

ALGUNS CASOS DE ATITUDES ICONOCLASTAS EM PINTURA MURAL

SOME SITUATIONS OF ICONOCLASTIC ATTITUDES IN MURAL PAINTING

Joaquim Inácio Caetano

ARTIS - Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Bolseiro FCT SFRH/BDP/98000/2013

joaquimcaet@gmail.com

RESUMO

À semelhança de outros tipos de expressão artística, a pintura mural não está imune a actos de iconoclastia e vandalismo. Estes podem ser motivados por questões de ignorância, credence, vontade de destruir e, também, devido a danos provocados por intervenções, ditas de restauro, em que a autenticidade da obra é posta em causa.

PALABRAS CLAVE

Pintura mural | Iconoclastia | Vandalismo | Restauro

ABSTRACT

Similar to other types of artistic expression, mural painting isn't immune to acts of iconoclasm and vandalism. This can be motivated by ignorance, creed, will of destroying and, also, due to damage created by interventions - seen as restorations - where the authenticity of the piece gets questioned.

KEYWORDS

Mural painting | Iconoclasm | Vandalism | Restoring

INTRODUÇÃO

A iconoclastia, entendida no sentido do desrespeito pelas obras de arte, neste caso pelas pinturas murais, pode resultar de vários tipos de intervenção sobre o objecto. Algumas são motivadas por crenças religiosas em que se danificam figuras associadas ao mal, outras resultam de actos sem qualquer outro objectivo que não seja a destruição da obra de arte ou, também, resultantes de furtos que além de alienarem o património público provocam, geralmente, danos na parte que não é roubada.

Podemos considerar, também, como atitudes iconoclastas certas intervenções ditas de “restauro”, onde não se respeita a autenticidade da obra de arte, nas quais, por meio de repintes ou de reconstituições, se altera completamente a matéria e imagem da pintura.

O VANDALISMO

Na sua função catequética e devocional, a pintura mural representa figuras e cenas que, por não serem entendidas como meras representações e não se lhes dar o valor de obra de arte, são, por vezes, objecto de actos de vandalismo.

Quando alguns devotos de determinado santo o identificam com uma, e só uma imagem, seja uma pintura ou escultura, numa atitude muito próxima da idolatria, se por qualquer motivo a peça é substituída consideram que este não é o «verdadeiro santo». Não são tão raras estas situações que, em casos extremos, têm impedido a saída de algumas peças das igrejas para serem restauradas ou para exposições temporárias.

Do mesmo modo, mas numa atitude contrária, quando na representação de uma cena ou de uma figura estão presentes os «maus», isto é, os algozes de um mártir ou a figura do diabo como atributo de um santo, S. Bartolomeu, por exemplo,

ou na representação do inferno, deparamo-nos, por vezes, com danos provocados intencionalmente nestas figuras malvadas, numa atitude de retaliação pelo mal e sofrimento que infligiram, segundo o conceito da pena de Talião - «olho por olho, dente por dente». Tratam-se de actos praticados por pessoas que não conseguem dissociar a representação de uma história, verdadeira ou efabulada, da realidade, crendo, provavelmente, que ao «fazerem mal» a estas figuras estão a maltratar os representados, à semelhança de alguns rituais de magia.

Estas situações permitem, também, outras análises relativamente à multiplicidade de leituras que uma obra de arte, no caso uma pintura, pode ter em função de vários factores, de que muitas vezes não nos apercebemos. Quando parece inquestionável que uma pintura de conteúdo religioso tem uma função de difusão da fé cristã, acaba por ter também um papel que a própria igreja condena, o da idolatria.

Vamos encontrar um destes casos de vandalismo na Ermida de Nossa Senhora da Teixeira, junto da aldeia de Sequeiros, no concelho de Torre de Moncorvo. Trata-se de um modesto edifício onde, na abóbada da galilé e parede de entrada, está pintado um *Juízo Final*, com Cristo representado em posição central na parede por cima da porta de entrada e na abóbada os eleitos de um lado e os danados do outro [fig. 01]. Na representação do inferno veem-se vários condenados nus a serem levados e maltratados pelos diabos.

Ora, a área correspondente ao inferno encontra-se com inúmeras lacunas, de tamanhos e profundidades diversas, não correspondendo a qualquer tipo de dano associado a causas de alterações provocadas pela humidade ou por movimentos da estrutura arquitectónica. O que nos pareceu serem danos provocados por agressões externas, viemos a confirmar pelo relato da senhora Preciosa e pelo seu marido senhor Manuel, zeladores da ermida, que nos contaram que, como a área da galilé é de livre acesso, era hábito os jovens apedrejarem os diabos, cuja pontaria nem sempre terá sido a melhor

pois as lacunas estendem-se também para as áreas adjacentes. Ainda segundo o relato destas pessoas, com o interesse recentemente demonstrado pelos estudiosos da pintura mural, inclusivamente com a publicação de uma monografia sobre a ermida e suas pinturas (Cavalheiro, 2000), o que tem motivado um maior número de visitas à ermida, a comunidade ter-se-á apercebido do valor e importância do seu património e os jovens deixaram de atirar pedras aos diabos.



