

MARGARITA MATEO PALMER NUM ARQUIPÉLAGO TRANSÁREA DA CRÍTICA LATINO-AMERICANA

*Margarita Mateo Palmer in a transarea archipelago
of the Latin American criticism*

WANDERLAN ALVES* 

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Campina Grande, PB, Brasil.

E-mail: wanderlanrp@gmail.com

EDITOR-CHEFE:

Andrei dos Santos Cunha

EDITOR-EXECUTIVO:

Anderson Bastos Martins

EDITORES ASSOCIADOS:

Germana Henriques Pereira;

Rachel Esteves Lima

SUBMETIDO: 16.07.2025

ACEITO: 18.03.2026

COMO CITAR:

ALVES, Wanderlan.

Margarita Mateo Palmer
num arquipélago transárea
da crítica latino-americana.

*Revista Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 28, e20261108,
2026. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20261108>

*Pesquisador CNPq -
Produtividade. Processo
301493/2025-1

RESUMO

Neste ensaio, desenvolvo uma proposta de leitura de *Ella escribía poscrítica*, da crítica e escritora cubana Margarita Mateo Palmer, em diálogo com o debate relativo aos modos de ler, para pensar tanto as singularidades da escrita híbrida e do exercício crítico da autora quanto certos debates da crítica latino-americana a partir dos anos 1990, que reconfiguram as relações de consumo e dependência teórica, crítica e cultural entre setores da América Latina e as latitudes historicamente exportadoras de discursos teóricos.

PALAVRAS-CHAVE: crítica latino-americana; modos de ler; Margarita Mateo Palmer; pós-modernismo; literatura cubana

ABSTRACT

In this essay, I develop a proposal of reading of the Cuban scholar and writer Margarita Mateo Palmer's *Ella escribía poscrítica*, in a dialogue with the debate related to ways of reading, in order to think of the singularities of hybrid writing and the critical practice of her as much as some debates in the Latin American criticism from 1990, which have been reshaped the relations about consumption and dependency of theoretical, critical and cultural approaches between certain zones of Latin America and other latitudes that traditionally have exported theoretical speeches.

KEYWORDS: Latin American criticism; ways of reading; Margarita Mateo Palmer; postmodernism; Cuban literature

RESUMEN

En este ensayo despliego una propuesta de lectura de *Ella escribía poscrítica* de la crítica y escritora cubana Margarita Mateo Palmer en diálogo con el debate en torno a los modos de leer, para reflexionar sobre la escritura híbrida y el ejercicio crítico de la autora tanto como sobre ciertas discusiones de la crítica latinoamericana desde los 90 que reconfiguran las relaciones de consumo y dependencia teórica, crítica y cultural entre sectores de América Latina y latitudes históricamente exportadoras de discursos teóricos.

PALABRAS-CLAVE: crítica literaria latinoamericana; modos de leer; Margarita Mateo Palmer; posmodernismo; literatura cubana

Declaração de conflito de interesse:

O autor declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa:

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

“Aí está o germe do terrível complexo do americano: acreditar que sua expressão não é forma alcançada, mas problematismo, coisa a resolver.”

José Lezama Lima, *A expressão americana*.

“[...] a crítica viva usa largamente a intuição, aceitando e procurando exprimir as sugestões trazidas pela leitura.”

Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*.

1. PARANOIA, NARAPOIA

A historiografia literária latino-americana configurou-se, frequentemente, a partir não só de critérios valorativos, mas também de categorias de periodização predominantemente europeias ou euro-norte-americanas, de tal modo que costumamos empregar como recursos de classificação os mesmos termos de época (romantismo, realismo, naturalismo, vanguardas), originalmente pensados para descrever expressões ou tendências estéticas ou culturais surgidas em outras geografias: o romantismo na Alemanha, o realismo e o naturalismo na França e as vanguardas em diferentes pontos da Europa. Na América Latina, um trabalho significativo, nesse sentido, é *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, do dominicano Pedro Henríquez Ureña, que, ainda nos anos 1940, desenvolvendo ideias iniciadas na década de 1920, tem de lidar com os impasses decorrentes do seu projeto de elaborar uma crítica que reconhecesse o legado espanhol, mas fosse, ao mesmo tempo, capaz de sondar e buscar o “americanismo expressivo” (Carilla, 1984, p. 315) propriamente hispano-americano que o autor postulava, colocando na cena crítica, portanto, nosso velho embate entre o próprio e o alheio.

Antonio Candido (2000), por exemplo, não hesitou em ver a literatura brasileira como “ramo” da portuguesa, pois, segundo o autor, elas “se unem tão intimamente, em todo caso, até meados do século XIX, que utilizo em mais de um passo, para indicar este fato, a expressão ‘literatura comum’ (brasileira e portuguesa)” (Candido, 2000, p. 28). Ainda que, lida retrospectivamente, a expressão “literatura comum” hoje possa sugerir tentadoramente a hipótese de se pensar os “mundos em comum” de uma literatura do/no mundo (Ette, 2016, 2017, 2021), rigorosamente ela opera, na discussão do crítico paulista, inserindo a literatura brasileira numa ecologia cultural responsável não só por alimentá-la com a seiva essencial ao seu crescimento e à sua “formação” nos seus “momentos decisivos”, isto é, em seu nascimento e sua infância, mas também impondo-lhe, de certa maneira, uma espécie de eterna dependência, mesmo que compreendida como processo de autonomização.

Por sua vez, o argumento de Candido é, de certo modo, coextensivo a toda uma ideia de literatura latino-americana. Não por acaso, um dos tópicos frequentemente empregados na segunda metade do século XX para se pensar nas literaturas latino-americanas modernas seria aquele que versa sobre a ruptura da tradição, o marcado esforço para tornar autônomos esses galhos historicamente presos e dependentes de suas raízes e troncos, operações nas quais a retomada, o dissenso e a colocação em crise se tornariam fundamentais (o neobarroco, os realismos e suas crises...). Seguindo-se a sugestão do trabalho monumental de Candido, a *Formação da literatura brasileira*, gestado na década de 1950, as literaturas latino-americanas teriam sido, em relação às europeias, primeiro imitação e cópia, depois

devoração, até chegar a uma interdependência capaz de marcar a diferença pela via do diálogo crítico, não mais olhando para seus modelos de além-mar com uma pontinha de inveja, apenas com desejo de interlocução (Candido, 1979).

A atribuição de uma topologia arbórea para as literaturas da América Latina, caudatária de um modo de pensar herdado das Ciências Sociais e, em nosso meio, dos debates acerca da dependência e do subdesenvolvimento, recai, desse modo, num “vir a ser” que, contudo, não pode passar de promessa, não pode cumprir-se totalmente para que se sustente. Os galhos estão necessariamente presos à árvore das quais despontam, e livrar-se dela significaria, para eles, a morte. Trata-se, também, da adoção de um *ethos* moderno que concebe e organiza a história em linha reta e teleologicamente, vislumbrando, em algum nível, uma trajetória que, se não é propriamente evolutiva, procura o melhor no futuro. À direita ou à esquerda, essa seria a lógica constitutiva dos discursos modernizadores que afetaram, talvez com a mesma força, tanto os projetos políticos quanto os projetos estéticos no século XIX e cuja colocação em debate não cessaria de atualizar-se, seja pela via do dissenso ou da retórica da superação.

