

## DA PARÓDIA AO HIPERTEXTO: COMPLEXIDADE DAS RELAÇÕES ENTRE TEXTOS DE R. HUGHES E J. L. BORGES

### FROM PARODY TO HYPERTEXT: COMPLEX CONNECTIONS BETWEEN TEXTS OF R. HUGHES AND J. L. BORGES

Maria João Simões<sup>1</sup>

**Resumo:** Aprender a lidar com a complexidade é um dos desafios da educação contemporânea. Neste estudo, pretende-se mostrar como a paródia, enquanto procedimento artístico relacional, multidimensional e dialógico, pode ser extremamente importante para compreender as características do pensamento complexo e do paradigma relacional dos meios digitais. Com base nas relações paródicas estabelecidas entre textos de Rhys Hughes (principalmente de *Uma Nova História Universal da Infâmia* e o *O Livro de Areia*) e de Jorge Luís Borges revisitar-se-ão essas características da paródia e apontar-se-á a sua importância para o desenvolvimento das competências de leitura do hipertexto.

**Palavras-chave:** Paródia, Complexidade, Hipertexto, Borges, Hughes

**Abstract:** Learning how to deal with complexity is one of the challenges of contemporary education. In this paper, parody (as a relational, multidimensional and dialogic artistic device) will be analysed as an important tool to understand the characteristics of complex thought and the relational paradigm of the digital media. Parody's features will be revisited mainly based on the parodic relations established between texts written by Rhys Hughes (specially *A New Universal History of Infamy* and *Finding the Book of Sand*) and Jorge Luís Borges' texts and it will be highlighted its importance for developing competent hypertext readings.

**Keywords:** Parody, Complexity, Hypertext, Borges, Hughes

A circulação de conceitos das diversas disciplinas científicas, tantas vezes reivindicada no passado, é hoje um dado inevitável. Proclama-se a necessidade da transdisciplinaridade como um meio de vencer situações de impasse na investigação, tendo sempre como objectivo um maior sucesso inventivo. Atualmente reconhece-se que a complexidade é um dos pilares da transdisciplinaridade<sup>2</sup>.

É importante, pois, estudar fenómenos de disciplinas diferentes onde a complexidade é visível e identificável, como é o caso do hipertexto. Nesta comunicação pretende-se a) sublinhar como o jogo da paródia e da ironia se engendra como um processo complexo; b) salientar algumas peculiaridades do seu funcionamento; e c) mostrar como a compreensão do modo como o jogo complexo por elas accionado é útil para se entender o funcionamento do hipertexto.

As evoluções recentes nos domínios científicos da física, da biologia e da

---

<sup>1</sup> Professora Doutora do CLP – Universidade de Coimbra. [mjafsimoes@me.com](mailto:mjafsimoes@me.com)

<sup>2</sup> Segundo o físico teórico Basarab Nicolescu, “Os três pilares da transdisciplinaridade (os níveis de Realidade, a lógica do terceiro incluído e a complexidade) determinam a *metodologia da pesquisa* Revista TOPUS, 2 (2): 95-106, Jul./Dez. 2016.

neurologia, entre outros, mostraram a premência de considerar o acaso, a não-linearidade e auto-organização, por exemplo, como elementos inevitáveis a ter em conta na observação e no estudo particular de certos fenómenos ou de situações específicas. Reflectindo sobre as implicações epistemológicas desta situação, Edgar Morin (1991: 287) pôs em evidência três princípios principais do pensamento complexo: o princípio hologramático, o princípio dialógico e o princípio da organização recursiva:

O princípio dialógico: (...) O problema é, pois, unir as noções antagónicas para pensar os processos organizadores, produtivos e criadores no mundo complexo da vida e da história humana.

O princípio da recursão organizacional vai além do princípio da retroação ação (*feedback*); ele ultrapassa a noção de regulação para aquele de autoprodução e auto-organização (...).

