



RELICI

O REGISTRO DE VIAGEM EM *CLOUD ATLAS*: UM OLHAR SOBRE A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA¹

*THE TRAVEL RECORD IN CLOUD ATLAS: A LOOK AT CINEMATOGRAPHIC
ADAPTATION*

Herman Augustinho da Cruz²

RESUMO

Este artigo parte de que o uso da narrativa de registro pessoal, seja por meio da escritura de diários, cartas ou recursos audiovisuais, é uma característica primária da narratologia do gênero Literatura de viagem, e se levantará um estudo comparativo do registro da descrição de viagem na Literatura e no cinema. Para tanto se utilizará o romance *Cloud atlas* (2004) de David Mitchell, e a sua adaptação cinematográfica *Cloud atlas* (2012), dos diretores Lilly e Lana Wachowski e Tom Tykwer, para analisar ambas as versões, enquanto habilidade em narrar seis segmentos de viagens no tempo e no espaço e com vozes narrativas retroativas e emuladas como mídias de registros distintos (diário, cartas, gravações, depoimentos, audiovisual), e como isso é apresentado nesses dois formatos de arte, de um ponto de vista comparativo.

Palavras-chave: narrativa pessoal, literatura de viagem, adaptação cinematográfica.

ABSTRACT

This article assumes that the use of the personal record narrative, whether through the writing of diaries, letters or audiovisual resources, is a primary characteristic of the narratology of the genre Travel literature, and a comparative study of the record of the trip description will be raised in Literature and cinema. To do so, David Mitchell's novel *Cloud atlas* (2004) and his film adaptation *Cloud atlas* (2012), by directors Lilly and Lana Wachowski and Tom Tykwer, will be used to analyze both versions, as an ability to narrate six segments of travel in time and space and with retroactive and emulated narrative voices as media of different registers (diary,

¹ Recebido em 31/08/2020. Aprovado em 02/09/2020.

² Universidade Estadual de Londrina. grafados@gmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 168-182, set, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

169

letters, recordings, testimonies, audiovisual), and how this is presented in these two art formats, from a comparative point of view.

Keywords: personal narrative, travel literature, cinematographic adaptation.

O FILME *CLOUD ATLAS*

Produzido em 2012, o trio de diretores e também responsáveis pela adaptação como roteiro, teve o grande problema de converter uma narrativa densa, com mais de 500 páginas, repletas de intertextualidade com gêneros especificamente literários como o diário e o romance epistolar, com ecos de Defoe, de Stevenson, de Melville, e de autores mais contemporâneos como Philip K. Dick, Italo Calvino e Haruki Murakami, em um filme de 165 minutos.

O romance é uma volta ao mundo no tempo e no espaço, que inicia em 1949 em um ponto remoto do Sul do Pacífico e segue até um futuro apocalíptico e distópico em 2321 nas ilhas do Havaí. Essa possibilidade ocorre por meio de um arranjo de seis histórias independentes, mas entrelaçadas por meio dos personagens, em uma sugestão de que se trate de reencarnações, mas também por meio da intertextualidade, pois segue um esquema, onde o texto posterior sempre invoca a leitura do anterior, e também utiliza o sistema do personagem recorrente na tradição literária inaugurada por Balzac na sua *A Comédia Humana*.

A escolha narrativa dos roteiristas e diretores foi a de ampliar o conceito inicial de mosaico do romance, em uma padronagem bem mais variada, pois as seis histórias são apresentadas, como uma narrativa linear, em momentos simultâneos, explorando a sincronicidade dos estados de tensão de cada história, para compor uma linha de tempo única, que narra seis histórias ocorridas em épocas distintas, de uma forma que o espectador tenha uma visão de conjunto, considerando-as como uma trama única, representando o processo de dominação e a luta pela liberdade,



RELICI

170

como uma constante determinada historicamente, no passado, no presente, e, inevitavelmente no futuro.

