

# CHAMAS DE PARTIDA E RENASCIMENTO

Tradução intersemiótica  
em *Game of Thrones*

Francisco Alberto de Brito Monteiro Júnior<sup>1</sup>

Vanessa de Carvalho Santos<sup>2</sup>

Margareth Torres Alencar Costa<sup>3</sup>

## RESUMO

A palavra tradução está comumente conectada a ação de transportar um sentido presente em um objeto. Nos mais recentes estudos acerca da temática, acredita-se que um texto só existe quando o ato da leitura de manifesta, rejeitando a ideia de um texto já pronto e que seu significado esteja esperando para ser descoberto e, em seguida, transportado. A tradução intersemiótica, nascida da teoria dos signos, é conceituada como uma forma de tradução de certo sistema de signos para outro e se expressa em diversos sistemas. Com isto, através dos trabalhos de Plaza (2003), Diniz (1998) e Hutcheon (2013), este artigo busca analisar o simbolismo do fogo na última cena do primeiro livro da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, intitulada *Game of Thrones*, de George R. R. Martin e como este foi traduzido semioticamente para a série de TV e para a *graphic novel* com o mesmo título. Observamos, desta maneira, que apesar de ter saído da palavra para concretizar-se, e complementar-se, no plano audiovisual e no desenho emoldurando fragmentos temporais, o fogo de *Game of Thrones* não perde nem seus atributos básicos nem sua simbologia dramática.

**Palavras-chave:** Tradução intersemiótica. *Game of Thrones*. Série. Quadrinhos.

## ABSTRACT

The word translation is commonly connected to the action of carrying a present sense in an object. In the most recent studies on the topic, it is believed that a text exists only when the act of reading manifests, rejecting the idea of an already finished text and that its meaning is waiting to be discovered and then transposed. Intersemiotic translation, born of the theory of signs, is conceptualized as a form of translation from one system of signs to another and is expressed in several systems. With this, through the works of Plaza (2003), Diniz (1998) and Hutcheon (2013), this article seeks to analyze the symbolism of the fire in the last scene of the

---

1 Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestrando em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: fmjunior@gmail.com

2 Graduada em Letras – Língua Inglesa e Literatura Inglesa pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: vanessadecarvalhosantos@outlook.com

3 Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora Dedicção Exclusiva da Universidade Estadual do Piauí e professora do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGEL da Universidade Federal do Piauí. Coordenadora do Programa Institucional LIFE- CCHL-UESPI.

first book of the saga *The Chronicles of Ice and Fire* titled *Game of Thrones*, by George R. R. Martin and how it was translated semiotically for the TV series and for the graphic novel with the same title. In this way, we observe that although it has come out of the word to materialize itself, and complement itself in the audiovisual plane and in the drawing framed temporal fragments, the fire of *Game of Thrones* loses neither its basic attributes nor its dramatic symbology.

**Keywords:** Intersemiotic translation. *Game of Thrones*. TV series. Comic books.

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A arte não nasce, ou queima, no vazio. Nenhum artista existe sem a influência de modelos anteriores. Essas são partes da declaração de Plaza (2003) na sua obra sobre tradução intersemiótica. Com a ideia que o homem está ligado com a história, com o passado, o autor conceitua a tradução como “o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada” que “ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (PLAZA, 2003, p. 6). Dentro da tradução intersemiótica, desta maneira, os signos aplicados tendem a constituir novos objetos imediatos, *i.e.*, novos sentidos e alicerces que se desprendem do original a partir da sua propriedade inédita. Por isso, ao assistirmos a tradução de uma obra, observamos elementos inexistentes no original.

Uma série de livros que originou o nascimento de novas traduções foi *As Crônicas de Gelo e Fogo*, criada pelo estadunidense George R. R. Martin, inicialmente publicada no ano de 1996. Através da série de TV da sua adaptação televisiva para o canal por assinatura HBO, intitulada *Game of Thrones*, ou em português, a *Guerra dos Tronos*, em 2011, os livros entraram para as listas dos mais vendidos do século. Escrita por R. R. Martin, a adaptação está nas mãos dos *showrunners* David Benioff e D. B. Weiss. No mesmo ano do início da série de TV, a narrativa também foi adaptada para os quadrinhos, estes sendo assinados por Daniel Abraham (roteiro) e Tommy Patterson (desenhos). Dito isto, este artigo objetiva analisar o simbolismo do fogo na última cena do primeiro livro da saga edificada por Martin e como este foi traduzido semióticamente para a série de TV e para a *graphic novel*.

