

INVERNOS NUCLEARES VIRÃO: CAOS E RUÍNA NO ETERNO FUTURO DA GUERRA FRIA

THERE WILL COME NUCLEAR WINTERS:
CHAOS AND RUIN IN THE ETERNAL FUTURE
OF THE COLD WAR

William F.S. Alves¹

Cido Rossi²

1 Mestrando, PPG—UNESP/ FCLAr, CAPES. E-mail: william.alves@unesp.br

2 Doutor, UNESP/ FCLAr. E-mail: adrossi@fclar.unesp.br.

RESUMO: O presente artigo visa analisar o conto “Chuvas Suaves Virão”, do autor norte-americano Ray Bradbury. O conto, depois interpolado para formar a narrativa do livro *As Crônicas Marcianas*, descreve o fim da existência solitária da última casa automatizada em um cenário de holocausto nuclear. Com base nas teorias de autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Tzvetan Todorov, será analisada a utilização feita pelo autor das ferramentas de antropomorfização e das paixões retóricas aristotélicas, de forma a contar uma narrativa de valores humanos e de luta de homem através de seus legados tecnológicos e sua permanência, frente à efemeridade da biologia humana.

PALAVRAS-CHAVE: Ray Bradbury; Crônicas marcianas; Antropomorfização; Ficção científica.

ABSTRACT: The present article proposes an analysis of the short story “There Will Come Soft Rains”, written by the North-american author Ray Bradbury. The story, afterwards put into a greater narrative to form the book *The Martian Chronicles*, the author describes the end of the lonely existence of the last automated house in the wastes of a nuclear holocaust. Using the theory of such authors as Julio Cortázar, Jorge Luis Borges and Tzvetan Todorov, the article seeks to analyze the author’s use of the tools of anthropomorphization and of the Aristotelian Rethorical Passions to write a narrative of human values and the struggle of man, through technological legacy and its permanence, against human biological ephemerality.

KEYWORDS: Ray Bradbury; Martian chronicles; Anthropomorphization; Science fiction.

INTRODUÇÃO

Quando as metralhadoras surgiram nos campos da Primeira Guerra Mundial, a resposta foi a guerra de trincheiras; quando os aviões invadiram o ar de forma definitiva na Segunda Guerra, a resposta foram os bunkers; quando, entretanto, esses mesmos aviões começaram a dispensar armas capazes de tirar do mapa cidades inteiras, a única resposta foi o medo. Seria sob o véu desse medo que as próximas décadas se arrastariam, e seria com esse arrastar que a ficção científica avançaria como gênero. Sua origem – e até mesmo seu status como gênero independente – é extremamente debatida e, neste curto artigo, não carece de ser explorada com profundidade. Basta dizer que, independentemente de quando ou pelas mãos de quem tenha surgido, o gênero ficção científica inicia os anos 1940 sendo considerado apenas parte da cultura de massa – algo com que os “eruditos” não precisavam (e nem deviam, verdade seja dita, se quisessem ser levados a sério) se preocupar – e termina os anos 1950 como parte integrante – se não tão respeitada quanto a literatura “séria” – do *Zeitgeist* da cultura americana, inglesa e mundial.

Entre os grandes nomes da chamada era de ouro da ficção científica, um nome se destaca imediatamente: Ray Bradbury (1920-2012), autor de livros como *Fahrenheit 451* – sua obra-prima –, *Dandelion Wine* e outros vinte e cinco romances e mais de seiscentos contos, foi um dos grandes representantes do gênero, desde sua popularização nas revistas *pulp*, até sua entrada no *mainstream* crítico com as *digests* e nos livros propriamente ditos. Seu segundo livro (primeiro de narrativa contínua), *Crônicas Marcianas* – um *fix-up*, termo da indústria utilizado quando se une vários contos individuais e previamente publicados utilizando novo conteúdo para formar uma narrativa coesa – tornou-se querido pela crítica e pelo público, e encapsula tudo o que estava “no ar” à época: o medo das armas nucleares e a ânsia de se explorar o espaço, mas também o racismo e outros problemas sociais. Neste artigo, o foco será dado a um desses contos: “Chuvas Suaves Virão” (“There Will Come Soft Rains”) é o penúltimo conto/capítulo do livro, e trata do fim flamejante da última casa automatizada da cidade de Allendale, na Califórnia pós-holocausto nuclear, utilizando-se da antropomorfização para imbuir valores humanos a objetos inanimados.

O POETA DOS PULPS

Ray Bradbury (1920-2012) foi um escritor norte-americano, nascido no estado do Illinois, conhecido por seus contos e romances nos gêneros imaginativos, principalmente no da ficção científica. Publicou seu primeiro conto em 1938, e já no meio dos anos 1940 começava a publicar em grandes revistas, tanto em *pulps* quanto em *slicks*, mesmo “sem deixar para trás os gêneros que amava” (GREGERSEN, 2020, online; tradução nossa), o que era raro à época.