No livro, a percepção das histórias como linhas narrativas autônomas vem do fato de serem apresentadas em blocos independentes de contos longos com cerca de 60 páginas cada, que são interrompidos em momentos chaves, no esquema do folhetim, e depois da sexta história, que é narrada completa, as histórias retornam em ordem decrescente, como no voo do bumerangue, retomando as histórias do momento em que foram interrompidas na primeira parte. O esquema geral se pode determinar como: A B C D E F E D C B A.

No filme, as transições são curtas, e muitas vezes, enquanto uma voz em *off* narra um acontecimento, na tela acompanhamos sobreposições das histórias, montadas em um ritmo de *videoclipe*. Para se ter uma ideia, nos 5 minutos iniciais, antes da titulação e dos créditos principais, empregando o esquema simbólico acima, temos a seguinte sequência: F A C D B E C D A E B.

Além da duração diferenciada para cada cena, também o fato de serem interpolados em momentos cronológicos diferentes do romance, onde há uma evolução histórica factual tanto na versão progressiva como na retroativa, que o filme, quebra com essa linha histórica.

No romance, as histórias se tocam em um plano intertextual, onde se invocam, de modo especial, o diário, a carta, o relatório científico, a resenha literária, a entrevista e a contação de histórias. O filme já não utiliza esse esquema, embora utilize da metáfora visual desses elementos de mídia, como a escrita de carta, a gravação em mini cassete, a holografia, entre outros. Seu entrelaçamento está na força narrativa visual, e conectada em um plano místico, sugerindo provavelmente a reencarnação, que altera profundamente a “mensagem” do filme.



RELICI

Essa dinâmica adotada pelos cineastas, que é onde reside o foco narrativo da história cinematográfica, foi muito criticada pelos resenhistas da época do lançamento do filme, como nesse artigo de Chris Tookey:

It's a classic example of artistic over-ambition and star egotism crushing the life out of original material — David Mitchell's much-loved novel — that was bright, playful and entertaining. The film has none of those qualities: it's long-winded, pompous and full of risibly misjudged performances³ (TOOKEY, 2013).

Outra característica do filme que reforça essa sugestão de que as histórias são simultâneas, é o uso dos mesmos atores para representar personagens diversos nos diferentes tempos narrativos. Decisão de produção arriscada e bastante criticada, inclusive formalmente pelo Media Action Network Group for Asian Americans, acusando os cineastas de usarem “yellowface” no filme (BROOKS, 2012), que relembra a época infeliz em que Hollywood utilizava atores brancos para representar papéis de negros, o chamado “blackface”. Na verdade, essa proposta do filme é mais ampla, pois faz uso de “whiteface” quando a atriz Halle Berry, afro-americana, interpreta o papel de Jocasta Ayrs, uma europeia branca. Existem outras faces raciais e trocas de gênero também, sem que nada disso seja importante para o entendimento da história. É um detalhe bem cuidado, e basta conferir os créditos da equipe de “*make up*”, para notar que é o setor com mais integrantes da produção.

Por um daqueles acasos providenciais, o único distribuidor internacional do filme que optou por um título diferente da tradução literal, foi o caso do português, que ficou intitulado: *A viagem*. Outros países mantiveram a forma original de *Cloud atlas*, e somente acrescentaram um subtítulo esclarecedor, como na Argentina que

³ “É um exemplo clássico de ambição artística excessiva e egoísmo das estrelas destruindo a vida do material original – o romance muito querido de David Mitchell – que é brilhante, divertido e cativante. O filme não tem nenhuma dessas qualidades: é prolixo, pomposo e cheio de interpretações risivelmente mal executadas”.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 168-182, set, 2020



RELICI

172

ficou *Cloud Atlas: La red invisible* ou na Itália como: *Cloud Atlas - Tutto è connesso* (Fonte IMBD).

Não sabemos o que move os responsáveis por essas traduções nas suas escolhas, mas sabemos de muitos resultados patéticos, que poderiam ter sido evitados apenas mantendo-se o original, e para confirmar e também se divertir, basta pesquisar no Google com a frase “traduções absurdas para títulos de filmes”, para se dar conta de quantos blogs ligados ao cinema já comentaram essa questão.

