

O maravilhoso em Kipling: análise do conto “Como o camelo arranhou a bossa”

RODRIGO CONÇOLE LAGE

Graduado em História (UNIFS). Especialista em História Militar (UNISUL).
e-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O escritor inglês Joseph Rudyard Kipling (1865-1936), prêmio Nobel de Literatura de 1907, foi um importante romancista, poeta, contista, autor de livros de viagem e de temas militares. No que diz respeito a sua produção contística, é considerado um inovador do gênero, com destaque para os textos que se enquadram dentro da literatura infantil. Como está um tanto esquecido entre nós e tem sido pouco estudado no meio acadêmico brasileiro, decidimos estudar um de seus contos.

Mesmo sendo muitas vezes visto como um propagandista do Império Britânico, iremos encontrar em sua produção vários textos que fogem da questão e pertencem ao gênero fantástico e ao maravilhoso. Com o objetivo de estudar esse segmento de sua produção, escolhemos como objeto de estudo o conto “Como o camelo arranhou a bossa”. Essa escolha se deu pelo fato de entendermos que o texto se configura como um exemplo do gênero maravilhoso, tal como Todorov o definiu no livro *Introdução à literatura fantástica*.

Apesar das críticas recebidas, o livro de Todorov é um marco dentro dos estudos da literatura fantástica e tem servido de base para nossos estudos do gênero. O que não quer dizer que as contribuições de outros teóricos não sejam úteis para complementar ou corrigir algumas de suas teses. Para o estudo do conto de Kipling dividimos nosso trabalho em duas partes. Na primeira, apresentamos uma definição do gênero maravilhoso. Na sequência, apresentamos o conto e examinamos a presença do maravilhoso na narrativa.

1. DEFINIÇÃO DO GÊNERO MARAVILHOSO: UM EXAME DA QUESTÃO

Em sua análise do fantástico, em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov parte do princípio de que este é um gênero que se situa entre dois outros gêneros:

o estranho e o maravilhoso. A partir dessa hipótese o autor subdivide-o em vários subgêneros (estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro). Apesar das limitações dessa classificação – que não engloba o gótico e as histórias de terror de modo geral, nem o realismo mágico ou o neofantástico – ela é útil para o estudo dos gêneros identificados pelo crítico.

O nosso foco, nesta seção, é o maravilhoso puro. Para defini-lo é preciso compreender o que é o fantástico e no que os dois se diferenciam. Nesse sentido, muitos críticos definem o fantástico a partir de “sua capacidade de gerar medo no leitor” (Egiert, 2013, p. 60), o que a nosso ver diz respeito exclusivamente às histórias de terror. Todorov parte de outro princípio. Sua definição está relacionada ao papel ativo do leitor diante do texto e não a alguma característica intrínseca ao texto. Não são, portanto, os acontecimentos em si que o definem, mas a reação do leitor e a do protagonista diante deles.

É a dúvida a respeito dos acontecimentos, que podem ou não ser de natureza sobrenatural, que irá determinar o gênero. Portanto, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2014, p. 31). Consequentemente, se o acontecimento tem uma causa natural, a narrativa é incluída no gênero estranho. Se a dúvida se encerra no final da história, por meio de uma explicação dos fatos, ela é enquadrada no fantástico-estranho. E se a dúvida se encerra por meio da identificação de uma causa sobrenatural, nós temos o fantástico-maravilhoso.

Porém, no caso do maravilhoso puro propriamente dito, a definição do gênero parte de outro princípio, porque nele a dúvida não tem lugar. Desde o início o leitor identifica a presença do sobrenatural como sendo algo natural ao cenário descrito. A presença da magia, de objetos e de criaturas mágicas, por exemplo, é um elemento típico das histórias. Assim, são os acontecimentos propriamente ditos, e não a reação do leitor, que definem este gênero:

Existe enfim um “maravilhoso puro” que, assim como o estranho, não tem limites claros (vimos no capítulo precedente que obras extremamente diversas contêm elementos do maravilhoso). No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (ibid., p. 59-60).

