



Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 112-121, nov. 2009

O conceito de monomito como ferramenta de análise narratológica

Otávio Augusto Monteiro Xavier

Graduando em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto
e-mail: montaxavi@yahoo.com.br

Orientação: Elzira Divina Perpétua

Resumo: O monomito consiste no fato de que narrativas têm início, meio e fim. Não necessariamente nesta ordem apresentam-se, desenvolvem-se e concluem-se histórias. O que acontece nos dois pontos que figurariam entre estes “três atos”, portanto, também possuiria suas características comuns. Assim sendo, um mesmo protagonista arquetípico (um “herói”, independentemente da presença ou ausência de características heróicas em sua composição), apenas vestindo roupas e costumes locais, ao ver algo se transformar à sua frente, passa a agir em função de tal transformação em meio a outros arquétipos igualmente revestidos (personagens ou situações). Tais símbolos e imagens são arquetípicos por emanarem da psique humana e do inconsciente coletivo da humanidade. Uma vez estabelecida a psique como fonte comum entre mito e sonho, seriam o inconsciente coletivo e a “mitologia criativa”, autoral por excelência, as pontes entre o monomito e a criação de narrativas.

Palavras-chave: 1. Monomito. 2. Arquétipo. 3. Inconsciente coletivo. 3. Psique

Introdução

Enquanto ainda não eram difundidos no Ocidente os estudos do formalista Vladimir Propp a respeito das estruturas recorrentes no conto de magia russo¹, o mitólogo comparado Joseph Campbell publicou um trabalho de certa forma semelhante ao de Propp, mas também mais abrangente, por ser mais flexível.

Diferentemente de *Morfologia do Conto Maravilhoso* (PROPP, 1984), que tratava especificamente das semelhanças estruturais dos contos de magia russos, Campbell pu-

¹ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. Publicada pela primeira vez em 1928, a obra só viria a ser amplamente conhecida no Ocidente a partir do fim das décadas de 1950 e 1960, com as traduções do original em russo para o inglês e o italiano. Apesar do nome que ganhou no ocidente, Propp sublinhou que a tradução deveria ser *Morfologia do Conto de Magia* (PROPP, 1984, p. 214).

blicou, em 1949, *O Herói de Mil Faces* (2005), um manual sobre a recorrência de certos aspectos nas narrativas e mitologias das mais diferentes partes do planeta, independentemente da época em que surgiram e da natureza destas próprias narrativas. A este conjunto de recorrências, apresentadas em um estudo recheado de novas perspectivas e de fortes argumentos muitas vezes baseados no que havia de mais moderno na Antropologia, na Psicologia, na Arqueologia, na Sociologia e na Mitografia² da época, Campbell batizou como “monomito”, tomando emprestado o neologismo encontrado no romance *Finnegans Wake*, de James Joyce (1999).

O Herói de Mil faces passaria por “quatro décadas de vendas lentas, mas constantes” (VOGLER, 2006, p.41) até que o jornalista Bill Moyers entrevistasse o antropólogo e mitólogo comparado em um documentário produzido pela rede de televisão norte-americana PBS³. Intitulado *O Poder do Mito*, o projeto foi veiculado na televisão em 1988 e levou as idéias de Campbell a milhões de pessoas. Começou, assim, um tardio processo de ampla difusão de seus escritos pelo planeta.

Joseph Campbell faleceu em 1987. Até os dias de hoje são publicados pela *Joseph Campbell Foundation* trabalhos inéditos em seu nome, baseados em seus congressos e estudos inacabados (CAMPBELL, 2002, p.7). Seus livros, mesmo os menos recentes, não param de ganhar mais e mais leitores, bem como os congressos a respeito de sua obra não param de se multiplicar pelo planeta e, embora Campbell tenha construído suas teorias sem usar um único tijolo que não existisse antes, este “algo novo”, que mesmo assim se apresentou, é uma poderosa ferramenta aplicada hoje tanto na análise quanto na criação de narrativas.

Para se traçar um panorama do alcance da obra de Campbell mesmo antes de ela se tornar vastamente conhecida, é relevante dizer que o mesmo conceito de monomito que serviria principalmente para a interpretação de narrativas foi usado pelo cineasta George Lucas, nas décadas de 1970 e 1980, na confecção dos roteiros cinematográficos da série *Star Wars*, que viria a transformar radicalmente os padrões financeiros da indústria cultural no que diz respeito ao cinema e ao *merchandising*⁴.

