



Texto Livre: Linguagem e Tecnologia
E-ISSN: 1983-3652
revista@textolivre.org
Universidade Federal de Minas Gerais
Brasil

de Araújo, Siane Paula
LINGUAGEM, TECNOLOGIA E DANÇA: O "CORPOTECNOLÓGICO"
Texto Livre: Linguagem e Tecnologia, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 45-52
Universidade Federal de Minas Gerais

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=577163634005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

LINGUAGEM, TECNOLOGIA E DANÇA: O “CORPOTECNOLÓGICO”

Siane Paula de Araújo/Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais e Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: Pretende-se estabelecer um diálogo entre a Linguagem, a Tecnologia e a Dança sob o viés da possível concepção de “corpotecnológico” que surge a partir de análises e reflexões sobre a elaboração e difusão do último vídeo documentário de dança do Grupo Experimental Dança 1, intitulado *Dança ao Pé da Letra*.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Linguagem. Corpo. Tecnologia.

ABSTRACT: intend to establish a dialogue between Language, Technology and Dance under the bias of the possible design of "corpotecnológico" that emerges from analysis and reflection on the preparation and dissemination of the latest video dance documentary Experimental Dance Group 1, entitled "Dance to the letter".

KEYWORDS: Dance. Language. Body. Technology.

PALAVRAS INICIAIS

Este trabalho surgiu a partir de análises e reflexões sobre a elaboração e difusão do último espetáculo do Grupo Experimental Dança 1 do Programa de Dança Experimental da EEEFTO/UFMGⁱ, intitulado *Dança ao Pé da Letra*, em vídeo documentário, produzido no ano de 2009. O documentário, que pode ser encontrado tanto em mídia DVD quanto na Internet, provocou em nós um “despertar” pelo fato de demonstrar, de forma constante na contemporaneidade, um corpo que é imagem digital.

Percebe-se que na sociedade contemporânea o corpo vem sofrendo transfigurações espaço-temporais e que, para existir, não precisa estar presente, nem ao menos ocupar uma dimensão exata. O corpo se basta como mediador de significados que revelam sentimento, cultura, história, arte, ciência, entretenimento ou filosofia; um corpo também “telepresente”ⁱⁱ, virtual e perene.

Tais circunstâncias partem da compreensão desse corpo como possuidor e produtor de linguagem. Ideia defendida pelo filósofo Martin Heidegger (1986) quando discorre sobre a situação hermenêutica-ontológicaⁱⁱⁱ como pista para uma interpretação do sentido e do significado do *ser* próprio e de suas relações e comunicação com o mundo. Assim, os avanços técnico-científicos possibilitam sofisticados recursos para a representação do “corpo humano” por meio de aparatos que veiculam não somente as imagens dos corpos, mas todo um registro histórico-social humano.

Como consequência, verifica-se o surgimento de novos hábitos e comportamentos diários do homem, suas novas relações de produção de cultura e de informação.

A partir disso, delinearíamos algumas reflexões a respeito desse corpo que, ao se alojar nos interstícios quiméricos da arte da dança, pode ser entendido, acreditamos, como um “corpotecnológico”. Buscando desenvolver essa ideia, primeiramente apresentaremos um entendimento de tecnologia e de técnica corporal. Para isso, serão alçados alguns diálogos com autores como Barba e Savarese (1995) – sobre suas concepções de técnicas cotidianas e “extracotidianas” – e Álvaro Vieira Pinto (2005) – sobre o conceito de tecnologia. A integração dessas ideias ajudará no entendimento proposto de “corpotecnológico”.

1 A CONSTITUIÇÃO DO “CORPOTECNOLÓGICO”

Segundo Álvaro Vieira Pinto (2005), existem algumas conceituações possíveis para a palavra tecnologia. A primeira delas é a compreensão de tecnologia como “*logos* da técnica”, ou seja, como o modo de produzir algo. Em seguida, a tecnologia é considerada de forma similar ao significado do termo norte-americano “*know how*”. Ligado a isso, há a questão histórica do desenvolvimento (demográfico, urbano, econômico etc.) de um determinado grupo na sociedade. No entanto, o sentido capital considerado pelo autor se refere à tecnologia como idealização (ou episteme) da técnica, como o mesmo afirma: “Há sem dúvida uma ciência da técnica, enquanto fato concreto e por isso objeto de indagação epistemológica” (PINTO, 2005, p. 220).