O terceiro princípio, o 'hologramático', enfim, coloca em evidência esse aparente paradoxo de certos sistemas nos quais não somente a parte está no todo, mas o todo está na parte. (Morin, 2000: 204-205).

Nestes princípios emergem questões fundamentais como a multidimensionalidade, a recursividade, a contradição, os mecanismos de retroactividade e a interactividade dialógica que se inserem num paradigma relacional, cuja representação se estabelece através da metáfora e da imagem da rede. Quer a internet quer o hipertexto convocam esta conceptualização relacional acentuando a multidimensionalidade das relações. Mas antes do aparecimento da ciberliteratura já o jogo da ironia e da paródia, presente em muitos textos, desencadeava uma dinâmica (quer a montante, na concepção, quer a jusante, na fase interpretativa) profundamente relacional e multidimensional.

Na verdade, já muitos teóricos têm chamado a atenção para o carácter dual da paródia, entre os quais Linda Hutcheon que afirma:

A paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada. (Hutcheon 1989: 39).

A paródia assenta num jogo de semelhança e diferença relativamente a um determinado objecto artístico ou a componentes dos objectos de arte. Os exemplos da pintura facilmente ilustram esta dualidade, esclarecendo o que se mantém e o que está

---

*transdisciplinar.*" (Nicolescu, 1999). Ver também Nicolescu, 1996: xxviii.

transformado.

No caso dos textos literários, se se quiser compreender bem o complexo estatuto mimético da paródia será necessário reconhecer, na comparação entre dois (ou entre vários) textos, o que se mantém e o que se altera.

Sustenta-se que a paródia tem como características semânticas principais o **ser relacional, inclusiva e diferencial** — as três características que Linda Hutcheon identifica como características da ironia — mas ainda o facto de a paródia ser também complexa e **multidimensional e dialógica**.

Tentar-se-á exemplificar as referidas características deste complexo procedimento estético que é a paródia com uma abordagem da obra *New Universal History of Infamy* de Rhys Hughes, a qual explicitamente parodia a obra de Jorge Luís Borges intitulada *História Universal da Infâmia*.

1. Se se considerar, em primeiro lugar, as características semânticas referidas, rapidamente se observa a forma como esta paródia se torna **inclusiva**, porque, para além de aproveitar de forma assumida e “ostentosa” o próprio título e o tom geral das histórias borgesianas, o autor apropria-se também da estrutura da obra, chegando ao ponto de inventar dois humorísticos prefácios para acentuar a semelhança com os dois prefácios da segunda edição da obra borgesiana, como esclarece o escritor galês:

Borges foi talvez o maior ficcionista do século passado. O seu primeiro livro em prosa (...) consistia em sete ensaios descontraídos, um conto e oito fragmentos falsos. O parco volume seguinte sucede-o quase exactamente, mas com um piscar de olho. Os meus próprios textos são insolentes no seu desejo de imitar os originais, que já eram audaciosos e encantadoramente irresponsáveis. (...) Até este Prefácio, que eu não desejava escrever, porque não conseguia pensar em nada sensato para dizer, tornou-se necessário para igualar o meu modelo. Na verdade, foram incluídos dois Prefácios, porque é esse o número que aparece na edição que possuo. Tem graça mentir e não ser apanhado. Uma das melhores maneiras de o fazer é admitir a mentira de antemão, para que não haja nada a apanhar. (Hughes, 2006: 18)

Nestas palavras facilmente se pode ver como o autor assume inteiramente o carácter lúdico da paródia — simultaneamente inclusiva e diferencial — prevenindo o leitor menos cauteloso de que os textos dados a ler apresentam profundas **semelhanças** com os textos borgesianos, mas que nessas semelhanças estão incrustadas grandes **diferenças** — o tal “piscar de olho” — que o leitor terá de descortinar. A paródia

pressupõe um leitor capaz de ler em profundidade, hábil a comparar a dualidade pressuposta na paródia, quer dizer um leitor hermenêuticamente ativo. É neste sentido que se pode compreender a seguinte afirmação de J. Ferreira Duarte:

... a paródia é menos representacional que hermenêutica [uma vez que é uma interpretação de uma interpretação de uma interpretação. (...)]  
Funcionando, assim, através de uma cadeia de relações intersubjetivas, a o texto paródico comporta-se como uma imagem-espelho do discurso, em vez de representar objetos, ela opera de forma contra-representativa. (Duarte, 1999: 72).