## 2 O SIMBOLISMO DO FOGO EM DIFERENTES CULTURAS

O elemento fogo, durante os períodos mais primitivos da nossa história, era a principal ferramenta utilizada para o sacrifícios aos deuses: ele fazia nascer uma conexão entre o reino humano e o divino. Isso ocorria devido à transformação do que foi queimado para o estado gasoso que em forma de fumaça sobe para o ambiente superior e alcança os deuses. Tal processo era comum entre os seguidores da religião *Thysia*, na Grécia antiga, nas oferendas incendiadas por pelos fiéis do judaísmo e para o deus *Agni* – que literalmente significa fogo – do pensamento hindu.

De acordo com Jung (1986), a preparação do fogo vem sido exercida há muito tempos em diversas partes da terra. O elemento foi, ao longo do tempo, perdendo sua aura misteriosa, todavia, a tendência de preparar o fogo de maneira cerimonial, *i.e.*, seguindo normas precisas, não desapareceu. Isso seria o rito na preparação do fogo que remete ao sagrado. Por isso, é comum a prática da cremação das pessoas que falecem. Nela, a cremação ocorre, pois acredita-se que o fogo é um veículo entre o nosso mundo e o mundo dos mortos, como observamos na cultura Viking, em que os corpos são colocados em barcos com itens pessoais e incinerados enquanto navegam.

Nas palavras de Tresidder (2000, p. 106), o fogo denota “a revelação, a transformação, a regeneração e o ardor espiritual ou sexual”. A ideia de que ele seria o instrumento ideal para expurgar o mal é observada desde as culturas antigas, como o sacrifício humano para a adoração à Moloch, popularmente conhecido como o príncipe do vale das lágrimas, uma divindade malévola adorada por amonitas - uma etnia de Canaã, os povos presentes no oriente médio – que transformou-se num demônio dentro da tradição cristã. A Igreja Cristã apossou-se do fogo com o similar objetivo de retirar o maligno das pessoas. A Santa Inquisição e a caça às bruxas fez com que milhares de pessoas, especialmente mulheres, fossem queimadas vivas devido a suspeita de praticarem magia negra. No Budismo, o pilar de fogo compõe um símbolo de Buda, e o fogo como iluminação é comumente interpretado como uma metáfora sobre a sabedoria. Tresidder (2000, p. 106) acredita que dentro das ideias místicas o fogo representa a união com a divindade, “a transcendência da condição humana, o objetivo de todas as coisas”. Nasce, assim, a interpretação que o fogo espiritual é aquele que queima sem consumir.

Diversos países utilizam o fogo para celebrar o mês de Junho. No Brasil, o dia de São João é comemorado com fogueiras, especialmente na região nordeste. A celebração foi trazida de Portugal ainda no período colonial. A fogueira remete ao sinal usado para avisar o nascimento de Jesus Cristo. Enquanto no Reino Unido, Canadá e Espanha sua utilização remete a motivos cristãos, na Suécia, por exemplo, a fogueira surge no solstício de verão, dia em que o sol permanece mais tempo iluminando o território nórdico, marcando o primeiro dia da estação. O fogo aparece, desta maneira, como um rito de passagem, um símbolo de purificação na agricultura, um símbolo de regeneração. Sobre isso Chevalier e Cheerbrant (2000, p. 443) adicionam que “a água também é um elemento com ação purificadora, mas o fogo distingue-se dela porque simboliza a purificação pela compreensão mais espiritual de suas formas, pela luz e pela verdade” enquanto “a água simboliza a purificação do desejo, até a mais sublime de suas formas – a bondade”.