Neste caso, “A viagem” pode ter sido uma chave de interpretação para uma importante alteração na história original, referente à narrativa do meio, que no livro ocorre em algum lugar do Havaí, onde o leitor descobre que a história é narrada em um artefato holográfico e vista por um dos netos do protagonista, em um futuro destituído já de tecnologia, ao ponto da própria transmissão ser encarada como uma espécie de milagre, que já não tem tanta força espiritual e nem de credibilidade.

O filme, entretanto, apresenta um novo elemento, que é a comunicação com uma civilização alienígena, acionada por um sinal interestelar, com o objetivo de resgatar os poucos sobreviventes humanos. Neste contexto, o filme inicia e termina, com o personagem contando a história em um planeta distante da Terra, como uma espécie de lenda viva. É como se os distribuidores não confiassem na capacidade de dedução do público brasileiro, e pensaram então em dar uma boa dica para esclarecer o argumento do filme.

A LITERATURA DE VIAGEM

O tema das viagens percorre todas as grandes literaturas do mundo, previsivelmente, por serem uma metáfora da vida como jornada, e isso ressoa no tempo e nas culturas. Na tradição ocidental, existe uma farta literatura de viagem representando o corpo de um mito arquetípico, como em Ulisses navegando além do mundo conhecido, ou Dante viajando pelo Inferno e subindo o Monte Purgatório até

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 168-182, set,
2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

173

os reinos extraterrestres do Paraíso. Grandes poemas épicos em muitas línguas recontam missões a lugares longínquos, viagens fantásticas, viagens por mar e por terra, viagens que se encerram com um regresso a casa ou que continuaram sem fim.

A Literatura de viagem incorpora em sua própria existência uma noção de alteridade, no sentido de que a existência de um "outro", revela a existência de um "eu" em interação com esse "outro", e desse deslocamento e dessa interação, combina-se uma identidade de mundo distinta, independentemente da posição ideológica do escritor. Muitos desses escritores trazem sua própria subjetividade particular à sua escrita, permitindo-nos compreender não apenas os lugares que visitaram, mas também suas respostas pessoais aos eventos e às pessoas com as quais se relacionou.

Escrever sobre outros lugares e outros contextos envolve a escrita de si mesmo, um texto materializado especialmente nos diários e nas cartas. A literatura de viagem começou com as narrativas gregas, e se estabeleceu na renascença com o objetivo de fornecer informações essenciais sobre outras culturas para fins políticos ou diplomáticos. O relato de Marco Polo de suas viagens pela Ásia é um exemplo clássico. Entretanto, a escrita de viagem como ficção tem uma outra tradição.

Começa a se tornar um gênero literário com a explosão da literatura de aventuras para adolescentes no século XIX, especialmente escritores como Jules Verne, R. M. Ballantyne, Robert Louis Stevenson, H. Rider Haggard, Emilio Salgari, Arthur Conan Doyle, H. G. Wells, entre outros.

Se para os jovens leitores, essa era uma forma segura de viajar por continentes inexplorados, habitados por piratas e selvagens inescrutáveis de toda espécie, e sem sair do quarto; para os adultos, as narrativas de viajantes tornavam-se um grande fenômeno editorial e temática social.



RELICI

174

Viajantes e exploradores como Richard Burton, Charles Doughty, John Speke e Henry Yule, e também por um número crescente de mulheres, como Isabella Bird, Mary Kingsley e Lucie Duff Gordon, geravam expectativas com suas viagens e havia um público ávido por elas. Os diários do capitão Cook, a narrativa pessoal de Alexander von Humboldt sobre suas viagens pelas Américas entre 1799 e 1804, as descrições detalhadas de Charles Waterton da flora e fauna das Américas no início do século XIX e a épica *A Viagem do Beagle* (1839) de Charles Darwin e mais uma dezena de bons livros, alimentaram o interesse popular em ciência e exploração. O sucesso era tanto, que missionários, militares, jornalistas, diplomatas e muitas das mulheres que acompanhavam os seus maridos, escreviam as suas viagens e eram lidos.

