# RECUPERAR O ORIGINAL, NÃO; VALORIZAR A HISTÓRIA, SIM – SOBRE A CONSERVAÇÃO E RESTAURO DOS BENS CULTURAIS

António João Cruz
Instituto Politécnico de Tomar
Laboratório HERCULES: IN2PAST

**Recuperar o esplendor original**

Uma das formas mais frequentes de se elogiar um restauro na comunicação social é dizer-se que a obra ficou como nova ou readquiriu o seu esplendor original: "Igreja de Santo António reabre após recuperar esplendor do Barroco" (2016), "Deus quer, o homem sonha, a obra renasce: o retábulo-mor da Sé do Porto está como novo " (2022), "Último sarcófago de S. Torcato recupera valor e esplendor original" (2023) e "Sala dos Veados do Palácio da Pena recupera esplendor original" (2025) são alguns exemplos de títulos que, nos últimos anos, se encontram um pouco por toda a parte[1].

A ideia subjacente de que o valor de uma obra está no original não é recente. São bem conhecidas as intervenções realizadas a partir de 1929 pela então Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em que numerosos monumentos foram despojados das modificações ou adições que foram acontecendo ao longo dos séculos, especialmente as de estética barroca, e supostamente foram devolvidos à sua forma original (Neto, 2001), como aconteceu no mosteiro da Batalha logo no início dessa acção (Martinho, 2014) (fig. 1)[2]. Ainda na década de 1970, o mesmo princípio era aplicado de forma quase automática no Instituto José de Figueiredo quando, através da radiografia, se descobria uma pintura subjacente sob uma pintura antiga (Cruz, 1996). Por regra, procedia-se então ao levantamento da pintura superficial de modo a expor a pintura primitiva. Esta política foi claramente expressa pelo então director do Instituto, Abel de Moura: "toda e qualquer alteração que deforme ou modifique parcial ou literalmente uma pintura terá que ser removida, a fim de se esclarecer a concepção autêntica e, consequentemente, a realização original"

1 Estes e outros títulos citados ao longo deste texto, assim como algumas expressões de igual modo aqui reproduzidas, fazem parte da colecção de recortes, devidamente identificados, coligidos pelo autor ao longo dos anos, mas, para não sobrecarregar estas páginas, a função meramente ilustrativa que aqui têm levou a dispensar a sua referenciação.

2 Outros casos já foram apresentados nas anteriores Jornadas (Neves, 2025).

(Moura, 1971). Foi assim que se fez no caso de uma pintura do século XVIII do convento da Madre de Deus, de Vinhó, representando *Nossa Senhora do Rosário*, sob a qual existiam não uma, mas duas pinturas (Cruz, 1996). Sem qualquer justificação que não a geral e abstracta, subentendida, de que a melhor obra é a original, deitaram-se literalmente para o lixo uma pintura do século XVIII e outra do século XVII para se ficar com a pintura do século XVI que hoje podemos ver na igreja (fig. 2). Acresce que essa intervenção contribuiu para a destruição da unidade da obra que a pintura integrava, um retábulo de talha dourada muito provavelmente contemporâneo da pintura do século XVIII, pois, como se vê hoje, dela resultou um retábulo setecentista que passou a incluir uma pintura executada dois séculos antes, sem que isso corresponda a qualquer momento histórico.

