

Fantastično kod Murila Rubiãoa

Pavićić, Veronika

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:052354>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-20**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

Odsjek za romanistiku

Veronika Pavičić

Fantastično kod Murila Rubiãoa

Jedinstveni diplomski rad

Mentori: dr. sc. Majda Bojić,

dr. sc. Luka Bekavac

Zagreb, rujan 2024.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOGA RADA

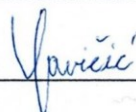
Ovim potvrđujem da sam osobno napisala diplomski rad pod naslovom

Fantastično kod Murila Rubiãoa /O fantástico em Murilo Rubião

i da sam njegova autorica.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Veronika Pavičić

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Pavičić', is written between two horizontal lines.

Zagreb, rujan 2024.

Sažetak

Rad istražuje upotrebu fantastičnih elemenata u kratkim pričama brazilskog pisca Murila Rubiãoa oslanjajući se na različite teorijske pristupe proučavanju "fantastičnog" u književnosti, od klasične definicije Tzvetana Todorova do novijih interpretacija. „Neofantastično“ se pritom koristi kao alternativni okvir za razumijevanje Rubiãovog stvaralaštva, za razliku od tradicionalne klasifikacije magijskog realizma. Osiguran je detaljan uvid u biografiju i cjelokupan opus književnika. Posebna pozornost posvećena je jedinstvenom položaju Rubiãova djela unutar brazilske književnosti te je popraćena istraživanjem okolnosti koje su dovele do njegovog zanemarivanja, kao i procesa konačnog prepoznavanja njegove vrijednosti. Analiza odabranih priča (*O pirotécnico Zacarias*, *Teleco, o coelhinho*, *O bloqueio* i *D. José não era*) otkriva tri faze u njegovu književnom izrazu koje se razlikuju prema mogućoj interpretaciji uloge fantastičnih elemenata: od istraživanja transcendencije i duhovnosti, preko tematiziranja identiteta i otuđenja, do prihvaćanja apsurdna u modernoj stvarnosti. Zaključno, rad ističe pripovjedne tehnike kojima Rubião ostvaruje ravnodušnost prema fantastičnom temeljene na reakcijama likova.

Ključne riječi: Murilo Rubião, brazilska književnost, fantastično, kratka priča, neofantastično

Summary

The thesis explores the use of fantastic elements in the short stories of Brazilian writer Murilo Rubião, drawing on various theoretical approaches to the study of the "fantastic" in literature, from Tzvetan Todorov's classical definition to more recent interpretations. The "neo-fantastic" is employed as an alternative framework for understanding Rubião's work, in contrast to the traditional classification of magical realism. A detailed overview of the writer's biography and entire body of work is provided. Special attention is given to the unique position of Rubião's *oeuvre* within Brazilian literature, accompanied by an exploration of the circumstances that led to its initial neglect, as well as the process through which his literary value was ultimately recognized. The analysis of selected stories (*O pirotécnico Zacarias*, *Teleco, o coelhinho*, *O bloqueio*, and *D. José não era*) reveals three phases in his literary expression, each marked by different interpretations of the role of fantastic elements: from explorations of transcendence and spirituality, through the thematization of identity and alienation, to the acceptance of

absurdity in modern reality. Finally, the thesis highlights the narrative techniques Rubião employs to achieve indifference toward the fantastic, grounded in the reactions of his characters.

Key words: Murilo Rubião, Brazilian literature, fantastic, short story, neo-fantastic

Sadržaj

I.	Uvod.....	1
II.	„Labirint“ teorija i definicija fantastike i fantastičnog.....	2
II.1.	Terminološka zbrka	3
II.2.	Tzvetan Todorov: Definicija fantastičnog žanra	4
II.3.	Rabkin, Hume i Jackson: Novije teorije.....	6
II.4.	Magijski realizam ili neofantastika?	8
III.	Murilo Rubião: Život i djelo	10
III.1.	Biografski pregled	10
III.2.	Književni opus.....	11
III.3.	Prijevodi	13
III.4.	Stilske značajke	14
IV.	Murilo Rubião u brazilskom kontekstu	16
IV.1.	Brazilski stav prema fantastičnom	16
IV.2.	Izvan okvira modernizma i postmodernizma	18
IV.3.	Preteče i utjecaji: Álvares de Azevedo i Machado de Assis.....	19
IV.4.	José J. Veiga i Murilo Rubião: Pioniri brazilске fantastične književnosti	20
V.	Analiza fantastičnog u Rubiãoovim pričama	21
V.1.	Pirotehničar Zaharija	22
V.2.	Kunić Teleco.....	25
V.3.	Blokada.....	29
V.4.	D. José nije bio	32
V.5.	Tri faze Rubiãoovog fantastičnog	35
V.6.	Potpuna integracija neobičnog u zbilju: Reakcije na fantastično.....	36
VI.	Zaključak.....	38
	Resumo.....	39
	Bibliografija	48

I. Uvod

Murilo Rubião poznat je kao pisac koji je inaugurirao fantastično u brazilskoj književnosti ostavljajući neizbrisiv trag svojim inovativnim pristupom. Njegove fantastične pripovijesti prepoznatljive su po čudnom, apсурnom i grotesknom koje ne izaziva čuđenje i ostavlja čitatelja savršeno ravnodušnim npr. prema ženi koja se neizmjereno deblja kako se njezine želje ispunjavaju, kuniću koji govori i preobražava se u druge životinje u potrazi za vlastitim identitetom ili čovjeku koji ne zna je li živ ili mrtav. Taj majstor kratke priče opčinjuje čitatelja sažetim pripovjednim tehnikama gdje svaka rečenica i svaka riječ imaju svrhu. Njegovo djelo ne samo da oduševljava ravnodušnošću prema natprirodnom, nego i istražuje duboke filozofske teme, reflektirajući kompleksnost ljudske egzistencije kroz prizmu neobičnog i apsurdnog.

Rad će obuhvatiti nekoliko ključnih dijelova. Prvo, definiranje „fantastičnog“ i „fantastike“ u književnosti i analiziranje česte klasifikacije Rubiãoa unutar magijskog realizma, pri čemu predložimo drukčiji pristup. Drugo, slijedi biografski pregled Rubiãoova života i opusa uz osvrt na glavne stilske odrednice. Treće, smještanje Rubiãoovih djela u brazilski književni kontekst, te naposljetku, analiza fantastičnog u odabranim pričama. Takva podjela omogućit će sveobuhvatan pregled Rubiãoove uloge u fantastičnoj književnosti i njegova mjesta unutar šireg književnog kanona.

Analizirati će se četiri priče koje najbolje ilustriraju Rubiãoovu upotrebu fantastičnih elemenata. Prve tri demonstriraju njegov karakteristični stil, dok četvrta odudara svojim jedinstvenim pristupom, čime se ističe raznolikost unutar autorove stilističke dosljednosti. Cilj je istražiti kako i zašto Rubião koristi fantastične elemente unutar naizgled stvarnog, „nama bliskog svijeta“ (Todorov 1987: 29), te analizirati tehnike kojima autor postiže da čitatelj ostane indiferentan prema nadnaravnom.

II. „Labirint“ teorija i definicija fantastike i fantastičnog

Teorija fantastične književnosti je, kako ju je Tatjana Peruško nazvala, zamršeni „labirint“, stoga je uspostavljanje teorijskog okvira na početku ovog rada ključno za razumijevanje njezine kompleksnosti. Ono omogućava preciznije istraživanje i interpretaciju, te olakšava snalaženje u neobičnom književnom svijetu Murila Rubiãoa.

Milivoj Solar definira fantastičnu književnost u najširem smislu kao „sva književna djela koja se ne grade na potrebi iluzije zbilje, pa ne poštuju razliku između stvarnoga i izmišljenoga, mogućega i nemogućega, sna i jave“ (2006: 96). Prema toj definiciji čini se da je gotovo sva književnost fantastična i da je prisutna u svim rodovima i vrstama, izuzev kratkog razdoblja realistične paradigme u 19. st. „Fantastični duh prepoznaje se u široku rasponu od antičkih epova preko arapskih novela, srednjovjekovnih romana, renesansne epike, bajki, narodnih priča, barokne proze, gotičkog romana, priča o sablastima (*ghost stories*) do znanstvenofantastične proze.“ (Peruško 2018: 31) Od *Epa o Gilgamešu*, Homerove *Ilijade* i *Odiseje*, Shakespearovog *Sna Ivanjske noći*, Shelleyinog *Frankensteina*, Orwellowog *1984.*, Kafkine *Preobrazbe* do Tolkienovog *Gospodara Prstenova*, pripadaju li zaista sva ta djela fantastičnoj književnosti?

Jaime Alazraki nas usmjerava na ispravan put: „Definirati književno djelo kao fantastiku samo na temelju prisutnosti fantastičnog elementa je neproduktivno; to bi bilo isto kao definirati djelo kao tragediju samo zato što sadrži jedan ili više tragičnih elemenata ili definirati pripovijetku prema kratkoći njezina teksta.“ (1990: 22) Stoga, da bismo razumjeli fantastičnu književnost u cijelosti potreban je složeniji pristup definiranju žanra, onaj koji uzima u obzir više od samog prisustva određenih elemenata.

Imajući to na umu, rad će pristupiti istraživanju fantastične književnosti kao labirintu s mnogim skretanjima, ponekim slijepim ulicama te mogućim višestrukim izlazima, a sasvim je moguće i nijednim. Cilj ovog poglavlja nije pokušati pronaći izlaz iz tog labirinta, nego ga opisati i analizirati, jer „neovisno o raširenosti predodžbi o fantastici, činjenica je da ni jedno od tih prvih, definicijskih pitanja nije bilo riješeno prije nekoliko desetaka godina, možda nije ni danas, a možda neće ni biti“ (Pavičić 1996: 133).

Na početku je potrebno razjasniti ključnu terminologiju i njezinu primjenu u kontekstu fantastične književnosti, kao i predstaviti glavne teorijske pristupe koje su razvili Tzvetan Todorov i drugi suvremeni teoretičari. U tim će poglavljima biti izloženo kako Rubiãova djela

ne odgovaraju tradicionalnoj definiciji fantastike kao žanra, ali istovremeno fantastični elementi igraju ključnu ulogu u njegovu stvaralaštvu. Na kraju, pozornost će se usmjeriti na problematiku klasifikacije Rubiñovih djela unutar šireg spektra fantastične književnosti, uz tvrdnju da taj opus ne pripada magijskom realizmu kako se često smatra, te da ga je potrebno klasificirati drukčije, predlažući neofantastiku kao prikladniji okvir za razumijevanje njegova stvaralaštva.

II.1. Terminološka zbrka

Terminologija vezana uz fantastičnu književnost predstavlja kompleksan problem u književnoj teoriji. Različiti pojmovi kao što su „fantastika“, „fantastično“ i „fantazija“ često se koriste naizgled sinonimno, ali njihova značenja i upotreba variraju ovisno o kontekstu i jeziku. Ti izrazi imaju korijen u grčkoj riječi *fantastikos*, što znači sposobnost zamišljanja i stvaranja slika. Platon je prvi uveo termin u estetsku raspravu opisujući fantastičnu umjetnost kao onu koja se bavi predodžbama, u suprotnosti s imitativnom umjetnošću koja pokušava oponašati stvarnost. Ta razlika između predodžbi i imitacije stvarnosti oblikovala je kasnije teorijske pristupe, posebno u razumijevanju kako fantastični elementi funkcioniraju u odnosu na stvarnost u književnim djelima.

Osim što se ti pojmovi često koriste kao sinonimi, dodatnu terminološku zbrku stvara njihova upotreba u različitim jezicima. Na primjer, u engleskom jeziku riječ *fantastic* može se na hrvatski prevesti kao „fantastičan“, ali također može označavati i „fantastično“. Istovremeno, *fantasy* može označavati „fantaziju“ kao sposobnost maštanja, „fantastiku“ kao žanr, a koristi se i za „epsku fantastiku“ kao podžanr fikcionalne proze. U portugalskom jeziku pridjev *fantástico* koristi se na sličan način kao u engleskom, dok se „fantastika“ kao žanr naziva imenicom *o fantástico*.

U hrvatskom jeziku, razlika između "fantastike" kao imenice koja označava žanr i "fantastično" kao pridjeva koji može opisivati širok spektar književnih tekstova pokazuje se korisnom. Međutim, čak i ovdje postoje nesuglasice. Pavičić (1996: 134) ističe da zbrka leži u pitanju je li "fantastika" svojstvo određenog broja tekstova ili žanr sam po sebi. To pitanje otvara prostor za daljnje rasprave i dodatnu složenost kad se prevode teoretski tekstovi s drugih jezika.

(...) pod „fantastikom“ ipak u prvom redu mislimo na žanr (ključno je pitanje koja i kakva djela tim pojmom obuhvaćamo), a „fantastično“ je pridjev koji može označavati semantičku kategoriju prisutnu u najrazličitijim književnim tekstovima, odnosno impuls za koji neki

kritičari drže da je komplementaran mimetičkome i oduvijek sveprisutan u književnosti. (Peruško 2018: 40)

Terminološka zbrka u fantastičnoj književnosti nije jednostavno pitanje semantike; ona odražava dublje nesuglasice u književnoj teoriji o prirodi žanra, svojstva teksta i čitateljske percepcije. S obzirom na sve navedeno, ovaj rad u naslovu koristi termin „fantastično“ umjesto „fantastika“ kako bi istaknuo raznolikost i fleksibilnost fantastičnih elemenata u književnosti Murila Rubiãoa. U nastavku ovog poglavlja istražiti će se kako ti pojmovi utječu na različite interpretacije i teorijske pristupe u fantastičnoj književnosti, te ćemo izložiti zašto njegova djela ne odgovaraju standardnoj definiciji fantastike kao žanra, nego se bolje razumiju kroz prizmu „fantastičnog“ kao šireg književnog elementa.

II.2. Tzvetan Todorov: Definicija fantastičnog žanra

Sustavna teorijska proučavanja fantastične književnosti prije 20. stoljeća bila su rijetka. Kritičari su se usmjeravali na analizu klasičnih književnih formi i realizma, dok su fantastični elementi često bili marginalizirani ili tretirani kao puka zabava bez dublje analitičke vrijednosti. Isto tako, prije značajnijeg obrata u teoriji fantastične književnosti koji dolazi 1970., „kritički tekstovi (...) uglavnom su se bavili temama i motivima, odnosno pokušajem da se definicija fantastične proze utemelji na prepoznavanju i opisivanju tipično fantastičnih tema.“ (Peruško 2018: 31-32)

Prekretnicu u teorijskom promišljanju o fantastici predstavlja rad bugarsko-francuskog kritičara Tzvetana Todorova. Njegova knjiga *Uvod u fantastičnu književnost* (1970) postavlja temelje za novu teorijsku definiciju fantastičnog žanra, koristeći strukturalistički okvir. On odbacuje prijašnji pristup „usmjeren na klasifikaciju natprirodnih bića, pojava ili događaja“ (ibid. 32) i definira „srce fantastičnog“¹ na sljedeći način: „U svijetu koji je odista naš, u svijetu koji poznajemo, bez đavola, vila i vampira, događa se nešto što se zakonima istog, nama bliskog svijeta, ne može objasniti. (...) Fantastično, to je neodlučnost što je osjeća biće koje zna samo zakone prirode kada se nađe pred naizgled natprirodnim događajem.“ (Todorov 1987: 29)

Todorov nadalje pojašnjava da su za fantastično potrebna tri uvjeta, svi usredotočeni na koncept neodlučnosti. Prvi uvjet je da *čitatelj* doživi neodlučnost; ključnu ulogu u tome ima

¹ Todorova referenca na *U srcu fantastičnog* Rogera Cailloisa, (*Au coeur du fantastique*, 1965), jednog od važnijih studija o fantastičnoj književnosti prije Todorovog *Uvoda*.

poistovjećivanje s likovima i prihvaćanje njihova svijeta kao našeg. Ta poistovjećenost omogućuje čitatelju da bude istinski neodlučan u suočavanju s naizgled natprirodnim pojavama. Drugi uvjet je da ta neodlučnost može, ali ne mora, biti prisutna i kod likova unutar teksta, čime se dublje reflektira na čitateljevo iskustvo. Naposljetku, treći uvjet fantastičnog je da čitatelj mora odbaciti alegorijska i pjesnička tumačenja jer u takvim interpretacijama fantastični elementi ne stvaraju istu neodlučnost. Ako čitatelj počne tumačiti tekst kao alegoriju ili poetsku metaforu, fantastično gubi svoju snagu i neodlučnost se raspršuje (ibid. 29, 35-37).

On zatim razlikuje „fantastično“ od srodnih žanrova kao što su „čudno“ i „čudesno“. Prema toj teoriji, ako se događaji mogu racionalno objasniti (kao privid ili ludilo), djelo pripada „čudnom“. Ako se prihvate novi zakoni prirode, djelo pripada „čudesnom“. Fantastično je stoga smješteno između ta dva žanra, i ovisi o konačnom tumačenju događaja. „Čisto fantastično“ nestaje čim čitatelj ili lik u tekstu pronade objašnjenje koje eliminira neodlučnost (ibid. 46). Zaključuje: „Fantastično, dakle, živi životom punim opasnosti i svakog trenutka može nestati. Izgleda da se ono radije smješta na granici između dva žanra, čudnog i čudesnog, nego što hoće da bude samostalan žanr“ (ibid.).

Međutim, Todorovljeva teorija ima svoje manjkavosti, osobito kad se primjenjuje na fantastičnu prozu dvadesetog stoljeća. Analizirajući djela poput Kafkinog *Preobražaja*, on zaključuje da fantastična književnost nestaje u tom periodu jer više ne postoji kolebanje između prirodnog i natprirodnog. Smatra da su djela poput Kafkinih izgubila tu ključnu neodlučnost jer „čitav njegov svijet podleže jednoj oniričkoj, ako ne i košmarnoj logici, koja više nema nikakve veze sa stvarnim“² (ibid. 176). Tim zaključkom implicira da je fantastični žanr „ograničena povijesna pojava“ (Peruško 2018: 38) koja prestaje postojati kad tekstovi više ne balansiraju između mogućeg i nemogućeg, stvarnog i natprirodnog.³ To ukazuje na potrebu za revidiranjem Todorovljeve teorije, posebno u vezi s pojmom neodlučnosti, kako bi se bolje primijenila na suvremene oblike fantastične književnosti.

Zaključno se izlaže Rubiãova refleksija:

² U Kafkinim djelima stvarnost i zbilja su tako duboko isprepleteni da se ne mogu lako razdvojiti, čime nestaje Todorovljevo „čisto fantastično“. Na taj način, Todorov tvrdi da Kafkina proza ostaje neuhvatljiva unutar njegovog teorijskog okvira jer istovremeno posjeduje elemente i „čudnog“ i „čudesnog“ koji su, prema njegovom mišljenju, međusobno nespojivi (Todorov 1987: 175-176).