Nesse sentido, são relativamente recentes os esforços da crítica e da historiografia literárias latino-americanas para aventurar-se por rotas alternativas a esse “destino” supostamente inescapável, razão pela qual projetos dos anos 1980, como o que resultou na coleção *América Latina: palavra, literatura e cultura* – coordenado por Ana Pizarro –, foram fundamentais. Não é difícil observar a diferença de sua concepção e estruturação em relação a outro marco da historiografia e da crítica literária latino-americanas dos anos 1970 como *América Latina em sua literatura*. Elaborado a partir da Reunião de Lima de 1967 da UNESCO, este foi parte do projeto *América Latina em sua cultura*, que, segundo palavras da nota inicial de apresentação do primeiro volume, dedicado à literatura, “tenciona precisamente defini-la [a América Latina] como uma totalidade” (Fernández Moreno, 1979, p. XII). Na introdução do editor, iniciada com um fragmento de Hegel como epígrafe (mesmo que para dissentir do filósofo germânico), ainda predomina um desejo de integração pautado na ideia de representação e sinédoque, “a imagem geral que se pode extrair da América Latina, através de sua expressão literária” (Fernandez Moreno, 1979, p. XXVII). Curiosa e felizmente, na prática, tal esforço se vê constantemente ameaçado pelas idiosincrasias analíticas dos instigantes ensaios que o integram, talvez porque o gênero ensaio, com o que tem de abertura ao poético e à intuição, se configure na melhor das alternativas para solapar enquadramentos burocráticos em si mesmos de pouca valia.

Entre nós, o exemplo mais recente e atualizado de revisitação, ampliação e reparação da cartografia costumeira das literaturas da América Latina é o projeto que acaba de resultar na coleção *Temas para uma história da literatura hispano-americana*, coordenado por Alfredo Cordiviola, Ana Cecilia Olmos, Elena Palmero González e Miriam Gárate, que, apesar de manter o declarado escopo hispano-americano, não perde de vista suas relações com o Brasil nem com outros territórios locais, regionais, interamericanos e transatlânticos. Mais radicalmente, inclusive, do que o projeto dirigido por Pizarro no início dos anos 1990, a coleção adota uma orientação muito mais próxima do rizoma do que do sistema arbóreo, e esse é apenas um de seus méritos. Obviamente, essas diferenças e nuances também dizem sobre o diálogo da crítica com sua época e com aquilo que as anteriores lhe legaram, de modo que não podemos cobrar da crítica do passado aquilo que, à luz do pensamento de sua época, dificilmente seria possível pensar, ler ou dizer com alguma legitimidade nos estudos literários.

À exceção do último, os demais exemplos acima mostravam projetos em cujo horizonte de expectativa se supunha que aquilo que é do outro ou descreve o outro (literatura, arte, cultura, modos de pensar) fala também conosco e nos diz respeito. Talvez, de fato, assim seja, afinal, não se pode controlar plenamente a recepção do discurso pelo receptor. Mas eles também apontam para um paradoxo que é matemático, físico e filosófico e que retém uma concepção do conhecimento que supõe que “el más lento no será alcanzado por el más veloz, pues el perseguidor tiene que pasar por el sitio que el perseguido acaba de evacuar, de suerte que el más lento siempre le lleva una determinada ventaja” (Borges, 1997, p. 162). O mais lento poderia ser, por exemplo, um sistema literário central qualquer, para empregar a estratificação sugerida por Even-Zohar (1978), pois é, em geral, mais estável e influente e menos afeito à absorção de contribuições oriundas da periferia. Na verdade, trata-se aqui do conhecido Paradoxo de Zenão, que recupero pelo ensaio “Avatares de la tortuga”, de Borges.

Comentado por inúmeros pensadores, ao menos desde Aristóteles, que o refutou, e tendo recuperado algum interesse a partir dos desenvolvimentos da física relativística e da teoria dos fractais, esse *regressus in infinitum* é, segundo o escritor argentino, aplicável a todos os temas. Por exemplo, “A la estética: tal verso nos conmueve por tal motivo, tal motivo por tal motivo...” ou “Al problema del conocimiento: conocer es reconocer, pero es preciso haber conocido para reconocer, pero conocer es reconocer...” (Borges, 1997, p. 170). Borges, então, interroga: “¿Cómo juzgar esa dialéctica? ¿Es un legítimo instrumento de indagación o apenas una mala costumbre?” (Borges, 1997, p. 170). Em termos estruturais e estéticos, tal potência centrífuga se deve à capacidade conectiva da literatura, à ausência de uma especificidade tal que lhe confira um lugar próprio, exclusivo ou prístino; e, no que diz respeito à sua legibilidade, corresponde àquilo que Jean Bessière (2023) chama de “ontologia frágil da literatura”, em cujos domínios anteriormente Roland Barthes (1996) tinha identificado a capacidade da literatura de fazer girar os saberes sem fixá-los.

No fundamento, a lógica por trás desse retorno infinito e ao infinito não é muito diferente da paranoia. Não posso, nesse ponto, deixar de recordar a máxima que diz que não é porque um sujeito é paranoico que ele não esteja dizendo a verdade ou não esteja correto. De fato, no exercício da crítica literária e cultural, a paranoia é um modo de ler muito conhecido entre nós. Como observa Eve Kosofsky Sedgwick (2020, p. 391), tratando do contexto da teoria crítica norte-americana recente, “aplicar uma hermenêutica da suspeita é [...] largamente entendido como uma imposição obrigatória, e não como uma possibilidade entre outras”. O problema não estaria, segundo ela, no esforço de rastrear antecedentes e prefigurações ou fornecer simetrias retrospectivas e prospectivas relativas a determinadas manifestações estéticas ou culturais, mas em desconsiderar que, como prática cognitiva e afetiva, a paranoia é uma entre outras tantas possíveis, e não uma via única ou inescapável.

No contexto da crítica latino-americana, a busca de equivalências, correspondências e semelhanças com expressões de literaturas oriundas de sistemas literários centrais atende, por vezes, ao esforço para introduzir as nossas num diálogo do qual, de outro modo, elas ficariam de fora, em razão dos regimes de partilha que afetam não só a sua circulação, mas também sua distribuição histórica entre formas sensíveis e saberes (literatura ou antropologia) e sua inscrição nos sistemas de valores da cultura e da arte tomados em perspectiva universal.¹ No entanto, tais operações acarretam consequências. Enquanto, por um lado, a paranoia é antecipatória, manifestando nisso uma radical aversão à surpresa, por outro,

¹ Ver Rodríguez-Carranza (2021).

ela apresenta uma complexa relação com a temporalidade, pois, ao escavar tanto para trás quanto para frente, torna pouco discerníveis as balizas que singularizam e distinguem um momento ou um fato de outro, historicamente. Ao revisar a própria trajetória em *No entender*, sua memória intelectual, Beatriz Sarlo chega a ironizar esse procedimento e seus riscos reducionistas, que ela atribui retrospectivamente a si mesma olhando para sua atitude crítica do passado.² Por sua vez, se se adotar uma atitude caracterizada por tomadas de posição ou idas e vindas sem um ponto fixo, é possível praticar formas não paranoicas de conhecimento valendo-se de métodos e meios paranoicos, sem que isso implique, necessariamente, “a negação da realidade ou da inimizade ou da opressão” (Sedgwick, 2020, p. 394).