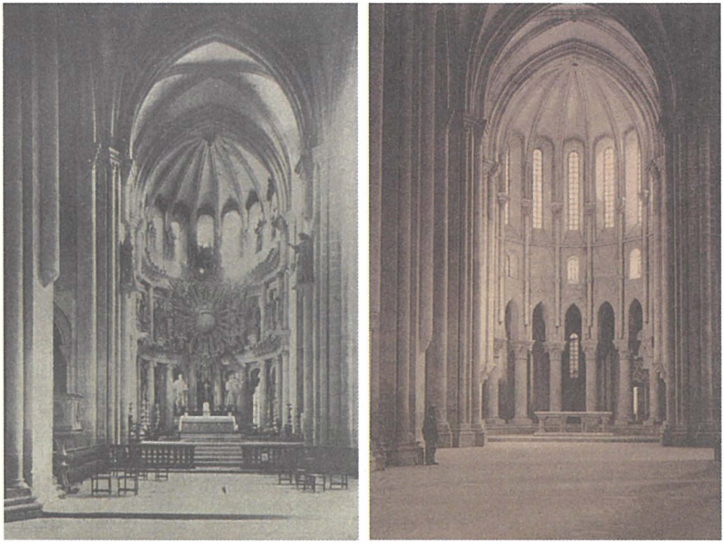


Fig. 1 – Capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça antes e após a intervenção da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, cerca de 1930. Antes: © Eleutério Cerdeira. Depois: bilhete-postal, http://ww3.aeje.pt/avcultur/avcultur/postais/AlcobacaPost02.htm.



Fig. 2 – Retábulo da igreja do convento da Madre Deus, de Vinhó, onde, no altar lateral do lado do Evangelho, se vê a pintura do século XVI que ficou à vista após a intervenção de conservação e restauro realizada na 2.ª metade da década de 1970.
Fonte: Agência Ecclesia, https://agencia.ecclesia.pt/portal/213999-2/.

De qualquer maneira, mesmo quando há boas razões para se tentar recuperar o original, independentemente da qualidade da reconstituição material, pode-se ficar muito longe dessa intenção. Em primeiro lugar, as condições físicas de visualização podem ser muito distintas das existentes no passado. Por exemplo, frequentemente a iluminação é ajustada no interior de um edifício para que se possa observar melhor as obras que abriga, como há meia dúzia de anos se fez na igreja do Loreto, em Lisboa, onde foi instalado um anel de iluminação que pretendia valorizar as pinturas do tecto que tinham sido intervencionadas (Costa, 2020). Ora, como foi referido na notícia que divulgava o caso, a luz mudou substancialmente a imagem que temos da igreja. Em segundo lugar, o olhar enraíza no contexto cultural do observador (Bradley, 2009) e, mesmo sem diferenças de iluminação, podemos ver de forma muito distinta da do passado as cores originais que os títulos das notícias dizem ter sido recuperadas, como sucede com as

cores exuberantes que ornamentavam as esculturas de mármore da Antiguidade que o nosso olhar está habituado a ver no seu imaculado branco (Brinkmann et al., 2017).

Por isso, recuperar o original é uma ilusão. Além disso, como o caso de Vinhó mostra de forma eloquente, essa ilusão pode levar à destruição do Património.

### Milagres, magias e artistas

Outra forma comum de se elogiar um restauro é mencionar os milagres ou as magias que os conservadores-restauradores fazem, nomeadamente quando recuperam o esplendor original. "As cotonetes que fazem milagres na igreja portuense de Santa Clara" (2019), "Fazemos milagres!" (2019), "A 'magia' volta a acontecer no nosso Laboratório de Conservação e Restauro!" (2020) ou "A fazer magia" (2023) são títulos de jornais ou expressões de, inclusivamente, conservadores-restauradores a publicitarem o seu trabalho.

Outras vezes diz-se que restaurar é uma arte e quem isso faz é um artista, algo que, numa visão pouco elaborada, qualquer um pode ser se tiver jeito (Cruz & Desterro, 2020). Como o restauro é frequentemente apreciado pela aparente reposição de uma obra no seu estado original, eliminando os danos e as marcas do tempo, quem demonstrar ou, até mesmo, sugerir ter jeito para as manualidades é visto como habilitado para a tarefa. Assim surgiu há anos o muito divulgado caso de uma bem-intencionada curiosa que deu asas aos seus (reduzidos) talentos artísticos para alegadamente restaurar uma pintura mural, de uma igreja em Borja, Espanha, representando o *Ecce Homo* (Alarcão, 2013). O caso tornou-se risível e incontornável, mas exemplos portugueses com resultados semelhantes têm igualmente surgido na comunicação social, como o das figuras da *Última Ceia* de uma capela de Oliveira do Hospital repintadas durante uma actividade de bricolage