O que espanta, porém, na obra de Rhys Hughes é o facto de as semelhanças relativamente ao original não excluírem inúmeras diferenças entre as quais se conta a intensidade quase assustadora da violência das histórias. Para além da estrutura organizativa da obra (acima referida), o autor retém o *ethos* específico da obra borgesiana, essa espécie de atmosfera trágico-grotesco-burlesca adequada à ideia fundadora de expor histórias de infâmia. Rhys Hughes consegue manter esta difícil tonalidade, desenvolvendo as categorias estéticas aludidas e recheando-as de ironia, como já Borges fazia. E, não só consegue manter esta atmosfera como ainda consegue acentuar todos estes elementos. As violências retratadas surgem não só escancaradamente como também carregadas de gratuitidade — fazendo-se assim eco de muitas histórias de horrores do mundo de hoje. Os seus personagens infames são “violentos e vis”, são uns anti-heróis erigidos em heróis pelo medo e pela força. Se nas personagens de Borges ainda há um espaço — ainda que diminuto — para um esboço de complacência face ao carácter indomável dos homens recordados, já as personagens do escritor contemporâneo se apresentam tão sádicas e abjectas que normalmente as suas vidas se terminam com mortes coroadas de um sofrimento atroz preparado pelas gentes e populações na sua encarniçada vontade de vingança relativamente aos tormentos sofridos. Tal é o caso, por exemplo, do mascador de corações François L’Olonnais, esse feroz apreciador de sangue vivo, que viu surgir a sua morte devagar pois foram-lhe sendo cortados pedacinhos de carne (e assados) antes de morrer.

Também o ditador do Paraguai, Francisco Solano López é retratado com todas loucuras reveladoras da sua insanidade, ada sua total falta de valores morais e do seu desprezo pela vida humana. A aberração, o despropósito e a desmesura tornam-no uma espécie de caricatura grosseira e grotesca da imagem de qualquer ditador com ancoragem histórica — a qual o leitor deve saber desmontar, desconstruir e avaliar

criticamente.

Pode dizer-se, pois, que Rhys Hughes trata do mesmo tipo de personagens que Borges, Porém, um subreptício sentido **diferencial** vai sendo introduzido, sobretudo através de sarcásticos comentários que insinuam o reitar de situações semelhantes no mundo contemporâneo onde a perversidade também reina. Prescreve-se assim que o leitor reflita sobre o porquê da manutenção de situações idênticas, levando-o a perceber como as violências e as infamies servem diversos poderes sociais.

De certo forma o jogo paródico permite que se possam desconstruir imagens, visuais e verbais, treinando assim o receptor para este fim que é absolutamente necessário para quem navega no ciberespaço e tem de sistematicamente seleccionar e abandonar aquilo que o desvia dos seus objectivos de navegação.

Detetar as diferenças é uma acção que está estreitamente ligada a um jogo **relacional** entre os textos em causa na paródia. Com efeito, os leitores são conduzidos a desenvolver uma espécie de movimento de vaivém para compreender o conjunto de relações que se estabelecem entre os textos — o ser relacional é assim uma característica inerente à paródia.

Implicando um movimento de vaivém, a paródia engendra um jogo que é simultaneamente “digressivo” e “progressivo”. Esta mesma duplicidade está pressuposta nos programas de navegação na Web, sendo a sua “Lógica da Descoberta” baseada na abdução, conforme salienta Uwe Wirth — teórico que intenta “formular princípios de navegação a partir de princípios orientadores do raciocínio abduutivo” (Wirth, 2006: 51).