Envolvido em todos os possíveis aspectos da indústria do entretenimento – “incluindo histórias em quadrinho, rádio, televisão e cinema” (ENNS, 2015, p. 157; tradução nossa) –, Bradbury continuou rompendo as barreiras silenciosas dos formatos, escrevendo contos diretamente para as *digests* – o que era novidade à época – mas também para as *slicks*, e para as *pulps*. Em 1950, publicou pela editora *Doubleday*, em *hardcover* (o que seria impensável poucos anos antes), uma coleção de seus contos *pulp* – entre eles o foco deste artigo – intitulada *As Crônicas Marcianas*.

O livro foi um sucesso com “a comunidade da ficção-científica tanto quanto com os críticos, uma realização rara para o gênero” (WELLER, 2020, online; tradução nossa) e, logo em seguida, em 1953, tomou “The Fireman” – conto escrito para a *digest Galaxy* – e o publicou, de forma expandida, simultaneamente em *paperback* – formato considerado o meio-termo entre o *lowbrow* das *pulps* e o *highbrow* da literatura “séria” – e *hardcover*. Esta se tornaria sua *magnum opus*, *Fahrenheit 451*. No mesmo ano, em um artigo da revista *Times*, ganhou seu apelido de “Poeta das Pulps”.

A noção de Bradbury como um “poeta” claramente pretendia elevar seu trabalho acima de outros escritores de ficção científica, mas, por tê-lo posicionado firmemente no reino das “pulps” esse elogio, de certa forma duvidoso, serviu para limitar sua potencial esfera de influência. (ENNS, 2015, p. 163³, tradução nossa)

3 “The notion of Bradbury as a ‘poet’ was clearly intended to elevate his work above that of other science fiction writers, yet by positioning him firmly in the realm of the ‘pulps’ this somewhat backhanded compliment also served to limit his potential sphere of influence.”

Em resumo, o que agrada a crítica à época é, principalmente, “o impulso lírico que compreende a obra e seu alento de pesadelo ontológico” (CARRERA, 2018, p. 43⁴, tradução nossa), juntamente com essa exploração de significado e introdução de temas pertinentes à sociedade contemporânea.

AS CRÔNICAS MARCIANAS

Uma das principais forças por trás do sucesso inicial de Bradbury no início dos anos 1950 (além, é claro, da própria trajetória do gênero e do talento pessoal) foi uma crítica de Christopher Isherwood – roteirista, dramaturgo e romancista norte-americano – ao livro *As Crônicas Marcianas*. Sua crítica não só foi favorável – dizendo que o livro era “verdadeiramente original” e que o autor tinha “um talento grandioso e incomum” (ISHERWOOD, 1950 *apud* WELLER, 2020, online; tradução nossa) – como também, através de comparações com Edgar Allan Poe, tentou distanciar o trabalho de Bradbury do gênero da ficção científica (ainda de certa forma malvisto).

Em 1955, quando da publicação do livro em espanhol pela editora *Minotauro*, ninguém menos que Jorge Luis Borges foi responsável pela escrita do prefácio à obra. Depois de dissertar sobre outros escritores através da história que se utilizam do que chama de “antecipação” para falar sobre o futuro e o presente, Borges, com citação a Shakespeare, compara Bradbury a Poe e Wells e enfatiza o aspecto da tristeza e do horror relacionados a sua obra.

Toda literatura (atrevo-me a responder) é simbólica; há poucas experiências fundamentais, e é indiferente que um escritor, para transmiti-las, recorra ao ‘fantástico’ ou ao ‘real’, a Macbeth ou a Ras-kolnikov, à invasão da Bélgica em agosto de 1914 ou a uma invasão de Marte. O que importa o romance, ou o romanesco, da science-fiction? [...] Por volta de 1909, li, com fascinada angústia, no crepúsculo de uma casa grande que já não existe, Os primeiros homens na Lua, de Wells. Em virtude destas Crônicas, de concepção e execução muito

4 “Acaso, lo que ‘golpea’ de manera especial al lector de Crónicas Marcianas es el impulso lírico que comprende la obra y su aliento de pesadilla ontológica.”

diversa, foi-me dado reviver, nos últimos dias do outono de 1954, aqueles deleitáveis terrores. (BORGES, 2013, p. 10)

Além disso, muito embora o trabalho de Bradbury estivesse profundamente dentro da categoria que Todorov chama de “maravilhoso científico”, o próprio autor tinha ideias diferentes. Numa entrevista, anos mais tarde, mesmo depois de o estigma sobre o gênero se dissipar, ainda acreditava ter escrito apenas *uma* história de ficção científica em sua carreira: *Fahrenheit 451*. O autor argumenta que ficção científica é uma representação do real e que, já que o que escreve em *As Crônicas Marcianas* nunca poderia acontecer, trata-se do irreal, que recai no reino da fantasia.