Portanto, o maravilhoso tem como principal característica a existência do sobrenatural, sobre a qual não paira nenhuma dúvida. Nele também se incluem, igualmente, os mitos (com seus deuses e criaturas sobrenaturais) e os contos de fada, pois lhe deram origem. Por tudo o que foi dito, podemos dizer que as histórias se passam em mundos cujas leis da natureza são diferentes e não têm nenhuma explicação racional; ou ocorrem numa versão alternativa da Terra, na qual a magia

está presente.

Seja como for, o importante é que não existe nenhuma justificação racional para a existência do sobrenatural, assim como não existe praticamente nada que seja impossível. Devido à existência dessas características, as histórias exigem do leitor uma cumplicidade em relação ao texto. Em lugar da dúvida, presente no fantástico, vamos encontrar um “leitor que sabe desde o início da narrativa que está no terreno da ficção” (Rocha, 2010, p. 33). Não porque o início da narrativa lhe informa textualmente desse fato, mas porque a pessoa lê sabendo que é preciso uma disposição mental específica para aquele gênero, o que lhe permitirá a aceitação dos fatos narrados.

Podemos então dizer que o leitor sabe que a história possui determinadas características e, normalmente, é por esse motivo que determinado texto é escolhido como objeto de leitura. E como o maravilhoso se manifesta de várias formas, Todorov (2014, p. 47-63), no terceiro capítulo de seu livro, divide-o em diferentes categorias: hiperbólico, exótico, instrumental e científico (a ficção científica). Na primeira, não existe o sobrenatural propriamente dito, os fenômenos simplesmente têm dimensões superiores (como a existência de animais gigantes, por exemplo).

Na segunda, os fenômenos sobrenaturais não são apresentados como tais durante a narração, e se enquadram no gênero maravilhoso propriamente dito. Na terceira, temos objetos que não podem ser construídos por meio da técnica existente na época descrita, mas que são perfeitamente possíveis (não são objetos mágicos propriamente ditos, que pertenceriam à categoria anterior). Por fim, temos a última categoria, que é a que hoje nós chamamos de ficção científica.

Essa inclusão gera alguma polêmica, pois é passível de crítica. A ficção científica tem, como uma de suas premissas, uma fundamentação científica e racional dos acontecimentos. A definição deste gênero é tão complexa e problemática quanto a do fantástico e também tem gerado controvérsia. Um dos aspectos problemáticos diz respeito ao fato de que se deve relacioná-la, ou não, ao fantástico. Segundo Noemí Novell Monroy (2008, p. 132, tradução nossa),

assim, enquanto alguns estudiosos, como Darko Suvin, tentam separá-la completamente das literaturas “fantásticas”, outros como Clute e Nicholls ou David Pringle, assumem de início que forma parte da “fantasia”. Todorov a situa no reino do “maravilhoso científico”, e Christine Brooke-Rose a define como uma forma mista do maravilhoso e do realismo.

Outros teóricos adotam classificações diferentes e, quando analisarmos o conto de Kipling, iremos discutir a questão e apresentar outro tipo de classificação. Contudo, não aprofundaremos a discussão porque fugiria aos limites de nosso trabalho. Seja como for, a última característica encontrada neste gênero, para alguns

teóricos, é o fato de que, comumente, o espaço e o tempo são difusos e indeterminados. Segundo Vanessa Rocha (ibid., p. 42), essa indeterminação “distancia a ação da História, de modo que quanto mais distante mais fascínio exercerá o maravilhoso”.

Todavia, tal afirmação deve ser relativizada. No caso da ficção científica, por exemplo, se a considerarmos como sendo parte do maravilhoso, ela ocorre com menos frequência. Nela, as histórias também tendem a estar situadas no futuro ou no passado (quando se escreve sobre viagens no tempo), que são descritos com precisão. Se examinarmos a série de livros *Perry Rhodan*, por exemplo, veremos que as histórias adotam uma cronologia muito precisa. Além disso, o modo como o tempo será trabalhado pelo autor irá mudar dependendo do formato da obra. Um conto, uma novela e um romance não irão adotar a mesma precisão e riqueza de detalhes devido à diferença de tamanho dos textos.