Os estudos de Campbell, de meados e fim do século XX, influenciaram e influenciam não apenas o cinema como continuam influenciando muitos dos novos autores dos mais variados tipos de narrativa e mesmo seus críticos. A obra de Campbell vem também sendo mais e mais abordada como objeto de análise nas universidades brasileiras. Frente ao cres-

² O antropólogo Adolph Bastian foi o primeiro a propor a idéia de que mitos seriam compostos de “idéias elementares”. Dentre as demais grandes influências de Campbell estão os psiquiatras suíços Carl Jung (que passou a chamar de arquétipos as “idéias elementares” de que primeiro falou Bastian) e Wilhelm Stekel. Ambos relacionaram em seus estudos os sonhos, o inconsciente e a produção de ficção (literária, por exemplo) por parte do homem. Também tiveram influência determinante sobre a obra de Campbell o etnógrafo Franz Boas e o antropólogo Leo Frobenius.

³ A entrevista foi gravada em 1987, ano da morte de Campbell. Posteriormente foi transformada no livro *O Poder do Mito* (CAMPBELL, 1990).

⁴ Segundo Vogler (2006 p. 47), a influência de Campbell também “pode ser percebida nos filmes de Steven Spielberg, John Boorman, Francis Ford Coppola e outros”.

cimento de sua influência, é importante que desde já se busque mais conhecimento a respeito do monomito e de suas possíveis aplicações nos mais variados campos.

1. Conceitos

Embora normalmente as histórias caminhem para a superação dos obstáculos e para a redenção nos dois últimos “atos”, Campbell e outros que vieram antes e depois dele previram em seus trabalhos “heróis” que não se encaixariam sob estas e sim sob outras “regras” (lembramos que não há obrigatoriedades na criação de uma narrativa, por mais que elas venham a se parecer entre si). Também foram clarificadas algumas das diferentes formas em que tais arquétipos se apresentariam como, por exemplo, em culturas “heróforas”, ou seja, naquelas em que heróis não são vistos sem certo ceticismo. Em *A Jornada do Escritor* (VOGLER, 2006), manual de roteiro amplamente baseado em *O Herói de Mil Faces*, o roteirista Christopher Vogler, assinala, a esse respeito, dois exemplos: a Austrália e a Alemanha. “Os australianos desconfiam dos apelos da cultura heróica porque esses conceitos foram usados para seduzir jovens australianos a lutarem nas batalhas britânicas”, diz. Na Alemanha, por outro lado, “o legado de Hitler e dos nazistas macularam esse conceito”. Vogler também ressalta que, em muitos países do leste Europeu, a cultura é cínica quanto “aos esforços heróicos para mudar o mundo” (VOGLER, 2006, p.26).

Se, em princípio, tais arquétipos pareceriam figurar apenas em meio aos filmes de ação, pode-se perceber que, mesmo em histórias consagradas da literatura universal que em nada se assemelhem a uma aventura propriamente dita, tais arquétipos ainda serão recorrentes, tornando-se apenas mais trabalhoso o processo de sua identificação. E, assim como vários artifícios capazes de colocar uma trama em movimento podem aparecer de clássicos da mitologia aos mais recentes “enlatados” produzidos pela indústria cultural, também veremos nas mais diversas narrativas variações dos mesmos heróis, mães, pais, sombras, pícaros, arautos, mentores, camaleões e de muitas outras “idéias elementares”, bem como as infinitas possibilidades de combinações entre elas (VOGLER, 2006). Com relação a isso, muito embora não deva ser considerado oficialmente um narratologista, Campbell foi, entretanto, um dos maiores estudiosos da narrativa no século XX. E sua abordagem com relação àquilo que não é uma invenção, mas uma observação (VOGLER, 2006, p. 16), o monomito, foi baseada naquilo que Campbell considerava a melhor ferramenta para a análise de uma narrativa: a psicanálise (CAMPBELL, 2005, p. 11).