desenvolvida por uma universidade sénior (Marques, 2014; "Restauro em santuário...", 2014). Outro caso igualmente divulgado na comunicação social é o das pinturas murais do século XVIII da capela-mor da igreja de Santa Clara do Louredo, Beja, repintadas com brilhantes tintas esmalte por um pensionista que residia no lar da paróquia e se intitulava pintor (fig- 3) (Cabrita, 2012; Mendonça, 1993).




Fig. 3 – Repinte de pintura mural da igreja de Santa Clara do Louredo, Beja.
Fonte: SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico,
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=273.

Estas referências aos milagres, às magias e aos artistas pretendem ser elogios, mas na realidade não o são, pois resultam da incompreensão dos objectivos de uma intervenção de conservação e restauro e do desconhecimento do trabalho do conservador-restaurador.

Este desconhecimento, além disso num contexto onde não poderia existir, ficou notavelmente patente numa carta aberta, de 2020, dirigida ao Presidente da República, ao Primeiro-ministro e à Ministra da Cultura a propósito da intervenção, que estava em

curso, nos painéis do *Políptico de São Vicente de Fora*, de Nuno Gonçalves, por "um conjunto de personalidades onde se contam escritores, jornalistas, investigadores e historiadores". Escrevia-se na mesma que as pinturas estavam "em perigo porque o *ethos* actual da restauração de pinturas antigas a óleo autoriza os restauradores a repintarem o quadro baseando-se em princípios que excluem o respeito pela obra a restaurar" ("Carta aberta...", 2020). Acontece que, em primeiro lugar, o uso da palavra restauração em Portugal, em vez de restauro, remete para um período ultrapassado há mais de um século. Em segundo lugar, a falta de respeito pela obra é algo impensável hoje e mesmo naquele tempo estava longe de ser um princípio. Com efeito, escrevia-se em 1885 num livro sobre, precisamente, *Restauração de Quadros e Gravuras*: ainda que o restaurador fosse um artista, devia "poupar com o máximo escrúpulo até aos limites do possível os pormenores da primitiva pintura. O retoque deve apenas empregar-se nos pontos em que haja faltas de tinta, – e nesses, ainda assim, com muita parcimónia" (Macedo, 1885: 38). Portanto, até num meio cultural supostamente informado, o desconhecimento é flagrante.

**O original não é o objectivo**

Há situações em que tentar recuperar o original é evidentemente o objectivo (fig. 4), ainda que não seja suposto refazer-se o original como aconteceu numa intervenção do coche dos Oceanos, do Museu Nacional dos Coches, alvo de severas críticas por parte dos conservadores-restauradores, que incluiu a substituição integral dos materiais têxteis e o redouramento de todas as partes esculpidas (Le Gac, 1998).

No entanto, há também casos em que se pretende manter e exibir os danos – e essas não são ideias recentes. Com efeito, assim aconteceu, por exemplo, com o convento do Carmo, em Lisboa, cuja igreja profundamente danificada pelo terramoto de

