

O OCULTO COMO DISPOSITIVO METODOLÓGICO

Presença espectral e regimes de visualidade em *Dora* (1934), de Anita Malfatti

The Occult as Methodological Device: Spectral Presence and Regimes of Visuality in Anita Malfatti's *Dora* (1934)

Ana Andreiolo
anaandreiolo@edu.ulisboa.pt
Departamento de Ciências da Arte e do Património/Faculdade de Belas-Artes/
Universidade de Lisboa
Lisboa, Portugal
 <https://orcid.org/0000-0002-8018-3243>

Andreiolo, A. (2026). O oculto como dispositivo metodológico: Presença espectral e regimes de visualidade em *Dora* (1934), de Anita Malfatti. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 6(2). <https://doi.org/10.34623/2184-8661.2026.v6i2.578>

© 2026 Ana Andreiolo

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Artigo recebido em 2026-02-16
Artigo aceite em 2026-06-09
Artigo publicado em 2026-09-30

Resumo. A partir da descoberta, em 2025, de uma figura feminina nua oculta sob o retrato *Dora* (1934), de Anita Malfatti, este artigo investiga a imagem revelada, por meio de tecnologias da ciência da arte (reflectografia de infravermelho e radiografia de raio-X), como campo de latência e sobrevivência, propondo-a como dispositivo metodológico visual. Em diálogo com a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, articulada aos estudos sensoriais de Sarah Pink, desenvolve-se o conceito de epistemologia do oculto: uma forma de conhecimento encarnado que emerge da tensão entre o visível e o invisível. A revelação tecnológica é tratada como produtora de dados imagéticos que reconfiguram os regimes de visualidade. Ao integrar criação visual, análise crítica e reflexão sensorial no próprio processo investigativo, o artigo insere-se no campo interdisciplinar dos métodos visuais, explorando a imagem enquanto artefato empírico, operador teórico e prática comunicativa.

Propõe-se, assim, a montagem visual como operação epistemológica na qual análise e criação se entrelaçam, ampliando os modos tradicionais de produção e apresentação do conhecimento em estudos artísticos e culturais.

Palavras chave: Epistemologia do oculto; Regimes de visualidade; Montagem visual; Fenomenologia da percepção; Materialidade pictórica.

Abstract. From the 2025 discovery of a hidden nude female figure beneath Anita Malfatti's portrait *Dora* (1934), this article investigates the revealed image, made visible through art science technologies (infrared reflectography and X-ray radiography), as a field of latency and survival, proposing it as a visual methodological device. In dialogue with Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, articulated alongside Sarah

Pink's sensory studies, the concept of an epistemology of the hidden is developed: a form of embodied knowledge that emerges from the tension between the visible and the invisible. The technological revelation is treated here as a producer of imagistic data that drives a reconfiguration of visibility regimes. By integrating visual creation, critical analysis, and sensory reflection into the investigative process itself, the article situates itself within the interdisciplinary field of visual methods, exploring the image as empirical artefact, theoretical operator, and communicative practice. Visual montage is thus proposed as an epistemological operation in which analysis and creation intertwine, expanding the traditional modes of knowledge production and presentation in artistic and cultural studies.

Keywords: Epistemology of the Hidden; Regimes of Visibility; Visual Montage; Phenomenology of Perception; Pictorial Materiality.

1. A descoberta e o problema da visibilidade

“A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 13)

Em junho de 2025, foi noticiada a descoberta. Uma figura feminina nua oculta sob o retrato *Dora* (1934) da pintora modernista Anita Malfatti. A figura, resguardada em segredo pelo gesto de ocultamento da própria artista, inaugura um campo experimental de investigação visual que desloca a pintura do estatuto de objeto interpretativo para o de laboratório metodológico. Instaure-se um novo campo de sensações, tensões e significados, reconfigurando a percepção da imagem revelada como forma de saber sensível.

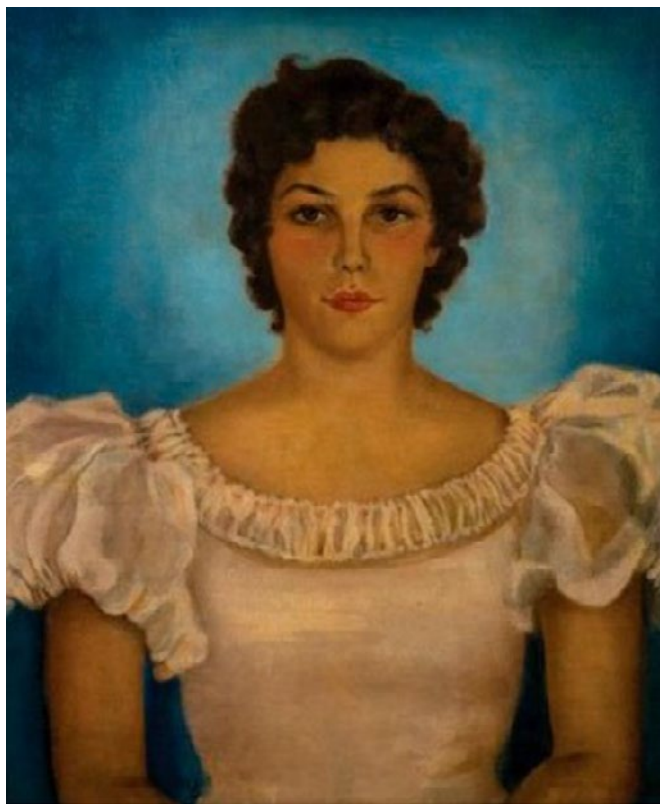


Figura 1. Anita Malfatti, *Dora Rainha do Frevo*, 1934. Óleo sobre tela, 73 × 60 cm. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/anita-malfatti/autorretrato>

Toma-se a camada pictórica e sua revelação como laboratório de investigação visual mediada. Articula-se a imagem publicada produzida por infravermelho e raio-X à fenomenologia da percepção como chave poética

de leitura, incorporando ainda uma perspectiva sensorial que compreende os sentidos como vias fundamentais de percepção, conhecimento e experiência visual.



Figura 2. Investigação da obra oculta no quadro *Dora*, de Anita Malfatti, Laboratório IFRJ. Fonte: <https://cbn.globo.com/brasil/noticia/2025/06/14/dna-da-pintura-tecnologias-de-ponta-ajudam-pesquisadores-a-desvendar-segredos-em-obras-de-arte.ghtml>

A imagem oculta é investigada como artefato empírico produzido por mediações tecnológicas de imageamento. Sua revelação configura um campo de dados visuais que reorienta o regime de visibilidade da obra e instaura a nova condição de observação de um invisível habitado que se anuncia e permanece vibrante como espectro encarnado num campo de latência, deslocando o olhar analítico para o que não é dado a ver. A figura

mantém-se mistério intocável. As técnicas de análise de imagem não são invasivas. A superfície pictórica permanece intacta.