Já vários autores<sup>3</sup> aproximaram a aprendizagem da utilização da informação do espaço cibernético do raciocínio abduutivo, salientando o modo como a abdução<sup>4</sup> pressupõe uma hipótese gerada por associação súbita, imprevista que liga os elementos em jogo. Compreendem-se, por isso, as seguintes afirmações de Gary Shank and Donald Cunningham:

O foco na educação está mudando rapidamente para uma conceção do aprendente como um solucionador de problemas. (...) A base inferencial da aprendizagem através da internet é fortemente abduitiva. (Shank and Cunningham, 1996).

<sup>3</sup> Entre outros, veja-se WIRTH, Uwe (2006); SHANK, Gary; CUNNINGHAM, Donald J. ; VITANZA, Victor (1996).

<sup>4</sup> Charles S. Peirce defines his famous concept of "abduction" as follows: "Abduction is the process of forming an explanatory hypothesis. It is the only logical operation which introduces any new idea" (Peirce, 1903: CP 5.171).

Uwe Wirth, por sua vez, chama a atenção para este paralelismo: “Tanto a lógica da abdução como a lógica do hipertexto são baseadas na própria ideia de de conexão cognitiva” (2006: 53).

Para alguns autores, esta forma de pensar e de progredir por associações acarreta uma desvalorização de um pensar hierarquizante, cuja metáfora visual mais comum é a árvore, ganhando importância essa outra forma de pensar de tipo conetivo que terá no rizoma a sua metáfora, pois, segundo Víctor Vitanza, “a nova lógica é não-linear, não-euclidiana e anti-árvore – ao invés, é rizomática.” (Vitanza, 1996).

Numa perspectiva radical, esta mudança levaria a segunda forma de pensar a anular ou a erradicar a primeira. Mas, se o raciocínio hierarquizante pode perder a prevalência face a um raciocínio associativo<sup>5</sup> e se ambos lutam pela dominância, na verdade não se eliminam, mas, pelo contrário, coabitam.

Convém lembrar o modo como as características digressiva e progressiva inerentes à abdução, segundo Uwe Wirth, já estão pressupostas na teorização de Charles S. Peirce:

Segundo Pierce, a inferência tem pelo menos dois elementos: um é a sugestão de uma ideia por meio de outra de acordo com a lei da associação enquanto a outra é o levar avante o elemento assertivo do julgamento, a pretensão de verdade, do primeiro julgamento para o segundo.” (Peirce, CP 4.55 *apud* Wirth, 2006: 54)

Ou seja, nesta engrenagem vai-se avançando — pressuposto essencial do sentido evolutivo. Porém, no caso do hipertexto, este avanço não se processa numa só linha, mas sim em múltiplas linhas que podem estabelecer conexões entre si tomando a forma de rede.

Algo de similar o leitor pode observar na constante repescagem de motivos que Rhys Hughes realiza na sua paródia do célebre conto “O livro de areia” de J. L. Borges. É muito curioso o modo como se vão reatando novos percursos a partir de sugestões ou dificuldades sugeridas pelas personagens do conto primeiro. De facto, o conto do escritor argentino pressupõe um narrador de 1ª pessoa (falaciosamente identificável com o autor)

---

<sup>5</sup> Também Víctor Vitanza salienta esta coexistência na sua resenha da obra de Ulmer intitulada *Heuretics: The logic of Invention*, quando afirma: “Ulmer's proposal looks toward “the logic of cyberspace” (hypermedia). Such a place (wherever it might be) can for certain be colonized as if it were a product of Euclidean typographic culture. Links might be made in terms of High Scholastic trees. The new logic is nonlinear, non-Euclidean, and is anti-tree, but rhizomatic.” (Vitanza, 1996).

