

O HIPERTEXTO E O ESTRANHO

Everton Vinicius de Santa
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - UEL

RESUMO

Segundo Barthes, o texto ideal é aquele que se apresenta em redes múltiplas e que se entrelaça, sem comprometer sua estrutura. Redes ou nós que fazem com que esse texto ofereça um universo de significantes e significados, ou seja, não tem início, é reversível, possui diversas entradas e isso se choca com a noção tradicional de práticas de leitura e escrita linear. Nesse sentido, nosso objetivo é demonstrar como o hipertexto causa "estranheza" partindo do conceito de "estranho" apontado por Freud em seu artigo *Das Unheimlich* (1919), a fim de que possamos compreender como essa relação obra/leitor vem sendo alterada e provocando sensações de dinamicidade distintas da inércia do papel, como observamos em *O Jogo da Amarelinha* (1963), de Julio Cortázar, e em textos de temática fantástica, como em E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe, não no sentido do assustador, mas do provocativo, do *foregrounding* que gera causas e efeitos significantes nas práticas literárias digitais conectadas ao ciberespaço.

PALAVRAS-CHAVE:

Hipertexto; Foregrounding; Das Unheimlich.

THE HYPERTEXT AND THE UNCANNY

ABSTRACT

According to Barthes, the perfect text is presented in multiply nets and also intertwined with others without to compromise his structure. These nets or connections made the text offered a universe of significance and significant, with is, there is no beginning, it's reversible, it have lots of entrances and it impinges on the traditional notion of reading practices and linear writing. By this mean, this paper has the focus on demonstrate in which way the hypertext causes "uncanny", based on Freud's concept of "uncanny" presented on his essay *Das Unheimlich* (1919), with the propose to comprehend how the relation text/reader has been changing and causing distinct dynamism sensations related to the inertia of the paper, as we can observed in *O Jogo da Amarelinha* (1963), by Julio Cortázar, and also in texts with fantastic themes, as in E.T.A. Hoffman and Edgar Allan Poe, not in a sense of scare, but in the provocative and foregrounding meaning, that creates significant causes and effects in the digital literary practices connected to the cyberspace.

KEYWORDS:

Hypertext; Foregrounding; Das Unheimlich.

INTRODUÇÃO

Em 1964, Theodor Nelson propôs o termo hipertexto para o contexto da informática e o designava como sendo uma escrita não linear e não sequencial. Nesse sentido, tanto escritores quanto leitores, dependem de um sistema ou esquema de organização baseado no computador que lhes permita “navegar” de maneira rápida e fácil entre as seções de um texto. A partir de então, as manifestações em meio digital viriam a aumentar e a se firmar com o advento da Internet e com o consequente *boom* digital iniciado no século XX.

A crítica literária, por sua vez, se encontra inserida e necessária diante de manifestações diretamente ligadas ao fazer artístico, sobretudo pelas relações entre discursos e objetos até então inéditos em busca de sistematização, como acontece sempre que uma nova manifestação artística ou tendência se evidencia na arte. Sobre essas relações a envolver objetos e fenômenos ligados à teoria literária, Barthes (2003, p. 160) já na década de 1970 nos coloca que:

O objeto da crítica é muito diferente; não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso... daí decorre que a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo.

Essa atividade crítica constrói um sentido que nos leva à compreensão e contestação e, quando tratamos do hipertexto digital, os questionamentos sobressaem-se às respostas, embora muitos teóricos já tenham tratado dele com especial atenção.

Além da questão da crítica, podemos ainda entender o hipertexto como que permeado por relações intrínsecas e extrínsecas ao texto, uma vez que, como já apontou Roland Barthes (1992), o texto ideal é aquele se apresenta em redes múltiplas que se entrelaçam, sem comprometer a estrutura do texto, e cuja ideia de rede ou nós do texto faz com que este ofereça-nos um universo de significantes e uma estrutura de significados sem início ou fim, reversível, e que nele possamos imergir por diversas entradas, sem que nenhuma seja considerada principal.