Mas qual seria a técnica deste “corpotecnológico” ?

O francês Marcel Mauss foi o primeiro a tratar da ideia de “Técnicas Corporais” em uma conferência na Sociedade de Psicologia de Paris, em 1934. Para o antropólogo: “O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou, sem falar de instrumentos, o primeiro e mais natural objeto técnico do homem, e, ao mesmo tempo, *meio* técnico do homem” (MAUSS, 1936 *apud* BARBA, 1995, p. 227).

Eugênio Barba *et al.* (1995), na obra *A Arte Secreta do Ator*, fazem uma listagem posta como biográfica das técnicas corporais que dizem respeito ao homem ou lhe são ensinadas. Dentre elas: as técnicas de nascimento e obstetrícia, técnicas para educação e alimentação da criança, técnicas de sono ou de repouso, técnicas de movimento e de reprodução, entre outras. São as técnicas corporais cotidianas, meios ou modos de produzir algo a partir do uso do corpo.

O mesmo autor formulou três princípios fundamentais no campo de trabalho do ator/bailarino, a que chamou de técnicas “extracotidianas” do corpo. Jerzy Grotowski (1980) as denomina “técnicas de amplificação”, afirmando ainda que elas existem e sempre existiram em toda a cultura, (re)denominando-as “leis pragmáticas”.

A primeira lei se refere ao equilíbrio do corpo, admitido principalmente pela posição ou re colocação da coluna vertebral. Isso é, na técnica “extracotidiana”, o “equilíbrio de luxo”, como Barba (1995) o designa.

A segunda lei é a da oposição da direção dos movimentos ou impulsos: quando uma parte do corpo realiza uma tensão em uma dada direção, outra parte dele executa uma mesma tensão em direção oposta. O que possibilita, por exemplo, a contração e o relaxamento dito também “de luxo” quando em situação de representação.

A terceira lei é aquela na qual o processo de ação levado ao extremo pelo artista em cena pode ser executado e observado, do ponto de vista da energia no espaço e no tempo. Vê-se, então, que o corpo está ativo e fazendo algo extremamente preciso: a vida correndo no domínio do tempo e a cinética do movimento em qualidade no espaço.

O “corpotecnológico”, aqui proposto, representa a fusão e o desenvolvimento da aplicação dos princípios de dilatação dos corpos imersos em técnicas, de cotidianas a “extracotidianas”. Um processo de contínuo fazer epistemológico ou técnico-científico, no âmbito artístico de atuação corporal, é produtor de enunciados não-verbais específicos, de acordo tanto com a cultura motora de cada ator/bailarino quanto do contexto de sua representação cênica, ou seja, sua personagem.

Assim, o “corpotecnológico” é o corpo contemporâneo em cena e, de forma simultânea, versátil, uma vez que ele também está canalizado em modernas mídias eletrônicas e digitais, como a televisão e a internet, tornando-se um corpo, ainda que “vivo”, imortalizado num tempo e num espaço quimérico das artes.

Walter Benjamin (1989) demonstrou em seus ensaios que não existe um campo fora do político. A arte e sua crítica são *medium*-de-reflexão não apenas do sistema estético, mas também entes de toda a sociedade.

Neste âmbito da atividade de Benjamin, percebe-se que a crítica não pode ser inteiramente compreendida se não levarmos em conta as questões dirigidas ao poder e ao direito de verdade, distanciando-a do que denominou de concepção “burguesa”, ou seja, do caráter apenas instrumental da linguagem. Neste sentido, o autor reconhece, ao mesmo tempo, a própria linguagem como uma faculdade mimética essencialmente humana, que possui uma multiplicidade e uma totalidade de sentidos.

Viabilizamos as reflexões desse autor, voltadas para o olhar acerca do corpo detentor de linguagem, que se movimenta e que dança. Um corpo imerso na cultura e na história do homem, que não é neutro, mas representativo, repleto de versatilidade, canalizado e eternizado pelas modernas mídias.

2 A POLÍTICA DOS ESPAÇOS VIRTUALIZADOS DO CORPO: COMO PERCEBER O “CORPOTECNOLÓGICO”?

O corpo já foi domado e disciplinado em prol de uma soberania, de uma relação de poderes estabelecidos de acordo com a posição social dos sujeitos participantes dessa interação. As revoluções e aprimoramentos técnico-científicos geraram (se ainda não nos geram) torturas físicas e psicológicas, vigilância ou aprisionamento a fim de tornar os corpos cada vez mais dóceis (FOUCAULT, 2004).