Em *A trombeta de vime*, César Aira recorda três relatos lidos na juventude, dos quais diz não se lembrar nem do autor nem exatamente do título. Um deles versa sobre o caso de um sujeito que conta ao seu analista estar sofrendo de uma sensação que seu interlocutor identificará como um “‘mal muito conhecido, chamado paranoia...’”, ao que “O paciente o interrompia: ‘Não, o sr. não entendeu. Não é a sensação de ser perseguido que me atormenta, mas a de estar perseguindo alguém’” (Aira, 2002, p. 29). A descoberta da nova patologia, que poderia colocar o analista nos anais da ciência, o leva a ter de verificar os fatos, razão pela qual ele passa a perseguir o paciente, sorrateiramente. Porém, para assegurar-se da eficácia de seus métodos, ele precisará de alguém que também o persiga, e assim por diante, sem nunca alcançar definitivamente aquele que o antecederia, como no Paradoxo de Zenão. Igual à paranoia, porém ao contrário, a nova patologia seria batizada de “narapoia”. O problema é que, uma vez que cada “controle” também precisa ser controlado e verificado, o mundo se tornava narapoico.

O fragmento bem-humorado de Aira apoia-se no fato de que a paranoia é reflexiva e mimética e, por isso, também se constitui num modo de pensar afim ao da ciência. Sua aversão ao acaso, porém, a situa no polo oposto ao do ensaio (entendido como forma, mas também como prática científica e experimento). É nesse ponto que é possível identificar um *modus operandi* potente de certa crítica latino-americana, que, não sendo exclusivamente contemporâneo, tem ressoado com intensidade em escrituras das últimas três décadas, aproximadamente. Nesse campo, jogam o desejo ou o prazer de escrever, mas também as frustrações que podem estar implicadas na própria prática da escrita, pois a preparação do relato crítico articula uma prática, um trabalho e a própria literatura, processo que implica tanto o crítico que persegue (direta ou indiretamente) uma forma, quanto uma forma que o persegue, espécie de ideia difusa que será o que mais poderá aproximar-se de seu relato fantasiado, na forma de texto – a “narapoia” de Aira, que é idêntica à paranoia, mas ao contrário. Na fantasia da escrita, a narapoia é o “ter que escrever”, ainda que no horizonte criativo do crítico isso não necessariamente se apresente numa estrutura objetiva previamente estabelecida ou clara. Tal fantasia da forma, que se articula à escritura por meio de uma atitude e de uma pulsão (Barthes, 2005a), faz com que o escrever figure ao crítico (também escritor) como uma tendência à qual não pode renunciar, “significa que objetos de escrita aparecem, brilham, desaparecem; o que resta, no fundo, é um campo de forças” (Barthes, 2005b, p. 38).³

2 Conta a autora: “Algo parece francamente contradictorio en este recuerdo. Adoradora de la vanguardia, fuera cual fuese, todavía confundía vanguardia y bohemia. Era una despistada con pretensiones. No había viajado a Nueva York ni a París. Las pocas imágenes que conocía salían de colecciones de libros alemanes que hojeaba en la librería de la Galería Pacífico. Cuando llegué por primera vez a Nueva York, en enero de 1985, Jean Franco, que me había invitado, sonreía con suficiencia irónica y al mismo tiempo comprensiva cuando, a cada observación o consejo que me daba sobre esa ciudad desconocida, yo respondía con algo que había sucedido en Buenos Aires” (Sarlo, 2025, p. 134).

3 Retomo em parte deste parágrafo uma ideia desenvolvida anteriormente em Alves (2019a).

Não por acaso, a reconstrução da crítica por uma via alternativa, como a da história e da cultura nacional de baixo para cima nos *Seis ensayos en busca de nuestra desmitificación*, de Fernando Valerio-Holguín (2020), ou de uma relação com a leitura e os objetos culturais pelo prisma da incompreensão e da busca, o *não entender* de Beatriz Sarlo (2025), se mostram apostas sedutoras e contemporâneas, no sentido de um lançar-se ao abismo e ao indiscernível do presente já prefigurados por Agamben (2009). Um caso singular, nesse sentido, é o da crítica e escritora cubana Margarita Mateo Palmer em seu *Ella escribía poscrítica*, cujo projeto é elaborado aproximadamente a partir de 1992 e publicado em 1995, tendo sido republicado com acréscimos em 2005. O texto é uma espécie de marco para se pensar os modos da crítica contemporânea, suas formas, discursos e experimentos, sendo constantemente referido para se tratar da questão.

Gostaria, contudo, de olhar para nuances menos exploradas de sua configuração ou, talvez, de provocar algumas rasuras nas leituras já estabelecidas desse texto, a fim de continuar refletindo sobre o potencial conectivo, o experimento e o *regressus in infinitum* como mecanismos de colocação da literatura e da crítica latino-americanas no mundo contemporâneo a ela (ou não). Isso porque a “paranoia propõe tanto que *Qualquer coisa que você possa fazer (contra mim), eu posso fazer pior*; como que *Qualquer coisa que você possa fazer (contra mim), eu posso fazer primeiro* – contra mim” (Sedgwick, 2020, p. 398). A paranoia é, pois, compreendida praticando-se o saber paranoico, e isso é feito a partir da imitação e da incorporação. Mateo Palmer opera a partir de seus recursos e mecanismos, extravasando-os, de modo que a imitação se transforma em camuflagem, metamorfose, travestimento, transbordamento e estratégia que lhe permitem apropriar-se do discurso do outro e, ao mesmo tempo, tornar visível a paranoia do outro. Em *Ella escribía poscrítica*, esse outro (que também é tão seu!) é o pós-modernismo.

2. TEORIA FORTE, CRÍTICA FRACA

Iniciadas nos anos 1970, as discussões acerca do pós-modernismo não são mais uma novidade em meados da década de 1990, quando nomes importantes nessa seara, como Ihab Hassan, François Lyotard, David Harvey, Fredric Jameson, Hyden White ou Linda Hutcheon já tinham publicado livros seminais acerca do que, sob os rótulos de pós-modernismo e pós-modernidade, vinha se manifestando na arquitetura, na arte, na literatura, na filosofia, na história, na teoria crítica e na teoria literária. Na América Latina, por sua vez, a recepção desses debates e as reações a seus postulados, foram desiguais, variadas e não se deram sincronicamente.⁴ Mesmo nos anos 2000, não era incomum encontrar em nossas universidades críticos que recusavam a alcunha de “pós-moderna” para a literatura brasileira, por exemplo, a despeito das visíveis aproximações procedimentais que se pudessem observar entre suas textualidades e o que a crítica anglófona classificava como literatura pós-moderna ou metaficção historiográfica.

Para além da recusa categórica ou da filiação acrítica, interessa observar que essa tensão aponta para o fato de que, nos anos 1990, tal debate já tinha dado lugar a uma Teoria, com T maiúscula, acerca do pós-modernismo. Não mais a descrição de fenômenos interligados na esfera da cultura mundializada e na terceira etapa da globalização, mas uma Teoria praticamente autônoma forte, isto é, ampla e redutora, fundamentalmente circular que termina por confirmar a si mesma, subsumindo

4 Ver Incaminato (2023) e Nilges (2015).

o texto literário a seus pressupostos. Interessante contradição, pois, convertido numa teoria forte, o pós-modernismo tornara-se, também, uma espécie de metarrelato.

É importante ter clareza sobre esse ponto, pois ele é essencial à discussão de Margarita Mateo Palmer sobre o pós-modernismo em Cuba, que é a principal temática de *Ella escribía poscrítica*. Desse paradoxo, mas também da experiência concreta da autora vivendo em Cuba durante o chamado Regime Especial, em meio a carências básicas diárias – ao longo do livro, o leitor depara-se com a escassez de alimentos e de papel para escrever, cortes na eletricidade, entre outras precariedades –, surge um dos fundamentos formais de sua crítica.