Nesse sentido é que nos aproximamos de *O Jogo da Amarelinha* (1963), de Julio Cortázar, ao nos depararmos com uma configuração exata do sentido de hipertexto e da noção de viagem ou estrutura narrativa em “nós”, afinal, a obra está inserida em um contexto cujo próprio conceito de hipertexto ou Internet eram ainda distantes, uma vez que se trata de uma obra aberta, ou seja, é um romance que pode ser desmontado pelo leitor que tem a liberdade poucas vezes concedida a alguém de refazer a sequência de seus capítulos.

Essa mesma abertura da obra hipertextual, inserida ou não no ciberespaço, coloca em xeque a aura mítica do livro, mas não no sentido de que, como levanta Eco (1996, p. 1), “o medo de que um novo feito tecnológico pudesse abolir ou destruir algo que considerássemos precioso, útil, algo que representasse para nós um valor em si profundamente espiritual”, mas sim, no sentido em que a relação obra-autor-leitor se reconfigura diante do novo aparato tecnológico.

Diante da noção do “novo” e de que tudo que tudo que é “inédito” causa mudanças e estranheza, podemos remeter à ideia do hipertexto como causador desse estranhamento¹ no sentido apresentado por Sigmund Freud em seu artigo *Das Unheimliche*² (1919), em que ele trata da questão estética do “estranho” relacionado ao que é assustador, que provoca medo e horror, apontando para dois caminhos:

Podemos descobrir que o significado veio a ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer de sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. (FREUD, 1919, p. 277)

Assim, podemos entender que o hipertexto e suas relações com o leitor e as próprias condições de produção e estilo, configuram a estranheza apresentada por Freud, embora não tão próximo do sentido estrito do termo ao nos remetermos, por exemplo, ao conto *O Homem da Areia* (1815), de E.T.A. Hoffmann, a que se refere Freud em seu texto, ou mesmo à *William Wilson*³ (1839), de Edgar Allan Poe, no sentido em pensar a sensação de estranheza como que deixando o leitor com a

¹ O emprego desse termo não tem relação com o *estranhamento* de Brecht;

² Traduzido da versão inglesa *The Uncanny* como *O Estranho*;

³ O conto está disponível em:

http://www.poebrasil.com.br/Downloads/08_William%20Wilson_Edgar%20A.Poe.pdf

impressão da dúvida, da incerteza diante dos meandros da trama narrativa, como veremos adiante.

Importante notar, então, que se pretende demonstrar que o hipertexto se configura como um fenômeno moderno (ou pós-moderno) já observado mesmo antes da consolidação de seus suportes teóricos, como em Cortázar, por exemplo, e que revela, entre suas características enquanto fenômeno literário, nuances que nos levam a identificar e refletir sobre as causas e efeitos da “estranheza”, sobretudo por tratar da relação entre texto, leitor, autor e estilo evidenciados dentro e fora do ciberespaço, uma vez que o hipertexto nem sempre está apenas arraigado aos *hiperlinks* do ambiente virtual.

1. DAS UNHEIMLICHE OU FOREGROUNDING

Freud em seu artigo *O Estranho*, de 1919, discute conceitos do ‘estranho’ sob a perspectiva da estética, tratando do tema como recorrente em alguns textos literários e intimamente ligados às sensações que provocam nos leitores, como ele mesmo coloca: “Só raramente um psicanalista se vê impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entenda não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, 1969, p. 275). O texto segue com algumas explicações e reflexões com respeito ao tema do ‘estranho’ relacionado com o assustador, que provoca medo e horror, porém, fica evidente também que nem tudo que é assustador é estranho.

Nesse sentido, Freud faz uma minuciosa pesquisa linguística sobre a palavra alemã *unheimlich* e aponta caminhos que nos levam além do pressuposto do ‘estranho’ como sempre ligado às sensações de medo ou horror, afinal, ao pesquisar sobre o termo *unheimlich*, Freud (1969, p. 277) salienta:

A palavra alemã *unheimlich* é obviamente o oposto de *heimlich* [‘doméstico’], *heimisch* [‘nativo’] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas.

