

Quinteiro, Sílvia (2009) “A viagem como demanda *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley e em *Le Comte de Monte-Cristo*, de Dumas” in *Textos e Pretextos*, nº 13, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, pp. 52-61.

De acordo com Carol Williams (1988: xi), a história da humanidade pode ser vista como a história de um viajante, uma vez que, em seu entender, mudar de sítio e de hábitos é tão próprio da natureza humana quanto o desejo de permanecer e de construir um lar. Logo, é natural que a viagem se tenha tornado num dos temas mais recorrentes e duradouros da literatura, assumindo uma enorme multiplicidade de formas, de modalidades, de objectivos e até mesmo de designações (viagem real, viagem imaginária, viagem no tempo). Todos estes tipos de viagem, ou de “encenação da viagem” (Adler, 1988: 3), têm como aspecto fundamental e comum a deslocação do corpo de um sujeito (viajante) que atravessa um determinado espaço num determinado tempo, sendo que sujeito, espaço e tempo são culturalmente determinados.

Segundo Gingras (1988: 1293), um outro aspecto comum a todas as viagens é aquele que, na sua opinião, permite distinguir a viagem do mero atravessar o espaço: a procura (de que a demanda pode ser considerada um caso particular). Trata-se, portanto, de um propósito inerente à viagem e que é simultaneamente a sua marca distintiva. Na verdade, podemos apontar um sem número de objectivos que estão na origem de outras tantas representações de viagens, mas é um facto que a ideia de busca está normalmente presente: a busca do conhecimento (científico, do Outro, de si próprio), da verdade, da paz (refúgio), da imortalidade, de riqueza, de aventura, entre outras. Todavia, Murray Roston (1990: 342) considera que a viagem representada pelos Românticos tem como objectivo a procura da superação de si, ou seja, o ultrapassar dos limites impostos ao ser humano.

Infringir os limites espaciais anteriormente definidos e respeitados é no período Romântico um acto paralelo à transgressão dos limites do conhecimento e, como tal, uma repetição da desobediência de Adão e Eva quando se aproximam da árvore do conhecimento e dela retiram o conhecimento interdito que está na origem deste “novo

impulso criativo” do homem romântico e dos seus feitos. Assim, quando falamos em viajante romântico, falamos de um sujeito que faz convergir em si a transgressão espacial e a transgressão dos limites do conhecimento, numa tentativa de dar resposta às inquietações e à insatisfação que o caracterizam que podemos constatar na seguinte passagem de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, por exemplo:

I may there discover the wondrous power which attracts the needle and may regulate a thousand celestial observations that require only this voyage to render their seeming eccentricities consistent forever. I shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world never before visited, and may tread a land never before imprinted by the foot of man. These are my enticements, and they are sufficient to conquer all fear of danger or death and to induce me to commence this laborious voyage with the joy a child feels when he embarks in a little boat, with his holiday mates, on an expedition of discovery up his native river. [...] This expedition has been the favourite dream of my early years. [H]ow gladly I would sacrifice my fortune, my existence, my every hope, to the furtherance of my enterprise. One man's life or death were but a small price to pay for the acquirement of the knowledge which I sought, for the dominion I should acquire and transmit over the elemental foes of our race. As I spoke, a dark gloom spread over my listener's countenance. At first I perceived that he tried to suppress his emotion; he placed his hands before his eyes, and my voice quivered and failed me as I beheld tears trickle fast from between his fingers; a groan burst from his heaving breast. I paused; at length he spoke, in broken accents: "Unhappy man! Do you share my madness? Have you drunk also of the intoxicating draught? Hear me; let me reveal my tale, and you will dash the cup from your lips!" (Shelley, [1818] 1998: 16, 28)