Enquanto uma teoria forte é citável, e isso é um dos traços que confirmam seu êxito, Mateo Palmer se vê frequentemente impossibilitada de citar (ou melhor, terá de encontrar vias alternativas para fazê-lo), dada a inacessibilidade dos textos que constituem a bibliografia básica sobre o pós-modernismo. Apesar de saber da existência de publicações esparsas sobre o pós-modernismo em algumas revistas cubanas desde o final dos anos 1980, como *Criterios*, na biblioteca da universidade faltam os livros e revistas que ela procura, outros estão desaparecidos. “Surligneur-2 accedió a Lyotard a través de las opiniones de Jameson – siempre el largo rodeo, el recorrido por las opiniones sobre otras opiniones ante la ausencia insular de los originales” (Mateo Palmer, 2005, p. 59), diz a autora, aqui valendo-se de um dos tantos heterônimos que emprega ao longo do livro. A leitura interferida não segue necessariamente um fundamento borgiano, é apenas expressão de carências, mas lhe permitirá “enfraquecer” a Teoria que mata o texto e a crítica, justamente no ponto em que será preciso potencializar a descrição e a análise de produtos literários e culturais locais para suplementar o repertório de referência internacional (isto é, euro-norte-americano).

Essa conjuntura lhe oferecerá, pois, elementos para praticar uma crítica que, ao mesmo tempo, explora uma topologia alternativa à (ou da) teoria, na qual há espaço para nuances, experimentos, subjetividades, invenção e performance através das quais Mateo Palmer se apropria seletivamente da teoria, sem aderir integralmente a ela, num exercício que marca a repetição com diferença ou, mesmo, a *différance*, ainda que o filósofo franco-argelino seja um dos nomes que ela não poderá citar – de fato, não aparece nenhuma menção, sequer indireta a Derrida, em *Ella escribía poscrítica*. Nessa crítica, alguns aspectos revelam-se fundamentais, a saber: a centralidade da crítica acadêmica; os gestos de acolhida e recusa do pós-modernismo como teoria internacional; o poroso procedimento da citação; e o recurso ao relato.

A crítica acadêmica ocupa uma posição central no livro. No capítulo inicial, Mateo Palmer não só faz uma espécie de balanço da recepção do pós-modernismo na América Latina, a partir dos escassos materiais que consegue, mas também aponta com desconfiança os excessos da crítica “de fora” (Jauss, Hutcheon) que lera o pós-modernismo nos textos e autores latino-americanos das vanguardas e do *boom*, desconsiderando suas inscrições nacionais e os movimentos internos à sua própria genealogia, “lo cual deja la sensación de que se ha producido, en relación con ellos, una apropiación superficial que desconoce su función y significado mayor en su contexto preciso” (Mateo Palmer, 2005, p. 17). Ante tal diagnóstico, o primeiro capítulo servirá como base que justifica toda a sua movimentação crítica posterior, em busca de uma relação crítica com a teoria euro-norte-americana:

Se trata, entonces, no ya de incorporar una moda, sino de la necesidad cada vez más reciente de generar un pensamiento a partir de nuestra propia problemática –posmoderna o no– que articule con mayor coherencia los cánones del posmodernismo a la producción literaria latinoamericana, pues existe el riesgo de que lo nuestro se nos re-venda con una etiqueta que, sin mayores mediaciones, no nos corresponda o nos corresponda sólo parcialmente. (Mateo Palmer, 2005, p. 17).

A autora desvia-se, desse modo, da polêmica acerca da existência ou não do pós-modernismo na América Latina (ou, em seu caso, em Cuba) para ler autores, textos e outros produtos culturais cubanos, deixando-se afetar tanto por esse debate quanto pelas tradições críticas e criativas propriamente latino-americanas. Parecendo-lhe impossível discutir ou ler o pós-modernismo em Cuba sem passar pelas discussões internacionais sobre o tema, mas impossibilitada de passar satisfatoriamente por elas por razões pragmáticas, Mateo Palmer empreende um exercício crítico elaborado a partir do subsolo: troca correspondência com John Berveley, ficha livros que pega emprestados com amigos, experimenta leituras da arquitetura da cidade de Havana, sobretudo do grafite e da tatuagem, faz entrevista com escritores cubanos, lê os *novísimos*⁵. “Aburrida de tanta referencia bibliográfica escrita a máquina” (Mateo Palmer, 2005, p. 56) e de uma política de pesquisa pautada no *apud* (“Según Ihab Hassan, también citado por Erika Ficht-Lichte”, Mateo Palmer, 2005, p. 64), seu exercício de escavação revelará um universo literário complexo que problematiza a pretensa universalidade do pós-modernismo convertido em Teoria, ao mesmo tempo em que desmistifica uma visão não menos dotada de pretensão internacionalizante como aquela que, na mesma época, circularia no manifesto *McOndo* de Alberto Fuguet e Sergio Gómez (1996), segundo a qual o grande desafio do escritor hispano-americano de então, desvencilhado dos dilemas políticos dos anos 1960 e 1970, seria ter de decidir-se entre Windows 95 ou Macintosh.

Se bem que, como mostraria Josefina Ludmer em “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política” (2021), certa narrativa cubana publicada por editoras menores dentro da ilha a partir dos anos 1990 não se distinguia significativamente da que se internacionalizava por meio da publicação em editoras transnacionais em termos temáticos e formais, Mateo Palmer mostra que as condições de leitura e de exercício da crítica operam com recursos e limitações diferentes dentro e fora da ilha e que isso não pode ser ignorado. A singularidade, no seu caso, está em converter tal limitação em possibilidade de rasura, suplemento, *différance* aberta ao acaso. Depois de uma sequência de maus momentos, em que um problema na banheira inunda-lhe o quarto provocando perdas e desorganização no material que vinha preparando para sua tese de doutorado, a crítica cubana conta – sob a camuflagem de Dulce Azucena – que

Corrió entonces el riesgo –como un ilustre escritor rioplatense a quien el viento hizo volar sus manuscritos– de confundir las páginas de un texto con las de otro, y quizá, eso fue, en efecto, lo que sucedió mientras tachaba, reescribía, editaba, fragmentaba, disminuía y multiplicaba cuartillas, potenciada ahora por una nueva lucidez que la apartaba del camino trillado, para iluminarla por los recónditos laberintos de la crítica. (Mateo Palmer, 2005, p. 167).

5 Denominação empregada para referir-se a um conjunto de escritores nascidos após a Revolução de 1959, muitos deles recém-chegados à cena literária entre o final dos anos 1980 e meados dos 1990, por vezes identificados, sobretudo em função de opções temáticas e formais, ao que se poderia identificar como uma literatura pós-moderna em Cuba.

Dessa consciência da iluminação profana e do encontro fortuito surge um movimento e uma tomada de posição marcada por *abrazos y rechazos* da teoria pós-moderna pela autora, seja porque o “vocablo requiere ser precisado y recalificado” ou porque pode ser tratado como “posibilidad de diálogo y polémica enriquecedora” (Mateo Palmer, 2005, p. 13). A ironia que emerge em todo o livro, a esse respeito, está no fato de que as operações de diálogo com os centros do debate feitas pelas margens por Mateo Palmer acabam inscrevendo o próprio *Ella escribía poscrítica* numa série de inversões muito celebradas pelos discursos pós-modernos. Ao mesmo tempo, lendo a partir de terceiros, operando uma leitura aberta marcada pelo signo da falta e pela constante necessidade de suplementação, sua atitude crítica lhe permitirá defender que “lo que en otros países puede haber sido una experiencia más reciente –el fracaso de los grandes relatos y proyectos históricos, de esa Historia en mayúscula que hoy se pone en duda–, en el Caribe goza de una amplia tradición” (Mateo Palmer, 2005, p. 18).