Este é apenas o início de uma longa pesquisa apresentada por Freud em seu texto sobre a relação do termo e seu oposto na tentativa de tentar entendê-lo. Nesse meandro, busca na Literatura – hábito recorrente em suas pesquisas psicanalíticas – exemplos da estranheza e recorre à E.T.A. Hoffmann em seu conto *O Homem da Areia*, cujo enredo, narrado em terceira pessoa, conta a história do estudante Nataniel e trata de suas lembranças enquanto criança sobre o temido Homem da Areia, uma espécie de personagem folclórico, por assim dizer, que arrancava os olhos das crianças que não queriam ir dormir, como vemos nesse excerto do conto:

[...] finalmente perguntei à velha criada que cuidava de minha irmã sobre que tipo de homem era aquele, o Homem da Areia. [...] É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar os seus rebentos. (HOFFMANN, 1993, p. 115)

Além desse conto, Freud utiliza-se ainda de outros exemplos de textos que seguem esta mesma temática, sempre em uma relação com algo que pode se tornar estranho quando a distinção entre imaginação e realidade desaparece e surge a dúvida sobre se o que vemos e achamos é fantasia ou se apresenta como realidade. Os textos da literatura fantástica valem-se muito desse recurso estético que deixa o leitor na incerteza dos fatos e causa essa sensação de estranheza, fazendo-o transitar entre o mundo real e imaginário.

Importante notar que ao tratar do termo *unheimlich* e *heimisch*, no sentido a atribuir-lhes significados opostos, mas muito próximos dentro do que é familiar e causa a sensação da estranheza, temos o livro impresso como essa instância familiar (*heimisch*) recorrente em várias culturas, ou seja, o livro de papel e capa é um signo comum e estável. Nesse sentido, entendemos que o modo como o hipertexto exige que se lide com o texto é que mudou e que causa a sensação de estranheza (*unheimlich*) diante da postura do leitor diante do hipertexto. Assim como Freud nos coloca que na verdade o que causa a estranheza é uma instância familiar e conhecida que muda em seu modo de operação ou visão, logo, o hipertexto se configura como uma extensão pragmática distinta da leitura linear arraigada ao texto impresso, não apenas como a noção de “novo”, mas também, de uma prática que mudou e que leva à estranheza do *modus operandi*.

Nesse mesmo sentido de ‘estranheza’ investigado por Freud, e que pode ser aplicado à literatura enquanto recurso estético que caracteriza determinados gêneros textuais, nos deparamos com o termo e com a teoria do *foregrounding* que está ligado especificamente a um recurso linguístico que afeta o comportamento do leitor diante do texto.

De acordo com Peer e Hakemulder (2006, p. 546), Paul Garvin (1964), linguísta e estudioso da *Escola de Praga*, apresentou o termo *foregrounding* em uma tradução para o inglês do tcheco *aktualisace* e que pode ser entendido por nós como *desfamiliarização*, muito próximo do sentido proposto por Freud com *O Estranho*. O termo foi proposto pelos linguistas da *Escola de Praga* para designar o uso de artifícios para se colocar a expressão linguística no primeiro plano, partindo da ideia de que “a função da linguagem poética consiste na máxima atualização da manifestação linguística. [...] O seu objetivo não é servir a comunicação, mas sim trazer para primeiro plano o próprio ato da expressão” (CEIA, 2009). O termo “expressão” pode ser entendido como recurso máximo utilizado pelo escritor no ato da escrita em relação ao seu leitor/receptor, sobretudo quando se fala na tradicional ideia de licença poética que se aplica aos gêneros literários e que foge às estruturas e significações padrão, ou seja, há um desvio de regras, máximas e convenções que faz do texto literário ou não.

Viktor Shklovsky⁴ desenvolveu o conceito *foregrounding* em relação ao objeto artístico, para nós, o literário:

According to Shklovsky, the purpose of art is to make objects unfamiliar, so that a renewed perception of them creates a fresh awareness in the beholder, beyond the stale routines of automatized schemes. (Note how also here the perceptual metaphor plays an important role.) Thus for Shklovsky (and his fellow Formalists) the devices used by writers are not merely there for ornamental reasons – they serve specific functions. (PEER; HAKEMULDER, 2006, p. 547)⁵

⁴ Teórico e crítico literário russo que ajudou a fundar, em 1914, a *Sociedade para o Estudo da Poética da Linguagem* que envolvia o *Círculo Linguístico de Moscou* e que direcionou o Formalismo Russo na direção do entendimento da atividade literária como parte integral da prática social, uma ideia central no trabalho de Mikhail Bakhtin, dos formalistas e da semiótica.