Apesar de se tratar de um excerto aparentemente centrado na viagem de Walton, na realidade, a referência aos objectivos da viagem desta personagem, à curiosidade que os desperta, ao desejo de ser o primeiro a explorar um terreno jamais pisado pelo Homem e de obter o poder que advém de se ser o único detentor de um determinado conhecimento, bem como a capacidade para agir em função desses desejos (ultrapassando os seus medos e encarando a morte como um preço pequeno a pagar por tal feito), são afinal uma forma de, logo numa fase inicial da obra, sintetizar na figura de Walton (duplo de Victor) e na sua experiência tudo o que será narrado a propósito do herói. Em ambos os casos, o desejo de transgressão leva-os a ir além do permitido (literal ou metaforicamente), a “viajar”, ultrapassando fronteiras em direcção à superação de si e da condição humana que os limita. Viajar é, neste sentido, um instrumento que está à disposição do Homem que procura um saber maior, que quer ir além do que lhe é facultado pelo seu espaço, pelo seu tempo ou, até mesmo, pela sua realidade. A viagem constitui afinal um factor que, juntamente com outros, como sejam o desafio do Criador ou a busca do Infinito e do Absoluto, contribui para a afirmação da liberdade e da dignidade humanas propostas por Schiller e almejadas pelo herói romântico.

A viagem consiste num percurso que, como referimos, pode assumir uma grande diversidade de formas. Todavia, no caso da viagem no seu sentido mais restrito, estamos perante uma trajectória, uma deslocação para a qual se define à partida um ponto de chegada. Este ponto de chegada tanto pode consistir num espaço físico, como no atingir de um objectivo definido pelo sujeito. Neste último caso, a viagem figura com o sentido que lhe é atribuído no *Bildungsroman*, como um percurso de vida, como um contributo, mas também como uma metáfora para o processo de construção do carácter do indivíduo. A viagem constitui então um meio de auto-conhecimento e de auto-exploração, bem como uma exposição do herói a um meio desconhecido, proporcionando-lhe, conseqüentemente, uma transformação interior e um desenvolvimento que fazem dele um ser mais sábio, mais experiente, mais sensível e, regra geral, também mais proeminente. Assim, este tipo de viagem, que é metáfora da vida, é uma viagem linear, diferenciando-se das restantes pela impossibilidade de retorno ao ponto de partida (Daemmrich, 1987: 157).

Tal como referimos no início, a viagem é um dos motivos mais recorrentes da literatura, contudo os viajantes, os objectivos, as modalidades da viagem, bem como as percepções que o viajante tem do que observa e de si próprio vão sofrendo alterações ao longo tempo. No período em causa e nas obras em análise, a viagem apresenta frequentemente características próprias do ou com origem no *Grand Tour*. Esta longa viagem (com uma duração que podia ir até oito anos) tinha como principais objectivos a aquisição do conhecimento de línguas e culturas estrangeiras (nomeadamente ao nível das artes e da estética) e o estabelecimento de relações diplomáticas e/ou comerciais com vista à preparação da carreira destes jovens (Adler, 1988: 4-6). Fazer o *Grand Tour* era, então, entendido como um aspecto fundamental para que se pudesse considerar que um jovem aristocrata tinha completado a sua educação. Dada a importância que a viagem assumia na formação do indivíduo, Barbara Korte diz mesmo que o *Grand Tour* era uma “instituição social” (2000: 41).

No século XIX, as melhores condições dos transportes e de segurança e a descida nos custos deste tipo de viagem levam a um aumento no número de ingleses que visitam o continente, a uma maior diversidade de viajantes (famílias, mulheres) e de objectivos. Com efeito, o *Grand Tour* passa a ser também uma viagem que se faz por puro prazer, apesar de continuar a ser essencialmente uma forma de completar a educação dos jovens de uma classe social alta, como verificamos em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, por exemplo, onde tanto Victor como Henry Clerval se

dirigem a Ingolstadt para aprender, no primeiro caso Filosofia Natural (Cap. 3-4) e no segundo línguas orientais (Cap. 5).