O retrato de *Dora* é atravessado por mediações tecnológicas e por regimes sensoriais de leitura, tornando-se campo experimental no qual teoria, técnica e criação visual operam simultaneamente como modos de produção de conhecimento.

A pergunta que orienta esta investigação reflete de que modo a revelação tecnológica de uma imagem pictórica oculta pode operar como dispositivo metodológico capaz de expandir os regimes de produção de conhecimento visual? Três movimentos a percorrem: analisar a imagem revelada de *Dora* (1934) como artefato empírico produzido por mediações tecnológicas de imageamento; desenvolver o conceito de epistemologia do oculto a partir da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (2004) e dos estudos sensoriais de Sarah Pink (2009); propor uma montagem visual como operação epistemológica que integra análise crítica e criação de aproximação do gesto investigativo.

O texto organiza-se em seis seções que articulam o problema da visibilidade, a abordagem teórico-metodológica, os aportes fenomenológicos, a figura oculta como dispositivo metodológico, a espectralidade e temporalidade pictórica, e a proposta epistemológica resultante.

2. Enquadramento teórico-metodológico

2.1 Percurso metodológico

A abordagem é qualitativa, de natureza exploratória, inscrita no campo dos métodos visuais (Pink, 2009). O corpus empírico é composto pelas imagens publicadas nas reportagens de nas reportagens de Torquato (2025), Capuano (2025) e “Pintura de mulher nua” (2025), produzidas e divulgadas em junho de 2025 pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (Cecor) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em parceria com o Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), por meio de reflectografia de infravermelho (IRR) e análise de fluorescência de

raio-X por varredura (Macro XRF). A análise química identificou a presença de pigmento à base de estrôncio como componente da imagem subjacente, confirmando tratar-se de uma camada pictórica deliberadamente executada (Torquato, 2025). As imagens foram acessadas a partir das publicações jornalísticas disponibilizadas pelas instituições responsáveis, constituindo dado empírico público e verificado.

A escolha de *Dora* como corpus único justifica-se por três razões articuladas. Primeira, pela singularidade do evento científico e midiático: trata-se de uma descoberta recente, datada de 2025, cujas imagens ainda não foram objeto de análise no campo dos estudos artísticos e culturais. As imagens não circulam como dados laboratoriais, chegam ao espectador publicadas, mediadas duas vezes. Primeiro pelo aparelho tecnológico de imageamento, depois pela notícia jornalística que as selecionou, enquadrou e distribuiu. Essa dupla mediação é dado constitutivo. O regime de visibilidade que este artigo analisa começa no momento em que a figura-nua se torna pública.

Segunda, a densidade histórica do caso. Anita Malfatti é a figura fundadora do modernismo brasileiro, e a própria recepção crítica de sua obra, marcada pelo ataque de Monteiro Lobato em 1917, que a acusou de “paranoia ou mistificação” (Lobato, 1917), inscreve *Dora* numa trajetória já atravessada por questões de visibilidade e julgamento. O nu feminino não era tema estranho à produção de Malfatti; suas séries de nus femininos marcam a fase parisiense (1923–1928), academias de modelo vivo, um traço leve e sintético (Eluf, 2011). Cobrir esse corpo com um retrato é um gesto que concentra, numa única tela, a história de uma artista cuja visibilidade foi sistematicamente negociada pelo mercado e pela crítica (Katinsky, 2008).

Terceira, a adequação metodológica: o estudo de caso único é procedimento legítimo em pesquisas exploratórias de natureza qualitativa quando o objetivo é desenvolver um quadro analítico transferível (Pink, 2009). Analisam-se as imagens midiáticas, públicas, que chegam ao espectador já atravessadas por enquadramentos editoriais. Isso é dado de regime de visibilidade e é o que o conceito de epistemologia do oculto aqui desenvolvido precisa habitar.

Três momentos organizam a investigação, articulados e recursivos.

No primeiro, a leitura fenomenológica das imagens publicadas: as imagens midiáticas do corpus, duplamente mediadas pelo aparelho tecnológico e pela notícia jornalística, são analisadas a partir dos conceitos de profundidade, carne, espectralidade e corpo sensível elaborados por Merleau-Ponty (1999; 2004). Pergunta-se a cada imagem que regimes de visibilidade ela instaura, que temporalidade materializa, que relação entre visível e invisível propõe ao corpo espectador. A leitura é orientada pelos conceitos, mas não os aplica dedutivamente; deixa-se que a imagem ofereça resistência e reconfigure os próprios termos da análise.

No segundo, integra-se a dimensão sensorial proposta por Pink (2009): o que a imagem produz no corpo de quem a observa. Deslocamentos perceptivos, sensações de presença ou ausência, afetos que resistem à nomeação.

A figura-nua revelada produz uma desorientação específica. O olho demora-se até reconhecer um corpo. Identifica rosto, braços, partes, a textura fria da imagem tecnológica que o olho recebe antes de nomeá-la. A figura tem ombros, um tronco que inclina de modo diferente e invertido do retrato. Essa diferença de postura é dado físico antes de ser dado intelectual. O corpo do espectador hesita entre duas superfícies que ocupam o mesmo suporte e o mesmo momento de visão. Pink (2009) nomeia esse estado *emplacement*, o saber que emerge de estar situado num ambiente sensorial, atravessado por ele antes de qualquer descrição. Não é ambiguidade intelectual. É uma hesitação física, onde o olhar avança, recua, avança. Algo foi visto que não deveria poder ser visto. A análise registra o estranhamento no foco, a oscilação entre o calor do óleo e o frio do espectro irradiado, os afetos que se instalam antes de serem nomeados e que, por isso, têm estatuto de dado metodológico.

O deslocamento perceptivo acontece antes da formulação. É o instante em que o regime habitual do olhar falha e o corpo registra a falha como sensação.

No terceiro, opera-se por montagem visual: composição deliberada das imagens do corpus, justaposição, sobreposição, corte, como procedimento analítico que só acontece visualmente. A montagem produz o que o texto não pode dizer. Merleau-Ponty sustenta que ver é corporal e irreduzível ao conceito; Pink sustenta que o conhecimento sensorial exige formas de apresen-

tação não verbais. A montagem visual é o lugar onde essa dupla exigência se cumpre sobre *Dora* e as imagens tecnologicamente reveladas.