Não se trata de uma simples inversão que reivindique um pós-modernismo caribenho muito anterior à periodização histórica do conceito (o que seria apenas paranoia), mas da percepção de que, na América Latina, o significante “pós-modernismo” opera por homonímia e polissemia. Enquanto, antes, o romantismo hispano-americano não tinha sido apenas ruptura com o neoclassicismo, mas também continuidade em razão da necessidade de projetar um futuro para as então jovens (ou futuras) nações, o pós-modernismo conta, na América Hispânica, com um antecedente homônimo – certa literatura publicada, aproximadamente, entre a década de 1880 e os movimentos de vanguarda dos anos 1920, frequentemente considerada a primeira a exercer alguma influência sobre a literatura da ex-metrópole espanhola, invertendo a costumeira relação entre centros e periferias. Operando pela via da repetição que, no entanto, implica também adição (o presente que analisa), Mateo Palmer vê o pós-modernismo de fim do século XX como uma “nueva sensibilidad”, ao mesmo tempo que o trata a partir de uma câmara de ecos que não aponta para o fim da história, “sino otro tipo de relación con ella” (Mateo Palmer, 2005, p. 57), não isenta de desejo de futuro.

Es ésta, sin dudas, una de las tantas experiencias históricas de la nación cubana [...] que matizan y distinguen el posmodernismo insular y le otorgan una especificidad, marcada incluso dentro del también singular posmodernismo de América Latina, bien diferente, como se ha dicho, de las llamadas sociedades postindustriales. (Mateo Palmer, 2005, p. 179).

Nesse sentido, o “pós-” do pós-modernismo, mas também da pós-crítica, no livro de Mateo Palmer aponta para a pós-euforia dos anos 1960 em Cuba, para a crise de um dos projetos modernos mais duradouros (e problemáticos) da história da América Latina e para um presente de abertura e revisão temática das questões de gênero e das sexualidades dissidentes na literatura cubana, assim como para o diálogo insistente com a linguagem como recurso essencial do relato, entre os *novísimos*, por exemplo, que até a primeira edição do livro mal tinham conseguido publicar sua literatura. Não por acaso, a autora deixa registro de que muito do que cita não fora publicado ainda e, na edição revista, inclui comentários críticos mais extensos sobre a literatura dos *novísimos* justamente para dar uma amostra mais significativa dos textos para seu leitor.⁶

⁶ Já que anteriormente mencionei uma leitura de Ludmer (2021) sobre o mesmo grupo, não deixa de ser interessante registrar aqui que, dos autores mencionados ou comentados por Mateo Palmer, apenas três aparecem em Ludmer (Atilio Caballero, Ena Lucía Portela e Antonio José Ponte), o que, mais uma vez, parece marcar uma diferença importante para a crítica, especialmente quanto à circulação dos textos contemporâneos ao pós-modernismo cubano da década de 90, dentro e fora da ilha.

A dinâmica da precariedade e da falta inscreve o discurso e a forma da escrita de Mateo Palmer num universo dialógico e polilógico que percorre diversos e simultâneos caminhos para chegar à Teoria, mas também vai elaborando sua *teoría fraca*, isto é, sem pretensão totalizadora nem redutora, do pós-modernismo em Cuba. A crítica, então, cria ou monta sua biblioteca (na ausência de uma) de onde extrai títulos, textos, autores, práticas e procedimentos que configurariam um pós-modernismo (o mesmo) que é, também, outro: um pós-modernismo cubano. Nesse exercício, ao enfraquecer a teoria forte, ela potencializa a própria reflexão, do que emerge uma *crítica fuerte*. Isso porque o “leitor será tanto mais crítico, sob esse aspecto, quanto mais for capaz de ver, num escritor, o *seu* escritor, que vê como ninguém mais e opõe, com mais ou menos discrepância, ao que os outros veem” (Candido, 2000, p. 31). A emergência de uma crítica forte, no caso de Mateo Palmer, se deve ao fato de que “a eficácia e a direcionalidade desses atos residem em outro lugar e não na sua relação com o conhecimento *per se*” (Sedgwick, 2020, p. 409), razão pela qual o desvio e a subjetividade funcionam como uma forma de suplemento. Afinal: “para uma leitora posicionada de modo reparador, pode ser realista e necessário expressar a surpresa” e a descoberta (Sedgwick, 2020, p. 415).

Mobilizando um repertório *pot-pourri*, Mateo Palmer vincula o passado e o presente, a intelectual e a consumidora dos produtos culturais mais diversos, de tal modo que monta uma genealogia do pós-modernismo a partir de uma posição *dentrofora*, encontrando na “mirada burlesca”, na “inclinación a la abundancia” e na “tradición descanonizadora” da literatura cubana vias de acesso ao debate pós-moderno internacional, visto que palavras “como *transculturación*, *choteo* o *carnaval*, aunque provengan de distintas esferas de la *praxis* social, pueden ofrecer algunas de las claves para comprender la fuerte presencia en la literatura cubana de rasgos estilísticos que se dan la mano con el posmodernismo” (Mateo Palmer, 2005, p. 120).

Nesse movimento que corresponde a uma espécie de performance cultural (Taylor, 2007) realizada a partir do arquivo e do repertório, se lê, também, o que não está presente e o que não se cita ou sequer é possível saber, com certeza, se na época ela conhecia: Derrida, que não aparece nenhuma vez mencionado no livro, ecoa a partir de Severo Sarduy: “Palimpsesto del cuerpo, el tatuaje sobre el tatuaje se propone una meta inalcanzable: borrar la marca de la cicatriz primigenia, desfigurar el signo original enmascarándolo en los trazos de un diseño superpuesto al dibujo original” (Mateo Palmer, 2005, p. 97-98); Barthes aparece de modo quase minimalista, “la idea de Roland Barthes acerca del texto como cuerpo – objeto de placer y goce” (Mateo Palmer, 2020, p. 88). Mas se cita, também, uma miríade de críticos e escritores latino-americanos mortos ou vivos – Martí, Mariátegui, “Anita Malfatti y sus amigos brasileños” (p. 70), Mabel Moraña, Mempo Giardinelli, [Jorge?] Schwartz, entre muitos outros. Curiosamente, uma ausência é absoluta: Foucault. Em que pese a importância do intelectual francês para os debates pós-estruturalistas e pós-modernos, assim como o impacto que seu trabalho exerceria sobre a crítica estadunidense nos anos 1980, e apesar das considerações de Mateo Palmer sobre o poder ao comentar alguns relatos dos *novísimos*, nenhuma nota sobre Foucault aparece em todo o livro.

Por outro lado, são o ensaio e a anotação que cumprem a tarefa de suplementar as carências em *Ella escribía poscritica*, de tal modo que um signo, uma citação, uma referência ou a memória levam a outros signos, textos, referências e memórias, num procedimento quase barroco de superabundância e saturação, mas também de deriva que faz do texto um movimento em que noções como original e

cópia deixam de ocupar hierarquias claras, ainda que as relações entre centro e periferia não se tornem menos problemáticas. Nisso sua escrita crítica também encarna certa liberdade típica dos modos de uso e consumo das culturas populares, cuja matriz discursiva nas literaturas da América Latina foi muito importante no boom e no pós-boom e cujas relações de apropriação são complexas, problematizando tanto os discursos apocalípticos quanto os integrados.⁷ Por essa via, com

Parodia, travestimiento, camuflaje, copia: a través de todas estas variantes tan frecuentadas por el posmodernismo se va tejiendo una trama de secretas significaciones y arcano hermetismo: misterio de una escritura anamórfica que exige sucesivos desplazamientos de la perspectiva del receptor para que éste pueda entrever, no agotar, el sentido oculto en la proliferación indetenible de significantes. Vinculada a ese barroco que un personaje de *Tres tristes tigres* define como “el arte del préstamo digno”, la relación que Lezama establece con diferentes textos culturales, a la vez que los utiliza en función del universo creador, socava su sentido primigenio para, en un gesto transcodificador sumamente fecundo, renovar su fundamento. (Mateo Palmer, 2020, p. 131).