O monomito, de acordo com o trabalho de Campbell, em *O Herói de Mil Faces*, parte da premissa de que “seja o herói⁵ ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial” (CAMPBELL, 2005, p. 42) e se susten-

⁵ Cabe aqui ressaltar que se trata de uma definição certamente mais ampla do que a clássica definição de herói feita pelo filósofo Aristóteles em sua *Arte Poética* (2004), para quem o herói é necessariamente dotado de características como coragem e nobreza de caráter.

ta principalmente sobre dois dos conceitos mais famosos de que escreveu Carl Jung, o pai da psicologia analítica. Um deles são os arquétipos, nome dado às idéias elementares que Jung notou serem recorrentes nos sonhos e nas narrativas das mais variadas épocas e sociedades. O segundo conceito base é o inconsciente coletivo, nome dado ao suposto local de origem dos arquétipos, que, se por um lado surgiriam espontaneamente do inconsciente de cada um, seriam oriundos de uma área extremamente semelhante na psique de qualquer *Homo sapiens*. Lembra-nos Campbell de que tais símbolos “não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique” (2005, p. 27). A teoria dos arquétipos, entretanto, nos lembra Jung (*apud* CAMPBELL, 2005, p. 51) em *Psychology and Religion*, não é invenção sua. Idéias semelhantes figuravam em textos anteriores, como os de Nietzsche, Santo Agostinho e mesmo clássicos como Cícero e Plínio.

Questionado em *O Poder do Mito* (CAMPBELL, 1990, p. 62) a respeito da relação entre mito e sonho, Campbell é direto:

A psique humana é essencialmente a mesma, em todo o mundo. A psique é a experiência interior do corpo humano, que é essencialmente o mesmo para todos os seres humanos, com os mesmos órgãos, os mesmos instintos, os mesmos impulsos, os mesmos conflitos, os mesmos medos. A partir desse solo comum, constitui-se o que Jung chama de arquétipos, que são as idéias em comum dos mitos (...) São idéias elementares, que poderiam ser chamadas idéias “de base”. Jung falou dessas idéias como arquétipos do inconsciente. “Arquétipo” é um termo mais adequado, pois “idéia elementar” sugere trabalho mental. Arquétipo do inconsciente significa que vem de baixo. (...) Em todo o mundo e em diferentes épocas da história humana, esses arquétipos, ou idéias elementares, apareceram sob diferentes roupagens. As diferenças nas roupagens decorrem do ambiente e das condições históricas. São essas diferenças que o antropólogo se esforça por identificar e comparar.

Ainda em resposta a Moyers, Campbell emenda que

Você tem o mesmo corpo, com os mesmos órgãos e energias que o homem de Cro Magnon tinha trinta mil anos atrás. Viver uma vida humana na cidade de Nova Iorque ou nas cavernas é passar pelos mesmos estágios da infância à maturidade sexual, pela transformação da dependência da infância em responsabilidade, própria do homem ou da mulher, o casamento, depois a decadência física, a perda gradual das capacidades e a morte. Você tem o mesmo corpo, as mesmas experiências corporais, e com isso reage às mesmas imagens (CAMPBELL, 1990, p. 49)

Por isso, para ele,

Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia. Toda mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge uma outra mitologia, mais complexa (...) Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. (Lidam com) o amadurecimento do indivíduo, da dependência à idade adulta, depois à maturidade e depois à morte; e então com a questão de como se relacionar com esta sociedade e como relacionar esta sociedade com o mundo da natureza e com o cosmos (CAMPBELL, 1990, p. 36)

Cabe também acrescentar que

Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, um ritual, uma lenda ou um mito particulares, é *provável* que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito – e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo (CAMPBELL, 2005, p. 42. O grifo é nosso).

Lembra-nos ainda Mary Henderson (1997) que Campbell criou o termo “mitologia criativa” para nomear a criação autoral realizada de forma que o artista transforme sua experiência do mundo em metáforas. Dependendo da profundidade com que isso se executa (muito embora isso não necessariamente signifique qualidade), pode-se atingir algo tão profundo no que diz respeito a entrar em ressonância com o inconsciente do ser quanto um mito tradicional. Nas palavras do próprio Campbell (*apud* MARQUES, 2007):

Na mitologia tradicional (...) os símbolos mitológicos são herdados pela tradição e o indivíduo passa pelas experiências como planejado. Um artista criativo trabalha de maneira inversa. Ele passa por uma experiência de alguma profundidade ou qualidade e procura as imagens com as quais representá-la (...) Trato do primeiro problema que é a experiência estética, que eu chamo de “apreensão estética”, e então apresento uma análise da tradição imagética que os artistas modernos europeus herdaram. Temos a antiga tradição da Idade do Bronze; temos as tradições semita e hebraica; temos as tradições clássicas gregas. Também temos as tradições dos cultos de mistério e a tradição gnóstica; temos a tradição muçulmana, que era muito forte na Idade Média; temos a tradição celta e germânica e assim por diante. Esse é todo o vocabulário; é um tesouro maravilhoso no qual o artista vai buscar suas imagens.