O percurso é recursivo e opera uma lógica abdutiva, pois cada momento retroalimenta o anterior. Leitura fenomenológica encarnada e composição visual operam como etapas mutuamente constitutivas.

2.2 Perspectivas teóricas: fenomenologia e estudos sensoriais

Protegida por camadas sobrepostas de pigmentos, a existência imagética e pictórica da mulher-nua propõe um teste metodológico sobre os modos de produção de conhecimento através da experiência visual mediada.

O espaço-tempo suspenso e oculto produzido em *Dora* irrompe e irradia no momento da revelação mediada por aparelhos tecnológicos. Mobiliza-se Maurice Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito*, na compreensão do olhar como enlace de corpo que vê e é visto, habitando o mundo em regime de trocas sensoriais.

Os estudos de Sarah Pink acrescentam a dimensão sensorial como dado metodológico relevante. Trata-se de um saber constituído por registros tácitos, não-verbais, corporais e situados, que não se deixa capturar pelos regimes representacionais convencionais. Esse saber encontra seu fundamento fenomenológico na concepção de sentir que Merleau-Ponty desenvolve na *Fenomenologia da Percepção*: “O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida” (Merleau-Ponty, 1999, p. 84). Ver a imagem oculta não é decifrá-la, é comungar com a espessura de uma presença que antecede qualquer elaboração conceitual.

A figura pictórica encoberta, revelada, solicita modos expandidos de ver e de pensar. Sua aparição reorganiza a temporalidade. Convoca a atenção para o entre, o liminar, o que pulsa sob a superfície como dado sensível e escondido. A testemunha oscila entre a dimensão da superfície visível e o encoberto virtualizado. O corpo espectador assiste e sente a tensão entre estas dimensões que coabitam o corpo da pintura. Percepção, corpo e produção de sentido. Uma forma de pensamento que não se separa do corpo, que emerge da relação sensível com as imagens e com os gestos artísticos.

A camada oculta é o lugar onde habita o saber do afeto, do deslocamento do olhar e exige da investigação a convivência com essa opacidade. A imagem exposta da figura-nua é aquilo que, mesmo sob camadas espessas de tinta, insiste em aparecer. A pintura, ativada como campo de produção de conhecimento visual, é lugar de pensamento e acontecimento. O visível e o invisível se entrelaçam.

Configura-se uma operação metodológica de geração, reorganização, interpretação e produção de dados visuais, e comprovação da sobrevivência de uma figura em um campo invisível que tensiona e funda a superfície, além de produzir um saber sobre o que resiste e insiste em existir a despeito do gesto de apagamento da artista.

Ao observar a figura espectral sob *Dora*, o corpo sensível participa, sente e habita uma zona de mistério e aparição. A análise compreende a experiência visual como campo fértil de presença latente e sensorial.

Com efeito, esta investigação opera numa intersecção entre pensamento encarnado, crítica visual e práticas técnicas de revelação pictórica. Tal abordagem compromete-se com uma experiência sensorial de leitura, uma corporeidade da interpretação, que alinha o trabalho às propostas contemporâneas dos métodos visuais como campo de produção de conhecimento multissensorial, interdisciplinar e indisciplinado.

A presença espectral da figura oculta sob *Dora* propõe um exercício de visão ampliada que não busca dissolvê-la enquanto segredo da pintura, mas aprender a habitar seu mistério. A revelação técnica da camada invisível pode ser compreendida como dispositivo de investigação, e não apenas como descoberta factual. O que se revela é temporalidade em fricção, um corpo que resiste ao desaparecimento, uma memória mineral matéria e pictórica que desafia as leituras totalizantes da imagem.

Em *Doing Sensory Ethnography*, Sarah Pink evidencia como práticas artísticas funcionam como formas sensoriais de conhecimento, capazes de acessar dimensões encobertas, subjetivas e afetivas que escapam aos regimes visuais convencionais. A experiência estética da mulher-nua oculta convoca o olhar a habitar a zona liminar entre presença e ausência, imagem e vestígio. Uma epistemologia do oculto que torna a prática experiencial, reflexiva e situada como via de acesso a modos de saber emergentes do encontro entre corpo, imagem e tempo.

Os sentidos humanos não funcionam de forma isolada; o corpo é um sistema sinérgico de ação no mundo. O

debate fenomenológico sobre como eles se interconectam e sua relação com a cultura argumenta que a sensação não existe de forma pura, mas é sempre realizada em relação com o mundo e com um corpo intencional. Ver, ouvir e sentir são experiências corporais integradas e dependentes de conhecimento e contexto.

O oculto que resiste sob a superfície é mais que uma figura encoberta, é uma fissura que convoca a experimentar sua reverberação afetiva e espectral diante de um modo como o olhar é organizado cultural, política e simbolicamente a partir de um conjunto de regras históricas que organiza o que pode ser visto, como pode ser visto e quem pode ver, além das interferências de dispositivos tecnológicos que proporcionam novas imagens e desafiam as estruturas do campo da visualidade.

2.3 Montagem visual como prática epistemológica

O conhecimento sensorial não se traduz inteiramente em linguagem verbal. Pink (2009) nomeia este limite quando descreve as *media practices* como procedimentos de composição com imagens que produzem saber de modo tácito, situado, não-representacional, o conhecimento que emerge do próprio ato de compor, não de descrição do que foi composto. Compõe-se com materiais visuais. A composição é ela mesma a análise. O saber acontece na imagem.

A montagem visual, neste artigo, opera nesse registro. O corpus, imagens publicadas produzidas por reflectografia de infravermelho e radiografia de raio-X, confrontadas com a superfície visível de *Dora*, é organizado em três operações distintas, cada uma produzindo um saber específico que não se deixa reduzir à descrição verbal.

A primeira operação é a justaposição: *Dora* (1934) ao lado da figura-nua revelada por infravermelho. Dois corpos no mesmo espaço visual. Dois regimes cromáticos em confronto, o quente, oleado, mineral, carregado da tinta a óleo e textura, o frio e granular da radiação infravermelha, projeção luminosa, lisura. Não há transição entre eles, nem hierarquia: coexistem. O choque já é dado epistemologicamente. O que a descrição verbal enuncia como “coexistência de temporalidades” torna-se, na justaposição, experiência sensorial direta sentida antes de nomeada.

