instancias. Y si la mimesis es entendida, de modo general, como imitación de la naturaleza y de las acciones humanas o como representación de la realidad, y aun como imitación de modelos y autores canónicos, habrá, en las letras coloniales, una ampliación de la naturaleza y de los seres humanos, que se representarán junto a sus acciones y costumbres, de acuerdo con la especificidad misma del nuevo continente, además de un uso modificado de los autores modelo y de los *tópoi*. Se puede decir que la experiencia colonial añade nuevos elementos al proceso mimético.

Una de las caras del enriquecimiento de la mimesis es la ampliación del tesoro lingüístico, sobre todo en el ámbito literario, a partir de la incorporación del léxico de las lenguas tupís. En un primer momento, su utilización por parte de los jesuitas tuvo fines pragmáticos, de catequización de los indígenas. Tras un primer uso del tupí con fines doctrinarios, el nuevo léxico se expandió hacia fines —si los podemos llamar así, aunque anacrónicamente— estéticos. Un buen ejemplo de tal aplicación lo encontramos en la sátira seiscentista, cuyo mayor representante en la literatura brasileña es Gregório de Matos. Así, en el siguiente soneto satírico, que compone la figura de un presunto noble mestizo de Bahía, Gregório de Matos emplea palabras del tupí que huyen de los principios del discreto *decorum* para mimetizar la vulgari-

dad de los mestizos. El poeta provoca sorpresa en un lector de la metrópoli familiarizado con los códigos de la poesía portuguesa o castellana de la época, tanto por los significados de aquellas palabras como por el hecho de que convierten el soneto en agudo, con rimas sólo en las vocales finales, un patrón relativamente raro en el ámbito de las lenguas y de la poesía ibéricas:

Há cousa como ver um Paiaíá
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobepá?

A linha feminina é carimá,
Moqueca, petitinga, caruru,
Mingau de puba, vinho de caju,
Pisado em um pilão de Pirajá.

A masculina é um aricobé,
Cuja filha cobé um branco Paí
Dormiu no promontório de Passé.

O branco era um marau que veio aqui,
Ela era uma Índia de Maré,
Cobepá, aricobé, cobé, paí (Topa 1999: 339).

Por consiguiente, a la tradición de Juvenal y Quevedo, a la cual pertenece Gregório de Matos, se añade un nuevo elemento de una nueva cultura que se integra en la imitación retórica de los modelos y promueve un nuevo esquema de rimas, de unidades léxicas y sus significados que, no obstante, mantienen el principio de la función satírica.

El cambio de las leyes de la *imitatio* y de la retórica también se dio en la literatura llamada informativa, propia de los cronistas del descubrimiento y de la colonización. Como es sabido, esos cronistas debían informar a la metrópoli sobre los sucesos de las nuevas tierras, pero ¿cómo describir un elemento de la fauna o de la flora absolutamente exótico y desconocido para alguien que nunca lo había visto, y que ni siquiera había salido de Portugal o de España? El cronista Pero de Magalhães Gândavo, por ejemplo, en la *Historia de la provincia de Santa Cruz* intenta describir un armadillo de la siguiente manera:

Les llaman *tatus*,³ son tamaños como conejos y tienen un caparazón a la manera de langosta o de tortuga, pero está repartido en muchas juntas como láminas; se parecen totalmente a un caballo armado, tienen una larga cola [saliendo] del mismo casco, el hocico es como de cerdo, y no ponen más para fuera del casco que la cabeza, tienen las piernas bajas y se crían en cuevas, su carne tiene el sabor casi como de gallina (Freitas 2002: 85).

Si admitimos, con Marcus Vinicius de Freitas (2002: 85), que a causa del desarrollo de los símiles, la comparación adquiere un estatuto estético, y que «el armadillo, así descrito, constituye tanto una representación del mundo real —lo que sería su primera intención—, como también constituye una imagen funcionalmente poética», debemos considerar que esa imagen poética huye de los patrones de congruencia y unidad establecidos por Horacio en la *Epístola a los Pisones*. Allí Horacio condena que se junte la cerviz de un caballo a una cabeza humana y que se la adorne con plumas de varios colores y miembros de distintos animales. Pues es precisamente esa mezcla de distintos animales lo que hace Gândavo en su descripción del armadillo. Así, según los patrones de Horacio, la descripción hecha por Gândavo constituye un monstruo poético que, sin embargo, conquista su espacio en la retórica de la representación de la realidad del Nuevo Mundo elaborada en las crónicas, lo que añade nuevas posibilidades a la práctica mimética de las letras coloniales.