De qualquer forma, no que diz respeito à indeterminação temporal, temos como um importante elemento de sua construção, entre outros, “o uso de tempos verbais durativos (ou não acabados)” (ibid., p. 33). E no que diz respeito ao espaço, a indeterminação inexistente na ficção científica porque os autores tendem a descrever o cenário (outros planetas, a terra no futuro, etc.) com grande riqueza de detalhes e, comumente, a partir de conhecimentos astronômicos ou científicos. O que não quer dizer que a descrição detalhada também não esteja presente em muitos textos de fantasia, que podem ter o espaço descrito de forma muito rica e precisa.

A *Terra Média* de Tolkien, por exemplo, é descrita com grande riqueza de detalhes. É nos mitos, contos de fada e histórias de terror, entre outras narrativas, que essa indeterminação é mais frequente. E, da mesma forma que ocorre com o tempo, o espaço tende a ser mais indeterminado numa narrativa curta do que numa longa. Ou seja, num romance o espaço comumente será mais preciso e determinado do que em um conto. A rica descrição do cenário em *O Hobbit*, de Tolkien, por exemplo, não pode ser comparada à encontrada nos contos de Edgar Allan Poe.

Por fim, é preciso destacar o fato de que algumas das narrativas desse gênero têm um caráter simbólico ou alegórico. Possivelmente isso se relaciona ao fato de que, em sua origem, encontramos a presença do maravilhoso nos mitos, que têm uma função religiosa, social e cultural. Afinal, como afirma Helder Godinho (1982, p. 34), “os mitos *stricto sensu* são fundantes de uma cultura, porque instauram uma determinada visão do universo”.

2. ESTUDO DO CONTO “COMO O CAMELO ARRANJOU A BOSSA”

Nessa parte iremos estudar o conto de Kipling. Com esse objetivo dividimos esta seção em duas partes. Na primeira, iremos explicar quando e onde o texto

foi publicado, contextualizando-o dentro do livro no qual foi incluído¹, o que levou o autor a escrevê-lo, qual a tradução utilizada por nós e, por fim, apresentar um resumo da história. Na sequência, examinamos o modo como o maravilhoso se apresenta na narrativa.

2.1. INTRODUÇÃO AO CONTO DE KIPLING

O “Como o camelo arranhou a bossa” (“How the Camel got his Hump”, no original), de Kipling, foi publicado inicialmente no *St. Nicholas Magazine*, em janeiro de 1898, e ilustrado por Oliver Herford. Em 1902, foi publicado no livro *Just So Stories for Little Children*, com ilustrações do próprio autor (que fez duas xilogravuras para cada história do livro). Existem pequenas diferenças entre as duas versões, sendo que nós utilizamos a segunda versão. A história teve um longo processo de gestação sobre o qual temos algumas informações.

Sabemos que numa carta de novembro de 1892, dirigida a Mary Mapes Dodge, editora do *St. Nicholas Magazine*, o autor menciona a ideia de escrever um conto sobre um camelo. Além disso, em 1894, ele discutiu com o pai sobre o projeto de escrever histórias de animais. De acordo com anotações do diário de Mrs. Kipling, foi logo depois que ele começou a escrever a história. Segundo Lisa Lewis (2005, p. 1, tradução nossa), “a primeira inspiração para o Camelo veio de uma lenda mulçumana, outro ingrediente da história veio da Bíblia e da ética protestante do trabalho”. Outra possível fonte de inspiração foi o livro *As mil e uma noites*.

A história narra como, na época em que os animais começaram a trabalhar para o Homem, o Camelo foi viver ocioso no deserto porque se recusou a fazer o trabalho. O Cão, o Cavalo e o Boi procuraram convencê-lo a se juntar a eles, mas ele se recusou e a única coisa que dizia era “Que moosa!” (*Humph!*, no original). Por isso, eles foram se queixar com o Homem, que disse que não poderia fazer nada quanto a isso e que eles teriam que trabalhar em dobro para compensar o fato de ele não trabalhar.