Portanto, a Literatura de viagem designa os textos que contam a jornada de uma pessoa de um lugar para um outro lugar significativamente diferente e que têm qualidades duradouras -- sejam formais ou baseadas em conteúdo -- que ressoam com leitores de diferentes épocas, com interesses e origens diferentes. Pode-se dizer que é um espaço híbrido, entre ficção e autobiografia.

E finalmente, os escritos de viagens demonstram que, embora as pessoas ao redor do mundo possam parecer diferentes e falar idiomas diferentes, existe uma essência humana a unificar todas elas.

A LITERATURA DE VIAGEM EM *CLOUD ATLAS*

O livro segue mais de perto o espírito da narrativa de viagem, especialmente nas duas primeiras partes (e duas últimas), em que se utiliza a forma do diário e do epistolar. Já o filme, com o seu rompimento da temporalidade por meio do esfacelamento narratológico da sequência original, consegue representar bem a limitação da transmissão textual e investe mais nas transmissões transgeracionais,



RELICI

sugerindo que a condição humana reflete padrões que transcendem as circunstâncias históricas.

Esse ponto entra em choque com a principal prerrogativa da Literatura de viagem, a de que as pessoas são diferentes segundo a geografia em que residem. O filme segue um conceito de pluralidade, que pode relacionar-se às ideias de Ihab Hassan sobre a civilização planetária. Hassan argumenta a necessidade de um senso planetário que sinalize a necessidade de uma nova mentalidade estética e cultural para suplantar o pós-modernismo (HASSAN, 2003).

E, embora o filme perca esse aspecto de meta-narrativa característica da literatura pós-modernista em que o romance se inscreve, principalmente em função de concessões aos padrões de Hollywood, ele insiste em cada cena, nesse conceito, de acordo com Nancy (1996), de que “being cannot be anything but being-with-one-another, circulating in the with and as the with of this singularly plural coexistence”.⁴

Para Nancy, ser não é uma coisa compartilhada, porque ele é o próprio compartilhamento do ser, e essa coexistência circula em todas as direções, sejam temporais em 1849 ou em 2301, ou em uma geografia dada, seja o Havaí ou Londres.

Portanto a multiplicidade de mundos apresentada em *Cloud Atlas*, título que já apresenta-se como uma intenção global, mundial, internacional, visto que as nuvens são configurações planetárias, e temos que lembrar também, que o romance inglês, especialmente na ficção científica, teve sempre essa inclinação para tratar de temas com abrangência planetária.

O escritor David Mitchell segue essa mesma tradição de globalização, iniciada em 1580, quando Francis Drake retornou de sua viagem de três anos ao

⁴ “O ser não pode ser senão o ser-um-com-o-outro, circulando no com, e como o com, dessa convivência singularmente plural”.

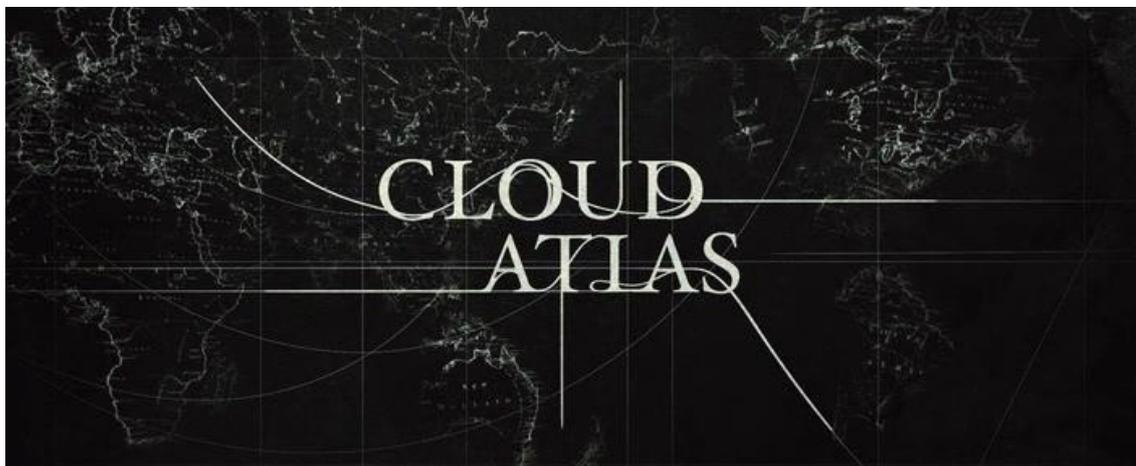


RELICI

176

redor do mundo. O próprio título, Atlas das nuvens, nos remete a uma cartografia traçada por um dos elementos do planeta Terra, característico por executar um balé de formas absolutamente casuais e aleatórias.