Na verdade, a grande diferença entre os primórdios do Grand Tour e a viagem feita durante o período Romântico passa em grande medida, senão fundamentalmente, pela questão da percepção que o indivíduo tem do espaço que atravessa e contempla. Considerando que quando se aborda a questão da viagem o ponto de vista da narrativa “passa do viajante para o mundo observado, regressa à sua percepção em mutação, revela o conhecimento recém-adquirido e volta a olhar para o mundo” (Daemmrich, 1987: 155), então é fundamental caracterizar o tipo de viajante e de percepção em causa. Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, essa caracterização é feita logo no Capítulo 2, quando Victor descreve as reacções e os sentimentos que uma mesma paisagem despertam nele e em Elizabeth, fazendo a distinção entre as suas personalidades através da forma de ver e de estar no mundo:

Elizabeth was of a calmer and more concentrated disposition; but, with all my ardour, I was capable of a more intense application and was more deeply smitten with the thirst for knowledge. She busied herself with following the aerial creations of the poets; and in the majestic and wondrous scenes which surrounded our Swiss home -- the sublime shapes of the mountains, the changes of the seasons, tempest and calm, the silence of winter, and the life and turbulence of our Alpine summers--she found ample scope for admiration and delight. While my companion contemplated with a serious and satisfied spirit the magnificent appearances of things, I delighted in investigating their causes. The world was to me a secret which I desired to divine. Curiosity, earnest research to learn the hidden laws of nature, gladness akin to rapture, as they were unfolded to me, are among the earliest sensations I can remember. (Shelley, [1818] 1998: 36)

Mais uma vez, a descrição de uma paisagem tipicamente romântica assume no texto a função de reflectir um modo característico de pensar a relação sujeito/espaço, sendo que tanto Victor como Elizabeth são referidos como apreciadores do espectáculo proporcionado pelo cenário montanhoso da Suíça, mas distinguindo-se todavia a natureza do seu carácter de acordo com o modo como se relacionam com o objecto da sua contemplação. Assim, se para Elizabeth este cenário não passa disso mesmo, de uma espécie de quadro, cuja observação lhe proporciona prazer (“delight”), para Victor a paisagem é motivo de curiosidade e, por isso, sinónimo de investigação e de produção de sentido. De acordo com as palavras do próprio herói, ele e Elizabeth procuram e encontram significados completamente distintos numa mesma paisagem, ou melhor, observando um mesmo fragmento de natureza constroem paisagens diferentes, cujo sentido reside não só nos elementos que as compõem, mas também, e de modo decisivo, no tipo de personalidade e de percepção do sujeito observador. Assim, ao esclarecer que

Elizabeth encontra a felicidade na observação de uma paisagem que constrói com a mediação da criação poética (ao nível das aparências) e ao definir-se a si próprio como um espírito “ardente” e curioso, cujo deleite reside na procura das leis naturais e obscuras que regem os fenómenos observados, Victor aponta desde logo a motivação que o levará a viajar para Ingolstadt, viagem decisiva para a obra, na medida em que será lá que irá adquirir o conhecimento que possibilita a criação do monstro. Todavia, nas múltiplas viagens que Victor faz ao longo da obra e cujos percursos (e os relatos desses mesmos percursos) constituem uma manifestação das preferências estéticas e das necessidades espirituais do herói já não existe uma descrição pura do observado, mas sim uma narração mediada pela alma do sujeito, como sucede na referida deslocação para Ingolstadt, na visita com Clerval aos bosques em volta dessa cidade, na procura de refúgio face aos seus sentimentos de culpa e remorsos que o leva a Chamounix, na ida para Inglaterra e posteriormente para a Escócia, onde cria e destrói a fêmea pedida pela criatura (nomeadamente na descida do Reno por entre paisagens que o herói identifica como belas e pitorescas), na perseguição da criatura até ao Pólo Norte. Efectivamente, e como nota Adler (1988: 9, 17), se os viajantes dos séculos XVI a princípios do XVIII procuravam observar, registar e transmitir a informação recolhida com o maior rigor e imparcialidade possíveis, o sujeito romântico encontra naquilo que observa uma fonte de conhecimento, mas também de prazer e de inspiração, pelo que a sua descrição do observado é essencialmente subjectiva.