Indignados, os três começaram a discutir às portas do deserto, e vendo aquilo, o camelo ria deles. Pouco depois apareceu o Gênio (*Djinn*, no original), que estava encarregado de Todos os Desertos, e o Cavalo se queixou da atitude preguiçosa do Camelo. O Gênio vai até ele e pergunta o motivo de ele não querer

¹ No Brasil é mais comum a publicação de coletâneas de contos do que dos livros tais como foram organizados e publicados pelo autor ou por terceiros (no caso das póstumas). Contudo, acreditamos que esse tipo de publicação tem um grave defeito, que é o fato de que ele não nos permite enxergar a história dentro do conjunto do qual originalmente faz parte. Ou seja, ao organizar uma coletânea o autor comumente adota como princípio organizativo, entre outras, questões cronológicas, temáticas ou estilísticas que também deveriam ser levadas em conta no estudo desses textos.

trabalhar, mas foi ignorado pelo Camelo. Por causa disso começou a evocar uma magia enquanto procurava mostrar seu erro. A primeira ilustração apresenta o Gênio conjurando o feitiço. O texto que a acompanha descreve como foi feita a conjuração, utilizando uma abóbora e um leque mágico.

Quando, depois de ser repreendido por não trabalhar, o camelo repete a frase “Que moosa!”, o Gênio avisa que não deveria voltar a dizer isso. O aviso foi ignorado e ele repetiu a frase. No mesmo instante, uma enorme e desajeitada corcova cresceu em suas costas, como podemos ver na segunda ilustração. O Gênio diz que agora ele vai trabalhar e o camelo pergunta como poderá fazê-lo com aquela corcova. Ele lhe diz que, por ter faltado três dias ao trabalho, vai trabalhar “três dias sem comer, porque podes usar a reserva da moosa” (Britto, 1999, p. 116).

Em seguida, o Gênio ordena que saia do deserto e vá se encontrar com os outros três animais. Ele devia portar-se bem e remoçar-se, o que ele fez. Desde aquele dia usou a moosa, que passou a se chamar bossa (*hump*, no original), para não o ofender. Contudo, não recuperou os três dias que perdeu, nem aprendeu a se comportar como devia. O conto termina com um poema que fala de sua feia bossa, para em seguida condenar a bossa das pessoas e exaltar o trabalho como sendo um instrumento para combatê-la, pois todos estão sujeitos a tê-la.

No que diz respeito à obra *Just So Stories*, ela foi composta originalmente para sua filha mais velha, Josephine. É uma coletânea de contos pertencentes ao que chamamos de “histórias de origem” (*origin stories*, em inglês), isto é, narrativas que explicam porque algo existe ou é de determinada forma, a partir de um evento do passado. Segundo Guilherme da Silva Braga (2012, p. 57), “cada história do livro traz uma explicação de cunho mais ou menos fantástico para as características de certos animais – como, por exemplo, a corcova do camelo ou as pintas do leopardo – ou ainda para outros fenômenos naturais, como a variação das marés”.

No que diz respeito ao gênero do conto aqui estudado, nós podemos dizer que pertence ao maravilhoso exótico. Adotamos tal classificação porque, em nenhum momento, a presença do gênio é apresentada como um fenômeno sobrenatural, sendo visto como algo natural no mundo em que a narrativa ocorre. O que não quer dizer que não possa ser classificado de outra forma. Nelly Novaes Coelho, por exemplo, adota uma forma diferente de classificação para o gênero, que pode ser aplicada à história de Kipling.

Segundo Vanessa de Bello (2010, p. 35), Nelly Novaes classifica as histórias desse gênero em maravilhoso metafórico, satírico, científico, popular ou folclórico e fabular. Se adotarmos essa tipologia iremos classificar o conto como pertencente ao fabular, pois ele “relaciona-se a situações vividas por animais, que podem ter sentido simbólico, satírico ou puramente lúdico” (idem). Como a história tem o objetivo de explicar como o camelo adquiriu sua corcova, ela tem um sentido simbólico, semelhante ao de muitos mitos e lendas.