Na Índia, há registros de autoimolação, isto é, o ato de atear fogo no próprio corpo como forma de protesto ou martírio. No país, a prática é chamada de *Jauhar*, e foi utilizada por mulheres em partes da nação para evitarem serem capturadas, escravizadas e/ou abusadas sexualmente por estrangeiros. A história mais famosa da Índia sobre o tema é a lenda da rainha Padmavati, hoje também considerada por muitos uma deusa hindu. Inúmeros textos a mencionam, mas o mais antigo deles é o poema *Padmavat*, de 1540 da Era Comum, escrito por Malik Muhammad Jayasi, em que ela e as outras mulheres do reino, incluindo as crianças, praticam o *Jauhar* para não se entregarem a seus invasores.

Weinberger-Thomas (1999) explica que é na Índia que a pira é comumente usada para cremação no hinduísmo. Em antigos rituais, quando um marido falecia e seu corpo era colocado no objeto, a viúva deveria morrer queimada na pira onde encontrava-se o corpo, seja por força ou vontade própria, como um símbolo de devoção e sacrifício. A prática é nomeada de *Sati*, expressão nascida da deusa Sati, também conhecida como Dakshayani, que praticou autoimolação. Na tradição indiana, a morte na pira é comparada a um banho de fogo – *agnisnan* – em que as chamas refrescam a sati – a viúva – como pasta de sândalo, um banho matinal ou como as águas paradas de um lago de lótus (WEINBERGER-THOMAS, 1999).

### 3 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO FOGO NAS OBRAS

“Depois, Dany mandou todos embora para que pudesse preparar Khal Drogo para a sua última cavalgada às terras da noite” (MARTIN, 2010, p. 568). Assim começa a cena que fecha o Volume Um da saga literária de fantasia *Crônicas de Gelo e Fogo*. Embora possamos encontrar detalhes divergentes na tradução do original para a série da HBO e para a versão em quadrinhos, a macroestrutura da cena concebida pelo autor é mantida nos dois meios, bem como o sentido em relação à história. Sobretudo a simbologia do elemento fogo, no processo tradutório, que discutiremos neste artigo.

Drogo, o *khal* – Senhor da Guerra – do clã selvagem Dothraki está morto. A pira funerária encomendada por Daenerys Targaryen, antes princesa da casa Targaryen exilada na cidade de Valíria e agora jovem viúva do guerreiro de pouca fala, visa conduzir o espírito do marido para o outro lado. Ao mesmo tempo marca a nova liderança do exército do clã, ou *khalasar*, reitera a ambição dela em reclamar o Trono de Ferro de Westeros, o qual alega ser seu por direito, e promove uma transformação mítica da anunciada Mãe dos Dragões. Sob o protesto do conselheiro Jorah Mormont, ela se joga nas chamas junto com os três ovos de dragão recebidos como presente de casamento. Para o espanto de todos a *khaleesi* ressurgue das cinzas não apenas intacta, mas com três filhotes de dragão que a tem como mãe.

É justamente o fogo que marca essa transformação no livro, como uma espécie de renascimento da Fênix, o mitológico pássaro grego cuja característica marcante seria entrar em autocombustão ao morrer e ressurgir das próprias cinzas. Na série e na hq as chamas da pira de Khal Drogo cumprem a mesma função dramática, embora suas representações se deem por signos distintos. Afinal, há a transposição da linguagem verbal para a visual – a audiovisual da série e a sequencial dos quadrinhos –, cada uma com atributos e códigos particulares, influenciando a maneira como o elemento fogo em si é tratado no interior da construção diegética e, sobretudo, retratado como elemento linguístico. Acerca desse processo de transcodificação, Plaza (2003, p. 10) pontua que “(...) sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos”.

A respeito da diferença estrutural entre os meios, Hutcheon (2013) vai no âmago da problemática da adaptação: uma história contada definitivamente não é igual a uma história

mostrada. No romance, o narrador tem habilidades como descrever, explicar, resumir, transpor tempo e espaço, até entrar na cabeça dos personagens. Tudo isso somente no fluxo verbal. Em formatos visuais, como os dois analisados neste artigo, a história é mostrada diretamente, dando formas concretas à imaginação do texto. O fogo escrito com as palavras de George Martin ganha vida na série e, de certa forma, nos desenhos da *graphic novel*. As chamas, descritas literariamente, passam a crepitar graça aos recursos do audiovisual e das técnicas de movimento da sequência de desenhos.