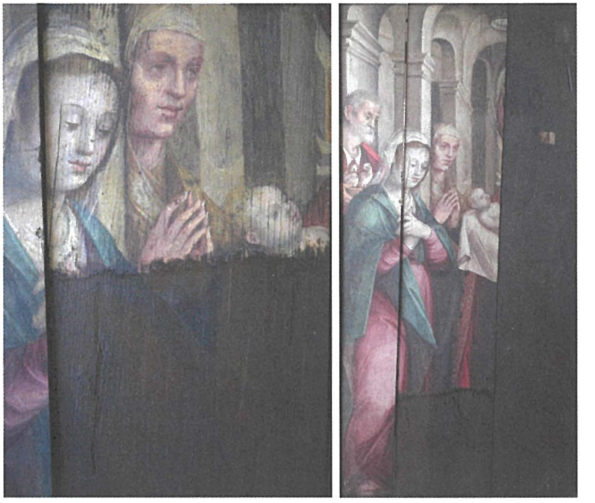


Fig. 4 – Limpeza da pintura *Apresentação do Menino no Templo*, do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. Fonte: Porto Restauro.

1755 foi conservada até ao presente na forma de ruínas (Pontes, 2024). Quando, na 2.ª metade do século XIX, foi reatada a intervenção que, de forma limitada, se tinha iniciado logo após a destruição, foram seguidos os princípios de John Ruskin (1819-1900), segundo os quais, no momento em que chega ao seu fim, um edifício deve ser mantido com dignidade e a sua memória preservada e não deve ser transformado numa réplica moderna sem espírito (Ruskin, 2008).

Outro caso deveras interessante é o da igreja de São Domingos, também em Lisboa, destruída por um grande incêndio em 1959, que nas suas paredes, de forma impressionante, preserva viva a memória desse acontecimento (Azinheira, 2021; Canas, 1997).

Ainda que manter os danos seja mais comum no contexto do património edificado do que dos bens móveis, exemplos notáveis dessa prática podem-se encontrar em quaisquer circunstâncias. Um é o de um biombo oriental em madeira com pinturas

que estavam muito repintadas e de forma extremamente tosca, as quais, além disso, tinham sido intencionalmente agredidas com instrumento cortante (Morais et al., 2017). Ao contrário do que inicialmente se previa, não foram removidos os repintes nem foram reparados os cortes e essas alterações da imagem original e essas marcas foram mantidas sem qualquer tratamento (fig. 5). Esta decisão resultou do estudo do biombo efectuado precisamente com o objectivo de definir qual o tratamento mais adequado à obra concreta, com a sua história, os seus problemas e o seu uso futuro – o tipo de estudo que há décadas é parte integrante de qualquer intervenção de conservação e restauro. Foi então considerado que a obra seria mais valorizada mantendo-a nesse estado, testemunho da perseguição aos cristãos no Oriente, que lhe dá uma dimensão de documento histórico e torna o objecto raro, do que se tentasse recuperar a imagem original e melhorar a sua apreciação estética.



Fig. 5 – Repintes toscos (chapéus e bigodes) e marcas de instrumento cortante que foram mantidas na intervenção de um biombo oriental em madeira. © Gonçalo Figueiredo.

Como estes e outros exemplos mostram, não obstante muitas vezes se tentar e se justificar recuperar o original, ainda que em vão, esse objectivo específico é um caso particular, adequado

em determinadas circunstâncias, de um outro objectivo mais geral e importante que é o da valorização das obras. Ora, sendo o Património constituído por obras com história, valorizá-las significa valorizar a sua história, ou seja, trazer para o presente o que no seu passado mais nos interpela.

Como se vê, porém, esta não é uma ideia generalizada. Para o facto contribuirão múltiplas razões, mas certamente que uma, e das não menos relevantes, é a notória falta de divulgação e explicação das intervenções, em particular em situações de grande visibilidade e impacto público, como na igreja de São Domingos, em que são adoptadas soluções pouco comuns que, além disso, se opõem aos princípios que, na visão comum, se supõe regerem a actividade. Com efeito, a avaliar por estudo recente (Azinheira, 2021), não parece haver registo das razões que conduziram à decisão de valorizar e expor as marcas do incêndio na igreja de São Domingos. Não há neste caso, como é previsível que também não haja nos outros, pois a falta de publicação é um problema da Conservação e Restauro (Cruz et al., 2017).