que compra um livro com um número infinito de páginas; porém este “tesouro” gera uma tal obsessão, é tão “monstruoso”, que ele termina por esconder o livro na Biblioteca Nacional da Argentina. Ora o conto Rhys Hughes começa precisamente com um engenheiro da Letónia que, tendo optado por fazer férias na Argentina, vai no avião a ler as *Collected Fictions* de J. L. Borges. Entusiasmado com a leitura do último conto de Borges, decide ir procurar o livro de areia à Biblioteca. Já na posse dele, fica também obcecado pelo seu valor, mas a sua obsessão ganha contornos diferentes. Lembrando-se da ideia de deitar fogo ao livro — abandonada pelo seu predecessor por temer sufocar o mundo de fumo — decide, com os seus conhecimentos tecnológicos e os do seu chefe, fazer uma central eléctrica com a energia libertada pela combustão lenta, controlada e infinita do livro. Tudo corria bem se não fosse o protagonista ter medo de a imagem de Letónia vir a ser ridicularizada por este fenómeno, sobretudo se o projecto falhasse por o livro não ser, na verdade, infinito. O protagonista resolveu, então, roubar o livro e deitá-lo ao rio, causando assim uma calamidade irreversível, pois o livro infinito vai sugando toda a água dos mares e dos rios e contaminando também a água com a sua tinta:

As palavras do Livro de Areia começaram a esborratar e a escorrer. A consistência invulgar da tinta significa que encerra a água por baixo, impedindo a evaporação. As nuvens estão a tornar-se raras. O planeta está no aperto de uma grave seca. A chuva não passa de uma recordação. (Hughes, 2006: 154)

Deste modo, o texto do autor galês utiliza um artifício estilístico do tipo leixa-prem (deixa e toma), pois retoma as ideias do original borgesiano mas orienta-as para outros sentidos, nos quais o leitor facilmente encontra ecos das catástrofes e medos que assolam o homem contemporâneo e o seu mundo.

2. Ora, quer esta observância da atualidade da paródia, quer o seu complexo jogo interconectivo conduzem-nos do sentido relacional ao sentido dialógico da paródia, uma vez que o leitor não só se deve aperceber do diálogo que se estabelece entre os dois (ou mais textos), como também precisa de dialogar com os sentidos dos objectos artísticos propostos à sua atenção ou apreciação<sup>6</sup>, questionando a própria representação e problematizando as convenções representacionais, como salienta Linda Hutcheon:

---

<sup>6</sup> Subjacente a este entendimento, o sentido relacional é essencial quer na definição de obra de arte proposta por Gérard Genette (“*une œuvre d’art est un objet esthétique intentionnel, ou, (...) un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique*”), quer na definição da relação artística (“*d’une intention à une* Revista TOPUS, 2 (2): 95-106, Jul./Dez. 2016.

[A]través de um processo duplo de instalação e ironia, a paródia assinala como as representações do presente vêm de representações passadas e aponta as consequências ideológicas de suas continuidades e diferenças. (...). Por outras palavras, a paródia funciona colocando em primeiro plano a política de representação. (HUTCHEON, 1989a: 93)

Na verdade, este vaivém relacional é profundamente **dialógico** e isto torna-se particularmente evidente nos textos narrativos no sentido em que os leitores, para além de entabularem o normal diálogo com a intriga de um texto, no caso das paródias fazem-no com um texto que por sua vez “dialoga” com outro(s) que lhe é(são) anterior(es), devendo o leitor, então, dialogar também com esse(s) outro(s) texto(s) e com a(s) suas intrigas e com a(s) sua(s) composições. O diálogo entre uma narrativa paródica e os texto(s) parodiado(s) encerra um desafio, no qual uma narrativa pretende responder à outra, encontrando uma maneira específica de o fazer. Por sua vez, o leitor tem de dialogar com este diálogo se quiser entender os sentidos paródicos: só deste diálogo interpretativo das diferenças e semelhanças poderá abstrair a sua apreciação do objecto artístico em causa. Dialógico tem, aqui, o sentido de “cognição dialógica”, teorizada por M. Bakhtine (1978: 170-177), o qual é coerente com os conceitos de bivocalidade e de discurso híbrido; tem, ainda, o carácter complexo que E. Morin lhe atribuiu, como acima se referiu.