A distinção ontológica da literatura para com o audiovisual e a arte sequencial traz, no processo tradutório, o que Plaza (2003) categoriza como uma relação interlinguagens. Nesse diálogo de substituição e complementaridade do original junto às suas traduções, signos são substituídos por outros equivalentes ao formato trabalhado e com níveis de abstração que se relacionam. Se na nona arte os tradutores compõem desenhos cujos traços e a iluminação pretendem recriar a atmosfera das descrições que o autor do livro faz dos personagens e cenários, no audiovisual atores dão vida aos seres imaginados, como a atriz britânica Emilia Clarke interpretando Daenerys Targaryen e sets são construídos para representar as palavras da obra. Ao mesmo que substituem os signos originais, os mesmos são complementados pelos elementos particulares a cada meio.

Tomemos a seguinte passagem: “As chamas rodopiaram e contorceram-se, fazendo corridas umas com as outras pela plataforma acima. O ocaso ondulou quando o próprio ar pareceu liquefazer-se com o calor. Dany ouviu toras que se fendiam e estalavam” (MARTIN, 2010, p. 570). O trecho em si já é bastante imagético, o que de certo ajuda na transposição de um signo (verbal) para outro (visual), onde o fogo é, no caso, nossa personagem principal. A própria narração do autor funcionaria, na concepção de Brait (1985), como uma câmera registrando a ação. Da descrição minuciosa ao acompanhamento dos gestos, o texto promove um efeito de realidade que vai tomando forma na mente do leitor, como se um filme fosse projetado no espaço metafísico entre as frases e seus olhos. Ele enxerga a cena, da mesma maneira como uma câmera a captaria. Tal visualização textual se estende aos desenhos da *graphic novel*. O princípio da tradução é o mesmo, parte dos elementos que o original oferece como referências à transcodificação. Brait (1985) afirma que:

A descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor (BRAIT, 1985, p. 58).

Dessa forma, na adaptação para série, o rodopio das chamas que se contorcem e correm umas com as outras geram planos de câmera bem próximos ao fogo, este agora vívido, trepidante, concretizando em imagem a descrição do livro. Martin (2007) liga a escolha do plano, no sentido de tamanho/proximidade, ao conteúdo material, à importância dramática do objeto filmado naquele momento da diegese. Se a câmera literalmente acompanha de perto a primeira

ação do fogo por entre as toras da pira de Khal Drogo é porque entende a força simbólica que o elemento trará à narrativa, quando Daenerys o usará como veículo de transformação. Assim como mostra a plataforma da pira, em toda a sua magnitude, num *plongée*<sup>4</sup> zenital a revelar não apenas a grande estrutura circular mencionada no texto, mas a vulnerabilidade do corpo de Drogo posto no centro, à espera das chamas que o consumirão, “preso a um determinismo insuperável” (MARTIN, 2007, p. 41).

Na *graphic novel*, por sua vez, os autores optaram por traduzir esse momento inicial da queima, agora numa representação desenhada, iniciada pela futura Mãe dos Dragões numa concisão narrativa distinta. A moldura retangular vertical do quadrinho em questão encerra um plano aberto, onde a tocha segurada por Daenerys repassa as chamas à pira, enquanto no céu a “primeira estrela era um cometa que ardia, vermelho. Vermelho de sangue; vermelho de fogo” (MARTIN, 2010, p. 569). A decisão por tal representação confere a mesma simbologia profética ao elemento, dessa vez relacionando-o com o cometa que passa e sinaliza que é hora de encaminhar o guerreiro morto às terras da noite. No desenho, postula Cagnin (2014), a seletividade na elaboração cênica é orientada pela intenção do desenhista e as limitações do receptor para que ultrapasse o puro caráter denotativo, liberte-se dele e adquira variadas conotações.