**A metodologia e os objectivos de intervenção**

Há algumas décadas, à semelhança do que hoje se considera nos meios pouco informados sobre a Conservação e Restauro, as correntes dominantes em certas instituições entendiam que o objectivo do restauro era recuperar o original, inclusivamente não hesitando em inventá-lo quando este não existia ou não se coadunava com alguns estereótipos. Porém, no presente não é assim.

A Conservação e Restauro, como todas as outras áreas do conhecimento, é um saber em construção e, além das práticas terem mudado, a reflexão foi desenvolvida e aprofundada. Hoje, aliás já há muito tempo, uma obra, mesmo uma obra de arte, não é apenas uma imagem. Ela pode ter numerosos e diversificados valores cuja importância não é absoluta, mas depende das

circunstâncias, e, por isso, os objectivos de uma intervenção de devem ser estabelecidos com base nos valores que são determinados em cada caso.

Assim, quando se pretende submeter uma obra a tratamento, o primeiro passo é conhecê-la, quer do ponto de vista material, quer do ponto de vista imaterial, o que envolve diversas metodologias como as da História da Arte, da Química Analítica ou dos Materiais, entre outras. Desta forma identificam-se os materiais e as técnicas usadas, caracteriza-se o seu estado de conservação, traça-se a sua história e identificam-se os valores que a obra tem e teve no passado.

Segundo Barbara Appelbaum, esses valores são artísticos, estéticos, históricos, de uso, de pesquisa, educacionais, de antiguidade, de novidade, sentimentais, monetários, associativos, comemorativos e de raridade e para cada uma das fases por que a obra passou ao longo do tempo é necessário estimar a importância de cada um (Appelbaum, 2007).

O passo seguinte é a determinação da fase que tem mais significado para os proprietários e melhor incorpora os valores da obra. Pode corresponder ao estado original, ao estado actual ou a qualquer um dos estados do passado. De acordo com a terminologia de Appelbaum, esse é um estado ideal, que não pode ser recriado. Na melhor das hipóteses, pode-se fazer com que a obra pareça ou se comporte como nessa época. Noutros casos, apenas se pode aproximar a obra desse estado ideal, sendo necessário, por isso, estabelecer-se um estado imaginário, suficientemente próximo daquele, que possa ser alcançado e mantido. Nestas circunstâncias, como base nas condicionantes materiais, é então definido um objectivo realista para o tratamento.

Assim, num caso pode-se optar por remover os repintes de uma pintura e noutro conservá-los; num caso refazer a mão em falta de uma escultura e noutro mantê-la sem esse elemento; num caso tratar as marcas que a obra adquiriu ao longo da história (por uso, acidente, vandalismo ou qualquer outro acontecimento)

e noutro deixá-las bem visíveis. No entanto, há algo comum a todos os eles: a intervenção pretende valorizar a história da obra, desde que foi criada até ao presente, tendo em vista a sua utilização futura.

Estando definido o objectivo do tratamento, ainda é necessário escolher os métodos a usar com base em princípios como os da intervenção mínima (limitar o tratamento apenas ao indispensável para atingir o objectivo), da reversibilidade (permitir desfazer o tratamento se isso vier a ser preciso), da retratabilidade (possibilitar novos tratamentos no futuro) ou da diferenciação (usar materiais ou técnicas que se distingam dos originais para não enganar o observador), entre outros. É também imperioso seleccionar os materiais a utilizar com base em critérios como, por exemplo, a sua estabilidade (não se altere, de forma a não criar novos problemas), compatibilidade (não cause danos aos materiais originais) ou sustentabilidade (minimize os impactos e os custos).