Finalmente, hay una verdadera reformulación o una reubicación de los tópicos clásicos, recogidos de la tradición en el proceso de *imitatio*, pero adaptados a los nuevos contextos en que son empleados. Observaremos ahora algunos de esos cambios en dos poetas del siglo XVIII.

UNA ARCADIA BRASILEÑA EN UN GÉNERO OVIDIANO

Una de las obras más creativas de Antônio Diniz da Cruz e Silva es indudablemente *Las Metamorfosis*. Se trata de un conjunto de doce poemas de extensión variable, en versos endecasílabos blancos, que se apropian miméticamente del género «metamorfosis» difundido por Ovidio, pero cuyos personajes, los que sufren las metamorfosis, constituyen elementos de la naturaleza brasileña, sea de la fauna, de la flora, de la hidrografía o de las piedras y metales preciosos.

³ *Tatu* es una palabra de origen tupí incorporada al léxico portugués para designar al armadillo.

El poeta mezcla personajes indígenas en el panteón de los dioses grecorromanos, y así practica una imitación de gran inventiva.

En la primera metamorfosis, por ejemplo, la ninfa indígena Tijuca —o Tejuca, según la grafía antigua— vive en una floresta de Río de Janeiro:

Entre os soberbos montes que, formando
 Em seu ameno dilatado seio
 Do Rio a graciosissima bahia,
 Do mar, que em vagas muge, a fúria quebrão,
 N'huma densa floresta, que se eleva
 De alcantilada serra sobre o cume
 Às altas nuves, tinha seu alvergue
 Tejuca, do Brazil formosa Ninfa (Silva 1814: 90).

Tijuca —quien «[d]esde a primeira idade despresando / De Minerva os estudos, suas artes...» (Silva 1814: 90)— solo se interesa por la caza. Su destreza es tanta que los habitantes de la floresta pasan a rendirle culto, lo que despierata la envidia de Diana. Esta ordena a un fauno que robe el arco y las flechas de Tijuca mientras la ninfa duerme. Después envía a un tigre para devorarla. Al despertar y verse sin armas y ante la inminencia de la muerte, Tijuca solo puede huir. Tras una larga carrera en la que deja atrás al tigre, la ninfa súbitamente se detiene en el borde de un peñasco y se ve frente a un despeñadero. Sin poder avanzar y con el tigre acechándola, Tijuca ruega a los dioses que la ayuden. Apenas termina la súplica,

[...] subitamente de seus olhos
 Em borbolhões rebentão duas fontes:
 Pelo nevado collo gotejando
 Os seus soltos cabelos se convertem
 De cristallino humor em longos fios:
 Dos estendidos torneados dedos
 Ao mesmo tempo aos livres ares pulão,
 Borrifando de em torno as verdes plantas,
 Outros tantos esguichos de agoa clara:
 E em dous ferventes jorros pouco a pouco
 Resvalando lhe vão os pés formosos
 Em fim, qual d'alta serra a branca neve
 Com os raios do Sol cáe derretida,
 Despenhando se vai pela agra serra
 Toda em agoa Tejuca transmutada (Silva 1814: 93).

Tijuca se queda así metamorfoseada en cascada, la cual, según el poeta, es el origen de la «cascata da Tijuca», una cascada aún hoy presente en la floresta de Tijuca, en Río de Janeiro. Es importante resaltar que el poeta hace hincapié en que Tijuca es una ninfa brasileña, pero conviven con ella en aquel mismo espacio las diosas Diana y Minerva, además de Cupido y algunos faunos. Cruz e Silva mezcla así los espacios de las selvas americanas y de la Arcadia clásica.