Um outro tipo de viagem frequentemente representado consiste na travessia dos oceanos. Em *Le Comte de Monte-Cristo*, de Dumas, por exemplo, a narração tem início com um capítulo intitulado “Marseille. – L’arrivée”. Trata-se de uma chegada, o que pressupõe a existência de um destino anterior, de uma viagem que se faz “fora do texto” e, portanto, fora do alcance do leitor. Neste primeiro capítulo, é relatada a chegada de uma viagem que, neste caso e à semelhança de tantas outras nesta obra, se faz por mar:

Le 24 février 1815, la vigie de Notre-Dame de la Garde signala le trois-mâts le *Pharaon*, venant de Smyrne, Trieste et Naples. [...] le jeune marin quitta son poste à côté du pilote, et vint, le chapeau à la main, s’appuyer à la muraille du bâtiment.

C’était un jeune homme de dix-huit à vingt ans, grand, svelte, avec de beaux yeux noirs et des cheveux d’ébène; il y avait dans toute sa personne cet air calme et de résolution particulier aux hommes habitués depuis leur enfance à lutter avec le danger. (Dumas, [1845] 1981: 3-4)

No excerto supracitado, a indicação do tipo de viagem e a descrição do herói, desde logo tratado por “jeune marin”, são enriquecidas através do estabelecimento de uma relação entre ambos. Isto é, associa-se o carácter do herói ao perigo e, portanto, também

ao risco que é inerente à viagem marítima, uma vez que o mar surge frequentemente na literatura como representação do elemento desconhecido de onde emergem múltiplos perigos ou, até mesmo, o próprio Mal (Blumenberg, 1997: 8). Assim, este jovem marinheiro é à partida caracterizado como um sujeito habituado a enfrentar situações adversas, um traço do seu carácter que será decisivo no decorrer da acção. Edmond Dantès é apresentado nesta fase inicial da obra como um simples marinheiro, para quem a viagem constituiria um meio de subsistência. Logo, para o herói de *Le Comte de Monte-Cristo*, estas viagens iniciais constituem simultaneamente um meio através do qual ele adquire o conhecimento do mar, de locais exóticos e distantes, e da forma de se deslocar até eles. Trata-se de um conhecimento que será fundamental aquando da fuga do Castelo de If, tanto pela facilidade em movimentar-se em meios estranhos, como por lhe permitir impor-se pela sabedoria aos restantes homens do mar com que se relaciona. Com efeito, o domínio das artes de marear que é atribuído a Dantès constitui antes de mais uma forma de domínio de si próprio, de manter a calma e de transmitir aos que o rodeiam o sentimento de segurança que caracterizará a figura do Conde. Aliás, este é um dos instrumentos de que ele faz uso para submeter os outros, ou para que eles próprios desejem submeter-se-lhe, para que o sintam como um *lugar/porto* seguro.

Como referimos, são múltiplas as viagens de Edmond Dantès por mar, e não só, do mesmo modo que são múltiplos os propósitos dessas deslocações, tendo contudo uma mesma consequência: o *crescimento* do herói, que acumula os saberes e as experiências necessários à prossecução da sua vingança, também ela marcada por um conjunto de viagens que permitem ao Conde chegar até todos aqueles que quer punir ou recompensar, onde e quando lhe é mais conveniente, uma vez que uma das suas características excepcionais é uma quase ubiquidade, que resulta do facto de se deslocar instantaneamente para qualquer lugar. Na verdade, as diferentes viagens do herói de *Le Comte de Monte-Cristo* são determinadas pelas múltiplas identidades que assume ao longo da obra e pelas diferentes localizações e acções que lhes são atribuídas. Assim, tanto encontramos este herói, que se diz habituado à imensidão e ao infinito do mar e que chega a assinar “Simbad le marin” (Dumas, [1845] 1981: 314), no papel de inocente marinheiro, como no de prisioneiro, no de fugitivo, no de marinheiro maltês, no de contrabandista, no de um rico senhor que viaja por prazer, no de um estudioso de Fisiologia, no de um convalescente que encontra na deslocação o melhor remédio para os seus males e, por fim, numa viagem em busca da salvação junto de Haydée que podemos adivinhar transformar-se numa deambulação:

«Quoi ! que voulez-vous dire ? demanda Valentine. Où est le comte ? où est Haydée ?