Somado ao conceito de inconsciente coletivo, o conceito de mitologia criativa é a ponte entre o monomito e a criação de narrativas (autorais ou não) a ser explorada neste trabalho.

2. O monomito

Segundo o próprio Campbell (2005, p. 36), “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”.

Muito embora nem sempre surjam nessa ordem (ou mesmo nem sempre surjam) e em outras vezes estejam apenas implícitas numa dada narrativa, há três estágios principais em uma narrativa cronologicamente estruturada, de forma que, a princípio, poderemos dividir o monomito em três “atos” com dois *turning points* ou “pontos de virada” entre eles. Estes “atos” (como prefere chamá-los Vogler), segundo Campbell (2005), se assemelham em muito com as etapas de um rito de passagem, sendo chamados de *Partida* (ou *Separação*), *Iniciação* e *Retorno*. Assim como um jovem de uma tribo primitiva é retirado de sua infância (de forma voluntária ou não), o herói da narrativa deve passar por sua iniciação “lá

fora”, (separado de sua tribo ou não, numa busca interior ou não) e só então “retornar”, transformado, ao mundo comum antes de sua partida.

Como resume Campbell,

quer se apresente nos termos das vastas imagens, quase abismais, do Oriente, nas vigorosas narrativas dos gregos ou nas lendas majestosas da Bíblia, a aventura do herói *costuma* seguir o padrão da unidade nuclear (...): um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida (CAMPBELL, 2005, p. 40. O grifo é nosso).

Apresentamos, com relação ao tema, um quadro comparativo entre os estágios da narrativa segundo Campbell e Vogler. A comparação entre os estágios de Campbell e Vogler é feita pelo próprio Vogler (2006):

Quadro 1. Comparação esquemática e de terminologia

<i>O Herói de Mil Faces</i> (CAMPBELL, 2005)	<i>A Jornada do Escritor</i> (VOGLER, 2006)
<i>1- Partida, separação</i>	<i>1- Primeiro ato</i>
Mundo cotidiano	Mundo comum
Chamado à Aventura	Chamado à aventura
Recusa do Chamado	Recusa do chamado
Ajuda Sobrenatural	Encontro com o mentor
Travessia do Primeiro Limiar	Travessia do primeiro limiar
Barriga da baleia	
<i>2- Descida, Iniciação, Penetração</i>	<i>2- Segundo ato</i>
Estrada de Provas	Testes, Aliados, Inimigos
	Aproximação da Caverna Oculta
Encontro com a Deusa	Provação
A Mulher como Tentação	
Sintonia com o Pai	
Apoteose	
A Grande Conquista	Recompensa
<i>3- Retorno</i>	<i>3- Terceiro Ato</i>
Recusa do Retorno	Caminho de Volta
Vôo Mágico	
Resgate de Dentro	
Travessia do Limiar	
Retorno	
Senhor de Dois mundos	Ressurreição
Liberdade de Viver	Retorno com o Elixir

Fonte: VOGLER, 2006, pp.50, 51.

Não se trata aqui, entretanto, de uma definição de estruturas rígidas como vemos em Propp (1984). Poderemos ver com detalhes mais adiante que mesmo a proposta de Vogler (que apesar de possuir menos estágios é mais determinista do que a de Campbell) possui esquemas muito mais abertos e passíveis de interferência do que a estrutura proposta por Propp em 31 estágios, conforme o quadro a seguir:

Quadro 2. Esquema e terminologia de *Morfologia do Conto Maravilhoso* (PROPP, 1984).

<i>Seção preparatória</i>	
1.	Afastamento: um dos membros da família sai de casa
2.	Proibição: impõe-se uma proibição ao herói
3.	Transgressão: a proibição é transgredida
4.	Interrogatório: o antagonista procura obter uma informação
5.	Informação: o antagonista recebe informações sobre sua vítima
6.	Ardil: o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens
7.	Cumplicidade: a vítima se deixa enganar, ajudando, assim, involuntariamente, seu inimigo
<i>Trama em movimento</i>	
8.	Dano: o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família. (Alternativamente 8.a – Carência: falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo)
9.	Mediação: é divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir.
10.	Início da reação: o herói-buscador aceita ou decide reagir
11.	Partida: o herói deixa a casa;
12.	Primeira função do doador: o herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque; etc., que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico.
13.	Reação do herói: o herói reage diante das ações do futuro doador
14.	Recepção do meio mágico: o meio mágico passa às mãos do herói
15.	Deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia: o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura
<i>Caminho A</i>	
16.	Combate: o herói e seu antagonista se defrontam em combate direto
17.	Marca: o herói é marcado
18.	Vitória: o antagonista é vencido
19.	Reparação de dano ou carência: o dano inicial ou a carência são reparados
20.	Retorno: regresso do herói
21.	Perseguição: o herói sofre perseguição
22.	Salvamento: herói é salvo da perseguição
<i>Caminho B</i>	
23.	Chegada incógnito: herói chega incógnito à sua casa ou a outro país;
24.	Pretensões infundadas: um falso herói apresenta pretensões infundadas
25.	Tarefa difícil: é proposta ao herói uma tarefa difícil
26.	Realização: a tarefa é realizada
27.	Reconhecimento: o herói é reconhecido
28.	Desmascaramento: o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado
29.	Transfiguração: o herói recebe nova aparência
30.	Castigo, punição: o inimigo é castigado
31.	Casamento: o herói se casa e sobe ao trono