A paródia, o travestismo e a camuflagem, recuperados ao longo do livro pelo diálogo com Severo Sarduy e, sobretudo, com Guillermo Cabrera Infante, mas também através das eras imaginárias e da imago cultural lezamiana, revelam-se autenticamente cubanos e, “misterio de una escritura anamórfica”, *quase* pós-modernos. É significativo que Mateo Palmer não inscreva esses antecedentes em Cuba propriamente no pós-modernismo. Ao contrário, no título de um capítulo dedicado ao tema, se interroga: “¿Vale la pena mirar hacia atrás?” (Mateo Palmer, 2005, p. 118). Ao mesmo tempo, é indiscutível a centralidade que autores como Lezama, Sarduy, Virgilio Piñera ou Cabrera Infante ocupam em seu livro. Convocam-se os vivos, invocam-se os mortos, mas isso não é a mesma coisa que tratá-los como pós-modernos. O presente se configura, portanto, como “o futuro do passado” de uma literatura cuja trajetória de corrosão dos centros e da cultura erudita e os fortes vínculos com a cultura popular contam com sua própria tradição. É nesse sentido que, argumenta Mateo Palmer,

[...] no hay por qué asumir el posmodernismo en los términos con que ha sido concebido por algunos pensadores europeos o norteamericanos, que parten de una realidad y una perspectiva diferentes, sino que se impone la necesidad de readecuar ese pensamiento a las peculiares condiciones de América Latina, donde también es otra la historia y su respuesta artística. (Mateo Palmer, 2005, p. 27).

Desvio, invenção e interlocução se tornam, desse modo, questão metodológica para Mateo Palmer, uma vez que confusão, desordem e acaso operariam como princípios de reorientação crítica. Tal modo acaba tornando-se “hábito cotidiano de su estilo de trabajo” (Mateo Palmer, 2005, p. 167), dirá ela, *modus operandi* de sua crítica. Nesse aspecto, aliás, pode-se observar aquilo que Gregory Ulmer (1983) denominou “pós-crítica”. Penso, sobretudo, na apropriação, para a forma e o fazer da crítica, de procedimentos anteriormente mais difundidos no meio artístico, como a colagem e a montagem. A pós-crítica de Ulmer corresponde a certa aproximação dos modos de fazer da crítica contemporânea aos modos de fazer da arte moderna. E, apesar de que a crítica latino-americana também conta com uma importante genealogia para a crítica literária e cultural pautada no desejo de liberdade criativa e reflexiva, especialmente pela via do ensaio, não é menos certo que *Ella escribía poscrítica* constitui-se num trabalho cuja configuração formal atende à dimensão conectiva da montagem já presente, por exemplo, no Cubismo ou na *Pop Arte*.

7 Ver Martin-Barbero (1997) e Alves (2019b).

Todavia, ainda que as leituras do livro costumem ressaltar que parte de seus capítulos poderia ser classificada como textos de crítica acadêmica (Sousa, 2023), elas acabam dando prioridade à leitura dos fragmentos homônimos, nos quais a dimensão autobiográfica dá ampla margem à ficção, ao mesmo tempo que eles se constituem numa espécie de testemunho difuso do cotidiano de Mateo Palmer e suas inquietações durante o processo crítico-criativo. Eu insistiria, por outro lado, que é justamente nos fragmentos propriamente identificados como crítica acadêmica que a imaginação crítica se manifesta com mais intensidade. As operações de colagem e montagem – de fragmentos e ideias, por meio de citações, alusões, referências esparsas – criam um lugar discursivo onde a imaginação tem de encarregar-se daquilo que materialmente falta (livros, contatos, bibliografia). Tal procedimento socava a força centrípeta e redutora do pós-modernismo como uma teoria forte.⁸ Em Mateo Palmer, onde a teoria se precariza, a crítica emerge mais forte, porque mais vinculada ao ato de ler.

Daí que, nos capítulos homônimos, o aspecto circunstancial emergja com tanta potência como contraponto histórico-biográfico que enfeixa todo o livro, dando a ver, na simultaneidade da circunstância biobibliográfica e na sequencialidade da escrita, aquilo que poderia passar despercebido pelo leitor nos capítulos de feição mais acadêmica. É nas idas e vindas da universidade que Mateo Palmer se depara, nas ruas de Havana (Mateo Palmer, 2005, p. 33), com os grafites que analisa; que se dá conta de que a vida diurna e clara contrasta com a obscura linguagem noturna das cidades (p. 32). Ensaando sua crítica a partir do deslocamento, escreve com o corpo (que ela tem que defender para não ser violentado num trem na França, que se espreme entre porcos, num caminhão no interior de Cuba, que percorre as ruas de Havana de bicicleta, que limpa a casa com água da chuva). Numa dicção em que fala de si em terceira pessoa, extraindo do método paranoico a suposta eficácia do saber narrativo (Dulce Azucena, Surligneur-2, Lasiemprenvela, Feministadesatada, Mitopoyética, Abanderada Roja...), ao falar de outros escritores e textos do passado Mateo Palmer encontra um modo de falar *do* e de falar *com o* seu presente e, talvez, consigo mesma, também ela uma crítica-escritora dessa temporalidade *estranhamente* pós-moderna. Nesse sentido, *Ella escribía poscrítica* é um livro esquizofrênico cubanamente pós-moderno. Ou seria pós-modernamente cubano?⁹

3. CUBA, ARQUIPÉLAGO DO MUNDO

Na edição de 2005 do livro de Mateo Palmer, há um anexo que inclui um estudo crítico apócrifo. Assinado por Ínclita de Mamporro, naturalmente outro heterônimo da autora, que então se apresenta como “Profesora Titular del Departamento de Hemenéutica y Literaturología de la Universidad de Camayaguana”, o texto corresponderia a uma intervenção da suposta professora, pronunciada em 6 de novembro de 1996, por ocasião das comemorações do centenário da publicação de *Ella escribía poscrítica*. Transtorno de temporalidades, a conferência lança o livro de Mateo Palmer para o futuro do seu próprio pretérito, mordendo a própria cauda e, de certo modo, voltando-o para si mesmo: o livro comenta-se, desse modo, numa *mise-en-abyme* que se projeta para trás e para adiante e que emula

8 Como já observado a partir da leitura de Sedgwick (2020), uma teoria forte implica amplo alcance e caráter redutor. Mais do que descrever fenômenos, ela passa a inscrevê-los em seu próprio escopo, de tal forma que tende a autonomizar a si mesma. Nesse sentido, à medida que os debates pós-modernos foram perdendo o caráter de hipóteses de trabalho e descrição dos objetos que analisavam, foram convertendo-se em discursos autônomos capazes de ser replicados (e aplicados) de modo meio ilimitado e aparentemente inevitável, o pode ter colaborado para que o pós-modernismo tornasse uma teoria forte que, justamente por isso, mostrou-se eficaz em sua tautologia.