El mismo tono se encuentra en las demás metamorfosis. Además de los espacios, Cruz e Silva también mezcla en su proceso imitativo leyendas clásicas e indígenas. En la novena metamorfosis, el gigante Itambé, celoso del amor de la ninfa Aribá por el mancebo Guamú, decide eliminar a su rival. Itambé lo mata con una roca y su sangre se transforma en el río Vermelho. Aribá es metamorfoseada en árbol, para quedarse siempre junto al río, e Itambé —cuya palabra en tupí significa monte escarpado o piedra afilada— es transformado en una dura montaña, como castigo por la dureza de su corazón. Ese episodio imita claramente la fábula de Polifemo, en la que el titán, gigante y disforme al igual que Itambé, mata con una roca a Acis, celoso del amor existente entre este y Galatea. La ninfa también transforma la sangre de Acis en un río. De este modo, en *Las Metamorfosis*, António Diniz da Cruz e Silva hace que el espacio mitológico de la Arcadia se amplíe al incorporar elementos de una naturaleza diversa.

EL TRASTORNO TÓPICO DE CLÁUDIO MANUEL DA COSTA⁴

Cláudio Manuel da Costa tal vez sea el caso más ejemplar de un poeta para quien la tensión entre la *imitatio* retórica de los modelos canónicos y la mimesis de la experiencia colonial es matriz constitutiva de su poesía. Trae esa reflexión a su hacer poético, como se ve en el prólogo de sus *Obras*, publicadas en Coimbra en 1768:

No ha permitido el Cielo que algunos influjos, que debí a las aguas del Mondego, prosperaran por mucho tiempo: y destinado a buscar la Patria, que por espacio de cinco años había dejado, aquí entre la grosería de sus genios, ¡qué menos pudiera yo hacer que entregarme al ocio, y sepultarme en la ignorancia! ¡Qué menos que abandonar a las fingidas Ninfas de estos ríos y en el centro de ellos adorar la preciosidad de aquellos metales, que han atraído a este clima los corazones de toda Europa! No son estas las venturosas playas de la Arcadia, donde el sonido de las aguas inspiraba

⁴ En esta sección seguiremos muy de cerca el trabajo del investigador brasileño Sérgio Alcides (2008) sobre las relaciones entre patria y exilio en la literatura brasileña.

la armonía de los versos. Turbia y fea, la corriente de estos arroyos, antes que arrebatar las ideas de un Poeta, permite considerar la ambiciosa fatiga de extraer minerales de la tierra, lo que ha pervertido sus colores (Proença Filho 1996: 47).

Según Sérgio Alcides (2008: 39):

Es un lugar más allá del tópico clásico, extraño a ese vasto e inmemorial acervo de lugares comunes que emanaba de la Antigüedad y en los tiempos modernos era reivindicado por la cultura letrada. Se trata de un tópico al margen, extraño al catálogo. No es que las autoridades antiguas hubieran dejado escapar la caracterización de la rusticidad o la del exilio. Ni sería el caso de ignorar el contraste entre lo real y la representación para identificar precipitadamente ese topos con la Capitanía de Minas Gerais, sin mediaciones. El lugar no común del pastor Glauceste Satúrnio no es el destierro de Ovidio ni la tierra natal del letrado Cláudio Manuel da Costa. Se puede describir como la patria que no deja de ser exilio, donde el tópico clásico encuentra la resistencia de los sertones, como negatividad constitutiva opuesta a sus aspiraciones cosmológicas, y resulta, en su propia aplicación, extranjera y descompuesta.

Aún conforme a Alcides (2008: 50, n. 55):

El término «patria» no tiene connotación política estricta, en el periodo, ni delimitación territorial fija, refiriéndose en general al lugar de nacimiento. En este contexto, se trata de una «patria» vagamente identificada con América.

Por tratarse de una patria inculta y alejada de la metrópoli, se siente o se experimenta como exilio, pero el poeta no deja por eso de quererla:

El desconsuelo de no poder establecer aquí las delicias del Tajo, del Limia y del Mondego me ha hecho entorpecer el ingenio dentro de mi cuna, pero nada ha bastado para que yo dejara de confesar a su respecto la mayor pasión (Proença Filho 1996: 47).

Sérgio Alcides (2008: 39-40) añade que:

El poeta «mineiro» maneja dos *topói* contradictorios: el del destierro ovidiano y el del amor patrio [ciceroniano-horaciano]. Se da el trastorno tópic: es cuando los lugares comunes fallan delante del asunto que ha de ser elaborado, con una considerable pérdida de legitimidad, trayendo a la superficie del discurso una inesperada conciencia de los límites de la cultura frente a la esquividad de la experiencia.