A justaposição reproduz, no plano da análise, o que a tela da obra já é materialmente, dois corpos no mesmo

suporte, dois tempos na mesma superfície. O método emerge do objeto. A montagem visual não é um instrumento externo aplicado ao corpus, é a sua forma lógica.



Figura 3. Montagem 1: Justaposição Dora e mulher-nua (1934), óleo sobre tela, e imagem revelada por reflectografia de infravermelho (IRR). Fonte: Capuano (2025), “Pintura de mulher nua” (2025) e Torquato (2025)

A segunda operação é a sobreposição com transparência: a figura-nua projetada sobre *Dora* com opacidade reduzida, os dois corpos ocupando literalmente o mesmo campo visual. O invisível é condição constitutiva do visível. O espectador vê simultaneamente a mulher vestida e a mulher nua, o retrato de 1934 e o corpo que existia antes do retrato. Esta é, no sentido preciso de Pink (2009), uma *media practice*, pois não documenta a coexistência, produz. E é, no sentido preciso de Merleau-Ponty (2004, p. 27), pintura que “faz ver”: instauração de uma presença sensível do invisível que o conceito apenas nomeia. A sobreposição das imagens como operação analítica é formalmente similar ao gesto que constitui o objeto, sendo uma pintura sobre outra pintura.



Figura 4 e 5. Montagem 2: Sobreposição Dora (1934) e figura-nua (IRR) em transparência. Dois corpos, um campo. A coexistência de temporalidades encarnada visivelmente. Fonte: Capuano (2025), “Pintura de mulher nua” (2025) e Torquato (2025)

A terceira operação é o corte. Fragmentos correspondentes às duas imagens em confronto. O rosto de *Dora* e o torso da figura subjacente, ou outra parte do corpo como o ombro, por exemplo, de cada registro. O corte isola o detalhe onde a decisão de Malfatti de cobrir e sepultar um vocabulário é mais visível. O corte evidencia que as duas figuras não são o mesmo corpo em estados diferentes. São duas intenções, dois gestos, dois tempos da mesma mão.

O que o artigo executa e nomeia agora é leitura fenomenológica encarnada como procedimento investigativo. As seções que se seguem são a aproximação por camadas, a suspensão da conclusão, as perguntas que ficam abertas mais tempo do que seria confortável. A montagem visual é o momento em que essa leitura recebe uma forma do saber que o corpo produz ao olhar, preservado na composição, restituído ao corpo de quem lê.



Figura 6 e 7. Montagens 3: Corte e detalhe fragmento de Dora (1934) e fragmento correspondente da figura-nua (IRR). A decisão de cobrir exposta no detalhe. Fonte: Capuano (2025), “Pintura de mulher nua” (2025) e Torquato (2025)

3. Profundidade e carne do visível em Merleau-Ponty

Em *O Olho e o Espírito*, a ideia de que o olhar é um gesto corporal que revela o mundo ao mesmo tempo que nele se inscreve, conduz a imagem a operar como dispositivo metodológico, ontológico e comunicativo, reorganizando as condições de produção e apresentação do conhecimento. Ver é um modo de pensar, e o ato de fazer imagens torna-se processo de investigação. A coleta de imagens e fragmentos documentais é seguida por uma ativação desses materiais em composições visuais que funcionam como exercícios de pensamento encarnado que interrogam e revelam.

Merleau-Ponty sustenta que o pintor “faz ver”, instaurando uma presença sensível do invisível. A partir desse princípio, articula-se um método no qual a manipulação das imagens (cortes, sobreposições, coberturas, apagamentos, reorganizações) opera como gesto filosófico e investigativo. Cada composição torna-se um campo de emergência do sentido, onde o visível é tensionado e o não-dito, evocado. A imagem passa a funcionar como dispositivo ontológico e crítico, por meio do qual se reconfiguram as formas de saber e perceber. A visualidade é campo de experiência e de pensamento simultaneamente.

Ativam-se processos de pensamento a partir da imagem revelada e suas condições de aparição. O olhar é corpo sensível que participa da constituição do mundo visível. A mulher-nua mobiliza-se como operadora de sentido. A análise se dá pela ressonância sensível, pelos deslocamentos perceptivos, pelas camadas invisíveis da experiência que desvela.

Os saberes sensoriais são tácitos, situados e não plenamente traduzíveis em linguagem. O conhecimento da figura oculta ocorre na experiência encarnada e vibrante de observá-la, de ser atravessado por ela. Merleau-Ponty define o corpo como “o veículo do ser no mundo”; “ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.” (Merleau-Ponty, 1999, p. 122). Ver é já tocar, mergulhar no mundo, instaurar presença.

O filósofo evoca a maneira como a ciência se relaciona com o mundo renunciando à experiência vivida dos fenômenos, esquematizando e analisando. Para

ele, habitar significa estar implicado com o mundo de modo corpóreo, afetivo e perceptivo. Enquanto a ciência revela, analisa e oferece os dados da imagem descoberta, a arte propõe habitar a percepção, o fenômeno, a experiência enigmática e inacabada. O pintor e a pintura exigem presença e ruminação, corporificando a experiência do visível. Merleau-Ponty (2004) diz que, pelo fato de implicar o corpo, o pintor está em urgência insuperável. No caso de *Dora*, experientia-se a emergência da própria pintura, a figura que dela emerge.

Entre a opacidade e a aparição, a imagem revelada é espectro, irradiação luminosa, da camada material oculta e recoberta de pigmentos, inacessível, senão como esta presença fantasmática que continua a habitar o estrato e a substância fundante da obra convocando um olhar que pousa sobre seu mistério.

Merleau-Ponty questiona a visão desincorporada, mera operação mental, sem desejo de ver, sem dirigir-se ao mundo com o corpo. Para ele, a visão acontece no ato encarnado que escolhe o que ver dentre as infinitas aparições do mundo visível. Para ver, é preciso habitar o visível com o corpo, e este olho, que é também tato, hesitação, ação e sensibilidade, é o que a pintura explora.

E este mesmo corpo que vê ativamente é também aquilo que pode ser visto. Uma espécie de trança da visão em movimento e deslocamento. Ora ser e ver pintura, ora ser e ver imagem, ora ver e ser visto, ora desaparecer e esconder. *Dora* revela a dimensão poética e ontológica da visão. O visível nunca é apenas o que se mostra, ele é também a figura-nua que se insinua, que sussurra outra presença. Nessa duplicidade, a pintura encarnada torna-se o espaço onde essa visibilidade secreta é forma, cor e textura.