⁵ “Segundo Shklovsky, a finalidade da arte é tornar os objetos desconhecidos, de modo que uma renovada percepção deles crie uma nova consciência no espectador, além das obsoletas rotinas de sistemas automatizados. (Note como também aqui a metáfora perceptivo desempenha um papel importante.) Assim, para Shklovsky (e seus companheiros Formalistas) os dispositivos utilizados pelos escritores não estão presentes apenas por motivos ornamentais - eles têm funções específicas.” (PEER; HAKEMULDER, 2006, p. 547, tradução nossa)

O termo inglês *foregrounding* tem várias instâncias de significados. Primeiro, ele pode ser usado para indicar (para a Psicolinguística) um processo pelo qual – durante o ato de leitura – se dá destaque a um recurso em especial. Segundo, ele pode se referir a recursos textuais específicos (produzidos pelo autor) locados no texto em si. O termo também pode remeter à indicação do efeito poético causado no leitor, que causa a desfamiliarização. Ele ainda é utilizado quanto à avaliação ou análise de textos literários no sentido em situá-los historicamente ou na tentativa em compreender sua relevância cultural.

Assim, essa esfera do “estranho” ou do “desfamiliar” nos dirige à ideia do efeito que o ‘diferente’ ou o ‘novo’ causa no leitor, a dúvida que o texto proporciona, ou seja, elementos estéticos ligados às “funções específicas” a que se refere Shklovsky. Se pensarmos em textos literários, sobretudo os da literatura fantástica que tratam de temas ‘estranhos’, concretizaremos essas ideias perpassadas por ambos os termos e ainda nos depararemos com o hipertexto no sentido do que é novo e inovador diante da máxima aura mítica do texto impresso.

Assim como Freud coloca que a definição do termo *unheimlich* não foi esgotada por se aplicar a outras situações que não somente a do assustador, Peer e Hakemulder (2006, p. 549) também mencionam problemas em se esgotar ou se definir exatamente o termo *foregrounding*, sobretudo quando aplicado aos estudos literários: “There is also terminological vagueness: are different terms, such as 'estrangement', 'defamiliarization', 'deautomatization', 'foregrounding', etc., synonyms, or do they correspond to slightly different psychological processes?”⁶.

Em suma, entendemos que há um diálogo entre os termos *unheimlich* e *foregrounding* no sentido em que tratam do tema do estranho e do que não é familiar, recurso este que reflete direta e significativamente no leitor quando em contato com o texto e em suas tentativas de entendê-lo. O ficcionista tem total poder sobre os caminhos da trama e provoca seu leitor a engendrar-se e submeter-se à influência do ambiente criado. Esse ambiente pode ser representado por um livro impresso em papel e

⁶ “Há também uma imprecisão terminológica: são termos diferentes, tais como 'estranhamento', 'desfamiliarização', 'desautomatização', 'foregrounding', etc, sinônimos, ou elas correspondem a processos psicológicos um pouco diferentes?” (2006, p. 549, tradução nossa)

capa ou mesmo um ambiente virtual repleto de *links* e possibilidades que podem colocar o leitor à deriva, característica evidente no hipertexto e que também causa a sensação de estranheza por ser justamente diferente e novo no modo como lidar com o processo de leitura, não com o objeto do livro em si, já familiar.

2. “ESTRANHOS” CAMINHOS DO HIPERTEXTO

Para Pierre Lévy (1993, p. 33), o hipertexto se define como sendo

(...) um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a sua maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular.

Os hipertextos são consequência da promoção da literatura no ciberespaço, cujas unidades de significado são organizadas em termos de rede, conexões, que desestabiliza a relação autor-leitor se comparados ao livro impresso em que há uma pré-determinação do *modus operandi* de leitura enquanto prática social.