La misma sensación de que «estas no son las venturosas playas de la Arcadia» también la expresa Cláudio en la poesía:

Mas oh! quanto de balde a voz se ensaia,
 Se para ser com Títiro igualado
 Até me falta a sombra de uma faia?
 (Proença Filho 1996: 331).

El contraste entre la aspereza de los sertones de la capitánía y la dulzura del cultivado ingenio del poeta está expresado en la dureza y esterilidad de las montañas y peñascos de Minas Gerais:

Destes penhascos fez a natureza
 O berço em que nasci: oh! Quem cuidara
 Que entre penhas tão duras se criara
 Uma alma terna, um peito sem dureza!
 (Proença Filho 1996: 95).

Frente a la falta de la verdadera Arcadia, algunos de sus tópicos clásicos sufren cambios. En muchos momentos, por ejemplo, el tópico del *locus amoenus* da lugar a un *locus horribilis*, como demuestra el soneto XXII:

Neste álamo sombrio, aonde a escura
 Noite produz a imagem do segredo,
 Em que apenas distingue o próprio medo
 Do feio assombro a hórrida figura;

Aqui, onde não geme, não murmura
 Zéfiro brando em fúnebre arvoredo,
 Sentado sobre o tosco de um penedo,
 Chorava Fido a sua desventura.

Às lágrimas a penha enternecida
 Um rio fecundou, donde manava
 D'ânsia mortal a cópia derretida.

A natureza em ambos se mudava:
 Abalava-se a penha comovida,
 Fido, estátua da dor, se congelava
 (Proença Filho 1996: 61).

Aquí, el pastor Fido no se encuentra rodeado de las delicias de la Arcadia, sino en un lugar tenebroso, donde no hay otros pastores ni ovejas y donde no sopla el céfiro agradable. Solo le acompañan la noche, el miedo, el asombro y el dolor. Si imaginamos al pastor Fido en ese *locus horribilis* como una escenificación del pastor Glauceste —Cláudio Manuel— en medio de la grosería y la ignorancia de la colonia, la conversión de la naturaleza en piedra y en el pastor presentada en el verso 12 («la naturaleza en ambos se cambiaba») —tópico tan común de la poesía ingeniosa de los siglos XVI y XVII— puede representar el embrutecimiento del poeta por el tosco ambiente donde está obligado a vivir. El pastor coge para sí la dureza de la peña y se transforma en estatua. Según esa clave de lectura, pues, tendríamos en este soneto el uso imitativo de un tópico clásico del repertorio que, asimismo, mimetiza un hecho concreto de la experiencia de la «realidad» de la colonia.

Pero el soneto II presenta un *locus horribilis* aún menos imitativo de los tópicos del repertorio clásico. ¿Podría considerarse más miméticamente vinculado a la experiencia «real» del exilio patrio del poeta?:

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado,
Porque vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês ninfa cantar, pastar o gado,
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo, banhando as pálidas areias,
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro,
Enriquecendo o influxo em tuas veias
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro
(Proença Filho 1996: 51-52).

Al igual que el bosque del soneto anterior, el río cantado aquí tampoco posee los típicos elementos arcádicos. En sus márgenes no hay álamos u otros árboles, no paze ningún ganado, no se encuentran ninfas. Pero el hecho más

importante es que ese río, fruto de imitación icástica, encuentra su referente real en el Ribeirão do Carmo, arroyo que corre por Mariana, ciudad vecina de Ouro Preto y tierra natal de Cláudio Manuel da Costa. Allí, en los primeros siglos de la colonización, se encontró mucho oro, representado por el poeta en la bella imagen de los rayos de sol que, reflejados en el agua, se transforman en oro. El arroyo solamente servía a la explotación minera. Por eso, como se lee en el primer terceto, deleita a la ambición y está siempre sucio, sus aguas se muestran siempre turbias. Sin embargo, afirma el poeta en el primer cuarteto, el río pasará a la posteridad gracias a sus versos, capaces de celebrarlo y darle fama. Aquí se nota un intento de conciliación entre los dos *tópoi*, el del destierro y el del amor a la patria, por medio de la civilización de la inculta tierra. Tal procedimiento civilizador se consigue por la combinación de la acción política y de la acción letrada.