Não se trata de representar o visível, mas de tornar visível o que nele há de invisível. O quadro é o vestígio dessa visão encarnada, que restitui o mundo sob a forma de seu enigma, um campo onde o visível se torna espectral, onde camadas, fantasmas e apagamentos compõem um modo de ver que solicita o corpo ativo.

A noção de camadas ocultas como zonas de resistência, sobrevivência e apagamento ganha profundidade se lida à luz desse “olhar do dentro” de Merleau-Ponty (2004), o olhar que, mais que captar, é capturado. O olhar que não como corpo entre as coisas, trançado na textura do mundo:

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. (Merleau-Ponty, 2004, p. 19)

Na afirmação “a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade” (Merleau-Ponty, 2004, p. 20), o filósofo sintetiza a pintura como campo em que se interroga o próprio fenômeno do aparecer. O que é ver? O que significa que algo se torne visível? A pintura não se limita a reproduzir o já visível, ela faz ver o que estava encoberto pela familiaridade, pela lógica utilitária do olhar cotidiano. Ela faz emergir o enigma de que algo nos aparece. A pintura é uma forma do mundo se manifestar outra vez, por meio de uma carne visível do pensamento. Pintar ou ocultar sob camadas de pigmento é participar de uma visibilidade que se recusa à fixação. É dar corpo ao que insiste em aparecer, ainda que como vestígio.

Logo, ver não é uma operação neutra, é um delírio, um encantamento que envolve o corpo que vê e a mulher-nua que se insinua numa troca incessante. A visão mesmo não apreendendo a figura espectral se aproxima dela sem capturá-la. Esta distância implicada é um espaço de tensão. Neste intervalo acontece um contato sensível. A camada oculta desperta o delírio que é a própria visão. Se ver é ter à distância, a mulher-nua oculta radicaliza esse intervalo. Ela é a aparição de uma imagem espectral, é também um espaço, um lugar onde a visão experimenta seu próprio traço abismal, sua falha e sua potência.

No caso da figura encoberta de Anita Malfatti, o velado está à distância por suspensão e ausência, através do gesto deliberado de ocultação da própria artista. Uma coreografia corporal da distância que tomou forma de sobrevivência visual.

Se a pintura não é simplesmente dar forma ao que já existe, mas dar existência visual àquilo que o olhar comum não reconhece como visível, sombras, luzes tênues, restos, espaços entre formas, ela é, por extensão, o ato de dar carne ao indiscernível e corpo ao inapreensível. A pintura se aproxima da condição do fantasma, uma presença visual que não coincide com o real empírico, pois a própria pintura que confere existência visível ao que a visão profana crê invisível.

A luz, a sombra, o reflexo, a cor, todos são, em Merleau-Ponty, entidades liminares. Nem *Dora* nem sua camada oculta são “seres reais”. Ambas as figuras femininas são acontecimentos visuais, modos de existir para o olhar sensível. É a artista Anita Malfatti quem convoca ao campo da presença e dá forma ao invisível. É também a imagem latente que ela soterra e que emerge à superfície por técnicas como a reflectografia, fazendo surgir, sob um novo pacto com o visível, o invisível que retorna como imagem e aparição espectral.

A partir de Merleau-Ponty, pode-se dizer que a pintura é o lugar onde o visível se encontra com sua própria interioridade, onde o que não era dado à visão se encarna, sem jamais deixar de ser enigmático. A imagem entrelaça mundo e corpo, “o dentro do fora e o fora do dentro”, como diz o filósofo: “Como tudo seria mais límpido na nossa filosofia se se pudessem exorcizar estes espectros, fazer deles ilusões ou percepções sem objeto, à margem de um mundo sem equívocos!” (p. 33).

Merleau-Ponty denuncia o desejo cartesiano de eliminar a ambiguidade da mulher dupla, ora retrato, ora espectralidade da percepção. O modelo que reduz o olhar a uma operação racional expulsa dele a figura-nua imensurável, o fantasma, o reflexo, a profundidade, a duplicação. Esse impulso racionalista, que trata o reflexo como mera “percepção sem objeto”, ecoa o esforço moderno de domesticar o visível, expulsando dele seu resto fantasmático.

Na camada oculta da obra de Anita Malfatti, o espectro que se revela é a projeção luminosa do que está submerso e perturba a superfície visível. Seria este mesmo espectro que Merleau-Ponty afirma que a filosofia clássica tenta exorcizar, mas que a arte deixa entrever como parte constitutiva da visão?

O filósofo chama de “espectros” aquilo que a racionalidade quer dominar, silenciar e neutralizar. Exorcizá-los seria reduzir a visão ao visível, o pensamento ao claro, o ser à presença plena. Ele defende que a percepção é turva, não é direta, mas atravessada por opacidades e latências. A mulher-nua fantasmática aparece e reage contra o cartesianismo. Ela é testemunho do ver como uma prática do sensível que implica habitar o ambíguo, o escondido, o sensível que escapa à clareza.

Sob a superfície de *Dora* não reside uma ilusão a ser eliminada mesmo que o apagamento por sobreposição

de matéria tenha sido um gesto artístico. Ali insiste e reside a inscrição material do que Merleau-Ponty chama de “fantasmas” da percepção, ou seja, camadas que a filosofia clássica tenta exorcizar, mas que a arte contemporânea, a ciência e os novos regimes de visibilidade fazem retornar. A tentativa cartesiana de purificar a visão é confrontada aqui por uma poética da latência, onde o oculto impõe presença, o invisível é corpo encoberto, e o olhar, longe de ser mecânico, é travessia pelo espectral:

Detenhamo-nos nela, isso vale a pena. Primeiro, ela tem algo de paradoxal: vejo objetos que se ocultam um ao outro, e que portanto não vejo, já que estão um atrás do outro. Vejo a profundidade e ela não é visível, já que se mede de nosso corpo às coisas, e estamos colados a ele... Esse mistério é um falso mistério: eu não a vejo verdadeiramente ou, se a vejo, é uma outra amplitude. Sobre a linha que liga meus olhos ao horizonte, o primeiro plano oculta para sempre os outros, e, se lateralmente acredito ver os objetos escalonados, é que eles não se encobrem inteiramente: vejo-os portanto um fora do outro, segundo uma largura diferentemente calculada. Sempre se está aquém da profundidade, ou além. Jamais as coisas estão uma atrás da outra. (Merleau-Ponty, 2004, p. 27)

Na figura subjacente de Malfatti, essa profundidade não se apresenta como perspectiva geométrica, é a espessura material inscrita na própria superfície pictórica. Para além de uma dimensão espacial mensurável, é uma experiência de latência, de incompletude, de não totalidade. Ela resiste ao olhar panóptico e racionalizante. Se a profundidade na pintura moderna latino-americana puder ser relida como metáfora do que está “por detrás”, não no sentido perspectivo, mas simbólico, poético e histórico, abre-se um campo fértil para a análise de obras que guardam segredos em suas camadas.