No filme, após aquela sequência introdutória já mencionada, há um *Black-out* e depois, abre para o título:



Logo faz uma fusão para um mapa mundial, e deste para um grupo de nuvens no céu, na forma de um preenchimento negativo:





RELICI

177

Dentro desse mundo, ocorre uma multiplicidade de mundos, os comportamentos, as disposições pessoais, desejos, estão todos compartilhados e em exposição mútua. Nós temos “todos os mundos dentro deste mundo” (Nancy, 1996). Portanto, o filme, com seus monólogos em *off*, seus *flashbacks*, seus jogos de interpretação com os mesmos atores, transporta para o *phatos* cinematográfico, como que uma *mimesis* desse atlas global apresentado na abertura. Esse é momento em que é feito o pacto entre a obra que se pretende e o seu espectador.

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Quando falamos em Literatura de viagem, e nos propomos a pensar em um suposto “cinema de viagem”, de um ponto de vista comparativo, é interessante nos remetermos ao início desta relação ao nível da história cinematográfica.

No seu início, o cinema foi uma diversão de feira, uma curiosidade que não prometia muito. Mas assim que o progresso tecnológico e a indústria passaram a produzir condições mais facilitadas, em termos de câmeras e películas, e a aumentar o tempo dos planos, a literatura foi eleita como a “fonte primária” de conteúdo. Entretanto, o custo do metro de filme, obrigava os cineastas a escolherem somente “momentos chaves” das histórias. Como resumir em 15 minutos, centenas de páginas, com dezenas de personagens e momentos épicos ou emocionais?

O cinema mudo teve um papel decisivo no desenvolvimento das técnicas de se “pensar por imagens”, e disso Chaplin é o maior exemplo. Adaptações como *Ben-Hur* por Fred Niblo (1925) ou *The Great Gatsby* baseado no romance de F. Scott Fitzgerald, por Herbert Brenon (1926), atraíram grande público na sua estreia, como se pode notar pela alta lucratividade que tiveram (ver Silent film, 2020⁵). Certamente, para essas adaptações não se exigia esse critério de “fidelidade” da maneira como

⁵ https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Silent_film&oldid=967696676 (last visited July 21, 2020). Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 168-182, set, 2020



RELICI

178

vemos hoje. Os filmes focavam somente algum elemento da linha narrativa, que era preenchida pela sucessão de imagens, muitas vezes improvisadas pelos atores e o diretor.

Essa questão, como tudo na indústria cinematográfica, também a noção de "fidelidade" como um critério de valor, sempre foi regida por modelos instituídos pelos produtores e no caso Hollywoodiano, pelas políticas internas do Estúdio a que esses estão subordinados.

Produtores clássicos como David O. Selznick, que adaptou para a tela grande, *Anna Karenina* (1935), *A Tale of Two Cities* (1935), *The Adventures of Tom Sawyer* (1938), entre outros clássicos, e produtoras de TV como a BBC, insistem na fidelidade aos modelos literários, e tentam transmitir para o público leitor, a certeza de que não terão surpresas experimentais ou interpretativas "originais" no roteiro. A adaptação das histórias do Sherlock Holmes feitas pela BBC é um bom exemplo de adaptação "à risca", onde até frases do conto são utilizadas no roteiro. No modo inverso, temos diversos filmes de Roger Corman em seu ciclo em homenagem a Edgar Allan Poe, que tomaram tantas liberdades interpretativas, que é de se pensar se o próprio Edgar Allan Poe as reconheceria como de sua autoria.