En el ámbito de la acción política, que camina muy cerca de la acción económica, el elemento central que promueve el proceso de civilización es la explotación minera, la cual hace que el poder regio se instale de forma más efectiva en la colonia debido a la necesidad de control de la recaudación del preciado metal y de los impuestos sobre su explotación. Según la mentalidad dieciochesca del poeta, la presencia de un gobierno efectivo ha de traer la cultura y la ilustración a la colonia. Eso demuestra Cláudio en *O Parnaso obsequioso*, una especie de *dramma per musica* encomiástico al estilo de Metastasio, que alaba a D. José Luiz de Menezes, conde de Valadares, gobernador y capitán general de la capitania de Minas Gerais entre 1768 y 1773. En un momento de la obra, las musas Calíope y Melpómene predicen las futuras riquezas de las Minas, oriundas de su territorio, entre las que se encuentran diamantes, zafiros, plata y, sobre todo, oro. Más adelante, Apolo y Mercurio recuerdan la *aurea aetas*, es decir, la edad dorada, para compararla a la nueva situación político-económica de Minas Gerais:

- APOLO Esta a idade em que o Lobo
 Pastava entre as Ovelhas; esta a idade,
 Em que a Terra sem provida fadiga,
 Brotava a rama, e produzia a espiga;
 MERC. Esta a idade em que os rios
 Eram de mel, e eram de leite os lagos,
 Em que desconhecia o peito humano
 Tudo o que era traição, perfídia, engano.
 APOLO Enfim tudo é delícia
 Na opulenta região das áureas Minas
 (Proença Filho 1996: 318-319).

Conforme subraya Sérgio Alcides, tenemos aquí otra inversión del tópico clásico: para Ovidio, la extracción de las riquezas de la tierra es característica de la Edad de Hierro y es una señal de degradación. Por el contrario, para Cláudio Manuel da Costa, la minería es la prueba de una nueva Edad de Oro, por la que la civilización política y letrada será implantada en la colonia. Por eso, incluso, la capitanía se llamó Minas Gerais (que significa minas generales) —nombre que conserva en la actualidad— porque nació bajo las actividades de la minería y la extracción de oro, plata, diamantes y otros metales y piedras preciosas. Como venimos observando, no se trata de renunciar a la práctica de la tónica *imitatio* de los clásicos. El poeta sí la utiliza, pero se siente libre para adaptar el tópico a la mimesis de su experiencia.

Por otro lado, en el ámbito de la acción letrada, la ilustración de las Minas se garantizaría mediante la promoción de sociedades literarias similares a las academias europeas. Algunas agrupaciones de este tipo ya habían sido fundadas en Bahía y en Río de Janeiro. Con la intermediación de Basílio da Gama, miembro de la Arcadia Romana, Cláudio Manuel da Costa consigue, en 1764, la autorización para fundar la Arcadia Ultramarina en Minas Gerais, bajo la condición de ser «brazo» de la Arcadia Romana en las colonias de Ultramar. Fue implantada efectivamente en 1768, cuando D. José Luiz de Menezes, su custodio, asumió el gobierno de la capitanía. En el discurso «Para terminar la Academia» proferido por Cláudio, su vicecustodio, en ocasión de su inauguración, queda clara la intención de ilustrar la patria colonial. El poeta retoma el tópico de la rudeza de los sertones:

Debemos más a Vuestra Excelencia de lo que a la naturaleza hemos debido: ella nos ha producido, nos ha creado y nos conserva entre ásperos e intratables peñascos, en medio a la barbaridad, en el seno de la rudeza, del desaliño y de la incultura.

Unos genios educados en tan bárbaro país, en un país más acostumbrado a oír los rugidos de las fieras que la armonía de las Musas, ¿cómo podrían producir cadencias que fueran dignas de llegar a unos oídos que se han criado entre la delicadeza, la concordia? Era temeridad esperarlo: pero ¡oh! este mismo desaliño, este mismo desmán es en lo que más nos afianzamos para poder concebir la idea de ver algún día en mejor suerte cambiada la rudeza que nos es tan natural (Proença Filho 1996: 340-341).

Sin embargo, como defiende Cláudio en la última frase, el reconocimiento del estado de rudeza es motivo para insistir en el proyecto civilizador:

Sí, Académicos míos; sí, adorados e inestimables Socios. Yo debo desde hoy acoger a nuestras Musas y con felicísimo asilo: se ha acabado el feo y desgreñado invierno que hacía el horror de estos campos [...]. Parece que va huyendo de todo la rudeza de estos montes; y que a beneficio de una alta protección, entran las Musas a tomar posesión de estos Campos.