Então, *Crônicas Marcianas* não é ficção científica, é fantasia. Não poderia acontecer, entende? É por isso que vai continuar presente por um longo tempo -- porque é um mito grego, e mitos tem poder de permanência. (BRADBURY *apud* O’LEARY, 1999⁵, online, tradução nossa)

Então, quando questionado sobre a função da ficção para o ser humano, Bradbury cita novamente os mitos, ao responder que a ficção “faz com que sonhemos, com que conquistemos. [...] Você tem que ler mitos -- mitos gregos, romanos, egípcios -- e sonhar a si próprio para a existência” (BRADBURY *apud* O’LEARY, 1999⁶, online, tradução nossa). Dessa forma, Bradbury rejeita a associação de seu trabalho simplesmente à Ciência e o relaciona ao mítico, à estrutura fabular e aos seus dispositivos.

Bradbury carregava sua escrita com símbolos e a enchia de significados, mesmo mantendo um tamanho que agradaria Poe⁷; não seria diferente quando tomou

5 “So *Martian Chronicles* is not science fiction, it’s fantasy. It couldn’t happen, you see? That’s the reason it’s going to be around a long time -- because it’s a Greek myth, and myths have staying power.”

6 “It makes us dream and it makes us accomplish. [...] You’ve got to read myths -- Greek myths, Roman myths, Egyptian -- and you have to dream yourself into being.”

7 “Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.” (POE, 2001, p. 912-913)

vinte e oito de seus contos das *pulps* e criou o livro *As Crônicas Marcianas*. Entre os contos que formam essa obra, apenas quinze foram originalmente publicados no livro, sendo os outros vindos principalmente das revistas – *pulps*, em sua maioria, mas também *slicks* e *digests* –, entre elas *Wonder Stories*, *Planet Stories* e *Maclean's*. Como uma narrativa contínua, ainda que episódica, o livro conta a história do encontro das culturas marciana e terrestre, da subsequente colonização do planeta vermelho, da extinção dos nativos, e, por fim, da guerra nuclear na Terra com sobrevivência de apenas duas famílias de humanos – que, tendo escapado da destruição, tornam-se os “novos marcianos”. Como explica Todorov, pode-se distinguir uma função literária e uma função social do sobrenatural – e isso pode-se ser visto claramente na obra, já que paralelos com a conquista da América (e, mais especificamente, dos Estados Unidos) são desenhados na colonização de Marte, e assuntos como o racismo contra os negros nos Estados Unidos e a expansão do colonialismo também são abordados. A utilização das preocupações contemporâneas (como o medo nuclear e a exploração espacial) como alusões e analogias à preocupações sociais (a violência, o racismo, o individualismo e a exploração de recursos), é presente e aguda.

Visões utópicas e distópicas não são, necessariamente, diametralmente opostas. [...] Visões utópicas de uma sociedade ideal frequentemente sugerem inerentemente uma crítica à organização corrente das coisas como não-ideal, enquanto avisos distópicos dos perigos de utopias “ruins” ainda mantém espaço para a possibilidade de “boas” utopias, especialmente porque sociedades distópicas geralmente são reconfigurações mais ou menos disfarçadas de uma situação que já existe na realidade. (BOOKER, 1994, p. 15 *apud* CARREIRA, 2018, p. 41⁸ tradução nossa)

8 “[...] [U]topian and dystopian visions are not necessarily diametrical opposites. [...] utopian visions of an ideal society often inherently suggest a criticism of the current order of things as non-ideal, while dystopian warnings of the dangers of ‘bad’ utopias still allow for the possibility of ‘good’ utopias, especially since dystopian societies are generally more or less thinly veiled refigurations of a situation that already exists in reality.”

CHUVAS SUAVES VIRÃO

Sendo, como explicado anteriormente, um conto de Bradbury – publicado inicialmente como uma narrativa independente, em 1949, na revista *Collier's*, e, no ano seguinte, interpolado (à sugestão do editor da *Doubleday*) à narrativa contínua do livro *As Crônicas Marcianas* – “Chuvas Suaves Virão” (“There Will Come Soft Rains”) é estruturado quase como um diário.

Durante o enredo, acompanha-se o dia de uma casa automatizada que continua funcionando apesar da total destruição da cidade ao seu redor, e da vaporização da família que antes a habitava. Numa estrutura cronológica que reconta os acontecimentos em incrementos de minutos ou horas, o narrador apresenta a rotina da casa – o fogão fazendo o café da manhã, por exemplo, e o alarme tentando acordar os moradores – até que, à noite, um incêndio se alastra e, queimando durante a madrugada, destrói a moradia e todos os seus dispositivos mecanizados. Assim como todos os contos do livro – e a obra de Bradbury em geral –, a narrativa é perpassada por um sentimento de tristeza e de ruína, mesmo antes do citado incêndio. Como explica Jorge Luis Borges em seu prefácio ao livro:

Essa árdua empresa dos homens futuros parece destinada à épica, mas Ray Bradbury preferiu (sem se propor, talvez, e por secreta inspiração de seu gênio) um tom elegíaco. Os marcianos, que no início do livro são espantosos, merecem sua piedade quando a aniquilação os alcança. Vencem os homens, e o autor não se alegra com sua vitória. Anuncia com tristeza e desengano a futura expansão da linhagem humana sobre o planeta vermelho — que sua profecia nos revela como um deserto de vaga areia azul, com ruínas de cidades axadrezadas e ocasos amarelos e antigos barcos para andar pela areia. (BORGES, 2013, p. 09)

Esse tom elegíaco, como diz Borges, de tristeza e resignação ao fim e à ruína pode ser percebido na descrição do lado queimado da casa – o único, aparentemente, a ser afetado pela explosão que dizimou os moradores e a região ao redor. A parede, descrita como queimada quase por inteiro, mostra cinco silhuetas desenhadas em tinta – os locais onde “algo” a protegeu: “Os cinco pontos pintados – um homem,

uma mulher, as crianças e a bola – restavam. O resto era uma fina camada de carvão” (BRADBURY, 1979, p. 245⁹, tradução nossa). As silhuetas queimadas na parede da casa, como um sinal que permanece dos humanos que se foram, são também um artefato da existência humana que resiste à entropia por mais tempo que seu criador. Esse tema – da permanência da criatura frente à impermanência do criador, e da resistência do humano ou produto-humano, como representação de ordem manufaturada e frágil frente ao caos sempre-presente e entropisante da natureza – será o núcleo desse conto.

É um relato de ausências, de “fantasmas” do humano, dos estragos da tecnologia e da fome de conquista. [...] Esta é a tensão que subjaz o relato, como o “humano” deixou de ser, desapareceu, se extinguiu, mas a tecnologia que chegou a criar continuou ali, vendo sua própria extinção e por fim sendo humano no final, não tanto por que tomou consciência, mas sim porque seu destino, como o dos humanos, é perecer e extinguir-se, por isso o fogo final com que termina o relato [...]. (CARRERA, 2018, p. 46-47¹⁰, tradução nossa)

Em certo momento, partindo do ponto de vista da própria casa, o narrador chega a equalizar humanidade e divindade, dizendo que a casa “era um altar com dez mil serviçais, grandes e pequenos, servindo, atendendo, em coro. Mas os deuses tinham partido, e o ritual da religião continuava, sem sentido e inutilmente” (BRADBURY, 1979, p. 245¹¹, tradução nossa). Todavia, de um ponto de vista de leitor, é a caracterização dos não-mais-presentes humanos – não como deuses, mas como hu-

9 “The five spots of paint - the man, the woman, the children, the ball - remained. The rest was a thin charcoaled layer.”

10 “Es un relato de ausencias, de ‘fantasmas’ de lo humano, de los estragos de la tecnología y el hambre de conquista. [...] Esta es la tensión que subyace al relato, cómo lo ‘humano’ dejó de ser, desapareció, se extinguió, pero la tecnología que llegó a crear siguió ahí, viendo su propia extinción y al fin y al cabo siendo humana al final, no tanto por que tomara conciencia, sino porque su destino, como el de los humanos, es perecer y extinguirse, de ahí el fuego final con el que acaba el relato [...]”

11 “The house was an altar with ten thousand attendants, big, small, servicing, attending, in choirs. But the gods had gone away, and the ritual of the religion continued senselessly, uselessly.”

manos normais – que torna o conto realista, apesar de suas impossibilidades: dentro das diferenças esperadas (tendo-se em vista o fato de que, tecnicamente, a história se passa no futuro¹²), as vidas da família McClellan – com seus dois filhos, seu cachorro, seu jardim, suas torradas e seus ovos fritos – seriam extremamente familiares aos leitores contemporâneos à publicação.

[...] [O] fantástico exige um desenvolvimento temporal ordinário. Sua irrupção altera instantaneamente o presente, mas a porta que dá para o saguão foi e será a mesma no passado e no futuro. Só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu. (CORTÁZAR, 1974b, p. 235)

E é também sob o que Cortázar chama de *esfericidade* – ou “a noção de [que um] pequeno ambiente dá um sentido mais profundo ao conselho” (CORTÁZAR, 1974b, p. 228) – que Bradbury consegue construir familiaridade com o cenário e, de certa forma, dar personalidade a objetos inanimados. Com essas bases estabelecidas, o narrador de Bradbury começa um percurso narrativo que visa estruturar os conflitos sobre o tema: suas descrições iniciais da casa – que é protagonista da história, enquanto antropomorfizada e tornada símbolo de valores humanos – demonstram a ânsia da casa-personagem em manter a ordem e a limpeza interna, e seu medo de tudo que é externo ao seu controle; a natureza, enquanto força desordenadora, se torna, então uma antagonista ideal.