³ To dodatno ističe ograničenja primjene Todorovljeve teorije u analizi Rubiãovih djela, jer, kao i kod Kafke, njegovi tekstovi često prelaze granice između „čudnog“ i „čudesnog“, čime izazivaju Todorovljev koncept „čistog fantastičnog“. Murilo Rubião je često uspoređivan s Franzom Kafkom zbog njihove zajedničke uporabe apsurdna i nadrealnog kako bi istražili teme otuđenja i egzistencijalne tjeskobe te stvorili alegorijske svjetove.

Smatram strukturalističku definiciju fantastičnog koju daje Todorov neprikladnom. (...) Danas nemamo istu nelagodu u prihvaćanju fantastičnog kao što je imao čitatelj prošlog stoljeća. Taj je čitatelj uvijek vjerovao da u osnovi postoji određeni realizam, da fantastično nije potpuno odvojeno od stvarnosti. U modernom fantastičnom⁴ postoji potreba pisca da nametne svoju nestvarnost kao stvarnost do te mjere da čitatelj, završavajući čitanje, ostane u određenoj sumnji je li stvarnost u kojoj živi lažna i je li prava stvarnost zapravo ona iz fikcije. (Lowe 1979: 3)

II.3. Rabkin, Hume i Jackson: Novije teorije

Mnogi teoretičari su nakon Todorova osjetili potrebu proširiti pojam fantastike izvan njegove strukturalističke definicije na modus (koji djeluje nadžanrovski i može se ostvariti u različitim književnim formama), svojstvo (tematski element prisutan u djelu) ili poriv (izraz imaginativnog procesa u djelima koja uključuju fantastične elemente ili su dio fantastičnih žanrova). (Peruško 2018: 78)

Eric Rabkin⁵ definira fantastično kao preokretanje temeljnih pravila percepcije stvarnosti i predlaže dvostruku perspektivu u njegovoj kategorizaciji. S jedne strane, Rabkin smatra fantastično (*fantastic*) specifičnim strukturalnim obilježjem koje se može pojaviti u različitim žanrovima kao što su kriminalističke priče, znanstvena fantastika ili bajke. Taj pristup sugerira da fantastično nije ograničeno na jedan žanr, nego može funkcionirati kao skup stilskih ili tematskih elemenata unutar širokog spektra književnih djela. S druge strane, Rabkin prepoznaje fantastiku (*Fantasy*) kao poseban žanr u kojem su fantastična obilježja dominantna i temeljna za strukturu pripovijesti. Prema njemu, da bi djelo pripadalo fantastici, osim dominacije fantastičnih elemenata potrebno je ostvariti „izvrtanje“ stvarnosti za 180 stupnjeva stvarajući paralelni, ali preokrenuti svijet unutar pripovjedačkog okvira. (ibid. 42-43)

Kathryn Hume razlikuje dva temeljna književna poriva: mimetički koji se odnosi na oponašanje stvarnosti i fantastički koji se odnosi na „otklon od dogovorene stvarnosti“ (Hume 2017: 100). Njome dakle uključuje i „priče u kojima se čudesno smatra 'stvarnim'“⁶ (ibid.) Hume naglašava komplementarnost i međuovisnost mimetičkog i fantastičkog poriva, sugerirajući da fantastično kao impuls ima potencijal za preispitivanje i odbacivanje tradicionalne mimetičke doktrine koju su uspostavili filozofi poput Platona i Aristotela: „morat ćemo odbaciti pretpostavku da je

⁴ „fantástico moderno“

⁵ Vidi Rabkin, Eric S. 1977. *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press.

⁶ Takav je slučaj kod Rubiãoa.

mimeza vjerodostojan prikaz poznatog svijeta jedina *stvarna* sastavnica književnosti (...) književnost je proizvod i mimeze i fantastike“ (ibid. 99)

Rosemary Jackson nudi nadžanrovski pristup fantastičnom promatrajući ga kao književni modus (*langue*) iz kojeg proizlaze različiti žanrovi (*paroles*). Tvrdi da fantastično ima subverzivnu funkciju u književnosti, djelujući kao diskurs koji destabilizira dominantne kulturne norme i otkriva potisnute društvene napetosti. Povijesno kontekstualizirajući Todorovljevu shemu žanrova, Jackson ističe prijelaz fantastičnog od vanjskih manifestacija nadnaravnog prema unutarnjim psihološkim stanjima. U 19. stoljeću, fantastično je često bilo povezano s čudesnim pojavama poput duhova i demona koji su predstavljali prijetnje ili izazove racionalnom poretku. Ono je tada funkcioniralo kao način istraživanja granica ljudske spoznaje i izazivanja straha ili tjeskobe. U 20. stoljeću dolazi do pomaka prema introspekciji gdje se fantastično koristi za istraživanje unutarnjih svjetova likova i njihovih nesvjesnih procesa, kao što je vidljivo u Kafkinoj *Preobrazbi*. „Ona [moderna fantastika] postoji paralelno s 'zbiljom', s obiju strana dominantne kulturne osi, kao nijema prikaza, ušutkan imaginarni poredak. Strukturalno i semantički, fantastično teži rastakanju jednog poretka koji doživljava kao opresivan ili nedostatan.“ (Jackson 2017: 130)

Nakon razmatranja različitih teorijskih pristupa fantastičnom možemo zaključiti da Rubiãova djela ne odgovaraju u potpunosti ni tradicionalnoj definiciji fantastike kao žanra, ni proširenim konceptima njegovih teorijskih nastavljača. Iako određeni aspekti tih novijih teorija nude korisne alate za interpretaciju fantastičnih elemenata u Rubiãovom stvaralaštvu — poput Jacksonine ideje fantastičnog modusa koji razotkriva potisnute društvene napetosti ili Rabkinovog koncepta preokrenutog svijeta koji na prvi pogled odražava Rubiãovu uporabu obrnutih logika i apsurdnih situacija u njegovim pričama — Rubião koristi fantastično kao sredstvo za istraživanje složenijih filozofskih i egzistencijalnih tema, što nadilazi okvire tih teorija. Takav pristup sugerira da Rubiãovo djelo zahtijeva poseban analitički okvir koji može obuhvatiti njegovu jedinstvenu upotrebu fantastičnih elemenata. U tom kontekstu, sljedeća analiza će dodatno rasvijetliti specifične književne tehnike i estetske vrijednosti koje oblikuju opus tog književnika i njegov poseban doprinos fantastičnoj književnosti.

II.4. Magijski realizam ili neofantastika?

„Gotovo je nemoguće ne zamijetiti da Todorov, a i ostali, pišu upravo u doba kada dolazi i do eksplozije popularnosti fantastične književnosti čiji je startni pištolj tada bila obljubljena hispanoamerička proza – ta istovremenost nije očito slučajna.“ (Pavičić 1996: 134) Doista, hispanoamerička književnost, poznata po živopisnim slikama i dubokoj ukorijenjenosti u lokalne mitove i legende postala je plodno tlo za razvoj magijskog realizma, široko priznatog kao „žanr fantastičnog koji spaja san, magiju i prozaičnu stvarnost“ (Sieber 2012: 167).

Drugim riječima, magijski realizam karakterizira prisutnost nadnaravnih elemenata u stvarnom, svakodnevnom svijetu gdje je „fantastično (...) prikazano kao obično kako bi čitatelj potisnuo nevjericu izvan potrebnog okvira za uživanje u 'fikciji'“ (ibid. 171). Taj pristup podsjeća na Rubiãovo stvaralaštvo, posebno na njegovu uporabu fantastičnih elemenata integriranih u svakodnevnu stvarnost bez izazivanja čuđenja ili nesigurnosti.

Međutim, postavlja se pitanje možemo li Rubiãoa zaista smatrati piscem magijskog realizma, kako se navodi na poledini kompilacije njegovih sabranih djela (*Obra completa*, 2010), gdje je opisan kao „najpoznatiji među rijetkim predstavnicima u Brazilu onoga što se obično naziva magijskim realizmom“. Goulart (2002: 19) jasno napominje: „bilo bi zanimljivo istaknuti (...) da se Murilova djela svrstavaju u fantastično, a ne u magični realizam, kako neki tvrde. Da bi razlika bila jasna, dobro je podsjetiti da je magični realizam zaštitni znak hispanoameričke književnosti rezultat jasno definiranih povijesnih okolnosti, poput otkrića Amerike proizašlog iz modernističkih hispanskih krugova.“

Postoji dakle određena „vlastita želja za teritorijalnošću“ (Ouyang 2005: 19) koja navodi da bi bilo pogrešno smještati brazilskog pisca poput Rubiãoa unutar magijskog realizma. On se razvio pod utjecajem specifičnih kulturnih i povijesnih faktora hispanoameričke književnosti, dok je brazilska književnost razvijala vlastite žanrove i stilove, uključujući fantastiku koja posjeduje svoje zasebne karakteristike.

Goulart dodatno napominje: „Dva svijeta su savršeno prepoznatljiva u magičnom realizmu: jedan prirodan, drugi natprirodan, pri čemu religija, prije svega, služi kao sredstvo koje od natprirodnog čini razumljiv i shvatljiv pojam. U fantastičnom ta kohezija ili ta nadopuna dva svijeta ne postoji“ (Goulart 2002: 19). Ta distinkcija naglašava da, iako Rubião integrira fantastične elemente u svoje priče, oni ne funkcioniraju unutar istih okvira kao u magijskom realizmu što dodatno potvrđuje razliku između njegova stvaralaštva i hispanoameričkog modela magijskog realizma.

Jaime Alazraki, stručnjak za hispanoameričku književnost, predlaže važnu distinkciju između fantastične književnosti kako ju definira Todorov i moderne fantastike koju predstavljaju autori poput Cortáзара, Borgesa i Kafke. Uvodi termin „neofantastično“ kao žanrovsku potkategoriju koja se, iako dijeli upotrebu fantastičnih elemenata s tradicionalnom fantastikom, razlikuje u svojoj viziji, namjeri i *modus operandi*. (Alazraki 1990: 28)

Vizija neofantastičnog temelji se na konceptu stvarnog svijeta kao maske⁷ iza koje se skriva druga, skrivena stvarnost. Prema Alazrakiju: „Ako fantastično preuzima čvrstinu stvarnog svijeta - da bi ga se 'moglo bolje razoriti' (...) neofantastično preuzima stvarni svijet kao masku, kao prikrivanje koje skriva drugu stvarnost koja je pravi cilj neofantastične naracije.“ (ibid. 29).

Namjera ili uloga neofantastike naglašava se kroz upotrebu metafore. Alazraki tvrdi da je metafora „jedini način da se aludira na drugu stvarnost koja se opire da bude imenovana jezikom komunikacije.“ (ibid. 30). Njezina upotreba omogućuje neofantastici da istražuje složenije metafizičke teme i dvosmislenosti.⁸

Što se tiče mehanike neofantastičnog Alazraki ističe da, za razliku od Todorovljeve „nepovratne temporalnosti“ (Todorov 1987: 93) koja zahtijeva da fantastična pripovijest započne u normalnoj stvarnosti i postepeno uvodi fantastične elemente, neofantastično često započinje s natprirodnim elementima već na samom početku priče.

Uz već spomenute razlike, Alazraki ističe specifičan emocionalni učinak neofantastičnog na čitatelja. Tradicionalna fantastika, kako primjećuju kritičari poput Vaxa i Cailloisa⁹, često teži izazivanju straha ili užasa. Todorov se slaže s tim pristupom navodeći da se „strah često veže za fantastično, ali on nije neophodan uvjet“ (1987: 40). Međutim, Alazraki naglašava da neofantastično umjesto toga izaziva zbunjenost ili nelagodu zbog svoje inherentne dvosmislenosti i neobične prirode ispričanih događaja.

Iako se Murila Rubiãoa često svrstava u magijski realizam, njegovo stvaralaštvo bolje odražava karakteristike neofantastike. Rubiãove priče poznate po odsutnosti čuđenja pred fantastičnim elementima ipak izazivaju osjećaje zbunjenosti i nelagode kod čitatelja, što se uklapa u Alazrakijevu definiciju neofantastičnog. Osim toga, njegova djela često vuku alegorijska

⁷ Jorge Schwartz također raspravlja o ideji fantastičnog kao maske u svojem pogovoru *Fantástico como máscara* za Rubiãovu zbirku *O Convidado*, gdje analizira epigrafe koje je Rubião dosljedno koristio.

⁸ Može se usporediti s Todorovljevim trećim uvjetom za fantastično, koji isključuje alegorijsko čitanje kako bi se sačuvala neodlučnost čitatelja. Alazrakijev pristup je suprotan Todorovljevim poimanjem fantastičnog i alegorije kao suprotstavljenih žanrova.

⁹ Todorovljevih prethodnika

značenja koristeći stvarnost kao masku koja skriva dublje istine. Takav pristup omogućuje složenije istraživanje egzistencijalnih i filozofskih tema, čime Rubião ne samo da nadilazi okvire magijskog realizma, nego se pozicionira unutar šireg spektra fantastične književnosti.

III. Murilo Rubião: Život i djelo

III.1. Biografski pregled¹⁰

Murilo Eugênio Rubião rodio se 1. lipnja 1916. godine u slikovitom gradu Silvestre Ferraz (danas Carmo de Minas) smještenom u brazilskoj državi Minas Gerais. Odrastajući uz oca filologa, profesora i pisca Eugênia Rubiãoa, Murilo je od malih nogu pokazao sklonost prema umjetnosti i književnosti. Osnovno je obrazovanje stekao u Conceição do Rio Verde, a kasnije je pohađao prestižne škole Afonso Pena i Colégio Arnaldo u Belo Horizonteu.

Nakon srednjoškolskog obrazovanja upisao je studij prava na Sveučilištu Minas Gerais na kojem je diplomirao 1942. godine. Njegova pravnička karijera počela je ubrzo nakon diplome, a jedna od istaknutijih dužnosti koje je obnašao bila je 1952. kada je postao glavnim tajnikom kabineta guvernera Juscelina Kubitscheka koji će tri godine kasnije postati 21. brazilski predsjednik.¹¹

Zanimljivo je kako je Rubião unatoč svojoj „fantastičnoj“ mašti cijeli život radio u državnim službama. Njegovo mu je zanimanje pružilo inspiraciju za mnogobrojne priče, kao što je slučaj u *Bivšem mađioničaru iz Gostionice Minhota* kada se protagonist u ultimativnom pokušaju samoubojstva zapošljava u Državnom tajništvu jer je čuo da „biti državni službenik znači malo po malo dovesti se do samoubojstva.”¹² (Rubião 2010: 24) Slično je prikazano u priči *Red* koja govori o čovjeku koji mjesecima uzaludno čeka priliku za razgovor s upraviteljem jedne tvrtke.

Osim rada u javnim službama, bavio se i novinarstvom koje je činilo svojevrsni most između njegove pravničke struke i književnosti. U tijeku studentskih dana počeo je novinarsku karijeru u *Folha de Minas* i s kolegama na fakultetu osniva studentski časopis *Tentativa* koji je između

¹⁰ Za podnaslove III.1., III.2. i III.3. osim (Rubião 2010: 225-227), (Oliveira 2000: 75-76) i (Werneck 2016:3), (Marino i Mendes 1989: 3,6) korištena i web stranica <https://murilorubiao.com.br/index.php/vida-cronologia> koja sadržava detaljnu kronologiju Rubiãoovog života i karijere.

¹¹ Kubitschekov mandat bio je obilježen ekonomskim prosperitetom i političkom stabilnošću, a najpoznatiji je po izgradnji nove prijestolnice Brasilije.

¹² Svi prijevodi u ovom radu su vlastiti, osim ako nije drugačije naznačeno. „ser funcionário público era suicidar-se aos poucos.”

travnja i studenog 1939. izašao u osam brojeva. Sudjelovao je u uredništvu časopisa *Belo Horizonte* (1940) i pridonio časopisu *Nenhum* (1947), koji je na kraju objavio samo jedno izdanje.

Rubião je postigao značajan uspjeh 1966. godine kada je imenovan organizatorom *Književnog dodatka Minas Gerais (O Suplemento Literário de Minas Gerais)*, koji je ubrzo prerastao iz priloga u prestižan književni časopis, s Rubiãom kao prvim urednikom. Njegov urednički rad značajno je pridonio promicanju književnosti u Brazilu, čineći taj tjednik nekoliko godina pod njegovim vodstvom najrasprostranjenijim i jednim od najboljih izdanja te vrste u Brazilu.

Preminuo je od raka 16. rujna 1991. godine u Belo Horizonteu, ostavivši za sobom književnu baštinu koja i dalje inspirira nove generacije pisaca i čitatelja. Detaljniji pregled njegove književne karijere slijedi u narednim odlomcima.

III.2. Književni opus

Književni put počeo je objavljivanjem prve zbirke priča *Bivši mađioničar (O ex-mágico)* 1947. godine. Sadržavala je petnaest priča koje su tijekom godina prepravljane i ponovno objavljivane. Od dvije tisuće primjeraka, „petsto je financirao sam Murilo, koji je uz to, sluteći ponižavajući neuspjeh¹³, kupio još tisuću kako bi ih podijelio.“ (Werneck 2016: 3) Osim jednog priznanja koju je zbirka osvojila 1948. godine, nagrade Othon Lynch Bezerra de Melo koju dodjeljuje Academia Mineira de Letras, zbirka je prošla nezapaženo. Ipak, postavila je temelje za njegovu buduću književnu karijeru.

Godine 1953. objavio je drugu zbirku priča *Crvena zvijezda (A estrela vermelha)* s četiri nove priče. Godine 1966. su sve dotad objavljene priče presložene i udružene s još četiri nove priče u treću zbirku *Zmajevi i ostale priče (Os dragões e outros contos)*.

Zbirka *Pirotehničar Zaharija (O pirotécnico Zacarias)* iz 1974. godine postavila je Rubiãoa na mapu brazilske književne scene. Tek tada, približavajući se šezdesetoj godini života, objavio je *best-seller* sa sto tisuća tiskanih primjeraka. Zanimljivo je da je zbirka sadržavala osam već objavljenih priča, što postavlja pitanje zašto je Rubião postigao uspjeh upravo s *Pirotehničarom*. Naime, hispanoamerički *boom* krajem 60-ih godina donio je prijevode remek-djela magičnog realizma. Hispanisti u Brazilu su „osvijetlili malo istraženo područje naše književnosti — i tek

¹³ „um humilhante encalhe“

tada smo počeli shvaćati da je odavno među nama bio pisac čije djelo zaslužuje da bude opisano kao, u više nego jednom smislu, fantastično.“ (Werneck 2016: 3) Antonio Candido, jedan od najvećih brazilskih kritičara potvrdio je ravnodušnost prema *Bivšem mađioničaru* prilikom prvog čitanja. Tek kasnije, nakon što je književnost prošla kroz iskustvo magičnog realizma, shvatio je njegov značaj: „Moram priznati da mi je bilo zanimljivo, ali da mu nisam pridavao vrijednost (...) kasnije (...) bio sam jako uzbuđen i postao sam Murilov veliki obožavatelj“ (Quimera filmes, 2021: 00:30). S *Pirotehničarom Zaharijom* je Rubião osvojio i nagradu Luísa Cláudio de Sousa, brazilskog PEN¹⁴ centra. Iste godine kada i *Pirotehničara* (1974), objavio je zbirku *Uzvanik (O convidado)*.