O que se oculta na obra não está “atrás” no sentido cartesiano, mas está guardado em sua espessura como um corpo que guarda sua própria carne invisível sob a pele que recobre uma memória material.

Anita Malfatti exerceu um gesto fenomenológico no qual o ocultar é fazer ver de outro modo. *Dora* reveste a mulher-nua, que em sua profundidade resiste ao visível. O que aparece no reflexo de raio-X e infravermelho é a prova ocular de que a pintura se articula em sua própria invisibilidade.

Se a imagem moderna oculta figuras e inscreve silêncios, ela rompe com o ideal cartesiano de transparência e clareza. A camada invisível se esconde em uma zona de saber sensível e guarda conhecimento mineral. Este saber pictórico é fundador de *Dora*: é sua própria espessura, fundada no encontro entre ambíguos, entre visível e invisível, como o “não visto” da profundidade.

Merleau-Ponty denuncia a pretensão da perspectiva renascentista de fundar um modelo exato e universal da representação visual, que tenta transformar a pintura em técnica regulada, domesticando a profundidade. Para esta investigação, a profundidade é espaço resguardado pela superfície legível totalizante. A camada oculta de Anita Malfatti é o que escapa à projeção plana, o que resiste à representação normativa, tal como a profundidade que não é visível, mas está ali. O invisível guarda o saber que escapa ao cálculo.

O *emplacement* de Pink (2009), o saber que acontece no campo constitutivo da presença. Diante das imagens de *Dora* e sua figura subjacente, o corpo de quem olha está implicado. O infravermelho e o raio-X produzem outra opacidade, outra textura sensorial que o corpo recebe e processa antes de qualquer elaboração conceitual. Merleau-Ponty nomeia como habitar o visível. Essa condição de quem vê de dentro, trançado na espessura do que se oferece a ver.

Estabelece-se um corte com o cartesianismo quando Merleau-Ponty afirma: “Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver” (Merleau-Ponty, 2004, p. 30). Se a visão não é fruto da alma racional, mas de um pensamento situado no corpo, ela também é um saber que emerge do estar-no-mundo. Ver é já estar afetado por aquilo que está ali, aparente ou não, e que não se deixa ver inteiramente.

A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. (Merleau-Ponty, 2004, p. 35)

Reabre-se a possibilidade de pensar a imagem como lugar do não-saber e da latência. O saber que reside no oculto, como o próprio ato da pintura e o gesto de Malfatti, não se dá pelo domínio da imagem visível.

Esse saber se encarna na poética de ocultar uma figura que habita as entranhas da matéria. O corpo que é visto é também o corpo que guarda e protege. Sob *Dora*, a mulher-nua, feita de pigmento sob pigmento, sobrevive como presença velada não menos pictórica. A pintura, campo de visão encarnada, um pensamento que não vê de fora, mas se vê assombrado pelo fantasma que não quer ou não pode dissipar.

O quadro faz ver o movimento por sua discordância interna; a posição de cada membro, justamente por aquilo que tem de incompatível com a dos outros segundo a lógica do corpo, é datada de outro modo, e, como todos permanecem visivelmente na unidade de um corpo, é esta que se põe a cavalgar a duração. Seu movimento é algo que se premedita entre as pernas, o tronco, os braços, a cabeça, em algum foco virtual, e somente, a seguir se evidencia em mudança de lugar. (Merleau-Ponty, 2004, p. 41)

Esse trecho apoia a reflexão sobre a temporalidade suspensa da mulher-nua oculta como sobrevivência e persistência inquietante. Seu movimento não é mostrado pela acumulação de instantes, mas por uma discordância interna no corpo retratado. Ela não está congelada, mas tampouco se move. Sua presença é feita de uma temporalidade outra, uma vibração, uma fricção, pressão, tensão, um pano de fundo tremulante.

Na pintura de Malfatti, há esse corpo que “cavalga a duração”, segundo a expressão de Merleau-Ponty para designar um modo de existência temporal que não se resolve na sucessão linear dos instantes. Cavalgar a duração significa sustentar, em um mesmo corpo, tempos incompatíveis entre si, assim como um cavalo tem uma pata em cada instante, fazendo do movimento não uma passagem de um ponto a outro, mas uma tensão interna que se mantém visível.

A mulher-nua não pertence ao tempo da pose, nem ao instante fixado pela superfície do retrato, mas a um tempo espesso da assombração. Seu movimento não se evidencia por deslocamento, gesto ou forma reconhecível, mas pela discordância entre partes, planos e intenções que nunca se unificam plenamente. Ela emana movimento do campo invisível, num plano de tempo retardado, em um campo de forças insinuante e não denominado. Ela não está “ai” enquanto corpo

completo no sentido cartesiano ou anatômico, mas enquanto carne imposta por tensões que “cavalga a duração”, por não ser visível a olho nu em forma, gesto ou pose.

É essa discordância interna que faz ver o movimento, pois o corpo permanece uno enquanto suas partes se distribuem em tempos distintos. Ela vibra entre tempos incompatíveis, instala-se como memória, como plano oculto e como espectro presente simultaneamente. Nesse corpo que não se move, mas que permanece em duração, cuja sobrevivência é a composição do próprio gesto do apagamento, encontra-se movimento suspenso na camada oculta, espectro revelado, tempo desalinhado e presença que insiste sem jamais se oferecer por completo ao olhar nu. Aquilo que não se pode ver diretamente, mas que, por isso mesmo, torna-se o próprio objeto de uma visão expandida.

4. A figura oculta como dispositivo metodológico e operador epistemológico

Se a fotografia mantém abertos os instantes e torna visíveis as metamorfoses do tempo, estamos diante do paradigma da camada pictórica oculta e da revelação espectral de sua imagem, produzida por meio de técnica fotográfica por infravermelho e raio-X. Merleau-Ponty (2004) oferece uma chave para ler o espectro pictórico revelado fotograficamente: “A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas” (p. 42).