Uma amostra da complexidade destes diálogos é a que o leitor ou a leitora pode experienciar na leitura cruzada do conto “O homem da esquina rosada” de Jorge Luís Borges e do “O rato da esquina rosada” de Rhys Hughes. Há uma verdadeira colagem de situações e de peripécias narrativas nestes contos: em ambos apresentam um “eu” testemunha que narra a história; mantém-se como ponto fulcral do enredo uma espécie de duelo entre um anti-herói — um pobre diabo, frouxo, inepto — e um figurão valente — famoso e temido. Porém, no caso da narração de Hughes o duelo é em forma de dueto entre um tocador de harpa de beiços e um péssimo, sujo e tonto tocador de harpa. A descrição da música é profundamente sinestésica, recheada entre metáforas ligando o mundo acústico e a Física, organizando-se em empolgante *crescendo*:

Música estranha, e num estilo *funky*. Arpejos lunáticos de notas tremeluzentes, vibrando cada vez mais rápido (...). Era uma música que tecia uma teia de pontas soltas, uma rede de cantos puídos, que se entrançavam nas extremidades gastas do nosso sistema nervoso em despasse (...). O Dylan parece apanhado de surpresa pela exibição. Por

---

attention”), o caso mais complexo da relação estética (1994:10).

isso, tocou uma nota incerta na corda mais baixa. Não se misturou com a canção de Llygoden, se é que lhe posso chamar isso, de todo, mas o maestro usou-a para formar um acorde que se adequava ao início de uma variação do seu tema ultracósmico. Dylan dedilhou outra nota igualmente imprópria e Llygoden aproveitou-a com mote para uma segunda variação. A música de Dylan era um desastre, totalmente desestruturada e incompetente, mas Llygoden punha-a na ordem. Pegava em cada erro como alicerce para uma nova variação e, assim, tornava-a correcta, com retrospectão, ou retroaudição, se me é permitido o neologismo. (Hughes, 2006: 104).

Metaforicamente o dueto simboliza o diálogo entre os músicos (extensível ao diálogo interativo das linguagens em geral). Mas, para o leitor, é ainda mais interessante observar como um duelo de facas passou a um dueto musical, e, para além disso, pensar o que é que esta mudança acarreta em termos de outras mudanças nos diferentes níveis compositivos e de organização do conto. Ou seja, a multidimensionalidade da paródia significa que opera sobre várias dimensões da composição narrativa.

### 3. Multidimensionalidade.

Sustenta-se, neste texto, a ideia de que o jogo paródico é multidimensional.

Não há paródia sem elementos dissemelhantes e elementos iguais verificáveis num determinado objecto artístico relativamente a um outro que lhe seja anterior. A paródia obriga o leitor a envolver-se nesta complexa teia de semelhanças e diferenças relativamente ao seu alvo, segundo L. Hutcheon baseada numa ambivalente relação antinómica: construtiva/cumplicidade vs destrutiva/distância. No caso do último conto referido, “O rato da esquina rosada”, ainda que a estrutura do enredo com as suas peripécias se mantenha idêntica à do conto de Borges “O homem da esquina rosada”, sobressai a mudança da ideia de força para a ideia de habilidade e destreza artística; mas há mudanças que relevam de outros níveis da composição narrativa: por exemplo, uma nova categoria, a categoria do fantástico, é introduzida no conto mais recente, porque o lugar onde ocorre o dueto, *A Patranha*, é um bar de “metamorfose” e, aí, as personagens metamorfoseiam-se em animais ou objetos. Este tipo de fantástico, estranhamente moderno, coaduna-se com a modernidade esquisita da música e do espaço-tempo do conto. Todas estas estratégias (e outros elementos que poderiam ser referidos) engendram uma outra narrativa coerente, cuja linearidade é perturbada pela recorrente comparação com a estrutura e a lógica daquela primeira narrativa com que parodicamente a segunda joga.