Por fim, no que diz respeito à versão utilizada por nós, usamos a tradução de Ana Cassilda Saldanha de Britto. Ela faz parte de sua tese de doutorado *Rudyard Kipling's Just So Stories translated into Portuguese: Contexts and Text*. Contudo, infelizmente, ela não reproduziu as ilustrações em sua tese. Para sanar esse problema, incluímos, entre as referências, uma segunda tradução, de Henry Bugalho, e uma edição online do livro, em inglês. Ambas incluem as imagens. Seria importante a organização de uma listagem de todas as traduções existentes em português, mas isso fugiria aos limites de nosso trabalho.

2.2. O MARAVILHOSO EM “COMO O CAMELO ARRANJOU A BOSSA”

O primeiro elemento definidor do maravilhoso a ser destacado é a indeterminação temporal. Do ponto de vista cronológico a narrativa transcorre, tal como os mitos e os contos de fada, em um passado distante e indeterminado: “no princípio dos princípios, quando o mundo ainda era tão novo-e-tudo, e os Animais mal tinham ainda começado a trabalhar para o Homem [...]” (Brito, 1999, p. 114). Esse início pode ser associado ao texto bíblico de Gênesis 1:26, pelo fato de os animais trabalharem para o homem, o que aponta para seu domínio sobre a natureza:

Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra (Bíblia, 1999, p. 4).

Além disso, ao situá-la no passado distante, em uma época indeterminada, vemos que também há uma aproximação com os contos de fada. O início destas narrativas, comumente, situam a história em um difuso passado distante. Para isso, são utilizadas determinadas fórmulas, tais como “Era uma vez” ou “Há muito tempo atrás”. Outro ponto em comum com elas, e também com as fábulas, é o fato de os animais serem capazes de falar e conversar com o homem de forma natural, sem que tal fato produza nenhum tipo de estranhamento.

De qualquer forma, o elemento principal do maravilhoso é a presença do Gênio, que surge depois do Homem se mostrar impotente para mudar a situação e convencer o camelo a trabalhar como os outros animais: “Pouco depois apareceu o Gênio² encarregado de Todos os Desertos, numa nuvem de poeira (os Gênios viajam sempre desta forma, porque é mágica), e deteve-se para palavrear e ter uma

² Como a tradutora utiliza o português europeu, manteremos as citações no original sem qualquer tipo de modificação.

conversa fiada com os Três” (Britto, 1999, p. 115). A sua presença na história é uma marca da influência do *Livro das mil e uma noites*.

O gênio, *djinn* na transliteração inglesa, é uma criatura da mitologia islâmica, mas que já existia na mitologia árabe pré-islâmica, estando presente no *Alcorão* (principalmente na Sura 72, mas também na 34, 37 e 55). Eles são espíritos que, segundo o *Alcorão*, foram criados do fogo por Alá (Sura 55:14-15), possuem livre-arbítrio, podem assumir diferentes formas e ser bons ou maus. Os gênios formam uma terceira raça criada por Alá, juntamente com os homens e anjos, sendo inferiores a estes. Não sabemos até que ponto o escritor conhecia o mito islâmico.

Seja como for, Kipling promoveu uma alteração em relação à lenda mulçumana que lhe serviu de inspiração, e substituiu o anjo Gabriel pelo Gênio, mas preservou o caráter mulçumano do texto ao manter sua presença. A conversa entre o camelo e o gênio irá conduzir ao momento mais importante do conto, o nascimento da corcova por meio da magia. A utilização da magia como instrumento de punição é um elemento recorrente nas histórias do maravilhoso. Devido a sua importância Kipling descreveu sua execução minuciosamente, no texto que acompanha o primeiro desenho:

Primeiro traçou uma linha no ar com o dedo, e ela tornou-se sólida; depois, fez uma nuvem, e depois fez um ovo (...) e depois havia uma abóbora mágica que se transformou numa chama grande e branca. Depois o Génio pegou no seu leque mágico e abanou a chama até a chama se transformar numa Magia por si só. Era uma boa Magia e, na verdade, uma Magia muito bondosa, embora tivesse de dar uma mozza ao Camelo por o Camelo ser preguiçoso. O Génio encarregado de Todos os Desertos era um dos Génios mais bonzinhos, por isso nunca fazia nada realmente maldoso (Britto, 1999, p. 118).