Somente a partir dos anos 1960 é que se inicia o interesse acadêmico pelas adaptações, especialmente a dos clássicos canônicos, com o objetivo de verificar até que ponto eles poderiam servir como adjuntos do cânone literário, e no sentido contrário, se obras originadas no cinema poderiam ser, de alguma forma, estudadas como membros de uma cinematografia análoga ao cânone literário. Essa primeira geração de críticos, não foi representada por pessoas ligadas ao cinema, mas sim, por acadêmicos de Letras, especialmente de Literatura, que julgavam os filmes com as mesmas ferramentas estéticas utilizadas para a análise literária.

Logicamente as adaptações das obras canônicas da literatura, recebem uma maior atenção crítica do que os autores menos conhecidos, e pertencentes às



RELICI

literaturas de consumo, como a Policial, a Ficção científica ou o Terror, normalmente considerados como mero entretenimento pela crítica dessa época.

Mesmo assim, há muita diferença quando Hitchcock adapta uma obra literariamente menor, como *Psicose* de Robert Bloch e esta torna-se uma “adaptação de Hitchcock”, e o mestre sempre teve bastante cuidado em escolher obras com pouco desse “peso” de literalidade, como as obras canônicas. Uma das exceções é *Sabotagem* (1937) adaptada do romance de Joseph Conrad *O agente secreto*, o qual, inegavelmente, hoje possui um prestígio bem maior do que o do filme.

A adaptação pode estar amarrada a sua fonte, ou fluir para além da cultura local de origem, como é o caso da adaptação de François Truffault do romance *Fahrenheit 451* do escritor americano Ray Bradbury, que passa uma atmosfera incomum, talvez por ter sido filmado partes na França e outras na Inglaterra, ele consegue um efeito plástico visual muito diferente das filmagens americanas da mesma época, em temas semelhantes.

Segundo Robert Stam, em *Teoria e prática da adaptação*, um ponto que separa diferentes tipos de adaptação é a temporalidade. Quando a produção de um filme é realizada imediatamente ao lançamento do livro, (ou até simultaneamente como é o caso em alguns best-sellers), há uma tendência no sentido da fidelidade em relação ao original.

Mas não é uma regra, e Stam cita o caso do romance *Vinhas da Ira* de John Steinbeck e filmado por John Ford um ano depois, na esteira do seu sucesso, mas que foi alterado de forma considerável, suprimindo as passagens dedicadas ao socialismo e ignorando cenas de alto impacto emocional do romance, como o episódio em que a personagem Rosasharn amamenta um homem faminto.

Por outro lado, romances com centenas ou até milênios de anos entre a sua realização fílmica, possuem uma maior liberdade de reinterpretação e adequação



RELICI

180

temporal, e também são mais aceitos por essas alterações. Como é o caso do *Satiricon* de Petrônio adaptado por Fellini (1979), ou do *Decamerão* de Boccaccio realizado por Pasolini (1979). Em obras que já possuem diversas adaptações, como é o caso dos romances de Jane Austen, também se percebe uma maior flexibilidade entre cada versão, tanto dos realizadores, quanto na aceitação do público.

Outro fator que altera a intenção das adaptações é no campo moral, à medida que os programas de censura relaxam ou endurecem, se passa a refletir esse caráter em suas obras. De um lado temos o caso do romance *Lolita*, que na filmagem de Kubrick tentou "inocentar" a obra, ou, no lado oposto, a versão de *O talentoso Mr. Ripley* de Minghella, que é mais explícita sobre a homossexualidade do que no romance de Patricia Highsmith ou na versão anterior de René Clément, *O sol por testemunha* (1960).

Quando enfatizamos as origens na discussão da adaptação cinematográfica, e focamos no texto preexistente como autoridade, como um pai controlador, estamos simplesmente ignorando toda a narratologia cinematográfica. O conceito de autoria como se dá na literatura, não pode ser estendido ao cinema, com substituições simplórias. A Nouvelle vague lançou a formulação do Cineasta como Autor, e isso funcionou em certos filmes de caráter pessoal, como em Godard ou Claude Chabrol, entretanto, para o cinema comercial como produto industrial, se identificam outros parâmetros de autoria, como a do roteirista, do montador e do ator. Isso sem contar a as limitações da produção como uma forma de "autoria" em certos casos.