Rubião je nastavio objavljivati značajna djela. Kasnije zbirke uključuju *Kuću crvenog suncokreta (A casa do girassol vermelho)* iz 1978. godine i posljednju zbirku je *Čovjek sa sivom kapom i druge priče (O homem do boné cinzento e outras histórias)* iz 1990. godine. Unutar prvog izdanja sabranih priča u nakladništvu Editora Ática 1998. godine, uz 32 prethodno objavljene priče, predstavljena je i priča *Dijaspora (A diáspora)*, jedina objavljena posthumno.

Slijedi potpuni popis priča u nasumičnom redosljed¹⁵: *Pirotehničar Zaharija (O pirotécnico Zacarias)*, *Bivši mađioničar iz Gostionice Minhota (O ex-mágico da Taberna Minhota)*, *Barbara (Bárbara)*, *Grad (A cidade)*, *Ofelia, moja lula i more (Ofélia, meu cachimbo e o mar)*, *Stakleni cvijet (A flor de vidro)*, *Zmajevi (Os dragões)*, *Kunić Teleco (Teleco, o coelhinho)*, *Zgrada (O edifício)*, *Mulj (O lodo)*, *Red (A fila)*, *Kuća crvenog suncokreta (A Casa do Girassol Vermelho)*, *Alfredo (Alfredo)*, *Marina, Nedodirljiva (Marina, a Intangível)*, *Tri Godofredova imena (Os três nomes de Godofredo)*, *Memoari računovođe Pedra Ignacija (Memórias do contabilista Pedro Inácio)*, *Bruma (Crvena Zvijezda) (Bruma (a estrela vermelha))*, *D. José nije bio (D. José não era)*, *Mjesec (A Lua)*, *Zamka (A armadilha)*, *Blokada (O bloqueio)*, *Dijaspora (A diáspora)*, *Čovjek sa sivom kapom (O homem do boné cinzento)*, *Marijica (Mariazinha)*, *Elisa (Elisa)*, *Zaručnica iz plave kuće (A noiva da casa azul)*, *Dobar prijatelj Batista (O bom amigo Batista)*, *Epidolia (Epidólia)*, *Petunia (Petúnia)*, *Aglaia (Aglaia)*, *Uzvanik (O convidado)*, *Ružin pupoljak (Botão-de-rosa)* i *Blagovatelji (Os comensais)*.

Humberto Werneck koji je s Murilom radio u uredničkom timu *Književnog priloga*, ističe: „Diskretni Murilo bio je dokaz da nije potrebno puno pisati¹⁶ kako bi bio veliki pisac.“ (2016:

¹⁴ Kratica za međunarodno udruženje pjesnika, esejista i pisaca (eng. Poets Essayists and Novelists).

¹⁵ Radi bolje preglednosti u nastavku su navedena imena priča zajedno s njihovim izvornim naslovima na portugalskom jeziku. U daljnjem tekstu one će biti navedene isključivo na hrvatskom jeziku.

¹⁶ „escrever pelos cotovelos“

3) Iako je Rubião objavio samo 33 priče u osam knjiga, zbog neprestanih prepravljivanja istih kaže: „Zapravo imam tri objavljene knjige“ (Marino i Mendes 1989: 3). Premda nije bio plodonosan pisac njegova je ostavština značajna jer i dalje inspirira mnoge pisce, kritičare i umjetnike, te zauzima posebno mjesto u kanonu brazilske književnosti.

III.3. Prijevodi

Kako bi se razumio odjek nekog književnika neophodno je analizirati dostupnost njegove književnosti izvan granica matične zemlje. Prvi značajan korak u internacionalizaciji Rubiãoovih djela dogodio se 1979. godine kada je njegova zbirka *Bivši mađioničar i druge priče* (*The Ex-Magician and Other Stories*) objavljena u New Yorku, u prijevodu Thomasa Colchieja za Harper & Row Publishers. To izdanje koje je kasnije izašlo u nakladi Bard Book/Avon Books otvorilo je vrata njegovim pričama američkoj publici. U Europi je postao poznat 1981. godine kada je zbirka *Pirotehničar Zaharija* (*Der Feuerwerker Zacharias*) objavljena u Frankfurtu na Majni u prijevodu Ray-Güde Mertin za Suhrkamp Verlag, te u Pragu, tadašnjoj Čehoslovačkoj kada je objavljena zbirka *Kuća crvenog suncokreta* (*Dum u Cerveké Slunecnice*, 1986) u prijevodu Pavle Lidmilove za izdavačku kuću Odeon. Češka publika ponovno je imala priliku uživati u Rubiãoovim pričama 1994. godine s objavom zbirke *Zaručnica iz plave kuće* (*Nevěsta z modrého domu*) također u prijevodu Lidmilove, ovog puta za izdavačku kuću Argo. Njegova prisutnost u Latinskoj Americi osnažena je 2007. godine kada je zbirka *Grad i druge priče* (*La Ciudad y otros cuentos*) objavljena u Montevideu (Urugvaj) u prijevodu Pabla Rocce za Ediciones de La Banda Oriental. Rocca je nastavio prevoditi Rubiãoova djela, te je 2019. godine u Bogoti (Kolumbija) objavljena zbirka *Uzvanik i druge priče* (*El Invitado y otros cuentos*) pod Ediciones Exilio. Najnoviji prijevod Rubiãoovih djela dolazi iz Francuske gdje je 2021. godine zbirka *Bivši mađioničar iz Gostionice Minhota i druge priče* (*L'ex magicien de la taverne du Minho et autres nouvelles*) objavljena u Bordeauxu u prijevodu Dominiquea Nédelleca za izdavačku kuću L'arbre vengeur. U antologijama su Rubiãoove priče dostupne u šesnaest zemalja kao što su Engleska, Japan, Kanada itd. (Marino i Mendes 1989: 6) Hrvatski čitatelji još uvijek čekaju priliku čitati Rubiãoa na našem jeziku.

III.4. Stilske značajke

Rubião se ističe jedinstvenim pristupom pisanju koji kombinira lakoću stvaranja ideja s izazovima njihove artikulacije u pisanom obliku. Jednom prilikom je priznao svojem prijatelju i književniku Máriu de Andradeu: „Pisanje je za mene najgore mučenje. Jedno jednostavno pismo košta me krvi, znoja i ogromne žrtve. Silom i kliještima izvlačim riječi iz sebe. S druge strane, moja mašta je laka, neobično laka. Svoje 'slučajeve' izrađujem u nekoliko sekundi. I potrebni su mi mjeseci da ih pretočim u književna djela.“ (Moares 1995: 40) Ova dualnost između brzine kreiranja ideja i teškoće njihova oblikovanja vidljiva je u njegovih 33 kratkih priča od kojih je neke stalno prerađivao, kao što je otkrio Paulo Mendes Campos (Campos 2016: 31), napomenuvši da je Rubiãou trebalo čak dvadeset i šest godina da napiše *Uzvanika*.

„Nema sumnje da je u tom procesu rada/prerađivanja već ugrađeno *neobično*, zaštitni znak Murilova stvaralaštva, karakterizirano činjenicom da se pisac nikada ne zadovoljava onim što bi bile granice njegova pisanja.“ (Goulart 2002: 15, kurziv moj) Taj proces rada i prerađivanja također se odražava u samoj strukturi njegovih priča koje su kratke i kompaktne, omogućujući prisustvo fantastičnih elemenata koji su, kako ističe Todorov, sposobni organizirati zaplet na izuzetno zgusnut način (1987: 96).

Rubião je bio svjestan njegova „opreznog“ stila pisanja navodeći da ga je upravo potreba za sažetošću usmjerila prema pisanju kratkih priča. (Lowe 1979: 4). Ta štedljivost odlikuje se jednostavnošću jezika, objektivnošću i odsutnošću čuđenja pred fantastičnim kod likova i pripovjedača. Suprotno očekivanjima, takav pristup pojačava efekt fantastičnog jer čitatelj ne očekuje ravnodušnu reakciju likova na nadnaravne događaje.

Jedna od neizbježnih stilskih odlika Rubiãoa je korištenje epigrafa preuzetih iz Biblije. Iako se deklarirao kao agnostik (ibid. 5), u gotovo svakoj priči nalazi se biblijski epigraf, s jednom iznimkom u *Memoarima računovođe Pedra Ignacija*, gdje osim biblijskog epigrafa, koristi i citat Machada de Assisa. Ti su epigrafi često preuzeti iz Starog zavjeta, posebno iz knjiga *Pjesma nad pjesmama*, *Psalama*, *Propovjednika*, *Joba* i *Apokalipse*.

Oni djeluju kao „nagovještaj smisla ili svrhe teksta na koji se odnosi“ (Solar 2006: 196) i potiču na razmišljanje o tome koliko se mogu shvatiti kao produžetak teksta i insinuaciju na značenje ili potencijalne pouke koje autor želi prenijeti. Rubião je sam opisao svoj proces odabira epigrafa: „Pišem priču ne razmišljajući o epigrafu. Kad dođem do kraja, odem do Biblije i pronađem ga tamo. Ponekad, razmišljajući o tome da napišem određenu priču, odmah pronađem odgovarajući epigraf u Bibliji. To dugujem čestom čitanju i ponovnom iščitavanju.

Nikad ne znam počinje li moja priča ili završava u epigrafu.“ (Lowe 1979: 5). Ta izjava ukazuje da njegovi epigrafi nisu toliko strateški izabrani koliko se može činiti. Njihova konzistentna upotreba i često proročanski ton mogu nas navesti na pogrešno tumačenje njihove važnosti, uzimajući ih previše simbolički.

Uzmimo za primjer epigraf *Zgrade*: „Dolazi dan kad će se sazidati tvoji bedemi! Tog dana nadaleko će se prostirati tvoje granice.“¹⁷ (Mihej, VII, 11) On sadrži jasno upozorenje. Poručuje da nepoštivanje osnovnih principa i pokušaj nadmašivanja vlastitih ograničenja vode čovjeka prema neizbježnom padu. S motivom bedema, zidina ili ultimativno, *zgrade*, epigraf navodi na pesimistički pogled na čovječanstvo i modernog čovjeka 20. stoljeća koji je podređen sve složenijem svijetu čije funkcioniranje više nije sposoban razumjeti. Sve je to povezano s urbanim kontekstom Rubiãova djela koje se, po njegovu mišljenju, izvrsno slaže s fantastičnim aspektom njegovog djela: „Fantastično se ne slaže dobro sa selom jer mora migrirati u male gradove, u velike centre, inače ostaje u fantaziji, u folkloru. No, upravo u gradu, odakle je tajnovitost naizgled pobjegla, puno lakše nalazimo nadrealističke stvari, neobjašnjive stvari koje smo prisiljeni prihvatiti“ (Lowe 1979: 4).

Epigrafi u velikoj mjeri vode prema hermetičnom shvaćanju Rubiãovih djela, a u vezi s time Todorov upozorava:

književno djelo ne treba shvaćati kao prijevod prethodno postojeće misli, već kao mjesto gdje se rađa značenje koje nigdje drugdje ne može postojati. Pretpostaviti da je književnost samo izražavanje nekih piščevih misli ili iskustva znači unaprijed osuditi književnu osebnost, pripisati književnosti drugorazrednu ulogu, predstaviti je kao jednog od mnogih posrednika (Todorov 1987: 103).

U tom svjetlu, prisjećamo se Alazrakija i njegove uloge ili namjere neofantastičnog, a to je metafora¹⁸. Iako metaforičko tumačenje ne manjka kod Murila Rubiãoa, njegove kratke priče su suvremena književna ostvarenja u kojima se rađa jedinstveno značenje, neovisno o izvornoj namjeri autora ili interpretaciji čitatelja. Takav pristup omogućuje bogatu slojevitost tekstova, koja nadilazi jednostavnu interpretaciju i potiče na kontinuirano istraživanje i refleksiju. Iako Rubiãovi epigrafi na prvi pogled mogu djelovati kao proročanski i simbolički, njihova prava funkcija leži u stvaranju dodatnog sloja značenja koji potiče čitatelja na dublje promišljanje.

¹⁷ Prev. Antun Sović (1983: 912). Originalni tekst iz priče: “Chegará o dia em que os teus pardieiros se transformarão em edificios; naquele dia ficarás fora da lei.”

¹⁸ Vidi str. 9.

Stoga, tumačenje epigrafa u Rubiãoovim pričama zahtijeva otvoren pristup gdje se simbolika promatra kao dio šireg narativnog konteksta, a ne kao konačna interpretacija autorove namjere.

IV. Murilo Rubião u brazilskom kontekstu

Cilj ovog poglavlja je smjestiti našeg autora u širi okvir brazilske književnosti počevši od analize općeg stava brazilskog književnog polja prema fantastici, preko smještanja Rubiãoa unutar modernističkih i postmodernističkih tendencija do pregleda ključnih prethodnika poput Álvaresa de Azeveda i Machada de Assisa kako bismo razumjeli zašto se Rubião smatra inauguratorom fantastičnog u brazilsku književnost. Na kraju, ovo poglavlje razmatra i paralelu između Rubiãoa i Josúa J. Veige.

IV.1. Brazilski stav prema fantastičnom

Murilo Garcia Gabrielli (*O lugar do fantástico na literatura brasileira*, 2002) pita se zašto je brazilska književna kritika, kao i šira kulturna scena, posvetila relativno malo pozornosti fantastičnoj književnosti. U svojoj analizi koristi razmatranja Luiza Costa Lime¹⁹ koji ističe kako je brazilska književnost, posebno od doba romantizma, razvila sklonost prema „dokumentarnoj književnosti“²⁰ što je imalo duboke korijene u ideji služenja nacionalnom interesu preko prikazivanja onoga što je dokumentarno i činjenično. Ta tendencija, kako je primijetio Costa Lima, bila je prisutna prije nego što su realistička i naturalistička estetika ustanovile kult činjenica i znanstvenog promatranja. Gabrielli ističe da je sklonost prema dokumentarnosti nastavila oblikovati brazilsku književnost i u 20. stoljeću kad je realizam, sada obogaćen socijalističkim nijansama, dodatno ojačao veze između književnosti i „realnog“. (ibid. 30) Navodi i Selmu Calasans Rodrigues²¹ koja ističe da brazilska književnost pokazuje jasnu sklonost prema različitim oblicima naturalizma, kao što su realizam i naturalizam u 19. stoljeću, regionalizam u 30-im godinama 20. stoljeća i roman-reportaža u 70-im godinama. (ibid.) U takvom kulturnom kontekstu, književnost koja se bavi nadnaravnim i fantastičnim

¹⁹ Vidi Lima, Luis Costa. 1986. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara.

²⁰ „literatura documental“

²¹ Vidi Rodrigues, Selma Calasans. 1988. *O fantástico*. São Paulo: Ática.

elementima imala je malo prostora jer je dominantni književni ukus preferirao prikaze stvarnosti temeljene na promatranju i dokumentiranju.

Nadalje, poznati brazilski povjesničari i sociolozi Sérgio Buarque de Holanda i Gilberto Freyre²² istaknuli su tendenciju intimnosti i familijarnosti kao ključne karakteristike brazilske kulture. Holanda u djelu *Raízes do Brasil*²³ uvodi koncept „srdačnog čovjeka“²⁴ opisujući sklonost brazilskog društva prema intimnosti, familijarnosti i bliskosti. Naglašava da, za razliku od drugih kultura koje izražavaju poštovanje kroz distancu i formalnost, Brazilci teže uspostavljanju bliskih odnosa, čak i u situacijama gdje bi se inače očekivala određena udaljenost. Ta tendencija prema intimnosti očituje se u svakodnevnim aspektima poput upotrebe umanjena u jeziku („inho“) i izostavljanja prezimena u društvenim interakcijama, što ukazuje na "strah od distanci" koji, prema Holandi, definira brazilski duh. Freyre dodatno naglašava tu specifičnost u svojoj utjecajnoj knjizi *Casa-Grande e Senzala* (1933), opisujući brazilskog kolonizatora kao manje okrutnog i sklonog intimnijim odnosima s robovima u kontekstu Latinske Amerike.²⁵ (ibid. 30-31)

Gabrielli zaključuje: „brazilska književnost, koliko god bila opsežna, ostavlja vrlo malo prostora za fantastičnu produkciju, za razliku od drugih zemalja Latinske Amerike“ (ibid. 32). Razloge za tu zanemarivost vidi u „sklonosti prema promatranju i dokumentarnosti, proizišlih iz razdoblja nacionalne afirmacije koju su pokrenuli naši romantičari“ (ibid.), kao i u „strahu od nepoznatog, proizašlom iz onog kulta familijarnosti koji su detektirala dvojica najvećih tumača temelja naše kulture: Sérgio Buarque de Holanda i Gilberto Freyre“ (ibid.). Te tendencije dovele su do marginalizacije autora poput Murila Rubiãoa. Njegovo djelo, iako inovativno i značajno, ostalo je na periferiji književne kritike i šireg kulturnog prihvaćanja.

²² Vidi Freyre, Gilberto. 2000. *Casa-grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record.

²³ Vidi Holanda, Sérgio Buarque de. 2000. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.

²⁴ „homem cordial“

²⁵ Freyre se zbog relativiziranja brutalnosti robovlasništva suočio s mnogim kritikama i kontroverzama bivajući optužen da idealiziranjem odnosa između gospodara i robova zanemaruje surove realnosti eksploatacije i nepravde duboko ukorijenjene u kolonijalnom društvu.

IV.2. Izvan okvira modernizma i postmodernizma

Kada je Rubião objavio prvu zbirku priča brazilska je književnost bila zasićena neorealizmom. U tom kontekstu je njegovo djelo predstavljalo nekonvencionalan i usamljeni glas „izvan okvira“²⁶ dominantnih književnih tendencija. (Batalha 2021: 11)

Modernizam u Brazilu počeo je *Tjednom moderne umjetnosti* 1922., događajem koji je radikalno raskinuo s ustaljenim konvencijama kroz avangardna djela u književnosti, glazbi i vizualnim umjetnostima naglašavajući stvaranje jedinstvenog brazilskog kulturnog identiteta. Ključni autori poput Mária de Andradea eksperimentirali su s jezikom i brazilskim motivima u djelima kao što je *Paulicéia Desvairada*, dok je Oswald de Andrade u svom *Antropofagijskom manifestu* (*Manifesto Antropófago*) zagovarao „proždiranje“ europskih utjecaja za stvaranje autentične brazilske umjetnosti. Fokus je bio na inovaciji kroz dekonstrukciju jezika, forme i pripovijedanja.

Rubião je, za razliku od modernista, zadržao konvencionalnu narativnu strukturu, ali je uveo fantastično kao ključni element stvarajući jedinstven književni prostor izvan glavnih modernističkih struja: „Rubião je išao usamljenijim književnim putem, posebno s obzirom na modernističke avangarde od kojih je odstupao, zbog čega je dugo bio zapostavljen u povijesti brazilskog književnog stvaralaštva“ (Berchez 2020: 422).