Por ser um momento-chave da narrativa, isso provavelmente levou Kipling a escolhê-lo como tema da ilustração. O fato explicaria o motivo de a segunda imagem³ estar diretamente ligada à primeira e retratar o momento em que a corcova, ou bossa (como vemos tradução utilizada), aparecer no camelo:

O Camelo esta a comer um ramo de acácia, e acabou de dizer 'mossa' uma vez mais, que foi demais (o Génio bem o avisou), e por isso está-lhe a crescer a mozza. A coisa comprida que parece uma toalha a sair da coisa que parece uma cebola e a Magia, e podes ver a Mossa no seu ombro. A Mossa encaixa na parte achatada das

³ Como não tivemos acesso à primeira versão do texto, não sabemos qual foi o tema das ilustrações de Oliver Herford e o que elas têm de diferente em relação às de Kipling. Seria interessante um estudo das diferentes ilustrações do conto, mas isso exigiria um artigo específico sobre o assunto.

costas do Camelo. O Camelo está demasiado ocupado a mirar a sua bela imagem na poça de água para adivinhar o que lhe vai acontecer (idem).

Contudo, se tradicionalmente a magia é proveniente do próprio gênio, aqui ela dependia da utilização de objetos mágicos: a abóbora e o leque, o que não muda o fato de que a magia é um dos elementos centrais do maravilhoso. Seja por meio de usuários de magia que a utilizam contra o(s) protagonista(s), seja por meio daqueles que os auxiliam ou de objetos, plantas e criaturas mágicos, a magia está sempre presente nessas histórias. O que não quer dizer que tudo o que foge da normalidade esteja, necessariamente, relacionado com ela. Em *O gato de botas*, por exemplo, não temos uma criatura mágica propriamente dita, mesmo ele não sendo um animal normal.

Ao mesmo tempo, outro ponto em comum com os contos de fadas é o fato de que o surgimento da corcova pode ser comparado às maldições presentes em muitos deles. Iremos encontrá-las, por exemplo, em *O príncipe sapo*, *A bela e a fera* ou *A bela adormecida*. A única diferença é que, ao contrário dessas histórias, ela não é quebrada no final. Além disso, em todas essas narrativas as maldições têm em comum o fato de serem lançadas por uma criatura sobrenatural, objeto amaldiçoado/mágico ou por um usuário de magia. Isso não é diferente no conto de Kipling.

Por fim, a última característica a ser destacada é o sentido alegórico da história, que realça ainda mais a sua proximidade com os antigos mitos, contos de fada e fábulas. O Camelo adquiriu a corcova não porque o gênio fosse mal, mas como um castigo por sua atitude. A sua preguiça, e o fato de ter desprezado as admoestações dos outros animais e as do gênio, que tentaram convencê-lo a mudar de atitude, foram a causa desta maldição. Kipling foi criado em uma sociedade que estava alicerçada na moral cristã e isso pode ter-lhe influenciado.

De um ponto de vista cristão, católico, a preguiça é um dos sete pecados capitais. Ao mesmo tempo, é um pecado dentro de uma visão cristã do trabalho, de matriz protestante calvinista. Nessa corrente do cristianismo o trabalho está ligado a ideia de vocação, de um papel que Deus determinou previamente à cada ser humano e que, ao mesmo tempo, contribui para lhe dignificar⁴. Consequentemente, dentro desse ponto de vista, o camelo foi punido por sua soberba, que o levou a cair no pecado da preguiça e a desobedecer à vontade divina. A condenação da preguiça, e a valorização do trabalho, tem sido uma marca da ética e da moral ocidental devido a influência cristã.