A mulher subjacente irradiada desestabiliza a lógica da imagem como presença plena e evidência objetiva. Se as imagens de raio-X e infravermelho mostram o que está ali, diante de um determinado enquadramento, a pintura mostra o que quer aparecer ou é dado a se ver. A mulher oculta cria uma ponte entre a pintura existencial e a fotografia do visível. Como o pé em cada instante do fotograma de um cavalo cavalgando, ela é um corpo em movimento capturado em um instante de visibilidade. Não está lá como modelo e pose visível, mas como fresta e brecha de uma abertura. Exercendo a própria função da pintura de tornar visível o que escapa à linguagem, de incorporar uma presença que não se fecha. Como afirma Merleau-Ponty (2004): “o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido

estrito, que ele torna presente como uma certa ausência” (p. 43).

A figura, quando escondida por Malfatti, encarna uma temporalidade suspensa, onde o corpo que já não está permanece como forro do visível. A mulher-nua é carne persistente deste tempo pictórico. O filósofo afirma que “a pintura jamais está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal” (p. 42). A camada oculta é essa carne que vibra sob a superfície e instaura o próprio desejo de ver. Ela é a visualidade em sua forma mais radical: aquilo que não podemos ver diretamente, mas que, por isso mesmo, sustenta toda visão.

A camada oculta configura-se como dobra ontológica que retorna e reabre a obra. Ela é o impensado que a pintura de Malfatti não elimina, guarda. É um acontecimento pictórico que, afirma Merleau-Ponty, subverte todos os outros dados. Ao emergir tecnologicamente, essa camada não encerra o sentido da obra. Ela a recomeça.

5. Técnica, espectralidade e temporalidade pictórica

Na lógica do pensamento clássico, a imagem oculta poderia ser lida como uma versão descartada, superada, falha, erro ou censura. Mas Merleau-Ponty obriga a reverter essa lógica. Em pintura, nada é definitivamente afastado, os problemas retornam, os emblemas reaparecem, e todo gesto pictórico subverte, sem saber, o campo inteiro.

Importa situar que o nu não era estranho à trajetória de Anita Malfatti. Em seu estágio em Paris na década de 1920, a artista estava sujeita às exigências impostas aos bolsistas, entre elas, entregar estudos de modelo vivo. Seus cadernos de nus expostos em 1914, em sua primeira exposição em São Paulo, tomaram a atenção de Guido Garoti, que verbalizou parecer mais trabalho de homem do que de uma senhora. Malfatti respondeu algo como ter sido o maior cumprimento que já lhe fizeram. Nesta fase, os nus eram preponderantemente femininos, de linha suave a lápis fino e nanquim. Deste universo íntimo dos cadernos migravam para as telas outras técnicas, formas e dimensões (Eluf, 2011).

A figura do nu feminino escondido inscreve-se na lógica de continuidade da pesquisa que a artista

desenvolveu ao longo de décadas (Katinsky, 2008). A tecnologia revela a persistência de um vocabulário visual que a própria artista optou por sepultar sob *Dora*. Esse gesto de ocultamento ganha dimensão histórica e poderosa. A decisão de cobrir o nu com um rosto não apaga a trajetória, mas a dobra sobre si mesma, instaurando na matéria da tela uma tensão entre duas fases da mesma mão.

Essa tensão vibra. Quem se defronta com a imagem pública que revela o pictórico oculto habita um limiar perceptivo. Vê o retrato superficial e o corpo espectral que persiste. O corpo do espectador é atravessado. A fenomenologia de Merleau-Ponty permite ainda pensar esse acontecimento do ponto de vista do espectador, e não apenas do lado da artista.

Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1999, p. 286) afirma que “a sensação é literalmente uma comunhão”: o sensível propõe ao corpo uma maneira de ser no mundo que este retoma e assume se for capaz. A experiência estética da camada oculta opera nesse registro, em compromisso corporal com uma presença que persiste sem se mostrar inteiramente. A figura-nua, ao aparecer tecnicamente sem que a superfície seja violada, propõe ao espectador uma forma de conhecimento encarnado que não passa pela descrição racional, mas pela sensação de que algo persiste onde se supunha haver apenas um rosto. Esse deslocamento perceptivo é o próprio motor da epistemologia do oculto. Um saber que emerge do encontro sensorial com a revelação do não-visível.

Nesse sentido, o aparecimento da figura abre uma dimensão metodológica fundamental para os estudos visuais, a de que o invisível é condição constitutiva do visível. Aqui, Pink (2009) e Merleau-Ponty se encontram. Para Pink, a prática de pesquisa sensorial não se esgota na descrição do que é percebido. Ela exige que o pesquisador componha com os materiais visuais, produza algo que preserve a dimensão encarnada do saber em vez de a traduzir em argumento. Para Merleau-Ponty, o pintor “pensa com os olhos”. O pensamento não precede o gesto, acontece nele. A leitura fenomenológica encarnada que este artigo executa, e que as montagens visuais da seção 2.3 operacionalizam, é o procedimento investigativo que ao invés de descrever a experiência de ver *Dora* e a figura-nua, a produz de maneira compositiva para o corpo de quem lê ver.

A articulação entre o infravermelho e a radiografia de raio-X, enquanto dispositivos técnicos, e a fenomenologia, enquanto orientação epistemológica, possibilita compreender a imagem pictórica como campo estratificado de temporalidades e intenções. Cada camada de pigmento é um gesto histórico, um vestígio de decisão criativa, uma inscrição corporal que resiste ao apagamento. A imagem revelada de *Dora* não descobre um segredo, pois ele continua a residir lá em resguardo, mas constata com prova ocular que ele existe.

O enquadramento da figura oculta como dispositivo metodológico desloca a investigação do plano da análise formal para o plano da experiência sensível mediada. Indaga-se como a imagem oculta e sua revelação afetam a percepção da obra, reorganizam o tempo da visão e reconfiguram os modos de produção de conhecimento visual. O oculto, nesse enquadramento, é menos problema a resolver do que operador epistemológico a habitar.

A proposta metodológica aqui desenvolvida não se esgota no caso de *Dora*. Um número significativo das pinturas que hoje habitam museus e coleções são, na realidade, sobreposições de histórias e decisões artísticas que permaneceram ocultas por séculos. O caso de Malfatti insere-se num contexto amplo de investigações que têm revelado, por meio de reflectografia, raio-X, tomografia computadorizada entre outras tecnologias, a existência de figuras, esboços e pentimentos sob superfícies aparentemente fechadas, de Rembrandt a Picasso, de Velázquez a Portinari.