Postmodernizam u brazilskoj književnosti obilježen je regionalizmom i politički angažiranom reportažnom prozom tijekom vojne diktature (1964.-1974.). Ipak, „mladi su se zasitili mimetičke, gotovo fotografski dokumentarne proze“ i počeli tražiti „nesputanu imaginaciju“ (Talan 2008: 336-337). Taj kulturni pomak zajedno s utjecajem magijskog realizma iz drugih dijelova kontinenta može dodatno objasniti Rubiãoov svojevrsni *boom* 1974., u kontekstu rastućeg interesa za fantastično.

Postoji aspekt u kojem se njegov rad ipak podudara s književnim tendencijama svog vremena. Talan (ibid. 310) naglašava da su egzistencijalistički problemi i izazovi s kojima se suočava suvremeni čovjek bili dio brazilskog književnog „socijalnog i psihološkog krajolika“, te da su iako prisutni kod ranijih autora poput Machada de Assisa svoju punu artikulaciju dosegli tek u razdoblju modernizma, a posebno postmodernizma. U tom smislu, Rubião se kroz svoje istraživanje egzistencijalističkih tema²⁷ može smatrati dijelom šireg književnog trenda koji je

²⁶ „o ponto fora da curva“ (Batalha 2021: 11)

²⁷ U nastojanju da se uspostavi tipologija fantastične priče u Brazilu Maria Batalha je predložila „fantastične apsurdne egzistencijalne priče“ (2021: 26) i istaknula Rubiãoa njenog velikog predstavnika.

obilježio njegovo doba, ali isto tako kao autor koji svojom fantastičnošću nije pripadao unutar tradicionalno shvaćenih okvira modernizma u kojem je počeo stvarati, ili razdoblju postmodernizma u kojem se emancipirao.

IV.3. Preteče i utjecaji: Álvares de Azevedo i Machado de Assis

Nema potrebe inzistirati na tvrdnji da je Murilo Rubião taj koji je inaugurirao fantastično u brazilskoj književnosti. Iako su drugi prije njega stvarali u tom žanru - sjetimo se Álvaresa de Azeveda i Machada de Assisa - Murilu je pripala uloga razvijanja fantastike kao sustavnog principa pripovijedanja. To je dovoljno da potvrdi njegovu vodeću poziciju. (Goulart 2002: 18)

Fantastično se u Brazilu prvi put pojavilo u „byronovskom romantizmu Álvaresa de Azeveda“ (Santos 2006: 1). Azevedo (1831.-1852) je zbirku priča *Noć u gostionici* (*Noite na Taverna*, 1855) obilježio delirijima, zločinima, izrugivanjem i opsesijom smrću. Djelo prikazuje skupinu likova koji u stanju opijenosti pripovijedaju mračne, fantastične događaje prožete melankolijom i tjelesnim užicima nasljeđujući europsku romantičku tradiciju koja njeguje „frenetične priče od kojih se 'ledi krv u žilama'²⁸“ (ibid.) Kritičari poput Afrânia Peixota (Neils 2013: 96) istaknuli su Azeveda kao jednog od pionira fantastične književnosti u Brazilu naglašavajući njegovu sposobnost da kombinira elemente gotskog horora i romantične poezije čime *Noć u gostionici* postaje ključno djelo za razumijevanje razvoja fantastičnog u Brazilu.

Osim Azeveda, Machado de Assis (1839.-1908.) također predstavlja ključnu figuru u formiranju brazilske fantastične književnosti. „Priznajući dug Cervantesu, Gogolju, Hoffmannu, Pirandellu, Nervalu, Poeu, Henryju Jamesu i drugima, Murilo Rubião smatra Machada de Assisa svojim učiteljem.“ (Moisés 1989: 495) Sam Rubião potvrđuje: „Došao sam do fantastike upravo zato što sam počeo s Machadom.“ (Lowe 1979: 3)

Njegov roman *Posmrtni zapisi Brasa Cubasa*²⁹ (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1882) se uz Azevedovu zbirku smatra jednim od prvih fantastičnih djela brazilske književnosti i jednim od najčitanijih romana na portugalskom govornom području. U njemu pokojnik Brás Cubas pripovijeda svoje pustolovine iz zagrobnog života koristeći izmjenu perspektiva i manipulaciju vremenom čime dovodi u pitanje percepciju stvarnosti. (Talan 2008: 160-161) Taj pristup koji uključuje elemente ironije i humora sličan je onome u *Pirotehničaru Zahariji*³⁰ gdje način

²⁸ „histórias de 'arrear os cabelos“

²⁹ Na hrvatski jezik preveo Josip Tabak u nakladi Mladinske knjige 1992.

³⁰ Vidi str. 21.

pripovijedanja također destabilizira granice između zbiljskog i nadrealnog stvarajući sličnu atmosferu u oba djela. Izravan utjecaj *Posmrtnih zapisa Brasa Cubasa* na Rubiãoa vidljiv je ne samo u *Pirotehničaru*, nego i u *Memoarima računovođe Pedra Ignacija*, čiji naslov podsjeća na Machadovo remek-djelo.

Jedan od njegovih ključnih doprinosa Rubiãovom stvaralaštvu je razvijanje onog što Amanda Berchez (2022: 66) naziva „fantastika nesreće“³¹. Assisovo djelo često prikazuje život kao niz nesretnih i neizbježnih događaja što postavlja temelje za Rubiãoov pesimistični pogled na svijet. Rubião koristi te elemente za stvaranje svjetova u kojima su likovi zarobljeni u bezizlaznim situacijama, suočeni s neizbježnom propasti, usamljenosti i očajem.

IV.4. José J. Veiga i Murilo Rubião: Pioniri brazilske fantastične književnosti

Murilo Rubião i José J. Veiga (1915.-1999.) često su istaknuti kao vodeći predstavnici brazilske fantastične književnosti. Dok je Rubião prihvaćao oznaku pisca magijskog realizma (Marino i Mendes 1983: 4), Veiga se od nje distancirao. Prema Moisésu (1989: 476), „Sličan u svojoj suštini fantastičnom svijetu Murila Rubiãoa, onaj José J. Veige bi se od njega udaljio zbog ciljeva objektivnosti: neobično također pripada stvarnom svijetu, ali se pojavljuje samo u određenim trenucima i situacijama; ne događa se uvijek, a ponekad se ne radi ni o fantastičnom.“

Primjer Veiginog djela *Izgubljeni stroj (A Máquina Extraviada)* prikazuje dolazak misterioznog stroja u malo selo gdje on postaje predmet fascinacije, rituala i strahopoštovanja, iako nitko ne razumije njegovu svrhu. Mještani, od radnika do političara, zatečeni su njegovom nepoznatom funkcijom što izaziva strah i pokornost. Priča se može interpretirati kao alegorija političkih ili društvenih struktura kojima se ljudi pasivno podređuju ili se boje dovesti u pitanje.

Usporedimo li Veiginu priču s Rubiãoovom *Blokadom*³² koja također tematizira stroj ili nepoznatu silu s magičnim utjecajem na radnju, postaje očita Rubiãova dublja posvećenost fantastičnom i izraženija stvaralačka inovativnost. Za razliku od Veige, on smješta svoj „stroj“ u urbanu sredinu dodatno naglašavajući apsurd suvremenog života. Kako sam navodi: „Navike u gradu, ta predanost stroju i potrošačkom društvu čine život apsurdnijim nego na farmama gdje

³¹ „o fantástico da infelicidade“

³² Vidi str. 29.

je život jednostavniji, bez zagađenja i gdje je čovjek manje porobljen (...) paklenim strojevima koje čovjek u gradu mora prihvatiti. Već smo se navikli na suživot s fantastičnim pred tim strojeva.“ (Lowe 1979: 4)

Zanimljivo je da su se Rubião i Veiga upoznali tek kada su oboje imali sedamdeset i četiri godine, uz kavu u Murilovom stanu koja je protekla u neugodnoj tišini. Alfonso Borges koji je dogovorio susret prisjeća se: „Trebale su mi godine da razumijem onu tišinu i manjak riječi toga poslijepodneva: to je bio izraz čistog poštovanja. Kada uzajamno divljenje preljeva granice. Sjećam se svake od tih fantastičnih dvadeset minuta.“ (*A tarde fantástica em que José J. Veiga conheceu Murilo Rubião, em BH, 2019*)

V. Analiza fantastičnog u Rubiãoovim pričama

U drugom poglavlju smo utvrdili da „suvremeno“ fantastično ili neofantastika nadilazi tradicionalne definicije fokusirajući se na destabilizaciju stvarnosti. Neofantastika vidi stvarnost kao masku koja skriva dublju, fantastičnu zbilju, pritom često koristeći alegoriju. U nastavku ćemo analizirati kako Rubião koristi te elemente za preispitivanje stvarnosti u svojim pričama.

Rubiãoovo stvaralaštvo, od odabira kratke priče kao sredstva umjetničkog izražaja do dosljednosti u fantastičnom žanru, pokazuje iznimnu koherentnost. Međutim, naš odabir priča usmjeren je na predstavljanje autora kroz djela u kojima je upotreba fantastičnog najreprezentativnija za njegovu cjelokupnu ostavštinu. Prve tri priče na najbolji način predstavljaju tu karakterističnu upotrebu fantastičnog, dok se četvrta izdvaja po svojem jedinstvenom pristupu. Cilj je bio postići raznovrsnost unutar Rubiãoove homogenosti. S tim na umu, izbor se sastoji od sljedećih priča: *Pirotehničar Zaharija*, *Kunić Teleco*, *Blokada* i *D. José nije bio*.

Svaka će biti predstavljena kroz strukturu koja se sastoji od sažetka radnje, nakon čega slijedi analiza fantastičnog u tri ključna aspekta: *što*, *kako* i *zašto* fantastičnog. Prvi aspekt, „što“, ispituje specifične fantastične elemente prisutne u priči; drugi, „kako“, analizira načine na koje autor konstruira i/ili intenzivira te elemente; dok treći aspekt, „zašto“, nastoji dublje sagledati potencijalnu ulogu fantastičnog unutar priče. Analiza će se osloniti na relevantne uvide iz kritičke literature i vlastita interpretativna zapažanja s ciljem otvaranja novih perspektiva i

promišljanja o fantastičnom. Na kraju poglavlja ćemo sintetizirati te nalaze kako bismo istaknuli ključne karakteristike Rubiãoovog pristupa fantastičnom.

V.1. Pirotehničar Zaharija

Pirotehničara Zahariju, protagonista priče, jednog je dana uz cestu pregazila pijana skupina mladih. Autodijegetički pripovjedač počinje svoju ispovijest izjavom uvodeći nas u temu priče — iskustvo čovjeka na granici života i smrti koji iz prve ruke opisuje svoje doživljaje. Piše: „Rijetke su prilike kada se u razgovorima s mojim prijateljima ili poznanicima ne pojavi ovo pitanje. Je li pirotehničar Zaharija doista umro?“³³ (Rubião, 2010: 14)

Nakon nesreće Zaharija ostaje nepomičan i naizgled mrtav, no potpuno svjestan okoline te može čuti kako se tri mladića dogovaraju što učiniti s njegovim tijelom, dok se tri djevojke polako oporavljaju od početnog šoka. Zaharija svjedoči: „Moj krvavi leš (...) nije protestirao protiv kraja koji su mu mladići namjeravali prirediti“³⁴ (ibid. 16). Kada mladići razgovaraju o mogućnosti bacanja njegova tijela u provaliju kako bi ga se riješili, Zaharija se odlučuje zauzeti za sebe te uzvikuje: „Čekaj malo! I ja želim biti saslušan!“³⁵ (ibid. 17) Jorginho, jedan od mladića se pritom onesvješćuje od šoka dok ostali, zadivljeni truplom koji govori, odlučuju povesti Zaharija sa sobom i nastaviti izlazak. Zaharija protestira zbog nesrazmjera u broju žena i muškaraca, ističući: „djevojaka je bilo samo tri, isto kao i mladića. Nedostajala je jedna za mene i nisam prihvaćao biti dio grupe bez pratnje.“³⁶ (ibid. 18) Zbog toga skupina mladih odluči ostaviti onesviještenog prijatelja na cesti, nakon čega nastavljaju zabavu.

Nakon te noći Zaharija priznaje da osjeća potrebu dokazati sebi „koliko je stvarna“³⁷ njegova smrt (ibid. 19). Postojanje mu je neodređeno i neizvjesno, te ostaje zarobljen između života i smrti, čekajući razrješenje koje se čini da nikada neće doći. Ipak, posljednji odlomci sugeriraju simboličan prijelaz prema stanju više svjesnosti i duhovnog prosvjetljenja, gdje „bijela boja“ simbolizira mir, čistoću i duhovno svjetlo. Pripovjedač zaključuje: „Sutra dan može osvanuti vedar, sa suncem koje sja kao nikada prije. U tom trenutku ljudi će shvatiti da, iako na rubu

³³ „Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?”

³⁴ „o meu ensanguentado cadáver (...) não protestava contra o fim que os moços lhe desejavam dar.“

³⁵ „Alto lá! Também quero ser ouvido.“

³⁶ „as moças eram somente três, isto é, em número igual ao de rapazes. Faltava uma para mim e eu não aceitava fazer parte da turma desacompanhado.“

³⁷ „quão real“

života, još uvijek živim, jer se moje postojanje pretvorilo u boje, a bijela se već približava zemlji, donoseći osobitu nježnost mojim očima.“³⁸ (ibid. 20)

Fantastično se u priči manifestira kroz protagonista koji unatoč smrti zadržava sposobnost komunikacije i nastavlja aktivno sudjelovati u svakodnevnom životu: „Zaista sam umro, što odgovara verziji onih koji vjeruju da sam mrtav. S druge strane, nisam mrtav jer radim sve što sam prije radio, i moram reći, s više zadovoljstva nego ranije.“³⁹ (ibid. 14). Ta svjesnost nakon smrti nadilazi granice racionalnog i uvodi nadnaravni element koji pripada sferi fantastičnog.

Zaharijina reakcija na vlastitu smrt karakterizira se apsolutnom ravnodušnošću, dok se zbunjenost oko onoga što mu se dogodilo, kao i njegova uloga u toj limitirajućoj egzistenciji između života i smrti, pojavljuje tek kasnije. Motiv koji u fantastičnoj književnosti 19. stoljeća odgovara konceptu zombija, kod Murila se transformira u slično *stvorenje* koje ne izaziva očekivanu reakciju kod drugih likova. Postoji doduše jedan primjer gdje se Jorginho onesvještava, ali njegov je šok odbačen i na kraju nema nikakvog učinka. Jorginho je ubrzo ostavljen uz cestu, uz licemjeran komentar: „Nakon određenog oklijevanja oko napuštanja suputnika, svi su se složili (...) da bi bio slab i ne bi se znao dostojanstveno suočiti sa situacijom. Stoga bi bilo nerazumno gubiti vrijeme na sentimentalna razmatranja o njemu.“⁴⁰ (ibid. 18). Time je Jorginhova reakcija na susret s fantastičnim odbačena kao nerazumna, dok je ravnodušnost prema nadnaravnim elementom predstavljena kao jedini logični odgovor, čime se fantastično integrira u samu zbilju.

Murilo Rubião koristi nekoliko tehnika kako bi naglasio fantastično u ovoj priči i jedna od ključnih je njegov specifični stil pripovijedanja. Pripovjedač koji je ujedno i protagonist, većinu priče iznosi u prvom licu, čime, kako ističe Slabinac, nastoji uvjeriti čitatelja u vjerodostojnost fikcionalnog svijeta:

Ja-govornik je, kao i ja-pripovjedač u književnosti, uvijek intrigantan i opasan, jer se o njegovim izjavama i pričama nemoguće osvjedočiti, a trebali bismo mu vjerovati. Stoga se ne trebamo čuditi da se i u narativnim tekstovima fantastične književnosti veoma često javlja pripovjedač u

³⁸ „Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos.“

³⁹ „Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.“

⁴⁰ „Depois de certa relutância em abandonar o companheiro, concordaram todos (...) que ele fora fraco e não soubera enfrentar com dignidade a situação. Portanto, era pouco razoável que se perdesse tempo fazendo considerações sentimentais em trono da sua pessoa.“

prvom licu koji bi nas trebao uvjeriti u istinitost fikcije i faktično postojanje predočena književnog svijeta. (Slabinac 1996: 95)

Međutim, kod Rubiãoa se javlja prijelaz pripovjedača iz prvog u treće lice kada referira na sebe. Na primjer, u uvodnoj rečenici priče pripovjedač ističe kako njegovi poznanici nisu sigurni je li „on“, „pirotehničar Zaharija“, obraćajući se sebi u trećem licu, zaista umro ili ne. Taj prijelaz između prvog i trećeg lica nije samo stilska igra, nego pripovjedna tehnika kojom se naglašava razlomljenost Zaharijinog identiteta i postojanja. Glavni lik nastoji uvjeriti svoje prijatelje da je „Zaharija koji sada hoda ulicama grada isti onaj pirotehničar kao nekad, s razlikom da je *onaj* bio živ, a *ovaj* je mrtvac.“⁴¹ (ibid. 20, kurziv moj) Čini se da ta podijeljenost između sfere živih i mrtvih stvara osjećaj dvojnog identiteta, što dodatno naglašava fantastičnu dimenziju priče. Zaharija se tako pojavljuje kao entitet koji simultano postoji u oba svijeta, ali nije potpuno integriran niti u jedan, čime se pojačava osjećaj izoliranosti.

Osim specifičnog stila pripovijedanja u službi naglašavanja fantastičnog, priča obiluje humorističnim trenucima unutar morbidne i fantastične situacije, što vodi do potpunog apsurda. Slijedi nekoliko primjera. Još jedan napad na jedinog „razumnog“ lika u priči može se vidjeti u sceni gdje ga optužuju za loš ukus i nerazumnost jer ga više zanima leš nego lijepe djevojke koje su ih pratile (ibid. 17). Drugi primjer je trenutak kada skupina mladih odlučuje razmotriti opcije kako se riješiti tijela, odbacujući mogućnost odlaska na policiju uz komentar da je ona „uvijek željna pronaći misterij tamo gdje ništa tajanstveno ne postoji.“⁴² (ibid. 17).

Vrhunac apsurda možda se očituje u Zaharijinom prigovoru zbog manjka djevojaka, kao da najveći problem u tom trenutku nije niti ubojstvo koje se dogodilo, niti činjenica da imaju posla s nekom vrstom *modernog zombija*, nego to što bi se taj živi mrtvac mogao osjećati zapostavljenim zbog nedostatka djevojke koja bi bila njemu namijenjena. Humor u toj priči djeluje kao dodatni element koji pojačava dojam fantastičnog, skrećući pažnju s uobičajenog čuđenja koje bi ga inače pratilo, kako bi ono postalo sporedno i prihvaćeno kao dio apsolutne zbilje.