9 Jameson (1991) associa a temporalidade pós-moderna a uma estrutura temporal esquizofrênica.

a própria forma que a escrita encarna no presente real de Mateo Palmer, em 1995. A autora parodia e incorpora fragmentos das críticas que recebera por ocasião da primeira edição do livro, sobretudo decorrentes da incompreensão ou subvalorização de sua forma experimental, ao mesmo tempo que inscreve seu texto na história da crítica literária, nesse futuro meio *sci-fi*. Nesse movimento em que todos os tempos se atraem e se contaminam, a prática crítica emerge como gênero das “formas íntimas” (Mateo Palmer, 2005), contato entre literatura e vida, de tal modo que

Todo parece indicar, entonces, que ella no escribía poscrítica, sino que impelida por las difíciles circunstancias materiales y espirituales en que se desarrollaba su vida por aquellos años, la Mateo confesaba, deliraba, ficcionaba, es decir, exorcizaba sus demonios en una especie de recuento del pasado y una asunción del presente, traspasado de este modo a la escritura. (Mateo Palmer, 2005, p. 290).

“Ella no escribía poscrítica: exorcizaba sus demonios”, como se intitula a intervenção apócrifa. O anexo realça, pois, a performatividade do livro de Mateo Palmer, seu caráter simultaneamente metacrítico e frequentemente metaficcional, expressando uma concepção da crítica entendida como escritura, “ejercicio abierto a lo personal y a lo narrativo”, espécie de “*relato* que habla de los objetos estéticos tanto como habla del propio crítico” (Alves, 2021a, p. 5), num procedimento de indeterminações recíprocas entre os gêneros escriturais que reinsere a crítica no horizonte de um gênero literário como outros. Esse exercício também o vincula a outra dimensão importante (e futura) para a crítica latino-americana e sua história, se se puder pensá-las numa perspectiva polilógica pautada em relações de trânsito e múltiplas afecções, para o que “habrá que buscar vías alternas de abordaje del tiempo capaces no sólo de poner en evidencia el rol del presente en el relato historiográfico, sino sus relaciones de continuidad, discontinuidad, síntesis-aberturas y torsiones de las cartografías anteriores” (Alves, 2021a, p. 8).

Ao menos desde meados dos anos 1970, a teoria dos polissistemas já apontava para a possibilidade de se analisar a literatura, seus textos, processos institucionais e de circulação, assim como suas formas, por meio de relações complexas entre centros e periferias. Isso não eliminaria as diferenças entre elas, muito pelo contrário, nos permitiria observar como, em sincronia, sistemas literários diferentes (centrais e periféricos) apresentam fases diacrônicas variáveis (Even-Zohar, 1978, p. 17) que abrem outras linhas de historicidade alternativas à linha da história tomada como referência. Se se considerar tal observação sem qualquer aceno valorativo, será possível estendê-la à crítica para pensar os anacronismos implicados nesses movimentos de difusão e apropriação, assim como os usos locais dos debates teóricos no contexto da cultura mundializada das últimas décadas. Não por acaso, é na própria literatura e na imaginação que Mateo Palmer procura caminhos e soluções para ler o presente sobre o qual se debruça ante a interrogação acerca de como escrever uma crítica *do presente com o presente*, usando seus precários e legítimos recursos.

O movimento é uma noção-chave nessa operação, pois torna visível não só a dimensão interna da escrita crítica e literária (aquilo que constitui seu tecido), mas também aquilo que a articula a outras obras críticas e literárias, à história e aos seus fluxos, constituindo uma poética (e uma crítica) do movimento. Em vez de inscrever-se em espaços e territórios estáveis, sua perspectiva é elaborada a partir de vetorizações. Segundo Ette (2016, p. 3), essas “*dynamics transform fixed structures anew and turn them into the kind of open, arrow-like structures*”. Seus movimentos configuram redes móveis nas quais o passado não pode ser separado do presente e do futuro, mas seus vínculos não são deterministas. Desse modo, Mateo Palmer trata da literatura em seus fluxos e temporalidades, não pela oposição entre

um dentro e um fora ou a partir de uma alteridade dada de antemão, mas procura um modo de ler capaz de apreender os movimentos do (e no) seu presente, seus vínculos retrospectivos e potências prospectivas, em vez de paranoicamente apenas criar contranarrativas.

No século XX, Cuba foi, mais de uma vez, o “universo-MUNDO” a que se refere o locutor do cabaré Tropicana de Cabrera Infante no prólogo de *Tres tristes tigres* (1971, p. 17). Antes, tinha sido o lugar de encontro do negro, do brando e do índio, na transculturação de Ortiz, e também o lugar da Revolução, em 1959. E também seria, depois, o lugar de sucessivas crises político-econômicas, na segunda metade do século. Todos esses eventos e momentos que atraíram os holofotes internacionais para a ilha, bem como o isolamento motivado pelo embargo mantido até hoje pelos EUA, nunca foram uma simples metáfora. *Ella escribía poscrítica* é, também, um testemunho difuso dessa história. Ao mesmo tempo, a estrutura metacrítica e a *mise-en-abyme* parecem expressar aquela singularidade que a própria Mateo Palmer atribui ao pós-modernismo em Cuba, em sua capacidade de expressar algum desejo de futuro, talvez por isso não alheio à dimensão utópica (mas diferente das utopias revolucionárias dos anos 1960 e 1970). Trata-se, pois, de uma espécie de desejo intuitivo, por isso mesmo possível na forma do ensaio, no qual “a possível ascendência asiática e oceânica de todos os povos americanos e a possível integração geográfica da América com a África” apontam, no horizonte imaginário da escritura, para “algo assim como uma antecipação do futuro” (Fernández Moreno, 1979, p. XXIII).

Diferentemente de Walter Benjamin, que, como recorda Pablo Rojas, “no llegó a La Habana” (Rojas, 2008), o pós-modernismo, sim, chegou. E, ao chegar, aportou com ele uma série de desafios, entre os quais o de como ler essa “nueva sensibilidad” no âmbito de uma sociedade e um projeto que são a própria expressão da modernidade e suas contradições na América Latina, como é o caso de Cuba. A resposta de Mateo Palmer é, nesse sentido, afim àquilo que Rojas comenta em relação às possibilidades de se ler Benjamin em Cuba na primeira década deste século (o crítico escreve em 2008): “supone un reencuentro con el sentido trágico de toda erudición y con la soledad de quien descubre un tesoro inútil”. Contudo, justamente por isso, “ayuda a dotar de un sentido disfuncional las lecturas cubanas y a colocar el acto de escribir en un territorio ajeno al totalizante aparato de legitimación del socialismo” (Rojas, 2008).

Diante das hesitações dos críticos em aceitar a hipótese do pós-modernismo em Cuba, Mateo Palmer adota uma postura muito mais lúcida e lateral:

Tal parecería que la isla está al margen de “la cultura, la sensibilidad o situación espiritual de nuestro tiempo”, pensó Dulce Azucena, si uno se deja llevar por tanto rechazo al posmodernismo: que si el fin de la historia, que si el fin de las ideologías, que si una nueva estrategia del enemigo, en fin, una mala palabra la posmodernidad, y entonces: *vade retro*, Satanás. Sin embargo, la experiencia histórica cubana de los últimos años –insular o no– está marcada también por las coordenadas de ese debate y hasta habría tema para una *Encycopaedia cubensis* sobre la puñetera posmodernidad. (Mateo Palmer, 2005, p. 55-56).