Não é, portanto, de surpreender que ele tenha, a seu modo, pretendido transmitir determinados valores morais por meio do conto, que tenha procurado

⁴ Uma das mais importantes análises da visão calvinista do trabalho, associando-a ao desenvolvimento do capitalismo, foi escrita por Max Weber em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*.

ensinar o valor do trabalho, da humildade e da obediência em contraposição à preguiça e à arrogância. Nesse sentido moralizante, a narrativa está também associada aos mitos gregos. Podemos ver sua história como a representação da *hýbris* (ou *hybris*), presente na atitude do camelo. Este conceito que pode ser definido como “tudo aquilo que ultrapassa uma justa medida, o excesso. Também, como um sentimento, pode significar o orgulho, a insolência” (Rodrigues, 2011, p. 59). Segundo alguns autores,

[...] a *hybris* possui sempre um sentido ruim; é sempre voluntária; frequentemente produzida, mas não sempre, por aspectos como a juventude, a riqueza e o excesso de comida e bebida; normalmente não é religiosa; geralmente envolve uma vítima, tornando-se mais séria quando isso acontece (Rodrigues, 2011, p. 63).

Um exemplo clássico da sua manifestação é a história de Édipo, que caiu em desgraça devido ao próprio orgulho, mas não porque os deuses o levaram a agir daquela forma e, sim, por sua falta de moderação em não desistir de procurar o assassino de Laio e por seu orgulho. Conseqüentemente, assim como nos mitos, o camelo não foi punido pela crueldade do gênio, mas por sua própria atitude desmedida. Ao mesmo tempo, a corcova, por si só, não foi a única punição que ele recebeu. Com ela, o camelo poderia ficar três dias sem comer e o tempo que passou a economizar seria utilizado para trabalhar.

Com isso, como já foi dito, ele iria compensar o homem pelos dias que havia ficado sem trabalhar. Nesse sentido, assim como na Bíblia (Gênesis 3:19) o trabalho foi utilizado para punir o ser humano pelo pecado de Adão, vemos que no conto ele teve a mesma finalidade. Com um toque de ironia do autor, vemos que, no final, o camelo nunca mais conseguiu recuperar os dias perdidos. E mesmo assim ele não aprendeu com seus erros e continuou se comportando mal. Podemos então dizer que, como nas antigas fábulas, encontramos uma moral no final da história.

Ela pode ser resumida no seguinte ditado popular: “Pau que nasce torto, morre torto”. Ou seja, existem indivíduos que nascem com alguma falha de caráter e que nunca irão se corrigir e mudar para melhor. O camelo da história é um deles.

CONCLUSÃO

A partir da teoria de Todorov definimos o maravilhoso como um gênero literário que se caracteriza, principalmente, pela presença do sobrenatural, e descrevemos suas principais características. Apresentamos o conto de Kipling e sua origem, mostrando alguns detalhes do processo de elaboração da história. Na se-

quência, analisamos a narrativa, identificando os elementos típicos do maravilhoso, assim como também apontamos alguns pontos que ele tem em comum com os contos de fada e com as fábulas.

Por fim, analisamos os princípios éticos que norteiam a narrativa e que têm pontos em comum com a ética protestante do trabalho. Seria importante um estudo comparativo das duas versões da história, com o objetivo de identificar as principais diferenças existentes entre elas. Assim como é preciso também um estudo detalhado das ilustrações, dos textos que lhe serviram de fonte e uma análise do livro *Just So Stories for Little Children* como um todo. Apesar dessas limitações, esperamos que nosso trabalho possa despertar maior interesse pela obra do escritor, ainda tão pouco estudado entre nós.