ANTROPOMORFIZANDO O CONFLITO ENTRÓPICO

Até aquele dia, quão bem tinha a casa mantido sua paz. Quão cuidadosamente tinha perguntado “quem vem lá? Qual a senha?” e,

12 O conto se passava em 1985, quando publicado na Collier's, mas foi transposta para 2026 quando da publicação de As Crônicas Marcianas. Entretanto, tendo o primeiro conto do livro a data de janeiro de 1999, as datas foram mudadas novamente - 31 anos à frente, para ser mais exato - a partir da edição de 1997, sendo transposta mais uma vez, finalmente, para 2057.

sem receber resposta de *raposas solitárias e gatos manhosos*, tinha fechado as janelas e baixado as persianas em uma preocupação de velha-senhora que beirava a paranoia mecânica. Ela tremia a cada ruído, a casa. Se um pardal encostasse numa janela, uma persiana subia de supetão. O pássaro, assustado, fugia! Não, *nem mesmo um pássaro deveria tocar a casa!* [...]

Meio dia. Um cão ganiu, tremendo, na porta da frente. Ela *reconheceu sua voz* e abriu. O cão – que antes tinha sido enorme e gordo, mas que agora era só ossos e coberto com feridas – entrou e atravessou a casa, trazendo lama. Atrás dele vieram, apressadamente, *irritados ratos [mecânicos]*, irritados com a necessidade de limpar a lama, irritados com a inconveniência. (BRADBURY, 1979, p. 245¹³, grifos e tradução nossos)

Logo na segunda página do conto somos apresentados a uma versão em miniatura do conflito que seguirá por toda a narrativa: o ser humano (nesse caso representado pela casa e pelo cão, ambas suas criações – seja literalmente, seja através de domesticação) contra a natureza. A casa não somente demonstra um instinto de autopreservação, como também, através de suas ferramentas – seu relógio que *canta* (e tem *medo* de não acordarem), seu fogão que *suspira* e sua pia que joga a comida para dentro de uma *garganta* de metal (p. 244) – parece ter emoções e ações extremamente humanas. Os ratos mecânicos de limpeza que, por seu design, parecem ser algo entre paródia e sátira do natural, se encontram em visível desconforto e citada irritação frente à lama e ao animal que a trouxe para dentro. Enquanto *raposas solitárias, gatos manhosos e pardais* são deixados para fora da casa, não podendo nem

13 “Until this day, how well the house had kept its peace. How carefully it had inquired ‘who goes there? What’s the password?’ and, getting no answer from lonely foxes and whining cats, it had shut up its windows and drawn shades in an old-maidenly preoccupation with self-protection which bordered on a mechanical paranoia. It quivered at each sound, the house did. If a sparrow brushed a window, the shade snapped up. The bird, startled, flew off! No, not even a bird must touch the house! [...] Twelve noon. A dog whined, shivering, on the front porch. The front door recognized the dog voice and opened. The dog, once huge and fleshy, but now gone to bone and covered with sores, moved in and through the house, tracking mud. Behind it whirred angry [mechanical] mice, angry at having to pick up mud, angry at inconvenience.”

mesmo tocá-la, o cão, domesticado e trazendo consigo a sombra da humanização, pode – mesmo que talvez até a contragosto – adentrar o “altar”. Quando o mesmo percebe sua continuada solidão, entretanto, a mesma casa se nega a abrir a porta da cozinha e lhe permitir se alimentar, se dignando apenas a retirar seu corpo quando ocorre sua inevitável morte por (assumida) radiação, fome e talvez até – visto suas feridas – literais conflitos físicos com animais não-domesticados. E são os mesmos ratos mecânicos, análogos manufaturados ao meio de decomposição natural, que são responsáveis por se desfazer do corpo do animal – queimado, como a casa também o seria em breve.

As conexões com o mundo natural continuam: as mesas usadas para jogar cartas se dobram “*como borboletas*” e a diversão das crianças é uma sala que simula em suas paredes imagens de animais e plantas (BRADBURY, 1979, p. 246, tradução nossa).

Enfim, chega a noite.

Ao chegar a noite, é, por sua vez, a noite dos tempos, a chegada da morte, através da qual só sobrar a lenta desintegração de tudo para, por fim, não deixar sequer pegada do que se foi. [...] É interessante e relevante a escolha que Bradbury faz de inserir em sua obra o poema de outra autora, a poetisa lírica Sara Teasdale, que profetizava o amargo fim da casa do relato (e previamente de seus habitantes e da humanidade em geral), pois ela mesma se suicidou. [...] [Também importante é o uso de um] vocabulário relacionado ao mundo natural, para, depois, contrapô-lo ao vocabulário mais tecnológico de um mundo distópico. (CARRERA, 2018, p. 48-49¹⁴, tradução nossa)