Só depois se pega nos instrumentos, entre os quais a cotonete e o bisturi, que se tornaram ícones da Conservação e Restauro. Só então se passa à intervenção manual na obra, com a qual geralmente se confunde a actividade, a qual por muito importante que seja do ponto de vista prático, não é a intervenção de conservação e restauro. A intervenção manual é apenas a parte final de um processo multidisciplinar, por vezes longo e complexo, e, como alguém escreveu a este respeito, "*sine scientia ars nihil est* – sem conhecimento, a habilidade nada é" (Seymour, 2014). Por isso, o conservador-restaurador não é nem pode ser um simples curioso, um jeitoso ou um artista, nem faz milagres.

O conservador-restaurador, segundo a Confederação Europeia das Associações de Conservadores-restauradores (E.C.C.O.), de que faz parte a Associação Profissional de Conservadores-restauradores de Portugal (ARP), é um profissional que possui formação, conhecimentos, competências, experiência e compreensão para agir com o objectivo de preservar o património cultural para

o futuro ("E.C.C.O. Professional Guidelines I...", 2002). Quanto à formação, já está definido há algum tempo que tem que ser de nível superior, especificamente em Conservação e Restauro e com a duração mínima de cinco anos ("E.C.C.O. Professional Guidelines III...", 2004). Em Portugal, com reconhecimento pela E.C.C.O., pela ARP e pela Rede Europeia para o Ensino da Conservação e Restauro (ENCoRE), há apenas a formação oferecida pela Universidade Nova de Lisboa, pelo Instituto Politécnico de Tomar e pela Universidade Católica Portuguesa, no Porto, com diferentes perfis e especialidades (Cruz, no prelo).

Valorizar a história das obras, o que também significa não as desrespeitar com intervenções tecnicamente inadequadas ou que não cumprem os princípios da Conservação e Restauro, implica utilizar apenas os serviços de quem tem as competências necessárias, ou seja, os conservadores-restauradores (fig. 6).




Fig. 6 – Publicidade na rua, em 2022, que, aludindo ao caso de Borja, afirma a necessidade de uma obra de arte ser tratada apenas por um conservador-restaurador (aqui, como é comum, nomeado apenas como restaurador).

## Bibliografia citada


ALARCÃO, Miguel, "O Ecce Homo de Borja: notas para um estudo de caso", *Gaudium Sciendi*, 4, 2013, pp. 125–138, https://doi.org/10.34632/gaudiumsciendi.2013.2595

APPELBAUM, Barbara, *Conservation Treatment Methodology*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2007.

AZINHEIRA, David António da Silva, *Teoria na Prática — Os Restauros de S. Domingos de Lisboa e de S. Francisco de Évora*, dissertação de mestrado, Universidade de Évora, Évora, 2021, http://hdl.handle.net/10174/29838

BRADLEY, Mark, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

BRINKMANN, Vinzenz; Dreyfus, Renée; Koch-Brinkmann, Ulrike (ed.), *Gods in Color. Polychromy in the Ancient World*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, 2017.

CABRITA, Alexandra, "A obra do 'empreiteiro de Deus'", *Expresso*, 2012–11–8, p. 28.

CANAS, José Fernando, "A Igreja de S. Domingos de Lisboa: o renascer das cinzas", *Monumentos*, 6, 1997, pp. 68–71.

"Carta aberta sobre a integridade patrimonial dos Painéis de S. Vicente de Fora", *Expresso*, 2020–05–26, https://expresso.pt/opiniao/2020-05-26-Carta-aberta-sobre-a-integridade-patrimonial-dos-Paineis-de-S.-Vicente-de-Fora

COSTA, Inês Pinto da, "A nova luz que abraça a arte da Igreja do Loreto", *Público*, 2020–05–19, https://www.publico.pt/2020/05/19/p3/fotogaleria/a-nova-luz-que-abraca-a-arte-da-igreja-do-loreto-401244

CRUZ, António João, "Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos raios X no Instituto José de Figueiredo", in Henrique Vilaça Ramos (ed.), *Actas do Simpósio Comemorativo do Centenário da Descoberta dos Raios X*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996, pp. 83–103, http://www.ciarte.pt/artigos/199602.html