A paródia obriga, assim, o leitor a apreciar simultaneamente a coerência das analogias e a incongruência das dissemelhanças entre as composições narrativas em causa — ou seja, obriga a processar fluxos múltiplos de informação de forma simultânea e múltipla, como também acontece com o hipertexto.

### Considerações finais

Como vimos a paródia possui as mesmas características semânticas identificadas por Linda Hutcheon na ironia: é inclusiva, diferencial e relacional. O grau de intensidade e de extensão destas características é, porém, muito maior no caso da paródia. Na paródia a "menção em eco" ("echoic mention"<sup>7</sup>) não se esbate, nem se esvai, pelo contrário, mantém-se, perdura, fica ativa durante todo o processo de leitura (e até para além do momento em que o leitor termina a história, pois o leitor fica fazendo comparações e inferências sobre as ligações entre os textos) .

As propriedades dialógica e multidimensional, por seu turno, parecem já alargar-se a outros planos: o sintático e o pragmático. O diálogo encetado entre textos, nesse movimento de vaivém típico da paródia, implica pelo menos três tipos de ordenações ou construções sintático-semânticas: a do texto paródico, a do parodiado e a das conexões entre eles. A todas as leituras simultâneas e interconectadas que o leitor é conduzido a fazer (porque estão prescritas pelo "pacto paródico), ele vai (pragmaticamente) acrescentar o seu "know how", a sua atitude e a sua vontade, originando assim formas de pensamento de crescentes graus de desenvolvimento evolutivo. Neste sentido, a paródia revela-se um processo complexo e não somente complicado<sup>8</sup>, pois implica o aumento progressivo do relacional e da interconectividade.

Fundamentais na paródia, o sentido dialógico e a multidimensionalidade apontam para os locais, os pontos, os momentos onde se estabelecem as ligações ou os apontadores para outras construções narrativas, outros caminhos, com outras vias de leitura, que mantêm essa linearidade que Marie-Laure Ryan (2002: 607) considera

---

7 Ora num relevante artigo, cujo objectivo é o de discriminar os conceitos de ironia, sátira e paródia, Roger J. Kreuz e Richard M. Roberts (1993: 99) defendem que tanto a sátira como a paródia podem utilizar diferentes tipos de ironia, mas, embora ambos os recursos explorem a bivocalidade da representação discursiva, a paródia funciona como uma «menção em eco», enquanto a sátira utiliza uma ironia que se baseia numa pretensa ignorância, ou seja, finge ignorar as causas, os problemas.

8 Num interessante artigo, Hugo Letiche (2005: 22) expõe esta diferença: "In complexity theory the distinction is made between 'complicated' – that is, constituted of many elements; and 'complex' – that is, characterized by increasing levels of evolutionary development."

inerente à narrativa. Com extraordinária clarividência, esta estudiosa identifica um dos maiores desafios que se colocam à “narrativa nos meios digitais” e à ficção digital: o de conciliar a “fluidez” do meio digital e a “sólida estrutura da narrativa”. Para que essa junção resulte “alguns compromissos são necessários”, sendo indispensável encontrar novos caminhos de “interatividade” e procurar novas formas de coerência “através da orquestração de períodos de atividade do usuário com períodos controlados pelo sistema” (Ryan, 2002: 607).

Ora o que os textos observados mostram é que a paródia na ficção gera um inteligente jogo quer, a jusante, na leitura, quer, a montante, na construção narrativa, colocando em evidencia a necessidade de uma orquestração narrativa coerente de ligações e de nós. Não se pretende que o seu exemplo seja um modelo, mas defende-se que o seu complexo jogo possa ser estimulante para a candente descoberta de “modos e temas narrativos mais adequados à natureza interativa e às potencialidades multimidiáticas do hipertexto.” (Ryan, 2002: 605). Ativando todo um conjunto de conexões em várias dimensões e chamando a atenção para o próprio jogo interativo, a complexidade relacional da paródia capacita e prepara o leitor para a leitura interativa da ficção literária digital.