Pirotehničar Zaharija predstavlja duboku alegorijsku meditaciju o smrti, izolaciji, i transcendenciji. Zaharija počinje pripovijedanje u stanju nejasne egzistencije, na granici između života i smrti, bez šoka ili čuđenja zbog svoje situacije. Umjesto toga, priča se usredotočuje na

⁴¹ „o Zacarias que anda pelas ruas da cidade é o mesmo artista pirotécnico de outros tempos, com a diferença de que aquele era vivo e este, um defunto.“

⁴² „sempre ávida de achar mistério onde nada existe de misterioso.“

njegovu refleksiju i očekivanje razrješenja, sugerirajući da misterij njegove smrti nije centralni motiv, nego prijelaz koji slijedi nakon nje.

Epigraf iz Knjige o Jobu (XI, 17), „Jasnije će tvoj život sjat no podne, tmina će se obratit u svanuće“⁴³, pruža ključnu simboliku koja se proteže kroz cijelu priču. Ta referenca na svjetlost koja dolazi nakon tame uklapa se u posljednje odlomke priče gdje Zaharija promišlja o „bijeloj boji“ koja se približava. Bijela boja simbolizira prosvjetljenje i duhovni mir, sugerirajući da njegova smrt nije kraj, nego prijelaz u novo stanje postojanja. To stanje, iako još uvijek neodređeno unutar okvira fantastičnog, predstavlja duhovnu obnovu i svjetlost koja dolazi nakon životne tame i izgubljenosti.

Schwartzova analiza u *Do fantástico como máscara* (1974) dodaje sloj razumijevanja Rubiãove priče, posebno u kontekstu „utopijskih težnji“⁴⁴ likova: „Duga, kromatski simbol radosne nade pojavljuje se u prvim pričama pokušavajući prikriti egzistencijalnu tjeskobu koja se već nazire u likovima.“ (1974: 7) Zaharija kao pirotehničar koristi vatromet – eksplozije boja i svjetla – kao sredstvo da izrazi tu nadu usred egzistencijalne krize, iako sama radnja ne uključuje pirotehniku, osim u nazivu priče.

Rubiãova priča *Pirotehničar Zaharija* istražuje teme smrti, osjećaja izoliranosti i transcendencije izvan granica života i smrti, pri čemu fantastično funkcionira kao ključni alat za artikulaciju neizrecivog.

V.2. Kunić Teleco

Glavni lik je neobičan kunić Teleco, sposoban da se u bilo kojem trenutku preobrazu u različite životinje. Pripovjedač (u prvom licu) jednog dana na obali mora upoznaje kunića koji ga moli za cigaretu. Šarmiran i uvjeren „njegovim pristojnim načinom govora“⁴⁵ (Rubião 2010: 52) i „tužnim i pitomim očima“⁴⁶ (ibid.) nakon prijateljskog razgovora saznanje da Teleco živi na ulici, te ga poziva na suživot u njegovu kuću. Ubrzo se otkrivaju Telecove sposobnosti transformacije koje koristi u razne svrhe. Volio je djecu i starce, pa se za njih preobražavao kako bi im ugodio: „Isti konj koji bi ujutro galopirao s djecom, poslijepodne bi u laganom koraku

⁴³ Prev. Antun Sović (1983: 593). Originalni tekst iz priče: “E se levantar pela tarde sobre ti uma luy como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascers como a estrela-d’alva.”

⁴⁴ „o desejo utpico“

⁴⁵ „O seu jeito polido de dizer as coisas“

⁴⁶ „Olhos mansos e tristes“

odveo starce ili nemoćne u njihove domove“⁴⁷ (ibid. 53). Dražesni kunić je osim u dobre svrhe koristio svoju mogućnost preobrazbe kako bi strašio nedrage susjede pretvarajući se u različite zvijeri, te su mnogi zbog njegova maltretiranja često zvali policiju. Iako je na početku opisan kao nestašan, ali dobroćudan stvor, dojam Telecove čudi mijenja se kad jednog dana pripovjedač pri dolasku kući susreće nepoznatu ženu koja zagrljeno sjedi na njegovu kauču pored jednog „jednog klokana“⁴⁸ (ibid. 54). Klokana izgovara sa smiješkom: „Ja sam Teleco... Od sada ću biti samo muškarac“⁴⁹ (ibid. 55), a nepoznatu ženu predstavi kao Terezu i obavještava da će živjeti s njima. Sljedeći su dan klokana i Tereza uvjereni da je klokana čovjek: „Teleco?! Moje ime je Barbosa, Antônio Barbosa, zar ne Tereza?“⁵⁰ (ibid. 56) Telecovo nametanje „lažnog ljudskog stanja“⁵¹ (ibid. 56) čini njegovu prisutnost neugodnom, počevši od groznih navika poput pljuvanja po podu, ne tuširanja ili korištenja pripovjedačeve četkice za zube, do njegova samog bitka. Pripovjedač govori: „Koža je bila masna, udovi kratki, duša prikrivena.“⁵² (ibid.) Pripovjedač jedne noći ljutito izbacuje sustanare iz kuće nakon što ih je zatekao u jezivom i neugodnom prizoru: „Tereza i Barbosa prilijepljenih su lica plesali nepristojnu sambu.“⁵³ O klokanu i njegovoj ljubavnici poslije tog ni glasa, sve dok jedan psić ne uđe u kuću preskačući prozor. Došao je Teleco, ovoga puta obavijen tugom, objašnjavajući kako je s njim i Terezom svršeno. Počinje se nekontrolirano preobražavati u najrazličitije životinje: „Mnogo je mucao i nije mogao jesti jer njegova usta, rastući i skupljajući se, ovisno o životinji koju je u tom trenutku utjelovio, nisu uvijek odgovarala veličini hrane. Suze su tekle iz njegovih očiju koje su, male u malim očima miša, bile ogromne na licu nilskog konja.“⁵⁴ (ibid.59). Njegovi preobražaji na kraju se ograničavaju na manje životinje, zaustavljajući se na janjetu kojeg pripovjedač uzima u naručje. Sljedeće jutro u svojem krilu zateče „prljavo dijete, bez zuba. Mrtvo.“⁵⁵

Fantastično u toj priči primarno se očituje u Telecovoju mogućnosti preobražaja u razne životinje, a kasnije i u čovjeka. U početku su njegove preobrazbe nepredvidive i kasnije postaju

⁴⁷ „O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas.“

⁴⁸ „um mofino canguru“

⁴⁹ „Eu sou o Teleco...De hoje em diante serei apenas um homem“

⁵⁰ „Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é, Tereza?“

⁵¹ „falsa condição humana“

⁵² „A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada.“

⁵³ „Tereza e Barbosa, os rostros colados, dançavam um samba indecente.“

⁵⁴ „Gaguejava muito e não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento. Dos seus olhos, então, escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipopótamo.“

⁵⁵ „uma criança encardida, sem dentes. Morta.“

nekontrolirane: „u *Kuniću Telecu* ona [preobrazba] je vrtoglava i nesretna: životinja se pretvara u sve, čak poprima groteskna i strašna oblička, ali svoju želju da postane čovjekom uspijeva ostvariti tek kada se konačno preobrazi u mrtvo dijete.“ (Arrigucci 1974: 2) Fantastičnost je posebno naglašena prirodom preobrazbe koja je uveličana i teatralna, oscilirajući od malenog kunića do jezivog klokana s neočekivano ljudskim osobinama.

Potpuna odsutnost čuđenja pred fantastičnim najizraženija je u toj priči. Primjer možemo pronaći u ključnoj sceni:

— Mladiću, hej mladiću! Mladiću, daš mi cigaretu?

Još uvijek s pogledom uprtim u plažu, promrmljao sam:

— Briši klinac ili zovem policiju.

— U redu, mladiću. Nemoj se ljutiti. I molim te makni se jer i ja volim gledati more.

Razbjesnila me drskost onoga koji mi se tako obraćao i okrenuo sam se, spreman da ga otjeram udarcem nogom. No, ostao sam zatečen. Preda mnom je stajao sivi zeko, nježno me upitavši:

—Ne daš zato što nemaš, zar ne, mladiću?⁵⁶ (Rubião 2010: 52)

Ta „zatečenost“ ili blago iznenađenje pripovjedača nije proporcionalna fantastičnoj prirodi susreta. Njegova reakcija više nalikuje onoj koju bi osjetio da ga je neočekivano prekinuo prijatelj ili poznanik, nego nevjerojatnoj činjenici da pred njim stoji zec koji govori. Umjesto da izrazi šok ili nevjericu, pripovjedač reagira s blagim iznenađenjem kao da se suočava s nečim neobičnim, ali ne i potpuno nezamislivim. Apsurdnost situacije dodatno se pojačava prizorom zeca koji traži cigaretu, što bi u svakom drugom kontekstu izazvalo snažniju reakciju, no ovdje se tretira gotovo kao svakodnevna pojava. Isti je slučaj i sa susjedima koji često zovu policiju ne zato što su bili prestrašeni Telecovim fantastičnim preobrazbama, nego zbog njegova uznemiravanja. Činjenica da se pretvara u različite životinje ostaje u drugom planu, ako je uopće primijećena.

Jedan od nepogrešivih dojmova koja priča ostavlja na čitatelja jest osjećaj nelagode, pa čak i jeze. Čini se da taj osjećaj odvraća pozornost čitatelja od fantastičnog elementa u priči i time se postiže njegovo implicitno prihvaćanje kao nešto uobičajeno. Freud u svojoj teoriji o jezivom

⁵⁶ „— Moço, oh! Moço! Moço, me dá um cigarro?/Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:/— Vá embora, moleque, senão chamo a polícia./— Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor; saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar./Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:/— Você não dá é porque não tem, não é, moço?“

(*das Unheimlich*) opisuje taj fenomen kao „ono prisno-domaće što je pretrpjelo potiskivanje i vratilo se iz njega“⁵⁷ (2010: 40). Taj koncept možemo povezati s likom Teleca kad se pojavljuje kao klokan – entitet s ljudskim karakteristikama koje ne bi trebao imati.

Prvi trenutak jeze javlja se u sceni u kojoj pripovjedač zatiče klokana otužnog izgleda kako sjedi na njegovu kauču držeći za ruku nepoznatu ženu. Iako naizgled ne sumnja u tu neobičnu situaciju, nego je samo „iznerviran“⁵⁸ neželjenim posjetiteljima, čitatelj je naviknut na nepredvidivost Telecove osobnosti te prepoznaje jezovitost u tom trenutku i počinje se pitati u kojem se obliku Teleco trenutno „skriva“. Jezovito kao ono „prisno“ i poznato manifestira se kroz Telecovu ljudskost, primjerice u smiješku upućenom pripovjedaču koji bi trebao biti ljudski, ali dolazi od klokana. Ta scena izaziva nelagodu jer se čini da su ljudske osobine „zarobljene“ u životinjskoj formi, stvarajući osjećaj neprirodnosti i prijeteće.

Rubiãoov izbor klokana koji svojim uspravnim stavom i iznenađujućom snagom djeluje impozantno i prijeteće, dodatno pojačava osjećaj jeze. Vrhunac nelagode postiže se u sceni gdje Teleco, uvjeren da je čovjek, senzualno pleše sambu s Terezom koja dijeli njegovu iluziju. Taj jezivi dojam odvlači pažnju čitatelja od glavnog fantastičnog elementa priče – Telecove sposobnosti preobrazbe. Umjesto toga, fokus se prebacuje na nelagodu koju čitatelj osjeća tijekom čitanja, čime se fantastično implicitno integrira kao normalno u kontekstu priče.

Jezovitost u toj priči ima dvostruku ulogu. S jedne strane, odvraća pozornost čitatelja od fantastičnog elementa – Telecove sposobnosti transformacije – čime se postiže efekt po kojem je Rubião poznat u svojoj fantastičnoj prozi: prihvaćanje fantastičnog kao normalnog i svakodnevnog, uz indiferentan ton. S druge strane, jezovitost pojačava alegorijsku moć priče, naglašavajući Telecovu tragediju. Teleco, kao lik zarobljen između dva svijeta – ljudskog i životinjskog – nije samo neobičan, nego duboko tragičan. Njegova borba za identitet i prihvaćanje dodatno je intenzivirana kroz groteskne transformacije koje sugeriraju da mu je ljudski svijet nedostupan. Bez tog aspekta, priča bi mogla izgubiti emocionalnu težinu i složenost, ostavljajući je kao još jednu fantastičnu anegdotu.

Epigraf također podržava alegorijsko značenje priče: „Troje mi je nedokučivo,/a četvrto ne razumijem: Put orlov po nebu,/put zmijin po stijeni,/put lađin posred mora/i put muškarčev

⁵⁷ Freudov koncept jezovitosti ("unheimlich") u *Das Unheimliche* (1919) objašnjava kako se tijekom odrastanja granica između stvarnog i imaginarnog učvršćuje, zbog čega oživljavanje neživih objekata, poput lutaka, izaziva nelagodu i jezu, dok su u djetinjstvu takve fantazije bile prirodan dio igre i mašte.

⁵⁸ „aborrecido“

djevojci.“⁵⁹ (Mudre izreke, XXX, 18 i 19). U portugalskom prijevodu, fraza „put muškarčev djevojci“ interpretira se kao „put čovjeka u mladosti“⁶⁰ što odražava Telecovo traganje za identitetom i osjećaj otuđenosti u pokušajima integracije u ljudski svijet. Iako se Teleco trudi uklopiti i biti shvaćen ozbiljno, uvijek je percipiran kao uljez. Njegov posljednji pokušaj integracije završava tragično: „Inače rođenje djeteta označava intenzitet života, obećanje novog vremena. Teleco poprima fizički ljudski oblik; međutim, nedostaje mu duhovna cjelovitost, nedostaje mu uvjet za život. Na kraju priče susrećemo dvostruku transformaciju koja istovremeno uključuje fizičku i duhovnu degradaciju. Za bića koja su izvan vremena i prostora – one koji žele, ali ne mogu – ne postoje nova vremena.“ (Santos 2006:11)

Zaključno, Rubião u *Kuniću Telecu* koristi fantastično kako bi istražio i prikazao teme identiteta, otuđenosti i traganja za smislom u svijetu u kojem su zamagljene granice između ljudskog i neljudskog, stvarnog i fantastičnog. Fantastično u priči omogućuje čitatelju da prepozna duboku tragediju lika koji, unatoč svim naporima da se uklopi i bude prihvaćen, ostaje zarobljen između dva svijeta. Ta nemogućnost pripadanja naglašava Telecovu izoliranost i propast, a jezovitost njegove situacije pojačava emocionalni utjecaj priče čineći Teleca simbolom neuspješne integracije i neprilagođenosti. Kroz fantastični okvir Rubião ne samo da razotkriva apsurdnost i surovost pokušaja prilagodbe u svijetu koji odbija drugačije, nego također propituje samu prirodu identiteta i postojanja.

V.3. Blokada

Trećeg dana boravka u stanu novoizgrađene zgrade gdje je potražio utočište kako bi se udaljio od obiteljskih problema, Gérion se suočava s nizom uznemirujućih zvukova koje isprva pripisuje noćnoj mori. S vremenom buka postaje sve intenzivnija: eksplozije, nervozno udaranje čekića, bušenje, pucanje čeličnih skela. Nameće se pitanje: „Jesu li gradili ili rušili?“⁶¹ (ibid.)

Kasnije tog popodneva nakon što se buka privremeno stišala Gérion izlazi na balkon kako bi provjerio situaciju. Pred njim se otkriva zapanjujući prizor:

⁵⁹ Prev. Antun Sović (1983: 635). Originalni tekst iz priče: „Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu ignoro completamente: o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade.”

⁶⁰ „o caminho do homem na sua mocidade“

⁶¹ „Estariam construindo ou destruindo?“

Našao se pod vedrim nebom. Četiri kata su nestala, kao da su pažljivo odrezana, s vrhovima armature izbrušenim, gredama prerezanim, pločama samljevenim. Sve je bilo svedeno na fini prah nagomilan u kutovima.

Nije vidio tragove strojeva. Možda su već bili daleko, premješteni na neko drugo gradilište, zaključio je s olakšanjem.

Spuštao se mirno niz stepenice, zviždeći popularnu melodiju, kada ga je obuzelo razočaranje: s nižih katova dopirao je cijeli niz zvukova koje je čuo tijekom dana.⁶² (ibid. 140)

Portir Gérion obavještava da su radovi rutinski i da će sve biti završeno za tri dana. Ipak, buka se neprestano smjenjuje tišinom i obrnuto, a pri jednom od njegovih spuštanja stubištem, na osmom katu gotovo propada u prazan prostor: ispod njega više nije bilo ničega, a građevinski strojevi ponovno nisu ostavili ni traga prašine.

Iako se trudio da nitko ne sazna njegovu trenutnu lokaciju, prima telefonski poziv od svoje debele, naporne supruge koja ga traži da se vrati kući. Prije nego što uspije izreći niz pažljivo skrojениh uvreda koje joj je namijenio „svjetleći val uništio je telefonski kabel. U zraku je nekoliko sekundi lebdjela obojena prašina. Blokada se zatvarala“⁶³ (ibid. 143). Obojeni val kontinuirano ulazi i izlazi iz Gérionova stana kroz pukotine i on se suočava s rastućim osjećajem straha, ali još više s intenzivnom znatiželjom prema skrivenom uzroku: „nije mogao podnijeti čekanje, strahujući da bi on [stroj] mogao odgoditi njegovo uništenje ili ga nikada ne uništiti“⁶⁴ (ibid. 144). Na posljetku Gérion zaključava vrata.

Fantastično se u *Blokadi* manifestira kroz niz neobjašnjivih i natprirodnih događaja koji izravno krše zakone fizike i logike. Primjer toga je nestanak donjih i gornjih katova zgrade bez ikakvih fizičkih tragova radova što ukazuje na djelovanje nevidljive i neprijateljske sile. Iako auditivno prisutno kroz zvukove rušenja i „svjetlećeg vala“ koji stvara obojenu prašinu, ostaje skriveno i neuhvatljivo. Gérion pokušava racionalizirati fenomen kao djelo stroja, što je donekle smisleno s obzirom na kontekst, ali odsutnost konkretnih dokaza sugeriraju prisutnost neidentificirane sile. Prema Rosalbi Campri⁶⁵ „suvremena fantastika gradi svoj užas na prazninama, odsutnosti

⁶² „Encontrou-se a céu aberto. Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente, limadas as pontas dos vergalhões, serradas as vigas, trituradas as lajes. Tudo reduzido a fino pó amontoado nos cantos. / Não via rastros das máquinas. Talvez já estivessem distantes, transferidas a outra construção, concluiu aliviado. / Descia tranquilo as escadas, a assoviar uma música em voga, quando sofreu o impacto da decepção: dos andares inferiores lhe chegava toda a gama de ruídos que ouvira no decorrer do dia.“

⁶³ „uma corente luminosa destruiu o fio telefônico. No ar pairou durante segundos uma poeira colorida. Fechava-se o bloqueio.“

⁶⁴ „não suportava a espera, a temer que ela tardasse em aniquilá-lo ou jamais o destruísse.“

⁶⁵ Vidi Campri, Rosalba. 2000. *Territori della finzione*. Roma: Carocci, str: 94-98.

i nemogućnosti suočavanja s neprijateljem, stvarajući tako atmosferu tjeskobe gdje se junak bori protiv manifestacije nepostojećeg“ (Peruško 2018: 192). Priča zbog toga postaje suštinski zastrašujuća, međutim, glavni lik reagira na te događaje s iznenađujućom ravnodušnošću. Primjerice, kad shvati da su donji katovi nestali, on bezbrižno pjevuši dok se vraća uz stepenice što dodatno naglašava apsurdnost i neobičnost situacije.