Si ahora por Vuestra Excelencia se ven amparadas las Musas, se convertirán con maravillosa metamorfosis la barbaridad en policía, la incultura en aseo, el desaliño en gala (Proença Filho 1996: 340-341).

Después de narrar brevemente la creación de la Arcadia Romana, bajo los auspicios de la reina Cristina de Suecia y del rey D. Juan V de Portugal, el poeta ensalza la Arcadia Ultramarina como su heredera y representante en los ser-tones coloniales:

¿[...] cuánto nos igualaremos en la felicidad a aquellos Pastores de la Romana Arcadia? Tal vez ella no se avergüence entonces de haber difundido hacia tan remotos climas el esplendor luminoso de su República (Proença Filho 1996: 341).

Cláudio apunta finalmente la idea de una República. He aquí, entonces, el coronamiento del proyecto de ilustración de Minas Gerais. Si la capitanía se convirtiera en una suerte de «República humanista», llena de doctos americanos cultivados en el estudio de las letras, podría desarrollar su potencial humanístico y así garantizar el perfeccionamiento de su gobierno y de sus ciudadanos. Al alcanzar este estadio, el pastor Glauceste ya se siente legitimado para emular a Títiro:

Se não cantar os feitos
Do bom pastor d'Anfriso,
Se de Jove e de Marte entre os eleitos
Não espalhar cantando um doce riso:
Saberei nesta praia
A Títiro imitar junto da faia
(Proença Filho 1996: 344).

No por casualidad, el apropiado título del poema al que pertenece la estrofa es «Saudação à Arcádia Ultramarina».

Ahora, tras la instauración de la República de las Letras en la colonia y bajo la protección de las Musas, la tierra patria se hace digna de ser cantada.

A GUIA DE CONCLUSIÓN

Hasta aquí hemos podido observar cómo el fenómeno de la mimesis adquiere ciertas particularidades en su manifestación en la literatura brasileña colonial, fruto de la mezcla entre los preceptos retórico-poéticos del canon de las letras y la experiencia de «realidad» de los poetas, muy distinta de aquella de la metrópoli en algunos aspectos. No obstante, no defendemos que la mimesis sea diversa en su naturaleza o esencia, pues, antes que nada, la poesía que se hizo en Brasil entre los siglos XVI y XVIII tiene una matriz europea y se pauta en general por la imitación del canon. Tal vez esa condición nos haga comprender mejor la lección de Jorge Luis Borges o de Machado de Assis,⁵ al enseñarnos que no le es necesario a un escritor argentino o brasileño esforzarse en parecer argentino o brasileño, pues ya lo serán naturalmente. Y aún mejor, tal vez haga que las letras brasileñas superen la necesidad de afirmación de lo nacional y vuelvan la mirada a los temas universales, lo que engrandecería mucho más nuestra literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCIDES, Sérgio (2008). «O lugar não-comum e a República das Letras». *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 44, 38-50.
- FREITAS, Marcus Vinicius de (2002). *Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: UFMG.
- HANSEN, João Adolfo (2005). «Questões para João Adolfo Hansen». *Floema: Caderno de Teoria e História Literária*, ano 1, n.º 1, 11-25.
- HORACIO FLACO, Quinto (1961). *Epístola a los Pisones*. Barcelona: Bosch.
- LIMA, Luiz Costa ([1980] 2003). *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2.ª ed. São Paulo: Paz e Terra.
- PROENÇA FILHO, Domício (org.) (1996). *A poesia dos inconfidentes*. Río de Janeiro: Nova Aguilar.
- SILVA, António Diniz da Cruz e (1814). *Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva, na Arcadia de Lisboa Elpino Nonacrienses: tomo IV (que contém poesias várias)*. Lisboa: Typografia Lacerdina (disponible en versión digital en la Biblioteca Nacional Digital de Portugal: <<http://purl.pt/12111>>).
- TOPA, Francisco (1999). *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos: v. 2 - edição dos sonetos*. Porto: edição do autor.

⁵ Me refiero aquí a los ensayos «El escritor argentino y la tradición» e «Instinto de nacionalidad», de Borges y Machado, respectivamente.