E para encerrar, é importante se ver que nem todas as adaptações são criadas iguais. Geoffrey Wagner, escrevendo em 1975, distingue três tipos do que ele chama de "transição de ficção em película": **a transposição**, "em que o romance é convertido com um mínimo de interferência"; **o comentário**, (alternativamente, "re-ênfase ou reestruturação"), "no qual um original é, intencional ou inadvertidamente,

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 168-182, set,
2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

181

alterado em algum aspecto”; e **a analogia**, “quando a obra é somente um ponto de partida para se fazer uma outra obra de arte” (Wagner, 1975).

CONCLUSÃO

Quando contrastamos a adaptação do romance *Cloud atlas* com a sua versão cinematográfica, e tendo em conta que adaptar não é somente transcrever uma história utilizando-se da “gramática” da narratologia fílmica, sendo que devemos contrastar também as estratégias e as atitudes intertextuais, que servem de parâmetro em relação ao que se convencionou como “fidelidade”. Sabemos que este conceito é frequentemente alterado a cada nova produção literária com que avança neste sentido.

Como vimos, no caso de *Cloud atlas*, tivemos um processo de reescritura, que não só se utiliza do corte para suprimir cenas completas do romance original, mas como também, emprega recurso da montagem cinematográfica, para embaralhar as cenas escolhidas, de uma forma que reduziu a abrangência sócio-política e pós-modernista do romance, e utilizando o sistema adaptativo do *comentário*, altera significativamente a tônica e a intenção que se apresenta na obra original, ao ponto de resultar quase uma outra obra, não fossem os protagonistas estarem identificados por seus nomes, características físicas e alguns elementos da trama.

Se a expectativa com o filme for a do leitor do romance, nós temos uma resposta provavelmente negativa, e no caso contrário, teremos um filme de Ficção científica, com uma temática pós-darwinista e com um toque de esoterismo.

Portanto, enquanto à questão da Literatura de viagem, o romance possui uma maior aproximação, especialmente, como já foi mencionado, nos dois primeiros episódios. No caso do filme, os elementos justapostos, dificultam essa leitura, sendo que estariam mais dentro do gênero chamado “Filme de época”, o que de certa



RELICI

182

maneira, o faz um herdeiro do Romance histórico, e não da Literatura de viagem, pois se muita dessa literatura pode ser lida atualmente como uma variação do romance histórico, a intensão original foi diferente, pois uma procura relatar as aventuras ou desventuras ocorridas durante uma viagem, mesmo sendo ficcionais, caso das duas primeiras histórias de *Cloud atlas*, pois elas imitam essas narrativas (o diário e a carta), enquanto que o Romance histórico caracteriza-se por representar os feitos de personagens históricos, ou procura retratar, com maior ou menor fidelidade, uma cidade ou região em uma determinada época.

REFERÊNCIAS

Brooks, Xan. **Cloud Atlas under fire for casting white actors in “yellowface” makeup.** The Guardian. [cit. 26-10-2012]. Disponível em < <http://www.guardian.co.uk/film/2012/oct/26/cloud-atlas-under-fire-yellowface> >. Acesso em: 31 agosto 2020

Hassan, Ihab. **Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust in Supplanting the Postmodern.** Londres: Bloomsbury press, 2003

Nancy, Jean-Luc. **Being Singular Plural.** Stanford: Stanford University Press, 1996.

Tookey, Cris. **Cloud cuckoo land! Halle Berry as a white woman, Tom Hanks with a dodgy accent - and Hugh Grant as a cannibal: Cloud Atlas is as bonkers as it's bad.** Daily Mail UK. [cit. 09-03-2014]. Disponível em < <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2282596/Cloud-Atlas-review-Bonkers-films-makes-Halle-Berry-white-Hugh-Grant-cannibal.html> >. Acesso em: 31 agosto 2020.

Wagner, Geoffrey. **The Novel and the Cinema.** Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1975.