Segundo informa Michel Foucault (2005), nesse processo de “adestração do corpo”, uma biopolítica se instaura e vai manipulando esse corpo por meio de várias formas e discursos ideológicos. Um exemplo ofertado pelo autor é o projeto Panóptico, de Jeremy Bentham. Esse projeto representa uma arquimetáfora da tecnologia e do poder moderno, ao mesmo tempo também que um registro do saber, destinada a resolver os problemas de vigilância de prisões, hospitais, casernas e escolas. Trata-se de uma estrutura arquitetônica em forma de anel, no interior da qual se

encontra uma torre de onde o vigilante pode ver todas as células que se encontram lado a lado, ao longo do anel. Cada célula-cela tem uma janela para o exterior e outra para o interior, tornando o espaço transparente ao olhar do vigilante da torre central. Dessa forma, o vigilante vê tudo sem ser visto e provoca um efeito psicológico de autovigilância.

Ainda segundo o mesmo autor, a disciplina que assim se instaura em eras de capitalismo pós-industrial é a própria (micro)física do poder, ou seja, representa o “como” do poder, instituída para o controle e para a sujeição do corpo, com o objetivo de torná-lo adestrado e útil. Essa disciplina provocaria um aumento na força, em termos econômicos de eficiência, ao mesmo tempo em que diminui, em termos políticos de obediência. Isso submeteria o corpo a um tempo e a um espaço específico, como o autor descreve:

O controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo e que é a condição da eficácia ou da rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica – uma rotina cujo rigoroso código abrange um corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador (FOUCAULT, 2005, p. 138).

Em outra perspectiva, apresentamos as ideias do austro-húngaro Rudolf Laban (1978). Esse autor é um dos teóricos representativos de vanguarda da Dança Expressionista Ocidental, cujo trabalho se volta para a análise – quantitativa e qualitativa – do movimento humano e de gestos corporais. Em sua análise qualitativa, encontram-se o espaço e o tempo dentre os ditos três fatores do movimento; o outro elemento corresponde é a intensidade. Laban diferencia o tempo em súbito ou sustentado, e o espaço em direto ou flexível. Este último fator refere-se à relação intrínseca entre forma e conteúdo da técnica corporal expressa no acontecimento da dança.

Tanto os trabalhos de Foucault quanto os de Laban estão relacionados a um período de capitalismo pós-industrial cuja lógica fabril do “corpo-máquina” estava ancorada não somente em torno da relação “saber, poder e verdade”, mas também do capital de lucro e da soberania burguesa.

Mas que “corpo” é esse que dança hoje?

A priori, pode-se entender que todo o processo de significação na dança é mediado pelo “corpo”. Para Greimas (1975), graças a sua mobilidade, o corpo humano reúne condições que servem como suporte a códigos de expressões que podem gerar significações. Ele aponta para a possibilidade de se tratar a gestualidade como um sistema semiológico.

Em uma mesma perspectiva, para Merleau-Ponty (2001), o corpo é a forma de expressão, pleno de intencionalidade e poder de significação, de modo que natureza e cultura não geram uma dicotomia. Sendo assim:

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários a conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 203).

A autora Diana Domingues (1997), ao se referir ao corpo na sociedade contemporânea, afirma que há certa pluralidade ou muitas possibilidades de entendimento desse corpo quando se considera o ser humano em seu “todo”, na superfície de contato mundana, e acrescenta:

O corpo vive em uma atmosfera hiper-rarefeita constituída por uma indefinida série de mercadorias ideológicas das quais se radica e por meio das quais se sente vivo; a moda e os corpos que ela requer, os comportamentos dietéticos, as mil ginásticas orientais e ocidentais, o *body-building*, o *body-piercing*, o corpo das medicinas alternativas e os corpos da pornografia, para olhar, para tocar, para escutar, para mostrar, para combinar... nunca tantos corpos... em tão grande vazio (DOMINGUES, 1997, p. 308).

Nesse sentido, é importante destacar também que o uso do corpo na atualidade está consumado pelas “mídias”. Há um inchaço crescente de fontes de comunicação e informação influenciando a vida do homem e o (re)moldando de forma abrupta. Esse processo ocorre, segundo Nestor Canclini (1997, p. 170), como uma “síntese metafórica que sofre constantes seleções e “transposições” de traços e características que vão sendo selecionados ao longo dos tempos”, o que chama de hibridização cultural.