Num esforço constante de liberação, Mateo Palmer não tem que enfrentar diretamente a perseguição do pensamento crítico (como denunciara Benjamin em relação a Moscou em 1926, segundo a leitura de Pablo Rojas, ou como relata Arenas sobre sua experiência cubana, em *Antes que anochezca*). A censura, em seu caso, emerge por vias indiretas, sobretudo a precariedade que fragiliza o diálogo com as fontes e a interlocução com o outro. Sua crítica surge, pois, da desleitura, do fragmento, da citação *in absentia*¹⁰ e de outras leituras. Paradoxalmente, aponta ao futuro do presente e do passado. Afinal, como afirmar hoje, sem antes proceder a uma série de problematizações, o fim da história, o fim das ideologias, o fim dos grandes relatos outrora aparentemente tão certos, nos debates pós-modernos?¹¹

Segundo Eric Hobsbawm (1995), o breve século XX terminara em 1991, com a desagregação da URSS, cujas consequências para Cuba foram catastróficas. Numa curiosa coincidência, a partir de 1992 Mateo Palmer trabalharia no projeto que se converteria em *Ella escribía poscrítica*, publicado em 1995. No ano anterior, 1994, Ludmer organizara em Yale o famoso colóquio *Máquinas de leer “fin de siglo”*, cuja proposta bifronte tanto dialogava com o passado (o fim de século anterior, o XIX), quanto problematizava o presente de então (o fim do século XX) e ainda especulava sobre o futuro (o século XXI), em função do desafio de pensá-lo. Na apresentação que faz ao livro em que se publicam as intervenções apresentadas no evento, ela comenta:

Hay una tonalidad, un conjunto de lugares comunes, que tiñe nuestra máquina “fin de siglo”: modernidad y posmodernidad, nación y narración, minorías y excluidos, identidades nacionales, sexuales, raciales, culturales (“géneros” de discursos); la representación y la política; territorializaciones y desterritorializaciones, periferias, fronteras, bordes y cuerpos; el problema del lector y de la existencia misma de la literatura en la era de la información visual. Y las culturas latinoamericanas en el interior de estos lugares comunes. (Ludmer, 1994, p. 9).

Em alguma medida, naquele limiar da virada do milênio, essas questões sofrem uma inflexão que lhes renova a importância e o fôlego, de tal modo que elas continuariam impulsionando os debates na teoria e na crítica literária e cultural até os nossos dias, a partir dessas linhas de força e tensão. O fim do século incluía, pois, um conjunto de problemas teóricos (González, 1994) ao redor da pergunta sobre como pensar aquele presente, que ainda sobrevivem no nosso ou o afetam. Com seu livro experimental, Margarita Mateo Palmer estava iniciando a crítica latino-americana do século XXI. Outra vez, a revolução procedia de um contexto aparentemente adverso e, para muitos, impensável. Enquanto o mundo assistia, sem claras perspectivas, à sua própria reorientação em meio às suas ruínas, *ela escrevia pós-crítica, invocava os mortos e exorcizava demônios*.

¹⁰ “Porque también podrías usar eso del ‘escritor a la vista’, tú que hablas de la transgresión en la escritura, y dejar un espacio en blanco donde pensabas poner la cita del susodicho, y añadir, en cambio, una nota al pie que explique tus intenciones iniciales y las frustraciones posteriores cuando el malhadado artículo se extravió; escribir algo así como: aquí debió haber ido una cita de Mempo Giardinelli sobre el posmodernismo, pero el único ejemplar de que disponía la autora fue perdido por un novísimo cineasta y el ejemplar único que había en la biblioteca fue robado por un, seguramente, novísimo usuario, de modo que no será posible reproducir el texto, mas sí hacerle un homenaje *in absentia*, eros de la lejanía y todas esas boberías antiperdularias que tanto te entretienen”, diz a si mesma em segunda pessoa, por meio de um heterônimo (Mateo Palmer, 2005, p. 278).

¹¹ Ver Rodríguez-Carranza (2021) e Alves (2021b).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AIRA, César. *A trombeta de vime*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ALVES, Wanderlan. (Re)Considerações sobre a pós-autonomia em tempos de radicalização neoliberal. In: NEUMANN, Gerson Roberto; RICHTER, Cíntea; DAUDT, Marianna Ilgenfritz (org.). *Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021b. p. 546-569.

ALVES, Wanderlan. A tentação do relato: formas fantasiadas e desejo de escritura na narrativa contemporânea. *Caracol*, São Paulo, Brasil, n. 17, p. 347-371, 2019a. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p347-371>.

ALVES, Wanderlan. *O melodrama e outras drogas: uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano*. Campina Grande: Editora da UEPB, 2019b.

ALVES, Wanderlan. Posautonomia: notas iniciais para una historia literaria futura. *Orbis Tertius*, v. 26, n. 33, p. e193, 2021a. DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e193>.

BARTHES, Roland. A preparação do romance: a obra como vontade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. v. 2.

BARTHES, Roland. A preparação do romance: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. v. 1.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

BESSIÈRE, Jean. *De las teorías literarias a una ontología menor de la literatura*. Buenos Aires, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bzqg815WLJw>. Acesso em: 04 ago. 2023.

BORGES, Jorge Luis. Avatares de la Tortuga. In: BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Alianza, 1997. p. 161-171.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 343-362.

CARILLA, Emilio. Sobre Pedro Henríquez Ureña en su centenario. *Thesaurus*, v. 39, n. 1, 2 y 3, p. 311-316, 1984.

ETTE, Ottmar. Las literaturas del mundo y el papel de Latinoamérica: hacia una nueva comprensión de la circulación literaria global bajo el signo de los estudios transareales. *Revista de culturas y literaturas comparadas*, v. 12, p. 1-23, 2021.

ETTE, Ottmar. *Literatures of the world: beyond world literature*. Translation by Mark M Person. Boston: Brill, 2017.

ETTE, Ottmar. *Writing-between-worlds: transarea studies and the literatures-without-a-fixed-abode*. Translation by Vera M. Kutzinski. Berlin; Boston: De Gruyter, 2016.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in historical poetics*. Tel-Aviv: University of Tel-Aviv Press, 1978.

FERNÁNDEZ MORENO, César. Introdução. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. I-XXIX.

- FUGUET, Alberto; GOMEZ, Sergio (ed.). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1996.
- GONZÁLEZ, Horacio. El que se entera respalda una ficción (del lector abstracto al lector del destino). In: LUDMER, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. p. 221-231.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- INCAMINATO, Natalí Antonella. Notas sobre la “Teoría francesa” en la crítica argentina de los años 80 y 90: literatura y política. *Estudios de Teoría Literaria*, v. 12, n. 28, p. 33-44, 2023.
- JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Tradução de E. Pérez *et al.* Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Tradução de Irlemar Chiami. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LUDMER, Josefina. El Coloquio de Yale: máquinas de leer “fin de siglo”. In: LUDMER, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. p. 7-24.
- LUDMER, Josefina. *Lo que vendrá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MATEO PALMER, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- NILGES, Mathias. Neoliberalism and the Time of the Novel. *Textual Practice*, v. 29, n. 2, p. 357-377, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1080/0950236X.2014.993524>.
- ROJAS, Rafael. Benjamin no llegó a La Habana. *Letras libres*, 31 mayo 2008. Disponível em: <https://letraslibres.com/revista-espana/benjamin-no-llego-a-la-habana>. Acesso em: 8 set. 2022.
- SARLO, Betatriz. *No entender: memorias de uma intelectual*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2025.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. *Remate de males*, Campinas, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v40i1.8658630>.
- SOUSA, Pacelli Dias Alves de. Ella escribía poscrítica apesar das ruínas: Margarita Mateo Palmer entre a crítica e a ficção. *Alea*, v. 25, n. 1, p. 237-253, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202325114>.
- TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. 3. ed. Durham: Duke University Press, 2007.
- ULMER, Gregory. The Object of Post-Criticism. In: FOSTER, Hal (ed.). *Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983. p. 83-110.
- VALERIO-HOLGUÍN, Fernando. *Seis ensayos en busca de nuestra desmitificación*. Santo Domingo: Editorial Universitaria Bonó, 2020.