Fonte: PROPP, 1984.

Perfeitamente aplicável ao conto de magia russo, o Quadro 2, se por um lado pode ser aplicado com certas ressalvas a narrativas como a *Odisséia* (HOMERO, 2007), principalmente no que diz respeito ao caminho B, em pouco ou em nada se assemelhará a uma narrativa em sentido *lato*.

A esse respeito, convém citar a entrevista dada por Campbell para o *The Goddard Journal* (vol. 1, n.º 4 *apud* MARQUES, 2007) em 9 de junho de 1968, por ocasião do lançamento do quarto volume de *As máscaras de Deus*. Quando questionado se mais seria obtido em seu trabalho se houvesse mais metodologias disponíveis, Campbell respondeu:

Sou contrário a metodologias por que acho que elas determinam o que você vai aprender. Por exemplo, o estruturalismo de Lévi-Strauss. Tudo o que vai achar é o que o estruturalismo permitir que você ache. E um olhar aberto aos fatos que estão na sua frente vai ser impossível dessa maneira. Parece-me que assim ele se fecha para iluminações (...) Sem dúvida, o caminho flexível é o mais apropriado. Você tem que saber correr, andar, parar e sentar-se. Mas se quiser ficar só sentado, então vai limitar sua experiência. No anos 20 e 30, o funcionalismo estava na moda. Você não podia fazer comparações interculturais; você tinha que interpretar tudo de acordo com o que conhecia da cultura local. Seria como examinar o apêndice no corpo humano para determinar a condição do homem moderno. Você tem que seguir sua origem e descobrir que uso tinha em tempos remotos (...) Eu acho que essa ênfase na estrutura, neste ou naquele método, é um tipo de desdobramento do monoteísmo (...) ele tem que ter apenas um modo de interpretação. Veja os marxistas e os freudianos – e agora vem o estruturalismo de Lévi-Strauss, e nada mais conta. É incrível. É só a nossa panelinha aqui e qualquer prova que não se encaixe deve ser descartada. (CAMPBELL, *apud* MARQUES, 2007)

Quanto a isso, sublinhamos mais uma vez que nossas intenções no presente trabalho, assim como as de Campbell, são antes propor ferramentas para se compreender um texto do que forçar o seu encaixe e/ou subordinação a uma estrutura dada. Se, como divide Wolfgang Iser (2006), apenas as ciências duras dizem respeito ao fechamento das questões, cabendo às ciências suaves somente o seu mapeamento, tomamos posição semelhante ao assinalar que conhecer as possibilidades do monomito é apenas um possível catalizador dentre várias chaves de leitura igualmente possíveis.

Tratar o suave como duro, como faria uma abordagem estruturalista a partir do monomito, entretanto, seria tão errado quanto ignorar que não existem ciências duras ou suaves ideais, ou seja, que ainda assim há certas correspondências a serem estudadas no campo das ciências suaves. O semiótico e pai da pragmática Charles Peirce, antes de tudo um homem com vasto e notório currículo repleto de estudos e contribuições para as ciências exatas, em *Semiótica e Filosofia*, faz um alerta àqueles que

nunca abriram os olhos para a completa significação do adágio *Humanum est errare*. Nas ciências de medida, que são as menos sujeitas a erro – a metrologia, a geodésia e a astronomia métrica – hoje em dia, nenhum homem que tenha respeito a si próprio jamais enuncia resultado alcançado sem fazê-lo acompanhar do *erro provável*; e se essa prática não é observada em outras ciências, isso se dá porque, nestas, os erros prováveis são demasiados amplos para serem estimados. Durante anos, ao longo do processo de amadurecimento de minhas idéias, eu reuni-las sob a designação de *falibilismo*; em verdade, o primeiro passo no sentido de *perquirir* é o de reconhecer que ainda não se tem conhecimento satisfatório, de sorte que o maior empecilho para o progresso intelectual é, seguramente, o empecilho da segurança olímpica. ([s.d.], p. 45).