- Regardez », dit Jacopo.

Les yeux des deux jeunes gens se fixèrent sur la ligne indiquée par le marin, et, sur la ligne d'un bleu foncé qui séparait à l'horizon le ciel de la Méditerranée, ils aperçurent une voile blanche, grande comme l'aile d'un goéland. (Dumas, [1845] 1981: 1398)

Com efeito, a obra de Dumas começa e acaba com as viagens marítimas do herói, sendo que os actos da partida e da chegada simbolizam e contêm todo o destino de Edmond Dantès. Na verdade, e contrariamente ao que afirma Blumenberg a propósito da relação do Homem com o mar (1997: 7), o carácter tempestuoso e insondável do Conde leva a que encontre a paz e o conforto justamente no mar e não no porto, não na terra, espaço onde o homem comum se sente acolhido e abrigado.

Como vimos, o motivo da viagem marítima repete-se na literatura Romântica, sendo acompanhado pelos motivos da tempestade e do naufrágio, símbolos da ira divina e do fracasso das aspirações humanas. Ao motivo do navio e dos homens que nele sulcam gloriosamente as vagas do oceano, que encontramos no início de *Le Comte de Monte-Cristo* e que representam uma vitória da cultura sobre a natureza, opõe-se o motivo do naufrágio, sinónimo do triunfo da natureza agreste e infinita (como o próprio Conde) sobre a cultura (Seixo, 1997: 26).

No excerto de *Le Comte de Monte-Cristo* que se segue, os motivos da tempestade e do naufrágio são mesmo enriquecidos pela referência directa à presença humana na paisagem. Uma presença plural, na medida em que reveste três formas distintas: os gritos de agonia que se ouvem, os corpos que se movimentam desesperadamente e a figura do observador que desfruta da cena observada:

Comme il se relevait, un éclair qui semblait ouvrir le ciel jusqu'au pied du trône éblouissant de Dieu illumina l'espace ; à la lueur de cet éclair, entre l'île Lemaire et le cap Croisille, à un quart de lieue de lui, Dantès vit apparaître, comme un spectre glissant du haut d'une vague dans un abîme, un petit bâtiment pêcheur emporté à la fois par l'orage et par le flot ; une seconde après, à la cime d'une autre vague, le fantôme reparut, s'approchant avec une effroyable rapidité. Dantès voulut crier, chercha quelque lambeau de linge à agiter en l'air pour leur faire voir qu'ils se perdaient, mais ils le voyaient bien eux-mêmes. [...] En même temps, un craquement effrayant se fit entendre, des cris d'agonie arrivèrent jusqu'à Dantès. Cramponné comme un sphinx à son rocher, d'où il plongeait sur l'abîme, un nouvel éclair lui montra le petit bâtiment brisé, et, parmi les débris, des têtes aux visages désespérés, des bras étendus vers le ciel. (Dumas, [1845] 1981: 222-223)

Como referimos, esta passagem relata um naufrágio testemunhado, não só pelas suas vítimas, mas também por uma figura situada num ponto privilegiado para a sua observação, sem que contudo corra ela própria qualquer risco, uma figura que desfruta da sua auto-preservação, da segurança do seu ponto de observação (Blumenberg, 1997:

17, 26) – factor essencial para que, de acordo com Edmund Burke, se dê a experiência sublime que leva o narrador a sublinhar a total imobilidade do jovem Dantès, comparando-o mesmo a uma esfinge (“Cramponné comme un sphinx à son rocher”). De resto, Blumenberg (1997: 25-26) chega mesmo a comparar esta figura recorrente na literatura do espectador do naufrágio à *Rückenfigur* de *Wanderer über dem Nebelmeer*, de Caspar David Friedrich. Trata-se de uma figura que, estando estática e virada de costas para nós, conduz o nosso olhar para o mar de névoa que contempla, constituindo, tal como o espectador do naufrágio um meio de acesso à paisagem/situação observada.