Com relação à linguagem sequencial, o quadrinho se configura como a unidade mínima articulável dentro da história. Disposto em linhas horizontais, seguidamente e de forma linear, dá origem às sequências, ou unidades superiores. Os quadrinhos expressam a substância da narrativa por meio de dois códigos, a imagem (signo visual) e o texto (signo verbal). Ambos os elementos ficam contidos no interior moldura/quadro, visível ou implícita – o signo digital que serve de índice para os limites dos mesmos. O quadrinho elíptico, aquele intervalo entre um e outro, modula o movimento da ação desenhada, a representação estática de um instante temporal. Ao contrário do cinema, cuja sucessão de fotogramas cria a ilusão de movimento contínuo e, com ritmo próprio, força a leitura, a sequência de quadros permite ao leitor imprimir seu tempo pessoal de leitura (CAGNIN, 2014). Mais adiante, Martin (2010) escreve:

As chamas contorciam-se à sua frente como as mulheres que dançaram em seu casamento, rodopiando, cantando e fazendo girar seus véus amarelos, laranja e carmins, terríveis de admirar, mas ao mesmo tempo adoráveis, tão adoráveis, vivas de calor. Dany abriu os braços, com a pele corada e brilhando. Isto também é um casamento, pensou (MARTIN, 2010, p. 570).

Essa passagem do livro mostra um certo fascínio da personagem Daenerys com o fogo evoluindo à sua frente, e resultará num chamado interior para que entre na pira. A narrativa literária possibilita o deslocamento temporal – “como as mulheres que dançaram em seu casamento” – dentro do fluxo da própria descrição, uma metáfora em flashback para enfatizar a atração exercida. Nas duas traduções, encontramos divergências quanto ao enfoque do trecho.

---

4 Plano de câmera voltado para baixo. Possui o efeito de apear a personagem, torná-lo impotente – como se encontra o corpo de Khal Drogo.

A série toma um caminho mais sóbrio, digamos assim. Um plano geral enquadra khaleesi pelas costas enquanto as labaredas tomam todo o fundo da imagem. Em seguida, temos um plano mais próximo dela, de frente, e entendemos aí sua resolução.

A maioria dos planos na linguagem audiovisual, teoriza Martin (2007), servem para acomodar a história deixá-la fluente e dinâmica, ao passo que, especificamente, o plano geral permite ao ambiente devorar o personagem, exprime o estado de espírito em relação ao entorno, e o primeiro plano elabora uma tentativa de invadir os processos cognitivos do mesmo, como se lesse seus pensamentos e adiciona que “sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior” (MARTIN, 2007, p. 39).

A narrativa gráfica da cena traz a ação ocupando um único quadro em plano aberto, com Daenerys abrindo os braços, como no romance, e as chamas em semicírculo a indicar que estão rodopiando verticalmente em volta da personagem. Na mesma moldura, o conselheiro Sor Jorah e mais dois escravos se estarrecem diante daquilo – prova que a viúva de fato possui poderes sobre o fogo. O fascínio das chamas vem textualmente no balão do narrador: “As chamas eram muito belas. As coisas mais lindas que já tinha visto.” (ABRAHAM; PATTERSON, 2015, p. 187) A série não entrega isso de imediato, apenas quando Sor Jorah e os outros a encontram ileso entre as cinzas da pira, nua, dando de mamar a um dos filhotes de dragão.

Divergências entre o que está numa obra literária e o que se encontra em suas traduções sempre foi um ponto de tensão, sobretudo nos apreciadores mais ferrenhos do original. Ora, o próprio fato de transpor-se de uma mídia à outra já indica o impedimento da fidelidade ao pé da letra. Fidelidade essa excluída por Hutcheon (2013) como critério para julgar-se um texto adaptado. Repetir o conteúdo literário não significa replicá-lo, visto as várias intenções subjacentes ao ato de adaptar/traduzir, desde homenagear o texto, apagá-lo ou mesmo questionar suas ideias. Enquanto processo de criação, pois, envolve de maneira indiscutível e inalienável uma interpretação do material por quem dele se apropria e o recupera.