As discussões com respeito ao aparato tecnológico levam-nos ainda ao nível do valor do objeto estético literário em meio digital, cuja tentativa em se estabelecer significações teóricas se situa entre dois eixos do fenômeno no ciberespaço, ou seja, entre as clássicas teorias do texto e a nova produção informatizada diante das “textualidades contemporâneas” e “a partir de uma recusa obstinada em admitir a emergência de novos paradigmas, a partir de uma utilização seletiva de tecnologias” (SANTOS, 1996, p. 2). Junto ao avanço da mídia, “o medo de que um novo feito tecnológico pudesse abolir ou destruir algo que considerássemos precioso, útil, algo que representasse para nós um valor em si profundamente espiritual” (ECO, 1996, p. 1) ecoava por várias faces da sociedade.

Novamente nos colocamos diante da questão da estética referente ao objeto artístico como nos colocou Freud em seu ensaio ou mesmo se pensarmos no conceito da desfamiliarização, sobretudo com o hipertexto que causa essa estranheza e que tem uma estrutura fragmentária.

Se pensarmos que com o advento da Internet as possibilidades em se construir os textos são várias e cada vez mais abrangentes por envolver tecnologias digitais que interferem, por assim dizer, nas técnicas de criação literária, então, podemos pensar em poemas visuais, sonoros, contos e outros textos em que se navega “aos saltos”, ou seja, toda virtualização presente nos tempos modernos causa uma desterritorialização do objeto artístico, seja ele literário ou não, diante de um plano multifacetado de possibilidades de interação e construção.

Ao nos referirmos às novas tecnologias, ao *boom* dos computadores e ao advento da Internet sob o prisma das práticas de leitura, por exemplo, não podemos dizer que há apenas textos, mas sim que:

(...) há hipertextos. Em um livro tem-se que ler da esquerda para a direita (ou da direita para a esquerda, ou de cima para baixo, de acordo com diferentes culturas) em uma forma linear. Pode-se saltar páginas, pode-se - já alcançada a página 300 - voltar para checar ou reler algo na página 10 - porém isso implica em trabalho, digo, trabalho físico. Ao contrário, um hipertexto é uma rede multidimensional onde cada ponto ou nó pode, potencialmente, ligar-se a outro. (ECO, 1996, p. 4)

Sobre a ausência de limites ou demarcações estanques, remetemos aos efeitos causados pelo hipertexto diante da liberdade criadora proporcionada pelo ambiente virtual enquanto da criação do texto e que permite a construção de significações geradas pelas possibilidades de navegação e imersão. Diante disso é que observamos a natureza da construção em nós, da leitura fragmentada e da não-linearidade, afinal, o hipertexto altera fundamentalmente nossa noção de textualidade, pois se constitui em um texto plural, sem centro discursivo, sem margens, sendo produzido por um ou vários autores e, como texto eletrônico, está sempre mudando e recomeçando, de forma associativa, instável, multilinear e cumulativa.

3. O HIPERTEXTO ALÉM DO CIBERESPAÇO

Interessantemente inserido no contexto de criação hipertextual é que Julio Cortázar constrói os 155 capítulos de *O Jogo da Amarelinha*, publicado em 1963, que pode ser lida aos saltos, sem roteiro a ser seguido, o que leva personagens e situações a se modificarem de acordo com as escolhas que se faz, ou seja, é um romance aberto em que o leitor monta e desmonta a trama narrativa como bem entender e isso causa

“estranheza”, afinal, o culto ocidental atribuído à imagem mítica do livro pressupõe um caminho estanque de leitura do primeiro ao último capítulo.