Em *Le Comte de Monte-Cristo*, para além do facto de se descrever o cenário e os acontecimentos a partir do olhar do herói, há também a salientar o meio através do qual este naufrágio nocturno se torna acessível ao olhar do seu espectador. Com efeito, Dumas constrói um cenário obscurecido, em que o mar, o navio e os homens se encontram encobertos pela névoa da tempestade, sendo apenas visíveis quando um relâmpago rasga o céu e ilumina uma determinada parte da paisagem. Remetendo mais uma vez para a definição burkiana do conceito de sublime, lembramos que esta pressupõe como uma das fontes da experiência sublime a luz dos relâmpagos que, ao invés de constituir um meio de iluminar e assim amenizar a paisagem, é uma forma súbita de romper a escuridão para, neste caso, tornar visível a violenta batalha travada pelos homens e pelos navios contra uma natureza enfurecida – uma batalha perdida. O cenário tempestuoso e terrível em que decorre o naufrágio é transformado numa “beleza em estado de enlouquecimento” (Guerreiro, 1994: 24), numa imagem do Inferno, onde os pecadores, ao invés de arderem, se afogam enquanto gritam, implorando o perdão divino. Murray Roston (1990: 214-219) considera que por vezes a natureza actua como instrumento da ira divina e que o afogamento é um símbolo da insuficiência espiritual do Homem perante Deus. Podemos também entender o afogamento, do mesmo modo que a morte de Frankenstein dentro do navio, como sinónimos da inaptidão para concluir um percurso – da inaptidão física, mas também moral (Seixo, 1997: 26), para chegar ao fim do trajecto previamente definido. Dominados pelo poder esmagador da tempestade, aqueles que iniciaram a sua trajectória como viajantes acabam por ser transformados em errantes, em figuras à deriva, sem qualquer possibilidade de alcançar o destino previamente definido, passando por uma agonia, cujo limite é determinado única e exclusivamente pela entidade superior que os domina. Trata-se afinal da incapacidade de realizar os sonhos por parte do sujeito, na medida em que o barco em que se faz transportar constituiria, segundo a análise que Foucault faz deste espaço



(1986: 27), a última grande reserva da imaginação, transportando os homens aos seus sonhos (tesouros, bordéis, colónias, etc.).

Em *Le Comte de Monte-Cristo* surge ainda um outro tipo de viagem: a busca do Infinito através do exótico, ou seja, do Infinito na multiplicidade, na variedade do excêntrico, na pluralidade de perspectivas que este faculta, uma vez que a dita Europa civilizada deixa de ser o único ponto a partir do qual se observa o resto do mundo, passando a ser ela própria o objecto de uma observação feita do exterior. Aqui o herói mantém frequentemente uma posição próxima do panóptico, ainda que sendo mais uma visão panorâmica, uma vista sobre um mundo que para este herói, caracterizado pela facilidade com que se desloca, não é tão grande quanto para o comum dos mortais. A pequenez do mundo face ao herói torna-o quase omnipresente, mas também omnisciente e, por consequência, onnipotente, sendo assim o domínio do espaço um factor decisivo na construção desta figura.