É, portanto, com um espírito antes falibilista do que estruturalista que devemos prosseguir se formos fazer uso do monomito. Cabe aqui também a citação de Propp, em ar-

tigo cerca de 40 anos após a publicação de *A Morfologia do Conto Maravilhoso*:

É bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções das personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura. Todavia, os métodos propostos neste volume [Morfologia] antes do aparecimento do estruturalismo, bem como os métodos dos estruturalistas, que almejam o estudo objetivo e exato da literatura, possuem também seus *limites* de aplicação. Eles são possíveis e fecundos no caso de uma repetição em ampla escala. É o que ocorre na língua, é o que ocorre no folclore. Mas quando a arte se torna campo de ação de um gênio irrepetível, o uso dos métodos exatos dará resultados positivos somente se o estudo das repetições for acompanhado daquele algo único para o qual até agora olhamos como a manifestação de um milagre incognoscível. Seja qual for a rubrica sob a qual inscrevamos a *Divina Comédia* ou as tragédias de Shakespeare, o gênio de Dante e de Shakespeare não se repetem e sua análise não pode ser reduzida aos métodos exatos. E, se (...) colocamos em relevo as afinidades entre as leis estudadas pelas ciências exatas e aquelas das ciências humanas, gostaríamos de concluir lembrando sua diferença fundamental e específica (PROPP, 1984, p. 5).

Reconhecendo, portanto, que o saber a respeito do conceito de monomito apresentado não é necessariamente definitivo ou mesmo imprescindível em uma análise, ainda acreditamos existir nele a potencialidade não só de um agente catalizador numa primeira abordagem como também de uma possibilidade de aprofundamento em estudos futuros, jogando por vezes mais alguma luz onde antes ela não era satisfatória. Neste propósito, inclusive, lembra-nos Greimas em seu texto *Semiótica figurativa e semiótica plástica* (2005), ao afirmar que os signos são produzidos a partir do olhar sobre eles, e não o contrário.

Usada com critério, como um meio e não como fórmula rígida, uma vez que não se preocupe em ser determinista a respeito de qual é qual arquétipo e qual é qual etapa em detrimento do entendimento de tais elementos em contato dinâmico uns com os outros, tal ferramenta tem muito a contribuir, principalmente em um primeiro contato, que pode colocar a narrativa em questão lado a lado com muitas outras que, de outra forma, dificilmente poderiam ser vistas como esse tipo particular de precursor num sentido borgiano, isto é, uma obra cuja leitura poderia influenciar a leitura de outra, mesmo que os autores de ambas sequer conhecessem tal “outra obra”.

Uma vez compreendido o monomito, tem-se uma opção a mais para que nenhuma leitura precise ser necessariamente a “primeira leitura”: ganhou-se aquilo que, por vezes, pode ser uma excelente forma de se trabalhar o mosaico intertextual e as mais variadas relações entre textos e as idéias elementares dos homens. O uso ou não-uso de tal ferramenta cabe ao discernimento daquele a quem ela se destina.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BORGES, Jorge L. Kafka e seus precursores, in: *Obras completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Globo, 1999.

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.
- _____. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.
- _____. *As máscaras de Deus: Mitologia ocidental*. São Paulo: Palas Athena, 1994b.
- _____. *As máscaras de Deus: Mitologia oriental*. São Paulo: Palas Athena, 1993.
- _____. *As máscaras de Deus: Mitologia primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- _____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica, in: *Semiótica visual*. São Paulo, Hacker, 2005.
- HENDERSON, Mary. *Star Wars. The magic of myth*. Nova Iorque: Bantam Books, 1997.
- HOMERO. *Odisséia*. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3v.
- ISER, Wolfgang. *How to do theory*. USA/UK/Austrália: Blackwell Publishing, 2006.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Nova Iorque: Viking Press, 1939.
- MARQUES, Josenildo. *Uma entrevista com Joseph Campbell*. 2007. Disponível em: <<http://monomito.wordpress.com/2007/08>> Acesso em: 4 out. 2008.
- PAULINO, G; WALTY, I; CURY, M. *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.