Fantastično se realizira kroz pripovjedne tehnike koje pojačavaju osjećaj nesigurnosti i nestabilnosti. Rubião koristi nejasnu percepciju stvarnosti kroz stanje polusna glavnog lika. Ta ambivalentnost omogućava igru s granicom između stvarnog i nestvarnog, pojačavajući nelagodu i zbunjenost čitatelja. Arrigucci primjećuje da u takvim Rubiãovim pričama „onirične atmosfere“ (1987: 146) pripovjedač često djeluje kao „sanjar suučesnik“⁶⁶ (ibid.). Takva tehnika omogućuje čitateljima poistovjećivanje s likom jer evocira univerzalno iskustvo snova u kojima nevidljive sile sprječavaju kretanje. To poistovjećivanje potiče čitatelje da zanemare nevjericu i prihvate fantastične elemente kao dio stvarnosti, stvarajući uvjete za igru s fantastičnim.

Zanimljivo je usporediti *Blokadu* s Cortázarovom⁶⁷ kratkom pričom *Zaposjednuta kuća*. Ona prati brata i sestru koji žive u staroj obiteljskoj kući. Njihova svakodnevnica biva narušena kada počinju čuti neobične zvukove, a nepoznata sila postupno preuzima kontrolu nad različitim dijelovima kuće prisiljavajući ih da napuste prostorije. Taj fenomen ostaje neobjašnjen i nevidljiv, stvarajući atmosferu napetosti i neizvjesnosti. Fantastično se manifestira na sličan način kao u *Blokadi*, kroz prisutnost nevidljivog i nepoznatog koje narušava svakodnevni život likova i postupno ih istiskuje iz njihovog doma, kulminirajući u njihovom napuštanju kuće.

Suočavanje likova s neobičnim događajima prikazano je kao nešto logično i gotovo očekivano. Primjerice, kada brat kaže: „Zaposjednuli su stražnji dio“⁶⁸, sestra reagira hladnokrvno, zaključujući da se trebaju držati dijelova kuće koji nisu zaposjednuti. Iako bi u stvarnom životu nevidljiva sila koja ih tjera iz vlastitog doma bila zastrašujuća, u Rubiãovoj i Cortázarovoj priči situacija se više doživljava kao iritantna smetnja, slična neugodnom zadatku koji se mora obaviti.

Napuštajući kuću u Cortazarovoj pripovijesti likovi ju zaključavaju „da ne bi nekom jadniku krađa pala na pamet i da ne provali u kuću, sada kada je zaposjednuta“⁶⁹ (Cortázar 1995: 17).

⁶⁶ „um sonhador cúmplice“

⁶⁷ Julio Cortázar (1914–1984), argentinski pisac i ključna figura hispanoameričkog *booma*. Njegove priče često propituju konstrukte vremena i identiteta te stvaraju onirične atmosfere, kao što je evidentno u djelima poput *Zaposjednute kuće* (*Casa Tomada*)

⁶⁸ „Han tomado la parte del fondo“

⁶⁹ „No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.“

Nasuprot tome, *Blokada* prikazuje još veću ravnodušnost i prepuštanje fantastičnom. Umjesto da bježi Gérion se odlučuje zaključati u stan. Za razliku od Cortázara, kod Rubiãoa nema izlaza ni spasa i takva se konačnost prihvaća, čak i željno iščekuje. Gérionovo prihvaćanje fantastičnog, umjesto povratka svakodnevnom životu simbolizira odbacivanje stvarnosti koja više ne nudi sigurnost ili smisao: „Radije je riskirao nego se vratio kući“⁷⁰ (Rubião 2010: 139). Šarena svjetla i duga koja se pojavljuju kroz pukotine stana predstavljaju privlačnost fantastičnog kao utočišta: „Kroz pukotine su i dalje ulazila šarena svjetla, stvarajući i razbijajući u zraku neprekidnu dugu: hoće li imati vremena promatrati je u punini njenih boja?“⁷¹ (Rubião 2010: 144).

Epigraf namijenjen *Blokadi* glasi: „Vrijeme se njegovo bliži, dani mu se neće produžiti“⁷² (Izaija, XIII, 22). Taj ton rezignacije i svijesti o neizbježnom uništenju dodatno je podržan Rubiãovim riječima: „Pod sjenom atomske bombe stalno živimo u strahu da grad može biti uništen. Proroci su predviđali ili zagovarali uništenje Sodome, Gomore i drugih gradova, očito s namjerom da stvore novi svijet, novi život, nove gradove. No moja generacija, kao i današnja generacija, nema nade da će iz uništenja grada nastati novi gradovi. Uništenje će biti potpuno“ (Lowe 1975: 5-6). Rubião naglašava stanje suvremenog svijeta u kojem su tradicionalna racionalna i božanska objašnjenja izgubila vjerodostojnost (Santos 2006: 8). Fantastično se u priči tako može interpretirati kao metafora krize modernosti: „nemoći znanosti i religije da objasne ili ublaže ljudske nevolje“ (ibid.). Taj osjećaj bespomoćnosti pred prijetnjom uništenja prisiljava likove da prihvate apsurd, fantastično, i traže smisao u nepoznatom.

V.4. D. José nije bio

U gradu se dogodila snažna eksplozija praćena manjim detonacijama, što je izazvalo opći kaos među građanima. Nakon što su isključili mogućnost da je riječ o smaku svijeta, bombardiranju ili topničkim vježbama, jednoglasno su zaključili da je D. José pokušao raznijeti suprugu

⁷⁰ „Preferiu correr o risco a voltar para sua casa“

⁷¹ „Pelos frinchas continuavam a entrar luzes coloridas, formando e desfazendo no ar um contínuo arco-íris: teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores?“

⁷² Prev. Antun Sović (1983: 719). Originalni tekst iz priče: „O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão.“

dinamitom. Uslijedila su dodatna pojašnjenja i odgovori na pitanja okupljenih građana koje je pružio nepoznati pripovjedač u trećem licu.

On prvo pojašnjava da D. José nije imao namjeru ubiti svoju ženu, nego je eksperimentirao s vatrometom. Na pitanje mrzi li D. José nekoga, odgovara: „Kleveta! Volio je svoju ženu, ptice i drveće. Ona ga je, međutim, mrzila i živcirale su je životinje.“⁷³ (Rubião 2010: 130). Na pitanje jesu li bili nesretni u braku, govori: „Nikada! Supružnici su se zadivljujuće dobro slagali.“⁷⁴ (ibid. 130). Pripovjedač dalje navodi da njegova žena nije bila s njim zbog novca, budući da je D. José bio najsiromašniji čovjek u gradu i s čirom na želucu. Kad su građani upitali zašto se iz njegove kuće čuje plač izglednule i pretučene djece, on ih uvjerava da je to zvuk jednog uređaja koji oponaša dječji plač i koji D. José koristi kako bi se utješio nakon što ih je izgubio petero zbog tuberkuloze.

Građani su također spominjali D. Joséovu stalno hvalisanje o bajci koju piše o vilenjacima pitajući se je li on zapravo pisac bajki. Pripovjedač razjašnjava: „Nije. Vilenjaci su živjeli u njegovoj kući, pred vlastitim očima. Možda je žena bila jedna od njih?“⁷⁵ (ibid.) Kad su jednog dana pronašli D. Joséa obješenog, optužili su ga da se pravi. „Sramota! D. José se doista bio ubio. Zašto? Svi su se pravili da ne znaju.“⁷⁶ (ibid. 130-131). Kasnije je D. Joséu podignut spomenik na kojem stoji da je bio španjolski plemić i dobročinitelj grada. Pripovjedač na to priopćuje: „Krajnja laž. D. José bio je obični jadnik i nije posjedovao nikakvu plemićku titulu.“⁷⁷ (ibid. 131). Čak ni „D“ u njegovom imenu nije značilo „Dom“, nego je stajalo za „Danilo“. Njegovo pravo ime bilo je Danilo José Rodrigues.

Neobično u ovoj priči prvenstveno se očituje kroz kontradikcije u opisu života glavnog lika D. Joséa, odnosno Danila Joséa Rodriguesa. Njegova osobnost oscilira između različitih, često proturječnih, karakteristika: od monstruma i mrzitelja do dobrotvora, ljubavnika, mučenika, prijatelja vilenjačkog svijeta, šaljivdžije, plemenitog dobročinitelja i na kraju, običnog jadnika. Fantastični element je prisutan u motivu vilenjaka koji su ležerno uvedeni u priču. Time se natprirodno tretira kao nešto prirodno i moguće.

Čudno i apsurdno u dubljem smislu proizlazi iz neobične, suprotne i uvrnute logike koja prevladava, općeprihvaćene i unificirane od strane građana. Prvi „logični“ zaključak do kojeg

⁷³ „Calúnia! Amava a mulher, os pássaros e as árvores. Ela, sim, detestava-o, irritava se com os animais.“

⁷⁴ „Nunca! Os esposos combinavam admiravelmente bem.“

⁷⁵ „Não. Os duendes habitavam a sua própria casa, ao alcance de seus olhos. Seria a mulher um deles?“

⁷⁶ „Infâmia! D. José suicidara-se mesmo. Por quê? Todo o mundo fingiu não saber.“

⁷⁷ „Derradeira mentira. D. José era um pobre-diabo e não possuía nenhum título de nobreza.“

su građani došli nakon što su čuli eksploziju (koja, sama po sebi, nije neobična u našem svakodnevnom iskustvu) jest da je za to odgovoran nitko drugi nego D. José, a motivacija bi mu bila razaranje vlastite žene dinamitom. Kada su se nastavile manje eksplozije, umjesto da odbace tu pretpostavku, zaključuje se da D. José jednostavno nije uspio u prvom pokušaju.

Uspoređujući tu priču s drugim Rubiãovim djelima, lako je uočiti razliku u načinu na koji se manifestira fantastično.⁷⁸ Tu je prisutan novi pristup gdje fantastično ne proizlazi iz samih *događaja*, nego iz *prepričavanja* tih događaja. Takvo čitanje usklađeno je s tvrdnjom Gordane Slabinac: „Fantastika i fantastičnost prisutni su i u žanrovima uobičajenog, svakodnevnog komuniciranja – od trača do prepričavanja događaja i raznovrsnih doživljaja.“ (Slabinac 1996: 94).

Ključnu ulogu u konstruiranju fantastičnog u toj priči ima pripovjedač u trećem licu. Svi navodno znaju neobično puno o D. Joséu, a čini se da najviše zna upravo pripovjedač kojem se, unatoč očitj nepouzdanosti, najviše vjeruje. Rubião postiže da čitatelj radije povjeruje, primjerice, da u D. Joséovoj kući žive vilenjaci, te da je njegova žena možda vilenjakinja, nego da je D. José jednostavno pisac bajki. Pripovjedač na početku stječe povjerenje čitatelja pretvarajući se da je blizak prijatelj protagonista, braneći ga i „ispravljajući“ svaku zločestu i neistinitu osudu. Teže je povjerovati u činjenicu da svatko u gradu zna sve o D. Joséu, nego da to zna netko njemu „blizak“. To povezano s pretpostavkom da su izjave ljudi tračevi ili prepričavanja situacija, koje se međusobno sukobljavaju i udaljavaju od istine, dovodi do apsurd⁷⁹ u kojem je čitatelj skloniji vjerovati pripovjedaču koji nudi fantastičnije odgovore. Kontradikcije, nesigurnosti i nestvarnosti koje stvaraju takav pripovjedački glas otvaraju prostor za fantastične interpretacije koje se dodatno pojačavaju zbunjujućim elementima: „D. José se doista bio ubio. Zašto? *Svi su se pravili da ne znaju.*“ (Rubião 2010: 130-131, kurziv moj) ili apsurdnim slikama poput gomile vilenjaka koji žive u D. Joséovoj kući.

Fantastično u *D. José nije bio* služi kao sredstvo za alegorijsko razotkrivanje zabluda u ljudskom razmišljanju, ukazujući na krhkost percepcije i istine. Ona nam nije dostupna sve dok se ne poslužimo maskom fantastičnog ispod koje se skriva druga zbilja. Ono što kao čitatelji, ljudi, sugrađani u toj priči doživljavamo jest privid istine. Prava istina se skriva u fantastičnom i neuhvatljiva je možda upravo zbog toga što možda uopće ne postoji. „U nastojanju da preoblič

⁷⁸ Kritička literatura slabo obrađuje *D. Joséa*, i zbog toga ovaj rad nastoji prikazati širi spektar Murilova stvaralaštva, ističući „bisere“ poput ove priče.

⁷⁹ Zbog tog efekta kojim se malenim modifikacijama dopijeva do potpuno drugačijeg rezultata podsjeća na Raymond Queneauove *Stilske vježbe*. S francuskog 2008. preveo Vladimir Gerić, Šareni dućan.

odnose između imaginarnog i simboličkog fantastika dubi 'zbijsko' i otkriva da ga zapravo nema, otkriva njegovo 'veliko Drugo', ono neizrečeno i nevodljivo.“ (Jackson: 2017: 130) D. José „nije bio“ mnogo toga što mu se pripisivalo, a kroz fantastično otkrivamo da „nije bio“ ni D. José, već možda netko sasvim drugi.

Ta zabavna, komična i britka priča na svega par stranica pokazuje Rubiãovu sposobnost u stvaranju raznolikih načina na koje se fantastično pojavljuje u njegovu radu.

V.5. Tri faze Rubiãovog fantastičnog

Fantastična književnost Murila Rubiãoa predstavlja bogatstvo motiva i tema koji se protežu kroz tri jasno definirane faze⁸⁰, svaka sa svojim jedinstvenim pristupom i svrhom.

Prva faza Rubiãovog fantastičnog, kako je predstavljena u priči *Pirotehničar Zaharija*, karakterizirana je težnjom za transcendencijom koja nadilazi ograničenja svakodnevnog života. Ovdje „utopijska želja“⁸¹ (Schwartz 1974: 7) reflektira čežnju za duhovnim prosvjetljenjem i višim stanjem postojanja, izvan materijalnog i racionalnog svijeta (ibid.). Fantastični elementi, poput Zaharijinog stanja između života i smrti, služe za ispitivanje ljudske percepcije i identiteta, dok simbolika bijele boje i svjetlosti nakon tame odražava potrebu za smislom i duhovnim rastom. U toj fazi, fantastično nije samo bijeg od stvarnosti, nego kritički alat za razumijevanje dubljih egzistencijalnih pitanja i unutarnjih težnji prema onome što nadilazi poznato.

Druga faza Rubiãovog fantastičnog, ilustrirana pričom *Kunić Teleco* obilježena je preobrazbama i potragom za identitetom, gdje stalne transformacije glavnog lika simboliziraju duboku egzistencijalnu nesigurnost. Neumorni pokušaji Telecove integracije u ljudski svijet predstavljaju „napetu nit koja vodi naraciju prema radikalizaciji apsurdna ljudske situacije“ (ibid.). Ti pokušaji kulminiraju u kaotičnim i destruktivnim preobražajima, naglašavajući pesimističan ton priče i nemogućnost pronalaženja stabilnog identiteta. Fantastično se u ovoj fazi koristi za istraživanje otuđenosti i apsurdna, gdje nadnaravno postaje dio svakodnevnog života, čime Rubião kritizira ljudsku nesposobnost da prihvati ono što je drugačije i neobično.

⁸⁰ Ova podjela nadahnuta je radom Jorgea Schwartza, argentinskog književnog teoretičara i prevoditelja koji se intenzivno bavio proučavanjem Rubiãovog djela. U „Do fantástico como máscara“ (1974), Schwartz Rubiãovo stvaralaštvo dijeli na tri faze koje se prepoznaju kroz njegove epigrafe.

⁸¹ „o desejo utópico“

Treća faza Rubiãovog fantastičnog, predstavljena pričama poput *Blokada* i *D. José nije bio*, karakterizirana je „prihvatanjem apsurdna postojanja“ (ibid.) koji je često popraćen urbanim kontekstom i proročanskim tonom epigrafa. U toj fazi fantastično služi kao odraz krize modernosti, gdje su racionalna i božanska objašnjenja izgubila svoju vjerodostojnost, ostavljajući likove u stanju egzistencijalne nesigurnosti i bespomoćnosti (Santos 2006: 8). Likovi reagiraju na nadnaravne pojave s ravnodušnošću, što naglašava apsurdnost postojanja u svijetu u kojem tradicionalni oblici razumijevanja više ne nude zadovoljavajuće odgovore. Kako Schwartz primjećuje, „zoomorfizmi, metamorfoze (...) sada su potpuno uklonjeni“ (Schwartz 1974: 7) što dodatno ukazuje na evoluciju Rubiãovog pristupa fantastičnom.

Zaključno, kroz sve tri faze Rubiãovog fantastičnog, fantastika se koristi kao sredstvo za istraživanje i razotkrivanje ljudske egzistencijalne nesigurnosti. Bez obzira na promjene u stilu i pristupu, Rubião dosljedno koristi fantastično kako bi osvijetlio nepoznato i izazvao čitatelja da preispita stvarnost. Kako ističe Campra, funkcija fantastike je „osvijetliti načas nespoznatljive ponore izvan i unutar čovjeka, proširiti nesigurnost na čitavu zbilju“ (Campra 2017: 207). Rubiãov rad otkriva dublje slojeve ljudske stvarnosti, istovremeno potičući promišljanje o onome što ostaje izvan dosega racionalnog razumijevanja.

V.6. Potpuna integracija neobičnog u zbilju: Reakcije na fantastično

Rubiãova inovativnost u pristupu fantastičnom očituje se u specifičnom tonu pripovijedanja kojeg karakterizira apsolutno prihvaćanje neobičnog i natprirodnog kao dijela svakodnevnosti. Ključnu ulogu u postizanju tog efekta ima reakcija (ili njezino odsustvo) pripovjedača i/ili likova na fantastične elemente, što nesvjesno oblikuje čitateljev stav prema fantastičnom.

Reakcije na fantastično kod Rubiãoa mogu se analizirati kroz prizmu različitih emocija, uključujući čuđenje, šok, strah i zbunjenost, pri čemu se svaka od tih reakcija razmatra kao jednako važna za razumijevanje integracije neobičnog u stvarnost. U analiziranju reakcija pred fantastičnim, možemo razlikovati tri tehnika kojima se Rubião koristi: izostanak reakcije, kratkotrajna reakcija, i neočekivana reakcija.