Em *Le Comte de Monte-Cristo*, o orientalismo e o exotismo fazem-se sentir desde o início da narração e advêm de um percurso do herói em busca do poder e da proeminência que viabilizam a sua vingança. O herói, que surge logo no início da narração de regresso de uma viagem por lugares exóticos, a bordo de uma embarcação com um nome que remete para esses espaços – o *Pharaon* –, acaba por ver todo o seu percurso de vida marcado pelas viagens que efectua a lugares tão diferentes e estranhos quanto a própria figura do Conde de Monte-Cristo, bem como pela presença de figuras/troféus que traz consigo desses destinos, como sejam a voluptuosa Haydée e o negro Ali. Cria-se em torno da figura do Conde um ambiente próprio das *Mil e uma Noites* que transforma o jovem marinheiro num misto de Simbad, o marinheiro e de Ali Babá. De resto, esta semelhança é reconhecível não só pela descrição da gruta do tesouro – a sumptuosidade do mobiliário, a predominância dos tecidos turcos em tons de carmim e dourado, as pedras preciosas engastadas nos punhos de armas árabes, os tapetes turcos (Dumas, [1845] 1981: 346) e os restantes produtos vindos das mais diferentes e distantes proveniências (Dumas, [1845] 1981: 346, 348) – mas também pelo facto de o herói frente à sua gruta ordenar: “[M]aintenant, Sésame, ouvre-toi !” (Dumas, [1845] 1981: 248). De resto, não será alheio a todas estas referências a ambientes, figuras e histórias de inspiração oriental o facto de, em termos cronológicos, o período Romântico não estar muito distante da edição da tradução francesa de parte das *Mil e uma Noites* (1704-1717), da autoria de Antoine Galland, que foi em grande

medida responsável pela divulgação da obra na Europa e pela voga do orientalismo (Flor, 2004: 44-45).

A busca do diferente através de viagens a lugares exóticos e do rodear-se de bens provenientes desses mesmos lugares remete para um domínio da fantasia, no qual a realidade do herói se mistura com o maravilhoso lendário – um mundo entre o real e o imaginário em que o sonho e a imaginação não se distinguem da realidade. Um universo que está bastante mais próximo do carácter indeterminado e infinito da deambulação do que da noção mais concreta e finalista de viagem.

Na verdade, podemos concluir que apesar de a contemplação, o puro fruir da paisagem observada e a deambulação ou, até mesmo, a errância assumirem um papel importante nas múltiplas deslocações descritas nas obras de Mary Shelley e Dumas, o grande motivo da viagem, aquilo que verdadeiramente impulsiona o Victor Frankenstein e Edmond Dantès é a demanda. Quer se trate da busca do conhecimento, da salvação ou, até mesmo, do Infinito, a demanda é o aspecto da viagem que melhor se articula com a personalidade destes heróis permanentemente insatisfeitos e em busca de novos obstáculos para transpor que permitam superar-se a si próprios e evidenciar-se enquanto seres excepcionais.

Adler, Judith. 1998. *Origins of Sightseeing*. In *Travel Culture: Essays on What Makes Us Go*. Edited by Carol Traynor Williams. Westport: Praeger.

Blumenberg, Hans. 1997. *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*. Bembo: The MIT Press.

Daemmrich, Horst and Ingrid Daemmrich. 1987. *Themes & Motifs in Western Literature*. Berlin: Francke Verlag.

Dumas, Alexandre (pai). [1845] 1981. *Le Comte de Monte-Cristo*. Paris: Éditions Gallimard.

Flor, João Almeida. 2004. Thomas de Quincey e a Fantasmagoria Romântica. In *Act 9, Corpo e Paisagem Românticos*. Edited by Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Fátima Silva. Lisboa: Edições Colibri.

Foucault, Michel. 1986. Of Other Spaces. *Diacritics* 16:1: 22-27.

Gingras, George. 1988. Travel. In *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Edited by Jean-Charles Seigneuret. Westport: Greenwood Press.

Guerreiro, António. 1994. O sublime ou o destino da arte. In *Do sublime, On the sublime*. Lisboa: Electa.

Korte, Barbara. 2000. *English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Explorations*. Basingstoke and New York: Macmillan Press.

Roston, Murray. 1990. *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts, 1650-1820*. Oxford: Princeton University Press.

Seixo, Maria Alzira. 1997. Différence, Séduction, Horreur: la Nature dans les Récits de Naufrage. In *Nature. Literature and its Otherness*. Edited by Svend Erik Larsen, Morten Nøjgaard and Annelise Ballegaard Petersen. Odense: Odense University Press.

Shelley, Mary. [1818] 1998. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Williams, Carol Traynor. 1988. Introduction to *Travel Culture: Essays on What Makes Us Go*. Edited by Carol Traynor Williams. Westport: Praeger.