## Referências

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Ed. Gallimard.
- DUARTE, João Ferreira (1999). “A Dangerous Stroke of Art’: Parody as Transgression”, in *European Journal of English Studies*, 1999, Vol. 3, Nº 1, pp 64-77.
- GENETTE, Gérard (1994). *L’Œuvre de l’Art*, Vol. I, Paris, Seuil.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen. (Trad. *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989).
- HUTCHEON, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge.
- KREUZ, Roger J.; ROBERTS, Richard M. (1993) “On Satire and Parody: The Importance of Being Ironic”, in *Metaphor and Symbolic Activity*, 1993, 8(2), pp. 97-109
- LETICHE, Hugo “Comments on Jeurissen: Organization and moral complexity”, in *Professional Ethics* (2004) M Korthals & R Bogers eds., pp 21-26. Utrech, (Disponível em: <http://library.wur.nl/ojs/index.php/frontis/issue/view/196> ou <http://edepot.wur.nl/137680> ).

MORIN, Edgar (1984) “De la complexité: complexus”, in SOULIÉ, Françoise (dir.) *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan* (Colloque de Cerisy), Paris, Seuil, 1991, pp. 283-296.

MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis (2000). *A Inteligência da Complexidade*. São Paulo: Petrópolis. (Disponível em: <http://www.caosmose.net/candido/unisinos/textos/morin.pdf>).

NICOLESCU, Basarab (1999) NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Paris, Éditions du Rocher, 1996. English version: *Manifesto of Transdisciplinarity*, New York, SUNY Press, 2001. (Disponível em: <http://basarab-nicolescu.fr/BOOKS/TDRocher.pdf>).

NICOLESCU, Basarab (1999) “Um novo tipo de conhecimento — transdisciplinaridade”, in 1º Encontro Catalisador do CETRANS — Escola do Futuro, USP, Itaíba, S. Paulo. (Disponível em: [http://www.ouviroevento.pro.br/index/comp\\_e\\_trans\\_textos.htm](http://www.ouviroevento.pro.br/index/comp_e_trans_textos.htm)).

NICOLESCU, Basarab (2001) “Reforma da Educação e do Pensamento: complexidade e transdisciplinaridade”. Trad. de Paulo dos Santos Ferreira. In: *Engenheiro*, 2001. (Disponível em: [http://www.ouviroevento.pro.br/index/comp\\_e\\_trans\\_textos.htm](http://www.ouviroevento.pro.br/index/comp_e_trans_textos.htm)).

RYAN, Marie-Laure (2002) “Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media”, in *Poetics Today*, Vol. 23, Nº 4, Winter 2002, pp. 581-609.

SHANK, Gary; CUNNINGHAM, D. J. (1996). “Modeling the Six Modes of Peircean Abduction For Educational Purposes”, in Annual Meeting of the Midwest AI and Cognitive Science Conference, Bloomington, IN, (Disponível em <http://www.cs.indiana.edu/event/maics96/Proceedings/shank.html>).

VITANZA, Victor (1996) “Writing the Paradigm”, review of *HEURETICS: The Logic of Invention* by Gregory L. Ulmer, in *The Electronic Book Review*, 1996 (Disponível em: <http://www.electronicbookreview.com/thread/criticalecologies/compositional>).

WIRTH, Uwe (2006) “As We May Surf. The Relevance of Abductive Inference for Surfing Through the Internet”, in POMBO, O. Guerreiro, A. and Alexandre, A. (eds.) *Enciclopédia e Hipertexto*, Lisboa, Edições Duarte Reis, pp. 97-109 (article first published in *Semiotica*, pp. 141-1/4, (2202), S. 159-168).

PEIRCE. Charles S. (1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Volumes I-VI, ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss, 1931-1935, Volumes VII-VIII, ed. by Arthur W. Burks, 1958). Cambridge, Mass.: Harvard UP.

Recebido em 25/09/2016  
Aprovado em 09/11/2016