U pričama poput *Kunić Teleco* i *Pirotehničar Zaharija*, izostanak reakcija na neobične ili natprirodne događaje — poput kunića koji govori ili lika koji ne izražava tugu zbog vlastite

smrti — sugerira čitatelju da su ti fantastični elementi dio svakodnevnog života. Nedostatak reakcije likova normalizira natprirodno i potiče čitatelja da to prihvati kao uobičajeno.

Nadalje, neki Rubiãovi tekstovi sadrže trenutke čuđenja ili straha koji su brzo zanemareni. U *Kuniću Telecu*, inspektor na trenutak doživljava užas kada se kunić pretvori u divlju svinju, ali se ta reakcija odmah odbacuje:

Primao sam jednu od uobičajenih posjeta inspektora kada se Teleco, vođen nepromišljenom zloćom, iznenada pretvorio u divlju svinju. Promjena i povratak u prvobitno stanje bili su toliko brzi da čovjek nije stigao ni vrisnuti. Tek što je užasnuto otvorio usta, ponovno je ispred sebe imao mirnog zeca:

— Jeste li vidjeli ono što sam ja vidio?

Odgovorio sam, glumeći nevin izraz, da nisam vidio ništa neobično.⁸² (Rubião 2010: 54)

Slično tome, u *Pirotehničaru Zahariji*, iako se Jorginho onesvijesti pri susretu s natprirodnim, priča se brzo usredotočuje na humoristički aspekt gdje on je u apsurdnom tijeku događaja zamijenjen mrtvim Zaharijom koji je zasigurno zabavnije društvo, ponovno integrirajući fantastično u normalnost. Čitatelju je skrenuta pažnja s neobičnosti situacije.

Zadnje, Rubião se poigrava neočekivanim emocionalnim reakcijama u kontekstu fantastičnih elemenata. U *Blokadi* lik isprva reagira strahom na prijetnju stroja koji prodire u njegov stan što je logično s obzirom na percepciju stvarne opasnosti. Međutim, ta se reakcija ubrzo zamjenjuje *znatiželjom* i *nadom* — emocijama koje se ne bi očekivale kao odgovor na neposrednu prijetnju — time se stvara nelogičnost u kontekstu. Slično, u *Pirotehničaru*, likovi doživljavaju šok nakon automobilske nesreće što je u skladu s očekivanjima zbilje, dok na natprirodni događaj, poput živog mrtvacu, umjesto očekivanim šokom ili strahom, reagiraju kratkotrajnim *divljenjem*.

S jedne strane, likovi reagiraju nelogičnim emocijama koje su uglavnom pozitivne (znatiželja, divljenje, nada) u situacijama gdje bi se očekivale negativne. Takvo uvođenje neočekivanih reakcija kod fantastičnih događaja odvraća pozornost od njihove „fantastičnosti“. Istovremeno, činjenica da likovi u svakodnevnim situacijama reagiraju na predvidljiv i stvaran način omogućuje čitateljima poistovjećivanje⁸³ s reakcijama koje doživljavaju kao logične i bliske

⁸² „Estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado quando Teleco, movido por imprudente malícia, transformou-se repentinamente em porco-do.mato. A mudança e o retorno ao primitivo estado foram bastante rápidos para que o homem tivesse tempo de gritar. Mal abrisse a boca, horrorizado, novamente tinha diante de si um pacífico coelho: /- O senhor viu o que eu vi? /Respondi, forçando uma cara inocente, que nada vira de anormal.”

⁸³ Za poistovjećivanje Todorov kaže da je ono „neobavezan uvjet fantastičnog“ (Todorov 1987: 36).

stvarnom životu. Na taj način Rubiãova proza postaje bliža stvarnosti, a čitatelj je skloniji prihvaćanju odsutnosti očekivanih reakcija kod likova ili njihovim ravnodušnim, pa čak i pozitivnim i nelogičnim reakcijama na fantastične elemente, što ih čini manje iznenađujućima i sličnijima svakodnevnom iskustvu. S takvim povjerenjem koje se gradi s čitateljem od samog početka — kao što je slučaj s pripovjedačem u *Don José nije bio*, kojem se bezuvjetno vjeruje unatoč njegovoj izrazitoj nepouzdanosti — čitatelj se prepušta autorovom pripovijedanju ne osjećajući potrebu za prihvaćanjem novih zakona prirode⁸⁴ ili da traži objašnjenja za neobične/natprirodne događaje⁸⁵. Drugim riječima, u Rubiãovoj prozi niti u jednom trenutku ne sumnjamo da je ono što je fantastično zapravo dio stvarnosti.

VI. Zaključak

Murilo Rubião zauzima jedinstveno mjesto u brazilskoj književnosti kao pisac koji je u njoj inaugurirao fantastično. U vrijeme kada počinje stvarati brazilska je književnost bila saturirana neorealizmom što je značilo da za njegovu „fantastičnost“ nije bilo mjesta. Unatoč inovativnosti, priznanje njegova djela stiglo je tek 1974. godine kada je zbog porasta interesa za magijski realizam zbirkom *Pirotehničar Zaharija* doživio značajan uspjeh.

Ovaj se rad bavio analizom fantastičnih elemenata u četiri Rubiãove kratke priče, primarno kroz prizmu neofantastičnog. S obzirom na neodređenost termina i teritorijalne specifičnosti magijskog realizma, u koji mnogi kritičari uključuju Rubiãoa, neofantastika se pokazala korisnijim okvirom. Ona predstavlja zbilju kao "masku" koja skriva drugu, fantastičnu stvarnost.

Analiza kroz tri ključne faze njegova stvaralaštva otkriva evoluciju u ulozi fantastičnih elemenata i osvjetljava Rubiãovu upotrebu fantastične „maske“ kojom preispituje teme poput duhovnosti, identiteta, otuđenja i apsurdna suvremenog života. Posebna pozornost je isto tako posvećena Rubiãovoj sposobnosti da predstavi neobično ili natprirodno kao savršeno integrirano u svakodnevnu zbilju. Analiza ističe specifične prikaze reakcija likova na fantastične elemente koje doprinose takvom dojmu ravnodušnosti pred fantastičnim kod čitatelja.

⁸⁴ Ishod koji bi po Todorovu značio smještanje u potkategoriju fantastičnog – „fantastično čudesnog“ (ibid. 56-57)

⁸⁵ Ishod koji bi po Todorovu značio smještanje u potkategoriju fantastičnog – „fantastično čudnog“ (ibid. 54.55)

Taj neobično običan čovjek, „fantastičan“ u punom smislu riječi, mučio se s perfekcionizmom koji ga je tjerao na stalno prepravljavanje već objavljenih priča što je rezultiralo malim, ali moćnim opusom. Njegova djela ostavljaju čitatelja bez jasnih odgovora, ali s bogatstvom interpretativnih mogućnosti. Unatoč tome, Rubião ostaje skroman: „Ovaj moj mir dolazi iz osjećaja da moja književnost nije toliko važna. (...) Do sada je književnost za mene bila igra koju sam ozbiljno igrao, ali da sam izgubio, ne bi bilo problema. Učinio sam najbolje što sam mogao, ali to nije dovoljno, potrebno je imati i sreće i zvanje.“ (Marino i Mendes 1986:7)

Resumo

Murilo Eugênio Rubião nasceu no dia 1 de junho de 1916 em Carmo de Minas, Brasil e morreu no dia 16 de setembro de 1991 em Belo Horizonte. Foi um escritor, jornalista e advogado notável. Formou-se em Direito pela Universidade de Minas Gerais em 1942 e dedicou grande parte da sua vida profissional aos serviços públicos, onde exerceu várias funções de destaque, incluindo a de secretário-chefe do gabinete do governador Juscelino Kubitschek, que mais tarde se tornaria presidente do Brasil. No entanto, Rubião é mais amplamente reconhecido pela sua contribuição literária, marcada por uma aceitação do insólito como parte integrante da realidade. A sua experiência no serviço público inspirou várias das suas histórias, que frequentemente exploram a alienação e o absurdo associado a esse ambiente, frequentemente acompanhados de humor, uma das suas características estilísticas.

Além da sua carreira no setor público, Rubião também se destacou no campo do jornalismo. Em 1966, foi nomeado diretor do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, transformando-o num dos mais prestigiados periódicos literários do Brasil. A sua carreira literária começou em 1947 com a publicação de *O Ex-Mágico*, uma coletânea de quinze contos que, embora inicialmente tenha passado despercebida, estabeleceu as bases para o seu percurso como escritor. Subsequentemente, publicou *A Estrela Vermelha* em 1953 e reuniu todas as suas histórias publicadas até então em *Os Dragões e Outros Contos* em 1966. No entanto, foi em 1974, com a publicação de *O Pirotécnico Zacarias*, que Rubião alcançou reconhecimento nacional, tornando-se um *best-seller*. O sucesso desta obra, que incluiu contos previamente publicados, foi impulsionado pelo *boom* da literatura latino-americana, que trouxe renovada atenção ao seu trabalho. Rubião continuou a sua produção literária com coletâneas *O Convidado* (1974), *A Casa do Girassol Vermelho* (1978) e *O Homem do Boné Cinzento e Outras Histórias* (1990).

Em 1998, uma coleção completa dos seus contos, incluindo a história *A Diáspora*, publicada postumamente, foi lançada pela Editora Ática.

O reconhecimento de Rubião não se limitou ao Brasil; suas obras alcançaram audiência internacional através de várias traduções. A sua internacionalização começou em 1979 com a publicação da coletânea *O Ex-Mágico e Outras Histórias (The Ex-Magician and Other Stories)* nos Estados Unidos. Em seguida, as suas obras foram traduzidas para alemão, com *O Pirotécnico Zacarias (Der Feuerwerker Zacharias)* publicado em Frankfurt em 1981, e para o checo, com *A Casa do Girassol Vermelho (Dum u Cerveké Slunecnice)* lançada em Praga em 1986. Mais recentemente, em 2021, uma coletânea das suas histórias foi publicada em francês (*L'ex magicien de la taverne du Minho et autres nouvelles*), consolidando o seu reconhecimento global. As suas histórias também foram incluídas em antologias em diversas línguas, como espanhol, japonês e inglês, ampliando ainda mais o seu alcance. Os leitores croatas aguardam ainda a oportunidade de ler Rubião na sua língua.

Rubião publicou apenas 33 contos ao longo de sua carreira, o que não surpreende dado o seu perfeccionismo e o longo tempo que levava para escrever cada texto. Esta atenção ao detalhe reflete-se não só na quantidade limitada de obras, mas também no seu estilo, marcado pela simplicidade e concisão, e na escolha da forma da narrativa curta, que exige precisão e economia de palavras.

Também era conhecido pelo uso frequente de epígrafes bíblicas nas suas histórias, embora se declarasse agnóstico. Essas epígrafes, especialmente retiradas do Antigo Testamento, conferem uma camada adicional de significado às suas narrativas, orientando a interpretação do leitor. Descreveu o seu método de seleção das epígrafes como sendo intuitivo, encontrando frequentemente o texto bíblico apropriado após concluir a história.

O uso dessas epígrafes, aliado à estrutura compacta das suas narrativas, criou uma complexidade hermética nos seus textos, que convida a uma leitura que transcende a interpretação literal. Embora possam parecer simbólicos ou predispostos a uma decifração direta, os epígrafes de Rubião devem ser entendidos como elementos que enriquecem a multiplicidade de significados, permitindo uma ampla gama de interpretações.

É fundamental compreender a postura da literatura brasileira em relação ao fantástico para perceber por que a obra de Rubião demorou a ser reconhecida. Por um lado, Murilo Garcia Gabrielli aponta que, desde o romantismo, a literatura brasileira desenvolveu uma preferência pela "literatura documental" que se dedicava a retratar a realidade e a servir aos interesses

nacionais. Essa tendência enraizou-se ainda mais com as estéticas realista e naturalista, e persistiu no século XX com o regionalismo e o romance-reportagem.

Por outro lado, Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, e Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala*, destacam que a cultura brasileira é marcada pela intimidade e familiaridade. O conceito de "homem cordial" de Holanda, descreve a busca do brasileiro por proximidade e relações afetivas, evitando distâncias sociais formais. Freyre reforça essa ideia ao afirmar que o colonizador brasileiro, ao contrário de outros contextos latino-americanos, estabeleceu relações mais íntimas e menos violentas com os escravos. Essa cultura de familiaridade alimentou um "medo do desconhecido", como observa Gabrielli, o que explica a resistência da crítica e do público brasileiro à literatura fantástica, resultando na marginalização de autores como Murilo Rubião.

Contudo, destacou-se na literatura brasileira ao publicar a sua primeira coletânea num período em que o neorrealismo dominava, o que tornou a sua obra uma voz solitária e fora das convenções literárias da época. Enquanto o modernismo brasileiro, iniciado com a *Semana de Arte Moderna* de 1922, se focava na desconstrução da linguagem e na criação de uma identidade cultural própria, Rubião seguiu um caminho diferente. Ele manteve uma estrutura narrativa convencional, mas introduziu o fantástico como elemento central, distanciando-se das correntes modernistas mais radicais, o que explica por que foi inicialmente negligenciado no cenário literário.

No contexto pós-modernista, marcado por uma literatura regionalista e politicamente engajada durante a ditadura militar, Rubião também parecia deslocado. Contudo, o esgotamento da prosa documental e o crescente interesse por uma literatura mais imaginativa no início dos anos 70, impulsionado pelo sucesso do realismo mágico, ajudaram a colocar a sua obra em destaque em 1974. Embora não se enquadre perfeitamente nem no modernismo nem no pós-modernismo, Rubião partilha com essas correntes o foco em questões existenciais, abordando temas universais dentro de uma estrutura fantástica que desafia as convenções literárias da sua época.

Embora tenha tido precursores como Álvares de Azevedo e Machado de Assis, Rubião é considerado o inaugurador do fantástico na literatura brasileira. Azevedo, em *Noite na Taverna* (1855), introduziu o fantástico no Brasil seguindo a tradição romântica europeia, enquanto Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1882), trouxe inovação com uma narrativa que questionava a realidade. Rubião reconheceu Machado de Assis como uma das suas maiores influências, afirmando que chegou ao fantástico justamente através da obra

machadiana. O impacto de Machado é visível em vários aspectos da sua produção, desde o uso da ironia e do humor até a manipulação do tempo e da perspectiva. Além disso, „o fantástico da infelicidade“, como foi definido por Amanda Berchez, reflete o pessimismo presente tanto em Machado de Assis quanto em Rubião, onde os personagens se veem presos em situações desesperadoras. Enquanto Machado abordava esses temas de forma moderada, Rubião fez do fantástico o núcleo de sua obra, intensificando a sensação de impotência e alienação diante de um mundo absurdo. O fantástico, como já foi dito, era apenas um elemento ocasional nas obras de Azevedo e de Machado de Assis. Rubião, por outro lado, fez do fantástico o centro da sua narrativa, utilizando-o de forma sistemática em toda a sua obra, distinguindo-se dos seus precursores e assegurando seu lugar como a verdadeira figura principal do gênero no Brasil.

Outro autor frequentemente associado ao desenvolvimento da literatura fantástica no Brasil ao lado de Murilo Rubião é José J. Veiga, cuja obra também explora elementos do insólito e do sobrenatural. Embora Rubião aceitasse a classificação de escritor de realismo mágico, Veiga distanciava-se dessa categorização. Segundo Moisés, o mundo de Veiga partilha semelhanças com o de Rubião, mas foca-se mais na objetividade e na ligação do estranho ao mundo real, que ocorre apenas em momentos específicos. Um exemplo disso é a obra *A Máquina Extraviada* de Veiga, que explora a chegada de uma misteriosa máquina numa vila, gerando medo e submissão nos habitantes, sugerindo uma alegoria sobre estruturas de poder. Em comparação, Rubião em *O Bloqueio* vai mais longe ao inserir a máquina num ambiente urbano, aprofundando o absurdo da vida moderna. Embora se tenham conhecido tarde na vida, a relação entre os dois autores é marcada por um profundo respeito mútuo e pelo impacto que tiveram na consolidação da literatura fantástica no Brasil.

Tendo em conta o título deste trabalho, percebe-se que será analisado o “fantástico” de Murilo Rubião. Por isso, antes de passarmos à análise, importa definir e esclarecer este termo. A teoria da literatura fantástica, conforme descrita por Tatjana Peruško, é um "labirinto" complexo que requer um enquadramento teórico claro para sua adequada compreensão. Milivoj Solar define a literatura fantástica, em geral, como toda a obra literária que não respeita a separação entre o real e o imaginário, o possível e o impossível. Todorov e outros teóricos oferecem abordagens mais sofisticadas para definir este gênero, argumentando que a presença de elementos fantásticos por si só não basta para categorizar uma obra como fantástica.

A terminologia relacionada com a literatura fantástica é complexa e varia consoante o contexto e a língua. Em croata, termos como "fantastika" e "fantastično" têm significados diferentes, mas são frequentemente usados de forma intercambiável. "Fantastika" refere-se ao gênero literário,

enquanto "fantastično" descreve uma categoria semântica mais ampla, presente em diferentes textos literários. Em português, a distinção é semelhante: "o fantástico" corresponde a "fantastika" e designa o gênero, enquanto "fantástico" é como "fantastično", descrevendo elementos que transcendem o realismo em várias obras literárias. Esta distinção é fundamental para compreender, tendo em conta que este trabalho aborda os elementos fantásticos na obra de Murilo Rubião, os quais não se enquadram na definição tradicional de 'fantástico' como gênero literário (tal como foi descrito por Todorov e que será desenvolvido nos parágrafos seguintes).

Antes do século XX, a teoria da literatura fantástica era pouco desenvolvida, com foco principalmente em formas literárias clássicas e realistas. Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), redefiniu o gênero, destacando a importância da incerteza. Para Todorov, "o fantástico" ocorre quando um leitor, familiarizado apenas com as leis naturais, enfrenta um evento aparentemente sobrenatural, criando um estado de hesitação onde não consegue discernir se o que está a acontecer é real ou apenas fruto de uma ilusão ou alucinação. Sendo assim, o fantástico depende de três condições: a dúvida do leitor, a possível incerteza dos personagens e a rejeição de interpretações alegóricas ou poéticas.

Todorov diferencia o "fantástico" do "estranho" e do "maravilhoso". No caso do "estranho", o leitor e/ou as personagens acabam por aceitar explicações racionais para o ocorrido, mesmo que inicialmente pareça inexplicável. Já no "maravilhoso", o leitor e/ou as personagens aceitam a existência de novos princípios ou leis naturais, integrando o evento sobrenatural na sua compreensão da realidade. Contudo, ele argumenta que o gênero fantástico desaparece na literatura moderna devido à perda dessa hesitação. A teoria de Todorov é, entretanto, de aplicação limitada no caso de autores como Murilo Rubião, pois nas suas obras não existe qualquer hesitação ou incerteza por parte do leitor e/ou das personagens perante o insólito o sobrenatural, que é aceite como parte da realidade.