A operação analítica proposta neste artigo, toma a imagem oculta e revelação espectral da mesma como dispositivo metodológico transferível. Entretanto, Pink (2009) argumenta que os métodos sensoriais não se transferem como fórmula. O que migra de um corpus a outro é o modo de estar com os materiais, situado, encarnado, disposto a ser afetado pelo que não se deixa reduzir à descrição. A chave que o caso de *Dora* oferece é a articulação entre revelação por tecnologia de imageamento, fenomenologia da percepção e prática de montagem visual como tríade metodológica para novas formas de experiência estética e produção de saber sobre a imagem estratificada e que devem se reconfigurar conforme o objeto e o regime em que a imagem oculta se torna pública. O que permanece é a recusa em tratar a imagem subjacente apenas como

vestígio técnico. Permanece a pergunta sobre o que a imagem revelada produz no corpo de quem olha. Permanece o princípio de que o invisível não é ausência, é condição ativa do visível.

6. Considerações finais para uma epistemologia do oculto

Da pergunta de que modo a revelação tecnológica de uma imagem pictórica oculta pode operar como dispositivo metodológico capaz de expandir os regimes de produção de conhecimento visual, a análise da descoberta da figura feminina nua de Malfatti permitiu demonstrar que a revelação instaura um campo epistemológico novo. A imagem oculta opera como artefato empírico, operador teórico e prática comunicativa simultaneamente. Esse triplo estatuto foi aqui denominado epistemologia do oculto.

Em relação aos três objetivos propostos, os resultados indicam: (1) a imagem produzida por dispositivo tecnológico configura novos dados visuais que reorganizam a temporalidade e os regimes de visibilidade da obra; (2) o conceito de epistemologia do oculto, articulado a partir de Merleau-Ponty (2004) e Pink (2009), demonstrou capacidade de formalizar modos de conhecimento encarnados, tácitos e sensorialmente mediados, não contemplados pelas metodologias visuais convencionais; e (3) a proposta de montagem visual como operação epistemológica revelou-se produtiva ao integrar análise crítica e criação aproximada no mesmo gesto investigativo, sem hierarquizá-los.

Ao compreender a camada oculta como operador epistemológico para além de vestígio técnico, o estudo amplia o horizonte dos estudos sobre materialidade pictórica na arte moderna latino-americana. A revelação tecnológica ganha holofotes de dispositivo crítico que reinscreve o enigma da imagem no centro da análise, deslocando os regimes tradicionais de visibilidade e expandindo o debate contemporâneo sobre arte, técnica e percepção.

Este estudo concentra-se na escolha metodológica de um caso exemplar, cheio de camadas de sentido, o nu feminino revestido pelo retrato *Dora*, revelado e publicado midiaticamente, gesto da pintora modernista brasileira Anita Malfatti que condensa exercícios de

desenho do corpo nu feminino que lhe eram correntes (Paredes Valin, 2016) e o esforço deliberado de seu ocultamento através de camadas, questões de gênero, de visibilidade do corpo, de autorrepresentação, de reabertura historiográfica de obra canonizada, de ética e direito ao segredo da artista, do desejo do saber laboratorial do departamento técnico científico de restauro, da experiência sensorial de quem se depara com a imagem revelada duplamente mediada, que vem a público, pelo aparelho tecnológico e pela notícia. É o que a epistemologia do oculto aqui desenvolvida procura formalizar. O que a descoberta produz e o que produz sensorialmente no corpo de quem vê.

As próximas investigações que apliquem a mesma tríade metodológica a outros contextos de imagens subjacentes encontrarão suas próprias nuances e sensorialidades, mantendo-se o método da tríade proposta: a revelação por tecnologia de imageamento; a fenomenologia da percepção e a montagem visual. Que é aplicável a qualquer corpus em que uma imagem oculta tenha sido revelada. O princípio operatório não muda, o campo de casos se expande.

Conclui-se a contribuição com uma abordagem interdisciplinar da visualidade que reconhece o invisível como dimensão constitutiva da experiência estética. Assim como para Merleau-Ponty (2004) o pintor “pensa com seus olhos”, a epistemologia do oculto aqui delineada propõe um olhar investigativo que é também pensamento, criação e invenção, uma via metodológica para pensar a imagem como campo de latência ativa e para reinventar os modos de ver e habitar o conhecimento em estudos artísticos e culturais.

Referências

- [1] Capuano, A. (2025, 9 de junho). A descoberta de um segredo escondido em quadro de Anita Malfatti. *Veja*. <https://veja.abril.com.br/cultura/a-descoberta-de-um-segredo-escondido-em-quadro-de-anita-malfatti/>
- [2] Eluf, L. (Org.). (2011). *Anita Malfatti* (Coleção Cadernos de Desenho). Editora da Unicamp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- [3] Katinsky, J. R. (2008). Anita Malfatti de Marta Rossetti Batista [Resenha do livro *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, de M. R. Batista]. *Pós*, 15(24), 250–257.
- [4] Lobato, M. (1917, 20 de dezembro). A proposito da Exposição Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, p. 4.
- [5] Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção* (2.^a ed.; C. A. R. Moura, trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1945)
- [6] Merleau-Ponty, M. (2004). *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Cosac & Naify.
- [7] Paredes Valin, R. (2016). Os cadernos de desenho de Anita Malfatti: Um diário de criação à revelia e índices de um projeto pictórico em Paris. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (63), 242–257. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p242-257>
- [8] Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. Sage.
- [9] Pintura de mulher nua é descoberta escondida sob obra de Anita Malfatti. (2025, 9 de junho). *Aventuras na História*. <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/historia-hoje/pintura-de-mulher-nua-e-descoberta-escondida-sob-obra-de-anita-malfatti.phtml>
- [10] Torquato, F. (2025, 7 de junho). *Pintura de Anita Malfatti esconde mulher nua; descoberta foi feita por professores da UFMG*. g1 Minas. <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2025/06/07/pintura-de-anita-malfatti-esconde-mulher-nua-descoberta-foi-feita-por-professores-da-ufmg.gh.html>.

Bio

Ana And (Ana Andreiolo) is a visual artist and art researcher, Brazilian, based in Lisbon. She is a PhD candidate in Fine Arts – Art and Heritage Sciences at the University of Lisbon (FBAUL/ULisboa) and a master in Arts from the Rio de Janeiro State University (PPGArtes/UERJ). Her research focuses on the epistemology of the hidden layer, the spectral image, and regimes of visibility in Luso-Brazilian modernist painting. In her artistic practice, she works between

drawing and image, activating matter through physical-chemical processes that explore the threshold between appearance and disappearance.