A filósofa Helena Katz (2003) nos fala sobre a noção de “corpomídia” como forma de compreender “todo o corpo” na contemporaneidade. Segundo a autora, a proposta de entendimento do corpo parte da compreensão de que ele não “é”, mas “está”. O corpo como estado momentâneo da coleção de informações que o constitui e se modifica continuamente, de acordo com o ambiente. A autora, juntamente com Greiner (2005, p. 5), também traz um acordo de mídia não como um meio de transmissão de informações, mas de que é “a informação que fica no corpo e se torna corpo”.

A partir desses enfoques, nota-se que a dimensão desse “corpotecnológico” está também na compreensão de corpo como agente receptor e produtor de signos e significados, bem como de cultura. Isso porque o corpo está imerso em um contexto histórico e social estabelecido em um tempo e espaço definidos, gerando, assim, identificações. Essas identificações estarão em constante dinamismo, considerando a realidade mundana essencialmente “transloquaz”, mutante. Nesse ínterim, uma expressividade baseada em uma incessante e recíproca interação “de-dentro-de-fora” do corpo como canal e como signo é assumida.

Estendemos um pouco mais a discussão sobre a reciprocidade homem-meio ambiente (ou de interação recíproca “de-dentro-de-fora”), no diálogo com as questões colocadas pelo pós-estruturalista Félix Guatarri (2001) em as *Três Ecologias*. Nesse trabalho, o autor aborda sua “ecossófia”, uma proposta que amplia o conceito de “ecologia” em três temáticas: a ecologia ambiental (convencional), a ecologia metal e a ecologia social. Dentro desse contexto, Guatarri destaca a influência da mídia na configuração das subjetividades contemporâneas de maneira alienadora: uma crise, como coloca. A partir disso, o autor menciona que devemos “ressingularizar” nossas produções culturais de maneira a viver de forma mais autônoma e crítica, ainda que democrática. A essa postura, ele chama “heterogênese”:

As três ecologias deveriam ser concebidas como sendo da alçada de uma disciplina comum ético-estética e, ao mesmo tempo, como distintas uma das outras do ponto de vista das práticas que as caracterizam. Seus registros são da alçada do que chamei *heterogênese*, isto é, processo contínuo de ressingularização. Os indivíduos devem se tornar a um só tempo solidários e cada vez mais diferentes (GUATARRI, 2001, p. 55).

Buscando atingir um engajamento também dialético para a ideia de “corpotecnológico”, elucidamos as concepções de Roland Barthes (1993) no âmbito da linguagem. O autor afirma a importância da língua e a assemelha à instituição social, pois ela não é apenas um ato e sim parte social da própria linguagem. Sendo assim, só é possível modificá-la coletivamente; o indivíduo não seria capaz disto. Em suas palavras:

Trata-se essencialmente de um contrato coletivo ao qual temos de submeter em blocos se quisermos nos comunicar; além disto, este produto social é autônomo, à maneira de um jogo com as suas regras, pois só se pode manejá-lo depois de uma aprendizagem (BARTHES, 1993, p. 18).

Associamos as ideias de Barthes às de Mikhail Bakhtin (2003), enquanto importância coletiva para o desenvolvimento da linguagem humana, e acrescentamos o mesmo para a linguagem corporal. Dessa forma, apropriamo-nos das ideias do linguista russo, em sua obra *Estética da Criação Verbal*, sobre o que aborda em relação ao corpo “interior” e ao corpo “exterior”.

Bakhtin coloca a questão do corpo em um lugar de valor singular em relação ao sujeito e afirma que o “meu corpo”, em seu fundamento, é um “corpo interior”, elemento da própria autoconsciência, um conjunto de sensações orgânicas internas. Em contrapartida, o “corpo do outro”, em seu fundamento, é um “corpo exterior”, o qual permite vivenciar imediatamente a beleza do corpo humano.

O corpo interior – meu corpo enquanto elemento de minha autoconsciência – é um conjunto de sensações orgânicas interiores, de necessidades e desejos reunidos em torno de um centro interior; já o elemento externo, como veremos, é fragmentário e não atinge autonomia e plenitude, tem sempre um equivalente interior que o leva a perceber à unidade interior (BAKHTIN, 2003, p. 44).

Percebe-se que Bakhtin assume o corpo como uma unidade valorativa e o coloca em relação dialógica com o mundo e com os outros corpos.