Após Todorov, muitos teóricos expandiram o conceito de "fantástico" para além da definição estruturalista, vendo-o como um modo que transcende gêneros, um elemento temático presente em várias obras, ou um impulso criativo na literatura. Eric Rabkin define o "fantástico" como uma inversão das perceções da realidade e reconhece-o tanto como uma característica estrutural que pode surgir em diferentes gêneros, como um gênero específico onde essa inversão domina a narrativa. Kathryn Hume distingue entre o impulso mimético (imitação da realidade) e o impulso fantástico (desvio da realidade consensual), sugerindo que ambos são fundamentais na literatura. Rosemary Jackson vê o "fantástico" como um modo literário subversivo que expõe tensões culturais reprimidas, passando de manifestações sobrenaturais externas para estados

psicológicos internos. As obras de Rubião não se encaixam perfeitamente em nenhuma dessas definições, utilizando o fantástico para explorar temas filosóficos e existenciais complexos, exigindo um enquadramento analítico único.

A literatura hispano-americana é conhecida pelo realismo mágico, que combina o sobrenatural com o cotidiano. Muitos críticos situam Murilo Rubião neste gênero literário devido à forma como utiliza elementos fantásticos que se integram de forma tão natural na realidade que não provocam qualquer sensação de estranhamento, tornando o extraordinário perfeitamente comum. No entanto, no trabalho proponho a tese segundo a qual Rubião se enquadra melhor no neofantástico, que não apenas apresenta o fantástico perfeitamente integrado na realidade, mas também subverte as percepções de normalidade, revelando uma camada oculta e provocando uma reflexão mais profunda sobre a própria natureza da realidade.

O neofantástico possui características específicas relacionadas à sua “visão, intenção e modo narrativo”. A *visão* neofantástica é baseada na ideia de que o mundo real é uma máscara que esconde uma realidade mais profunda e oculta. A *intenção* do neofantástico é explorar temas complexos e metafísicos, frequentemente utilizando metáforas para sugerir verdades que estão além da linguagem comum. No que diz respeito ao *modo narrativo*, o neofantástico pode começar diretamente com elementos sobrenaturais, ao contrário da introdução gradual desses elementos na narrativa tradicional fantástica.

A análise centra-se em quatro contos de Murilo Rubião, escolhidos por representarem de forma mais marcante diferentes maneiras de uso do fantástico na sua obra. As histórias escolhidas são: *O Pirotécnico Zacarias*, *Teleco*, *o Coelhinho*, *O Bloqueio* e *D. José não era*. A estratégia de análise de cada conto inclui um resumo da trama e uma investigação do fantástico através de três questões: *o quê*, *como* e *porquê* do fantástico. O primeiro aspeto, "o quê", examina os elementos fantásticos específicos presentes na narrativa; o segundo, "como", analisa as formas através das quais o autor constrói e/ou intensifica esses elementos; enquanto o terceiro aspeto, "porquê", pretende questionar o papel do fantástico dentro da história. Este método permite explorar a profundidade e a intenção do uso do fantástico por Rubião, proporcionando uma compreensão mais ampla do seu estilo literário.

Em *O Pirotécnico Zacarias* Rubião explora temas de morte, isolamento e transcendência através do personagem principal, Zacarias, que se encontra entre a vida e a morte após ser atropelado por um grupo de jovens bêbados. Mesmo aparentemente morto, Zacarias mantém a consciência e pode comunicar, gerando uma situação que desafia o racional e introduz o

elemento fantástico. A reação de Zacarias à sua própria morte é marcada por uma indiferença completa, contrastando com a confusão e incerteza que surgem mais tarde sobre o seu estado liminar de existência. Esta indiferença e a integração do fantástico na realidade são reforçadas por um humor absurdo, que desloca o foco da reação usual de surpresa diante do sobrenatural, tornando-o uma parte natural do mundo narrativo.

Rubião utiliza um estilo de narração único para destacar o fantástico, alternando modos de narrar entre a primeira e a terceira pessoa, o que enfatiza a divisão da identidade e existência de Zacarias. Este recurso sublinha a natureza dual de Zacarias como alguém que simultaneamente pertence a ambos os mundos — dos vivos e dos mortos —, mas não está completamente integrado em nenhum deles. Além disso, o humor absurdo na história serve como um elemento que amplifica o impacto do fantástico, desviando a atenção da surpresa habitual que acompanha o sobrenatural, para normalizá-lo como parte da realidade. A história culmina numa alegoria sobre a morte e a busca pela transcendência, simbolizada pela "cor branca" que representa paz espiritual e luz. A epígrafe da história, tirado do *Livro de Jó*, reforça o tema de esperança e renovação, sugerindo que a morte de Zacarias não é um fim, mas uma transição para um estado de ser mais iluminado. Assim, *O Pirotécnico Zacarias* de Rubião utiliza o fantástico para explorar questões profundas de existência e espiritualidade, tornando-o um conto marcante dentro da sua obra.

Em *Teleco, o Coelhoinho* o narrador conhece Teleco, um coelho capaz de se transformar em qualquer animal e, eventualmente, em humano. Esta habilidade é o elemento central da narrativa e do fantástico. Inicialmente, Teleco usa as suas transformações de maneira imprevisível para agradar ou assustar as pessoas. Porém, quando tenta assumir uma forma humana, as suas transformações saem do seu controle, tornando-se cada vez mais grotescas e desordenadas. A metamorfose final de Teleco é trágica: ele transforma-se numa criança morta, destacando a sua incapacidade de se integrar totalmente ao mundo humano.

O elemento fantástico na história é acentuado pela completa ausência de surpresa dos personagens diante das transformações de Teleco. A narrativa é marcada por um tom de indiferença e aceitação do fantástico como algo normal, deslocando a ênfase para o desconforto e a estranheza causados pelas transformações de Teleco, que são recebidas como eventos cotidianos.

A história é permeada por um sentimento de desconforto e estranheza, que afasta o leitor do elemento fantástico, fazendo-o aceitar a surrealidade das transformações de Teleco. A tensão

aumenta quando ele assume formas humanas grotescas, especialmente quando se transforma num canguru com traços humanos, criando uma sensação de repulsa e desconforto.

Rubião utiliza o fantástico para explorar temas de identidade e alienação, mostrando a tragédia de Teleco como um ser preso entre dois mundos — o humano e o animal — sem pertencer a nenhum. A história termina com uma transformação final que sublinha a tragédia da sua existência e a impossibilidade de encontrar um lugar de pertença. Através do fantástico, Rubião questiona a natureza da identidade e a busca pela aceitação num mundo que rejeita o diferente.

Em *O Bloqueio*, Gérion, o protagonista, muda-se para um apartamento num prédio recém-construído, procurando afastar-se de problemas familiares. Logo, ele enfrenta uma série de eventos inexplicáveis, começando com ruídos intensos e intermitentes de construção e demolição, que parecem vir de todos os lados. Esses sons intensificam-se ao ponto de partes do prédio desaparecerem sem deixar vestígios. Gérion, surpreendentemente, reage com uma indiferença absurda, o que acentua a natureza estranha da situação.

O elemento fantástico manifesta-se na narrativa através de eventos que violam as leis da física e lógica, como o desaparecimento de andares inteiros do prédio sem qualquer evidência física dos trabalhos realizados. Embora Gérion tente racionalizar a situação, atribuindo-a a máquinas invisíveis, a falta de explicações concretas sugere a presença de uma força não identificada e hostil. Rubião utiliza técnicas narrativas que amplificam o sentimento de insegurança e incerteza, mesclando a percepção de realidade e sonho do protagonista. Essa ambiguidade cria um ambiente onírico e tenso, incentivando o leitor a aceitar o fantástico como parte da realidade.

Comparada com *A Casa Tomada* de Cortázar, ambas as histórias apresentam protagonistas lidando com forças invisíveis que gradualmente dominam o espaço, forçando-os a uma rendição. No entanto, enquanto os personagens de Cortázar decidem abandonar a sua casa, Gérion, em Rubião, escolhe permanecer, aceitando a inevitabilidade do seu destino e do "bloqueio". A epígrafe da história, extraída de Isaías, sugere um tom de resignação diante de um destino inescapável, refletindo uma visão de modernidade em crise. A história simboliza a impotência da ciência e da religião para explicar ou aliviar os infortúnios humanos, forçando os personagens a aceitar o absurdo e procurar significado no desconhecido.

Em *D. José não era*, uma forte explosão ocorre na cidade, seguida de pequenas detonações, levando os moradores a um caos total. Logo, eles especulam que D. José, um personagem enigmático, tinha tentado explodir a sua esposa com dinamite. Um narrador de terceira pessoa, que parece saber muito sobre D. José, descarta rapidamente essa ideia, oferecendo explicações

contraditórias e fantásticas sobre a vida do personagem, que incluem experiência com fogo de artifício e a presença de duendes em sua casa.

O fantástico na história é construído através de uma série de contradições e relatos improváveis sobre D. José. Ele é descrito de maneiras opostas: ora como um monstro, ora como um benfeitor, amante, amigo de duendes, nobre filantropo e, finalmente, um simples desgraçado. A verdade sobre D. José está oculta sob uma camada de absurdo e fantasia.

A peculiaridade desta história está na forma como o fantástico emerge não dos eventos em si, mas do *relato* desses eventos. O narrador onisciente, mas pouco confiável, parece oferecer explicações que são mais fantasiosas e improváveis do que as próprias ações de D. José, como o facto de que a sua esposa poderia ser uma duende, ou que as crianças que choravam em sua casa eram, na verdade, uma máquina que imitava os seus gritos.

O uso do fantástico aqui serve para destacar a fragilidade da percepção humana e da verdade. A verdadeira natureza de D. José permanece incerta, com a história sugerindo que talvez ele "não fosse" nada do que se dizia — ou talvez alguém completamente diferente. Rubião utiliza o fantástico como uma ferramenta para explorar a ilusão da verdade, criando uma narrativa que é ao mesmo tempo divertida e profundamente crítica sobre a natureza da realidade e da ficção.

Após a análise detalhada das histórias, apresento agora as minhas principais conclusões sobre a evolução do uso do fantástico na obra de Rubião, organizada em três fases distintas, seguindo a abordagem de Jorge Schwartz em *Do fantástico como máscara* (1983). Na primeira fase, exemplificada por *O Pirotécnico Zacarias*, o fantástico explora a transcendência e a iluminação espiritual, utilizando elementos sobrenaturais para questionar a percepção humana e investigar questões existenciais. A segunda fase, representada por *Teleco, o Coelhinho*, foca na busca de identidade e na alienação, onde o fantástico representa a luta dos personagens para se integrarem num mundo que rejeita o diferente. Na terceira fase, ilustrada em contos como *O Bloqueio* e *D. José não era*, o fantástico reflete a aceitação do absurdo e a crise da modernidade, servindo como metáfora para a perda de sentido e a impotência diante da realidade inexplicável. Essas fases mostram a evolução do fantástico, desde a exploração da transcendência e do espiritual até à ênfase no absurdo da existência humana e a sua aceitação como parte natural da realidade.

A inovação de Rubião no tratamento do fantástico manifesta-se no tom narrativo que integra o insólito e o sobrenatural na realidade cotidiana. As reações (ou a sua ausência) dos personagens aos elementos fantásticos desempenham um papel essencial na construção dessa naturalização,

moldando a percepção do leitor. Essas reações variam entre a ausência total, uma reação breve, ou uma resposta inesperada. Em *O Pirotécnico Zacarias*, a ausência de reação diante de eventos sobrenaturais, como um morto que continua ativo, normaliza o fantástico fazendo-o parecer parte do cotidiano. Quando há reações de espanto ou medo, elas são rapidamente abandonadas, suavizando o impacto do fantástico e integrando o à realidade. Por exemplo, após Teleco se transformar subitamente num feroz javali, ele logo retorna à sua forma de coelhinho, e o inspetor, confuso, mal tem tempo de reagir. Em seguida, o narrador, fingindo que nada aconteceu, tranquiliza o inspetor, afirmando que não viu nada fora do comum.

Finalmente, Rubião joga com reações emocionais inesperadas no contexto dos elementos fantásticos. Por um lado, as personagens reagem com emoções ilógicas, que são geralmente positivas (curiosidade, admiração, esperança), em situações onde se esperariam emoções negativas. A introdução dessas reações inesperadas aos eventos fantásticos desvia a atenção do seu caráter "fantástico".

Consequentemente, acreditamos que o leitor dos contos de Murilo Rubião se torna mais propenso a aceitar a ausência de reações esperadas por parte dos personagens ou as suas reações indiferentes ou ilógicas aos elementos fantásticos – o que torna esses elementos menos surpreendentes e mais semelhantes à experiência cotidiana. O efeito dessa estratégia narrativa na prosa de Rubião faz com que em nenhum momento se duvide que o fantástico seja, na verdade, parte integrante da realidade.

Bibliografija

Primarna:

Rubião, Murilo. 2010. *Obra completa*: (1.izd.) São Paulo: Companhia das Letras.

Sekundarna:

Arrigucci Júnior, Davi. 1974. „O mágico desencantado ou as metamorfoses de murilo.“ U: Rubião, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Editora Ática.

<https://murilorubiao.com.br/index.php/artigos/o-magico-desencantado-ou-as-metamorfoses-de-murilo-davi-arrigucci-jr-vr2>

Arrigucci Júnior, Davi. 1987. „Minas, assombros e anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião)“ U: *Enigma e comentário: Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, str. 141-165.

Batalha, M. C. 2021. „O lugar de Murilo Rubiao na literatura brasileira: um ponto fora da curva?“ U: *Revista Abusões* 14/14: str. 11-34 <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56738>

Berchez, Amanda. 2020. „O fantástico caso de Murilo Rubião na história da literatura brasileira.“ U: *Revista Crítica Histórica* 11/22: 422–456. <https://doi.org/10.28998/rchv11n22.2020.0019>

Berchez, Amanda. 2022. „Homens do além-mundo: leituras relacionais de obras de Murilo Rubião e Machado de Assis“. U: *Gláuks - Revista De Letras E Artes* 22/3: str. 48–67. <https://doi.org/10.47677/gluks.v22i3.310>

Borges, Alfonso. 2019, 19. studenog. *A tarde fantástica em que José J. Veiga conheceu Murilo Rubião, em BH*. <https://murilorubiao.com.br/index.php/figura-humana/a-tarde-fantastica-que-jose-j-veiga-conheceu-murilo-rubiao-em-bh>

Campos, Paulo Mendes. 2016. „Um conto em vinte e seis anos.“ U: *Murilo Rubião: O Centenário do Mágico, Suplemento Literário de Minas Gerais* lipanj: str. 30-31. https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/murilo_baixa

Gabrielli, Murilo Garcia. 2002. „O lugar do fantástico na literatura brasileira“. U: *Itinerários, Araraquara*. 19: str. 25-33. <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2652/2337>

Goulart, Audemaro Taranto. 2002. „O fantástico Murilo Rubião“. U: *Itinerários, Araraquara* 19: str. 15-24.

Lowe, Elizabeth. 1979. „A opção do fantástico: entrevista com Murilo Rubião“. *Revista Escrita*. São Paulo, 4/29 <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-lowe-a-opcao-do-fantastico-1979>

Marino, Alexandre i Francisco de M. Mendes. 1989. „As façanhas de um escritor mágico.“ U: *Correio Braziliense*, 27. kolovoza <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/as-facanhas-de-um-escritor-magico-entrevista-a-alexandre-marino-e-francisco-mendes-1989>

Moares, M. A. 1995. *Mário e o pirotécnico aprendiz*. Belo Horizonte: UFMG.

Quimera filmes. 2021, 19. siječnja. *Entrevista com o mestre Antonio Candido*. [YouTube video]. https://www.youtube.com/watch?v=HUPjle_rphc

Werneck, Humberto. 2016. „A Aventura Solitária de um grande artista" U: *Murilo Rubião: O Centenário do Mágico, Suplemento Literário de Minas Gerais* lipanj: str. 3. https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/murilo_baixa

Santos, Luciane Alves. 2006. „A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião.“ U: *Revista Nau Literária*, 2/2 <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4873>

Schwartz, Jorge. 1983. „Do fantástico como máscara.“ U: Rubião, Murilo. *O convidado: contos*. São Paulo: Editora Ática, str. 6-13.

Opća:

Alazraki, Jaime. 1990. "Qué es lo neofantástico" u: *Mester* 19/2: str. 21-35. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf>

Biblija: Stari i Novi zavjet. 1983. Prev. Antun Sović. Ur. Jure Kaštelan. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Campra, Rosalba. 2017. [1981] Fantastika kao izotopija transgresije. Prev. Tatjana Peruško. U: *O fantastici i fantastičnom: Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*. Ur. Tatjana Peruško. Zagreb: HSN, str. 175-207.

Cortázar, Julio. 1995. *Casa tomada : y otros relatos*. Madrid: Aguilar, str. 7-17.

Hume, Kathryn. 2017. [1984] „Kritičko proučavanje fantastike“ Prev. P. Raos. U: *O fantastici i fantastičnom: Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*. Ur. Tatjana Peruško. Zagreb: HSN, str. 49-76.

Jackson, Rosemary. 2017. [1981] „Nevidljiva strana kulture“ Prev. P. Raos. U: *O fantastici i fantastičnom: Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*. Ur. Tatjana Peruško. Zagreb: HSN, str. 121-130.

Leal, Luis. 1995: "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ur. Lois Parkinson. Zamora i Wendy B. Faris. Durham/London: Duke UP str. 119-124.

- Moisés, M. 1989. *História da literatura brasileira: Modernismo*: Sv. V (3. izd.). Cultrix.
- Niels, Karla M. L. 2013. „O cânone crítico e historiográfico de Álvares de Azevedo e a questão do fantástico em Noite na Taverna“. U: *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 2/7: str. 95-103. <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/382/352>
- Ouyang, Wen-Chin. 2005. "Magical Realism and Beyond: Ideology of Fantasy." U: *A Companion to Magical Realism*. Ur. Stephen M. Hart i Wen-chin Ouyang. Rochester, NY: Tamesis Books. str. 14-19.
- Pavičić, Jurica. 1996. "Neka pitanja teorije fantastične književnosti". U: *Mogućnosti* 4/6, str. 134-147.
- Peruško, Tatjana. 2018. *U labirintu teorija: O fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada.
- Sieber, Sharon. 2012. "Magical realism". U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge i New York: Cambridge University Press, str. 167-178.
- Slabinac, Gordana. 1996. "Povuci crnog mačka za rep, ili o dešifriranju fantastičnog". U: *Zavođenje ironijom*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 93-106.
- Solar, Milivoj. 2006. *Rječnik književnog nazivlja*. Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga.
- Talan, Nikica. 2008. *Povijest brazilske književnosti*. Zagreb: Školska knjiga
- Todorov, Tzvetan. 1987. [1970] *Uvod u fantastičnu književnost*. Prev. A. Mančić-Milić. Beograd: Pečat.