Interpretação legitimada, acrescenta Stam (2006), pelo próprio caráter polifônico do texto literário, o qual costura diferentes tipos de linguagem e, assim, torna-se essencialmente dialógico. Como todo diálogo, traz brechas na comunicação e no seu autorreconhecimento, levando o viés teórico contemporâneo a assumir uma busca pelo o que há de não-dito. As adaptações beberiam desse paradoxo, preencheriam as lacunas e atentariam para os lapsos de estrutura referentes ao meio. Ao colocar-se como regente de uma miscelânea de discursos, torna-se impossível, para as adaptações, mimetizar a total originalidade do romance. Relativiza-se, sob tal perspectiva, o sacrilégio da infidelidade. As infinitas possibilidades permitidas pelo caldeirão linguístico da literatura se movimentam mais no sentido de moldar novos universos e menos em estampar os já visitados.

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para a adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais,

conjuturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (STAM, 2006, p. 27).

Entretanto, talvez seja possível algo manter-se incólume no processo tradutório. Diniz (1998) joga luz na simultaneidade dos elementos verbal e visual, já que as palavras dos textos produzem imagens. Embora estejamos lidando com três distintos meios – literatura, audiovisual e quadrinhos –, o elemento que elegemos como ponte para analisar a transposição do livro, o fogo, seria um equivalente intersemiótico. As imagens visuais das chamas consumindo a pira onde Khal Drogo finaliza sua passagem físico-espiritual, e Daenerys Targaryen ressurgindo como Mãe dos Dragões, na série e na hq, substituem as imagens verbais do texto de George Martin.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fogo encerra em sua própria mitologia as atmosferas de vida e de morte. Desde que foi domado pelos primeiros homens a povoarem a História do planeta, suas chamas serviram para destruir, propositalmente ou não, ao mesmo compasso que garantiram a sobrevivência e evolução da espécie. Nenhum outro elemento talvez tenha tal ambivalência ressoando com mais força e poder no espectro que emana. Fascina e afasta. É sagrado em diversas culturas e representa perdição espiritual em certas religiões. Ainda hoje se usa como punição, a mesma queima a espantar o frio. O paradoxo do fogo recai na metáfora mais próxima do que é experienciar a existência humana – arde e liberta.

Em *As Crônicas de Gelo e Fogo* não é diferente. Inclusive, já aparece no título da saga de George R. R. Martin, estabelecendo-se como um dos principais fios condutores que guiam, e estruturam, as desventuras na fictícia Westeros. Sua transposição do código verbal para o visual – filmado e desenhado – é a centelha para uma análise possível do processo de tradução intersemiótica, e também ressignifica as noções de fidelidade na adaptação literária para outros corpos midiáticos. As descrições do romance são transformadas em imagens na série, com os enquadramentos de câmera dando sentido à importância do fogo para a cena da pira funerária. Da mesma forma que a hq se vale dele para construir unidade e movimento narrativos.

São signos distintos de um único elemento, que se desdobra em três numa interlinguagem. Adquire novas estruturas e adereços e se molda ao que pede e permite cada representação. Somente por esse processamento intersemiótico torna relativo o julgamento, muitas vezes cruel, acerca da fidelidade na adaptação. Cada meio possui universo próprio, do espaço ao ritmo, na forma como chega até o receptor. Não anula, como podemos aferir, as equivalências que sobrevivem à tradução. Apesar de ter saído da palavra para concretizar-se, e complementar-se, no plano audiovisual e no desenho emoldurando fragmentos temporais, o fogo de *Game of Thrones* não perde nem seus atributos básicos nem sua simbologia dramática. Em todos os formatos, representa partida e renascimento. Do outro e de si.



## REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, Daniel; PATTERSON, Tommy. *A Guerra dos Tronos: graphic novel – vol 4*. Rio de Janeiro: Fantasy, 2015.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Os Quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, jan. 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em: 06 dez. 2018.
- GAME OF THRONES, criado e produzido por David Benioff e D. B. Weiss. *HBO*, Estados Unidos, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. 2 ed. Santa Catarina: UFSC, 2013.
- JUNG, C.G. *Símbolos da Transformação*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- MARTIN, George R. R. *A Guerra dos Tronos*. São Paulo: Leya, 2010.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 18 dez. 2018.
- TRESIDDER, Jack. *Os Símbolos e os Seus Significados*. Lisboa: Estampa, 2000.
- WEINBERGER-THOMAS, Catharine. *Ashes of Immortality: Widow-Burning in India*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.