CRUZ, António João; Revez, Maria João; Figueira, Francisca, "Sobre a importância das publicações para a conservação do Património", *Conservar Património*, 25, 2017, pp. 7–10, https://doi.org/10.14568/cp25fm2

CRUZ, António João; Desterro, Teresa, "And after the master's? Some issues regarding the access to the profession of conservator-restorer in Portugal", in *The Impact of the Conservation-Restoration Education on the Development of the Profession*, ENCoRE, Copenhagen, 2020, pp. 108–124, http://www.ciarte.pt/artigos/202006.html

CRUZ, António João, "O ensino da Conservação e Restauro em Portugal: passado, presente e futuro", in Luís Filipe Raposo Pereira (ed.), *1995-2025: 30 Anos da Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. Reflexões Sobre a Profissão e o Sector*, ARP, Lisboa, no prelo.

"E.C.C.O. Professional Guidelines (I). The Profession", E.C.C.O., Bruxelles, 2002, http://www.ecco-eu.org/documents/

"E.C.C.O. Professional Guidelines (III). Education", E.C.C.O., Bruxelles, 2004, http://www.ecco-eu.org/documents/

LE GAC, Agnès, "Tudo o que você quis saber sobre o 'Coche dos Oceanos' e nunca ousou perguntar. Ou sobre o conceito de autenticidade", *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, 8-9, 1998, pp. 37–43.

MACEDO, Manuel de, *Restauração de Quadros e Gravuras*, David Corazzi, Editor, Lisboa, 1885, http://biblioteca.ciarte.pt/tratados/obras/Macedo1885.html

MARQUES, José Carlos, "Restauro estraga figuras de igreja", *Correio da Manhã*, 2014–2–18, p. 16.

MARTINHO, Ana Margarida, *Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Contributos para a História do Restauro da Igreja e da Sacristia Nova (1850-1960)*, Sinapis Editores, Várzea da Rainha, 2014.

MENDONÇA, Isabel, "Igreja Paroquial de Santa Clara do Louredo / Igreja de Santa Clara de Assis", *SIPA - Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*, 1993, http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=273

MORAIS, Ana Cristina Seco de; Cruz, António João; Rego, Carla, "A dessacralização de um biombo com características orientais em madeira policromada revelada através do estudo laboratorial e as suas implicações na intervenção de conservação e restauro", *ARTis ON*, **5**, 2017, pp. 67–75, https://doi.org/10.37935/aion.v0i5.151

MOURA, Abel de, "Valorização dos elementos autênticos na obra de arte", in *João Couto. In Memoriam*, Oficinas da Neogravura, Lisboa, 1971, pp. 123–135.

NETO, Maria João Baptista, *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, FAUP Publicações, Porto, 2001.

NEVES, Eva Raquel, "Conservação e Restauro: que disciplina para os Bens Culturais da Igreja?", in Maria de Fátima Eusébio (ed.), *Bens Culturais da Igreja. Desafios - Atas das 1.as Jornadas*, Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja, Lisboa, 2025, pp. 45–79.

PONTES, Anna Maria de Lira, *Salvai (d)a Ruína: Patrimonialização de Ruínas em Portugal e no Brasil, da Ditadura à Atualidade*, tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2024, http://hdl.handle.net/10400.5/96281

"Restauro em santuário de Oliveira do Hospital é 'criminoso e danoso'", *Jornal de Notícias*, 2014, https://www.jn.pt/pais/artigo/restauro-em-santuario-de-oliveira-do-hospital-e-criminoso-e-danoso/3697348

RUSKIN, John, *A Lâmpada da Memória*, Ateliê Editorial, Cotia, 2008.

SEYMOUR, Kate, "Balancing knowledge and practice through repetition and reflection. Sine scientia ars nihil est – without knowledge, skill is nothing", *CeROArt*, HS, 2014, https://doi.org/10.4000/ceroart.4238