E então, como escreve o narrador de Bradbury, “às dez horas da noite, a casa

14 “Al llegar la noche, es a su vez la noche de los tiempos, la llegada de la muerte, tras la cual solo quedará la lenta desintegración de todo para al fin no dejar siquiera huella de lo que se fue. [...] Es interesante y relevante la elección que hace Bradbury para insertar en su obra el poema de otra autora, la poetisa lírica Sara Teasdale, que presagia el amargo final de la casa del relato (y previamente de sus habitantes y de la humanidad en general) pues ella misma se suicidó. [...] [también importante es el uso de un] vocabulario relacionado con el mundo natural para después contraponerlo con el vocabulario más tecnológico de un mundo distópico.”

começou a morrer” (BRADBURY, 1979, p. 247¹⁵; tradução nossa). O vento derruba um galho de árvore que, ao quebrar uma janela, derruba solvente de limpeza sobre o fogão, começando um incêndio. Durante o resto do conto, a natureza será representada como estando em ativa guerra contra a casa, principalmente através das ações do fogo.

[...] [O] solvente se espalhou pelo linóleo, *lambendo, comendo*, sob a porta da cozinha. [...] [O] vento *soprou e aspirou* sobre o fogo. [...] [O] fogo, em dez bilhões de faíscas *irritadas* moveu-se com facilidade flamejante de um cômodo ao outro, e depois subindo as escadas. [...] Ele se *alimentou* de Picassos e Matises nos salões superiores, como se fossem guloseimas, assando a tinta à óleo, fritando com *ternura* as telas até virarem fiapos negros. Agora o fogo *se deitava* em camas, *erguia-se* em janelas, *mudava* as cores das cortinas! (BRADBURY, 1979, p. 248¹⁶, grifos e tradução nossos)

O fogo, também antropomorfizado, passa a representar o que Aristóteles chama, no *Livro II da Retórica*, de Paixão da Ira, enquanto a casa, que o contrapõe em sua autopreservação (“A casa tentou se salvar”, BRADBURY, 1979, p. 248, tradução nossa), aproxima-se da Paixão da Calma (enquanto superação das desordens passionais). Assim, a casa tenta parar o fogo – ativa extintores nas paredes, fecha portas – e os próprios ratos mecânicos de limpeza começam a esguichar água, mas sem sucesso. A bomba, que enviava a água para os extintores, pára com um *suspiro*, o reservatório de água da casa esgotado.

E então, reforços. De alçapões do sótão, *faces robóticas cegas* olharam para baixo, com *bocas de torneira* espirrando um produto químico verde. *O fogo recuou*, da mesma forma que um elefante recua quando vê uma *cobra morta*. Agora vinte cobras mortas se retorciam pelo chão, *matando o fogo* com um veneno de espuma verde, claro

15 “At ten o’clock the house began to die.”

16 “[...] [T]he solvent spread on the linoleum, licking, eating, under the kitchen door. [...] [T]he wind blew and sucked upon the fire. [...] [T]he fire in ten billion angry sparks moved with flaming ease from room to room and then up the stairs. [...] It fed upon Picassos and Matises in the upper halls, like delicacies, baking off the oily flesh, tenderly crisping the canvases into black shavings. Now the fire lay in beds, stood in windows, changed the colors of drapes!”

e frio. (BRADBURY, 1979, p. 248¹⁷, grifos e tradução nossos)

A antropomorfização continua tanto do lado da casa (“faces robóticas cegas”, “bocas de torneira”), quando do fogo (“o fogo recuou”, “matando o fogo”). Além disso, a utilização da imagem de uma cobra morta – utilizada também em sua obra mais famosa, *Fahrenheit 451*, onde a esposa do protagonista é trazida de volta a vida após uma tentativa de suicídio pela utilização de um aparato descrito similarmente, como uma cobra, morta e não morta ao mesmo tempo. Aqui, da mesma forma, Bradbury utiliza a ideia de que “cobras mortas se retorciam pelo chão” para assinalar que, muito embora tivessem movimento próprio, as mangueiras da casa não eram verdadeiramente animadas – não como os humanos e animais, ou mesmo como o fogo, que é descrito como um elefante. A casa, que já começou a morrer, tenta matar o fogo, e é esse combustível de autopreservação que impede que seja totalmente vista como inanimada. Então, nesse limbo, se torna algo que, estando morto, se retorce.

Mas o fogo era *esperto*. Tinha *mandado* chamas para fora da casa, subindo até o sótão, até as bombas que ali estavam. Uma explosão! O *cérebro* no sótão, que controlava as bombas, despedaçou-se, jogando estilhaços de bronze nas vigas. O fogo *apressou-se* para dentro de cada armário, e *sentiu* as roupas que estavam ali penduradas. A casa estremeceu, seus ossos de carvalho uns sobre os outros, seu *esqueleto* nu *encolhendo-se* do calor, sua *fiação*, *seus nervos* revelados como se um cirurgião tivesse arrancado sua pele e deixado as veias e capilares tremerem no ar escaldado. (BRADBURY, 1979, p. 248¹⁸, grifos e tradução nossos)

17 “And then, reinforcements. From attic trapdoors, blind robot faces peered down with faucet mouths gushing green chemical. The fire backed off as even an elephant must at the sight of a dead snake. Now there were twenty snakes whipping over the floor, killing the fire with a clear cold venom of green froth.”