REFERÊNCIAS

- Alcorão. Disponível em: <<http://islamhuda.com/e-quran/language/portuguese/>>. Acesso em 06 mar. 2017.
- Bíblia, Português. *Bíblia e Hinário Novo Cântico: Antigo e Novo Testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. 2 ed. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1999.
- Braga, Guilherme da Silva. “De onde veio a garganta da baleia”, de Rudyard Kipling. *In-Traduções*, Florianópolis, 4(7):57-67, 2012. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/download/1929/2355>>. Acesso em 03 mar. 2017.
- Britto, Ana Cassilda Saldanha de. *Rudyard Kipling's Just So Stories translated into Portuguese: Contexts and Text*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Glasgow, Glasgow, 1999. Disponível em: <<http://theses.gla.ac.uk/4874/>>. Acesso em 01 mar. 2017.
- Egiert, Suéllen de Fátima. 106 f. *Contos fantásticos brasileiros: interrelações entre a leitura e as características e convenções genológicas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2013. Disponível em: <http://www.unicentro.br/posgraduacao/mestrado/letras/dissertacoes/Disserta_o_Su_llen_Egiert_vers_o_final_completa_53c5807f504e2.pdf>. Acesso em 03 mar. 2017.
- Godinho, Helder. *O mito e o estilo*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- Kipling, Rudyard. *How the Camel got his Hump*. Disponível em: <<http://www.boop.org/jan/justso/camel.htm>>. Acesso em 05 mar. 2017.
- _____. Como o camelo ganhou sua corcova. Trad. Henry Bugalho. *Revista Samizdat*, n. 20, set. 2009, p. 72-77. Disponível em: <https://www.scribd.com/fullscreen/19288756?access_key=key-1r6zvr1jjg26or7p8zc&allow_share=true&escape=false&view_mode=scroll>. Acesso em 06 mar. 2017.
- Leite, Isabela Fernandes Soares. *Criação, híbris e transgressão na mitologia heroica*.

- Disponível em: <<http://www.ijpr.org.br/doc/monografias/Trabalho%20de%20%20Isabela%20Fernandes%20-%20Cria%C3%A7%C3%A3o,%20H%C3%BDbris%20e%20Transgress%C3%A3o%20na%20Mitologia%20Her%C3%B3ica.pdf>>. Acesso em 03 mar. 2017.
- Lisa, Lewis. “How the Camel got his Hump”. *Kipling Society*, 18 abr. 2005. Disponível em: <http://www.kiplingsociety.co.uk/rg_camelhump1.htm>.
- Monroy, Noemí Novell. 314 f. *Literatura y cine de ciencia ficción*. Perspectivas teóricas. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2008. Disponível em: <<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/4892/nnm1de1.pdf?sequence=1>>. Acesso em 06 mar. 2017.
- Oca, Laura Ivette Salas Montes de. *La figura del jinn en la literatura y la cultura árabe y su reinterpretación en la literatura occidental*. Disponível em: <https://www.academia.edu/5307557/Jinn_en_la_cultura_%C3%A1rabe_y_la_reinterpretaci%C3%B3n_occidental>. Acesso em 03 mar. 2017.
- Rocha, Vanessa de Bello Lins da. 83 f. *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=11049>.
- Rodrigues, Marco Aurélio. 101 f. *Nas redes da Àte: a hybris de Xerxes em Os persas de Ésquilo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91535>>. Acesso em 14 de mar. 2017.
- Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARTIGO RECEBIDO EM 08/03/2017; APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 02/06/2017

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar o conto “Como o camelo arranhou a bossa”, do livro *Just So Stories for Little Children*, de Joseph Rudyard Kipling, partindo do princípio de que faz parte da literatura maravilhosa. Com esse objetivo, apresentamos uma breve descrição das principais características do maravilhoso segundo a teorização de Tzvetan Todorov presente no livro *Introdução à literatura fantástica*, confrontando-a com a de outros críticos. Na sequência, apresentamos a análise do texto a partir desse referencial teórico.

PALAVRAS-CHAVE: Rudyard Kipling. Maravilhoso. Literatura Inglesa.

ABSTRACT: This article analyses the short-story “How the Camel got his Hump” from the book *Just So Stories for Little Children*, by Joseph Rudyard Kipling, following the principle that this tale is part of the marvelous literature. To that end, we present a brief description of the main characteristics of the marvelous presented by Tzvetan Todorov in his book *Introduction to Fantastic Literature*, compared with that of other critics. Finally, we analyze the selected short-story through these theoretical references.

KEYWORDS: Rudyard Kipling. Marvelous Genre. English Literature.