‘Estranho’ porque foge ao que é ‘familiar’. Essa é a ideia atribuída ao efeito causado pela leitura fragmentada, pelo hipertexto que gera os deslocamentos do leitor enquanto lê, como as próprias notas de rodapé que frequentemente aparecem em romances, desde o Romantismo, ou seja, as tentativas em manter o leitor atento sempre estiveram presentes, mas é claro que a técnica foi, paulatinamente, sendo modificada em função de novos paradigmas literários e textuais. Pensamos no romance tradicional constituído por capítulos unidos como uma corrente que dificilmente pode ser separada, o que faz com que o tempo não se disperse, para que a trama faça sentido (OLIVEIRA, 2002). Em *O Jogo da Amarelinha*, contudo, o tempo se torna algo distinto e flexível porque se pula do capítulo 28 para o 102, por exemplo, e não se perde a essência da obra por serem capítulos independentes que, embora juntos construam o enredo principal, que trata de um amor louco de Horácio Oliveira pela Maga, em Paris, e depois por Talita, em Buenos Aires, em um jogo constante de busca, não é necessário ler linearmente para se entender a obra.

“Encontraria a Maga?” (CORTÁZAR, 2007, p. 11), interrogativamente, inicia o jogo. Durante o desenrolar da leitura e da trama, o leitor será convidado a deixar, por um momento, uma briga de casal, um acidente de carro, um incêndio, pra participar de outro evento, em outro capítulo. O que o escritor interessado nessa técnica pode tentar realizar justamente o cruzamento entre *O Jogo da Amarelinha* e o hipertexto: a obra aberta virtual (OLIVEIRA, 2002).

Mesmo que não inserido no ciberespaço, a obra de Cortázar se conecta à ideia do hipertexto pela possibilidade da leitura aos saltos em que o leitor faz as escolhas, o que se choca diretamente com a estrutura tradicional de romance. Assim, se retomarmos as tentativas de entendimento do fenômeno do “estranho” ou da “desfamiliarização”, iremos nos deparar justamente com as sensações de liberdade que se coloca ao leitor ao livrar-se dos grilhões do papel unívoco do livro.

Se, de acordo com a noção de funcionamento do hipertexto informatizado, podemos chegar ao eixo da cibercultura, entendida como um sinônimo da pós-modernidade por sua ligação direta com a contemporaneidade e experiência da comunicação tecnológica que nos perpassa, o papel do leitor se torna imprescindível na relação direta com o objeto artístico em “que se exige do leitor uma ação mais incisiva, abrindo mão da passividade que ainda poderia obstar à pluralidade desafiadora do texto

literário” (SANTOS, 1996, p. 5). Essa atitude dinâmica a que é levado o (hiper)leitor diante do hipertexto faz com que se transborde e se reformule os espaços de significações *intra* e *extra* texto, como sugere a ideia de multiplicidade ou de polifonia de Bakhtin⁷, ou seja, cabe ao leitor, junto com o autor, entender que o universo sem sons e impassível do livro impresso agora é colorido e repleto de caminhos e possibilidades que dão concretude ao ciberespaço.

Pensar no estilo literário enquanto técnica de criação é evidenciar uma intencionalidade latente em qualquer objeto artístico que gera um efeito. Pensar no hipertexto como eco do fenômeno – se assim podemos chamar – do “estranho” é atribuir-lhe valor de objeto modificador e “assustador” no sentido em que é “novo” e provoca mudanças de escrita e receptividade quando colocado ao patamar do papel impresso, como a obra de Cortázar, por exemplo, inovadora, e ao próprio conceito de literariedade à luz da construção, desconstrução, desvios e saltos da trama que evocam pluralidade de sentidos e significados, colocando o hipertexto além dos limites da tela do computador.

4. UM CAMINHO SEM VOLTA

A reflexão sobre o hipertexto não só como forma de produção e transmissão cultural, mas, sobretudo, como nova forma de escrita e leitura, à luz das teorias pós-estruturalistas, por exemplo, abre espaço para se pensar outras possibilidades de criação em meio digital envolvendo a Internet e o computador. As discussões teórico/críticas tornam possíveis as adaptações aos novos meios para então partirmos para a construção de novos aportes teóricos que amparem os estudos sobre os meios digitais a povoar cada vez mais o espaço social que está a toda velocidade e que “não é um fator interessante ou próprio nem da fase pré-acesso à Internet nem da fase do pós-acesso... é uma característica própria dos meios: os meios que ficam no meio” (BOSI, 1995, p. 4).