18 “But the fire was clever. It had sent flame outside the house, up through the attic to the pumps there. An explosion! The attic brain which directed the pumps shattered into bronze shrapnel on the beams. The fire rushed back into every closet and felt of the clothes hung there. The house shuddered, oak bone on bone, its bared skeleton cringing from the heat, its wire, its nerves revealed as if a surgeon had torn the skin off to let the red veins and capillaries quiver in the scalded air.”

O fogo demonstra, novamente, uma qualidade humana, e, estrategicamente, “manda” chamuscas para destruir o cérebro da casa. Sendo este cérebro responsável por tentar apagá-lo, a casa finalmente começa a ser vencida pelo incêndio. Nesse momento, as associações naturais se aceleram e se amontoam, como se ao ser destruída, seus componentes retornassem a um estado natural. O calor estoura os espelhos como “o primeiro gelo quebradiço de inverno” (BRADBURY, 1979, p. 248, tradução nossa), enquanto os fios estouravam para fora de suas capas como “nozes quentes” (p. 249); as vozes desesperadas dos componentes mecanizados, que gritam “fogo” e “ajuda” são comparadas a vozes de crianças “morrendo numa floresta, sozinhas” (p. 249). As próprias imitações artificiais da natureza começam a perecer: as imagens de animais nas paredes do berçário tentam, em vão, correr do fogo, e os ratos de limpeza “perecem” tentando lutar contra as cinzas.

[A]lguns últimos ratos de limpeza corriam de um lado para o outro, *bravamente*, para carregar essas horríveis cinzas embora! E uma voz, com *sublime despreocupação* com a situação, lia poesia em voz alta. [...] [O] fogão podia ser visto fazendo café da manhã num ritmo *psicopata* [...] *chiando* histericamente! (BRADBURY, 1979, p. 249¹⁹, grifos e tradução nossos)

E então, finalmente, “o fogo *explodiu* a casa, e *deixou* ela despencar até o chão” (BRADBURY, 1979, p. 249, grifos nossos). Do fogo, resta apenas uma “grande quantidade de fumaça” (BRADBURY, 1979, p. 249, grifos nossos); da casa, uma única parede – aquela que trazia a voz-relógio que situava a casa temporalmente. Finalizada a narrativa, pode-se perceber que esta é composta por uma série de dicotomias: do natural contra o manufaturado; da limpeza contra a sujeira; do selvagem contra o domesticado. Toda proposição natural encontra uma sombra, um duplo, nas construções diretas ou indiretas da humanidade: a chuva é contrastada aos regadores mecânicos; os animais selvagens ao cão domesticado e, mais diretamente, aos ratos de limpeza

19 “[A] few last cleaning mice darting bravely out to carry the horrid ashes away! And one voice, with sublime disregard for the situation, read poetry aloud [...]. [T]he stove could be seen making breakfasts at a psychopathic rate [...] hysterically hissing!”

mecânicos e às simulações de animais nas paredes do berçário; mesmo o sol, astro-rei, com sua radiação vital é contraposto ao “brilho radiativo” (BRADBURY, 1979, p. 244) que a cidade arruinada emitia à noite. Dessa forma, a personagem-casa – enquanto lar, espaço manufaturado, e, em suas ações enquanto provedora de alimento e de proteção contra os elementos, mãe-substituta – se torna o perfeito símbolo da ação antropomórfica sobre o espaço natural.

O poema que dá nome ao conto, da autora Sara Teasdale, demonstra, contudo, que esse conflito é puramente unilateral: a natureza – os pássaros, os sapos, as árvores e a própria primavera – não percebeu, nem perceberá, o fim da humanidade; isto não lhe é relevante. O poema, lido no conto por uma voz robótica (p. 247), explica, indiretamente, o tema que percorre a narrativa: toda batalha contra a natureza é, na realidade, uma batalha contra a entropia. Assim, todas aquelas dicotomias podem ser resumidas em uma batalha do caos, essencialmente entrópico, contra a ordem, essencialmente antrópica. Mesmo a obsessão com limpeza, superficialmente inócua, da personagem-casa pode ser definida nesses parâmetros, sendo a sujeira uma representação da natureza desordenada, enquanto a limpeza se torna uma forma de manutenção da organização humana – ou mais que humana, pois, em seu papel enquanto criador da casa e de seus mecanismos internos, o humano se torna pseudo-divino e a limpeza um dever moral e sagrado (como exemplificado no ditado norte-americano “A limpeza é próxima da divindade”²⁰), uma forma de ritual.