É essa a distinção entre os corpos exterior e interior – o corpo do outro e o meu corpo – no contexto fechado concreto da vida de um homem singular, para quem a relação “eu e o outro” é absolutamente irreversível e dada de uma vez por todas (BAKHTIN, 2003, p. 48).

A comunicação dialógica entre o “eu” e o “outro” requer o meu reflexo projetado nele e o dele em mim, permitindo um espaço interacional em que o papel do outro é fundamental.

Assim, pode-se entender que o próprio “corpotecnológico” também faz parte desse jogo de reflexos estabelecido na relação entre o “eu” e o “outro”, ou entre o “interior” e “exterior”. No caso, principalmente, entre o homem e seu meio digital.

Nota-se que há também uma hibridização espaço-temporal e uma permeabilidade fronteiriça nessa interação, que é tanto de dentro para fora quanto vice-versa, entre corpo, tecnologia e cultura.

3 PALAVRAS FINAIS OU A DANÇA NOS INTERSTÍCIOS QUIMÉRICOS

Paula Sibilia (2003) afirma que o corpo contemporâneo também é “pós-orgânico”, no sentido de que ele também assume uma virtualidade, uma presença “não-real” ou “imortal”, e acrescenta:

As subjetividades e os corpos contemporâneos são afetados pelas tecnologias da virtualidade e da imortalidade, e pelas novas maneiras que elas inauguram de entender e vivenciar os constrangimentos espaço-temporais, na conjuntura do capitalismo pós-industrial. Tais mutações apontam para a redefinição do ser humano da vida e da natureza (SIBILIA, 2003, p. 60-61).

A autora atesta também que se antes “morte” era considerado um grande tabu, e a vida era supervalorizada, hoje nos deparamos com o fato de que a morte não é mais temida, ignorada, mas adiada ou sacralizada, tendo em vista os avanços técnico-científicos da medicina e da sociedade de maneira em geral. Assim também ocorre com o fator digital de veiculação e registro das imagens do corpo: e é nos deparando com a dança nesse contexto que surge o “corpotecnológico”.

Paul Virilio (1993) adverte-nos sobre o espaço-tempo da imagem arquitetônica urbanística eletrônica, o qual abole a dimensão física, a localização ou a estabilidade. Além disso, informa-nos que estamos admitindo, no tempo real da utilização dos espaços da representação virtual, uma nova ótica: a “ótica-eletrônica”, na qual se supera a perspectiva da geometria da Renascença italiana em prol de uma perspectiva da recepção instantânea dos sinais de áudio e vídeo.

Assim, o “corpotecnológico” é talvez um corpo que não “vemos”, mas percebemos. Um corpo que não sentimos, mas “lemos”. Um corpo que não “vive”, mas é memória. Um corpo que não transpira, mas transpõe significados, experiências e uma linguagem: a dança nos tempos e espaços dos interstícios eletrônicos e virtuais dessa arte da dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 4ª Ed, 2003.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec, UNICAMP, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs. capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 21. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2005.

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.
- GUATARRI, Félix. *As três ecologias*. São Paulo: Papirus, 2001.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratório*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo I*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo II*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- KATZ, Helena. A dança, pensamento do corpo. In: NOVAES, Adalto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- MACÊDO, Silvana. O animal telepresente. In: Anpap -17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 19 a 23 de agosto de 2008, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2008. Disponível em: www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/191.pdf. Acesso em 20 de out. 2009.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1971.
- PINTO, Álvaro Vieira. *O conceito de tecnologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2. Ed., 2003.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo. 34 Ed., 2008.

- i Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais.
- ii Para Macêdo (2008, p. 2102), mesmo que “o termo telepresença tenha sido criado por Marvin Minsky (1980) para se referir à manipulação de objetos à distância através de sistemas telerobóticos”. Além disso, o termo também pode se referir a qualquer tipo de presença a distância, viabilizada pela tela do computador ou da televisão.
- iii Heidegger considera o seu método fenomenológico e hermenêutico. Ambos os conceitos se referem à intenção de se dirigir a atenção (a circuncisão) para o trazer à luz aquilo que, na maior parte das vezes, oculta-se naquilo que se mostra, mas que é precisamente o que se manifesta nisso que se mostra. O trabalho hermenêutico visa a interpretar o que se mostra, pondo a lume isso que se manifesta aí, mas que, no início e na maioria das vezes, não se deixa ver (HEIDEGGER, 1986).