Observar uma das faces do hipertexto sob o viés do “estranho” e do “desfamiliar” é corroborar como o advento e *boom* das tecnologias digitais em meados do século XX que vieram colocar em xeque a figura até então mitificada do papel, sobretudo quando nos voltamos para as práticas de leitura e escrita, fortemente influenciadas pela tradição da era “pós-Gutenberg”. Não consideramos que o

⁷ Mikhail Bakhtin trata da polifonia das vozes, *grosso modo*, como sendo a presença de outros textos dentro do texto;

ciberespaço ameaça a tradição do livro e sua aura, mas sim, que a virtualização das práticas literárias vêm agregar-se a essas tradições, modificando-as, como quando observamos os movimentos de vanguarda europeias no sentido em que rompem com estéticas precedentes e originam novas concepções, sem necessariamente “destruir” o que já havia sido proposto e produzido.

A leitura em tela, os saltos pelo texto, as imagens, os sons, os “descaminhos” do enredo, enfim, uma rede multidimensional de sentidos e sensações causadas pelo contato com o hipertexto e que estão diretamente ligados ao leitor enquanto ressignificador de conceitos sobre seu papel, sobre o texto literário, sobre as práticas culturais de leitura e escrita e sobre a própria literariedade e estética, ou seja, diferentemente do ato contemplativo enraizado no livro impresso, a dinâmica do hipertexto, as situações “estranhas” que submetem o leitor aos aspectos do texto são as mesmas causadas por textos de temáticas fantásticas, por exemplo, como colocado anteriormente.

Mesmo considerando que as teorias com respeito ao hipertexto sejam recentes, ao entrarmos em contato com textos de Hoffmann, Poe, Cortázar, Rubião e uma série de outros autores e textos que, de uma forma ou outra, nos remetem à noção geral de hipertexto, não no sentido literal do “assustador” e do que “causa medo”, mas no sentido em que as concepções do *unheimlich* e do *foregrounding* configuram o reflexo das causas e efeitos gerados pelas práticas digitais de literatura, campo ainda subjetivo, vasto e que necessita da exploração de todos os seus aspectos, afinal, ler em uma tela não é o mesmo que ler em um livro e isso é um caminho sem volta.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *S/Z: Uma análise da novela 'Sarrasine' de Honoré de Balzac*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 157-163.

CEIA, C. Atualização. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/actualizacao.htm>>. Acesso em 10 nov. 2009.

CORTAZAR, J. *O Jogo da Amarelinha*. Trad. de Fernando de Castro Ferro. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ECO, Umberto. *Da Internet a Gutenberg*. Trad. de João Bosco da Mota Alves. New York: Columbia University, 12 nov., 1996. (Palestra proferida em: The Italian Academy for Advanced Studies in America). Disponível em:
<<http://www.inf.ufsc.br/~jbosco/InternetPort.html>>. Acesso em 08 maio de 2009.

FREUD, Sigmund. "O Estranho". In: *Obras Completas de Sigmund Freud – Volume XVII História de Uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos (1917-1919)*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. pp. 273-318.

LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: 34, 1993.

HOFFMANN, E. T. A. *O Homem de Areia*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. In: *Contos Fantásticos*. São Paulo: Imago, 1993. pp. 113-147.

OLIVEIRA, N. O Jogo da Amarelinha e o hipertexto. *Correio Web*, Brasília, 24 mar. 2002. Disponível em:
<http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020324/sup_pen_240302_45.htm>. Acesso em 08 nov. 2009.

PEER, W.; HAKEMULDER, F. Foregrounding. In: *The Pergamon Encyclopaedia of Language and Linguistics*. ed. Keith Brown. Oxford: Elsevier, 2006, vol. 4, pp. 546-551. Disponível em: <<http://www.redes.lmu.de/foregrounding/about.htm>>. Acesso em 08 nov. 2009.

SANTOS, A. L. Textualidade Literária e Hipertexto Informatizado. *NUPILL - Publicação Eletrônica*, Florianópolis, 1996. Disponível em:
<<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/hiper/textualidade.html>>. Acesso em 02 jul. 2009.