Por fim, entretanto, a forma entrópica, manifesta pelo vento e pelo fogo, deve vencer, e a efêmera contribuição humana, segue o caminho de seu criador: assim como a raça humana pereceu no fogo nuclear, o cão domesticado tem seu corpo cremado pela casa, que queima num incêndio durante a madrugada. Poeticamente, encerrando suas existências sob o fogo, tradicional símbolo de limpeza e purificação.

20 “If someone says that *cleanliness is next to godliness*, they are referring to the idea that people have a moral duty to keep themselves and their homes clean” (COLLINS ONLINE DICTIONARY, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bradbury vê na conquista do espaço uma extensão da mecanização e do tédio da nossa cultura contemporânea. Em sua obra somam-se o pesadelo e às vezes a crueldade, mas antes de tudo a tristeza. Os acontecimentos que antecipa nada têm de utópicos; são, melhor que isso, advertências sobre os perigos que a humanidade pode e deve evitar. (BORGES & ZEMBORAIN, 1999, p. 126 *apud* CARRERA, 2018, p. 44²¹, tradução nossa)

O conto “Chuvas Suaves Virão”, conclui-se, resume em si grande parte do trabalho de Bradbury e, além disso, grande parte do que se encontrava na mente e inconsciente coletivo à época. Na obra, desde o início, o holocausto nuclear é fato consumado, e suas consequências de extermínio (quase) total da raça humana e destruição (quase) total de seu legado já são condições imutáveis da estrutura do mundo. “Bradbury é herdeiro da vasta imaginação do mestre [Edgar Allan Poe], mas não de seu estilo interjetivo e às vezes tremebundo.” (BORGES, 2013, p. 10), e, se utilizando desse arsenal de ficção científica, horror, pesadelo e ruína, cria empatia por objetos inanimados e personalidade em uma reação incendiária.

“Chuvas Suaves Virão” serve, então, tanto como representação de seu tempo, quanto como microcosmo do trabalho do autor, além de ser um texto fabular que cria empatia e preocupação justa no leitor, enquanto o entretém. É um perfeito exemplo da intertextualidade e ficcionalidade “belicizada” da ficção científica da Guerra Fria. Enquanto narrativa, se mostra um estudo sobre antropomorfização e coloca em seu âmago a ideia de que a permanência humana é adjacente à ambiguidade por parte do espaço natural.

21 “Bradbury ve en la conquista del espacio una extensión de la mecanización y del tedio de nuestra cultura contemporánea. En su obra asoman la pesadilla y a veces la crueldad, pero ante todo la tristeza. Los porvenires que anticipa nada tienen de utópicos; son más bien advertencias de peligros que la humanidad puede y debe eludir.”

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge L. *Apresentação*. In: BRADBURY, Ray. *As Crônicas Marcianas*. 1.ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013, p. 09-11.
- BRADBURY, Ray. *There Will Come Soft Rains*. In: BRADBURY, Ray. *The Martian Chronicles*. 10.ed. New York: Bantam Books, 1979, p. 242-249.
- CARRERA, Francisco J.F. *Mundos en desaparición, distopías posibles. Una aproximación al relato There Will Come Soft Rains de Ray Bradbury desde la didáctica de la lengua y la literatura inglesa y desde la didáctica de la contención y de la creatividad*. In: *Nudos*, Valladolid: 2 (1), 36-54, 2018.
- CLEANLINESS IS NEXT TO GODLINESS. In: *Collins Online Dictionary*. Glasgow: Harper Collins, 2022. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/cleanliness-is-next-to-godliness>. Acesso em: 02 mar. 2022.
- CORTÁZAR, Julio. *Alguns Aspectos do Conto*. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 147-163.
- CORTÁZAR, Julio. *Do Conto Breve e seus Arredores*. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b, p. 227-237.
- ENNS, Anthony. *The Poet of the Pulps: Ray Bradbury and the Struggle for Prestige in Postwar Science Fiction*. In: *Belphégor*, Online: 1 (13-1): 154-181, jun. 2015.
- GREGERSEN, Erik. *Ray Bradbury*. *Encyclopædia Britannica*, 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ray-Bradbury>. Acesso em 23 nov. 2020.
- O'LEARY, Devin D. *An Interview with Ray Bradbury*. *Weekly Alibi*, Albuquerque, 1999. Seção Books. Disponível em: http://weeklywire.com/ww/09-27-99/alibi_feat1.html. Acesso em: 23 nov. 2020.
- POE, Edgar A. *A Filosofia da Composição*. In: POE, Edgar A. *Ficção Completa, Poesia e Ensaio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 911-920.
- TODOROV, Tzvetan. *A narrativa fantástica*. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 147-166.

WELLER, Sam. Ray Bradbury, *The Art of Fiction No. 203*. The Paris Review. Nova Iorque, 2020. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/6012/the-art-of-fiction-no-203-ray-bradbury>. Acesso em: 23 nov. 2020.