Fig. 01• Restos del templo de Bel en Palmira, tras su destrucción por el Estado Islámico; fotografía de Jawad Sahar en <https://goo.gl/wxoSBh> (fot. Joaquim Inácio Caetano).

Podemos observar outro caso de vandalização de pinturas com intenções idênticas na Ermida de S. Brás de Portel onde, na capela-mor, estão representadas duas cenas da vida deste santo [fig. 02]. Do lado da Epístola, a cena representa o santo em frente de uma gruta e rodeado de animais selvagens doentes que o consultam; no lado oposto está representado um dos martírios a que foi sujeito devido à perseguição de Diocleciano aos cristãos, vendo-se S. Brás desnudado e atado a uma coluna, enquanto três algozes o ferem com cardadeiras.

Estas pinturas encontravam-se cobertas por várias camadas de cal e, aquando da sua remoção¹, percebeu-se que a pintura se encontrava em bom estado de conservação com excepção da existência de algumas lacunas localizadas nas cabeças das figuras que ladeiam o santo [fig. 02]. Numa observação de pormenor, nota-se que foram provocadas por pancadas feitas com um objecto de forma circular, originando a queda do reboco conjuntamente com uma ligeira depressão onde este não chegou a ser demolido

11111111. A intervenção foi feita entre os anos de 2004 e 2007, durante os Cursos de Técnica da Pintura a Fresco do Campo de Conservação e Restauro da Rota do Fresco, promovidos pela AMCAL – Associação de Municípios do Alentejo Central.



Fig. 02. Ermita de S. Brás, Portel. Cenas da vida do santo e pormenor da cena do Martírio de S. Brás (fot. Joaquim Inácio Caetano).

Temos outro caso semelhante na Igreja de S. Pedro de Marialva, de Mêda, onde, numa representação do *Martírio de S. Sebastião*, o arqueiro à esquerda do santo apresenta duas lacunas localizadas na cabeça resultantes de vandalismo [fig. 03]. Apesar da pintura se encontrar com outras lacunas, estas têm dimensões e aspecto diferentes, estendendo-se pela restante área

da composição, como resultado de uma picagem para assentamento de um reboco. Tendo em conta o bom estado de aderência do reboco ao suporte, aquelas lacunas só poderiam ter sido provocadas por pancadas com um objecto.



Fig. 03. Igreja de S. Pedro, Marialva. Martírio de S. Sebastião e pormenor.

Mas nem sempre este tipo de danos é infligido nas personagens que são identificadas como os “maus”. Nas pinturas das Casas Pintadas em Évora (Caetano, 2006; Ramos, 2014), num belíssimo friso de grotescos na zona de lambrim [fig. 04], podem observar-se, entre elementos vegetalistas, *putti* e pequenos animais, figuras femininas híbridas com o torço desnudo e toucado renascentista, que se afrontam com uma taça de perneio. Algumas destas figuras têm os olhos riscados perdendo-se, assim, a expressão do olhar [fig. 04]. Este caso poderá estar relacionado com a crença de que a mulher é fonte de pecado, de sedução e também porque tantas vezes o diabo é representado pela mulher.



Fig. 04. Casas Pintadas, Évora. Friso de grotescos e pormenores (fot. Joaquim Inácio Caetano).

Mas nem sempre a vandalização de obras de arte da Igreja tem motivações relacionadas com crenças associadas à própria religião. Por vezes, são actos de puro vandalismo resultantes, tão só, da vontade de destruir. É o caso das pinturas da Ermida de Santo Aleixo, situada no campo a uma dezena de quilómetros de Montemor-o-Novo. Esta igreja, que no início do século XX foi utilizada como escola primária, mais tarde desactivada e abandonada, entrou em ruína a partir daí e ficou sujeita a todo o tipo de vandalismo e destruição (Serrão e Afonso, 2005).

A pintura a fresco que reveste a parede fundeira da capela-mor é dos melhores exemplares da pintura renascentista alentejana, datada de 1531. A composição consiste num retábulo fingido com a representação de várias cenas da vida do orago, ladeado pelas representações de S. Brás do lado do Evangelho e por S. Sebastião do lado contrário [fig. 05A]. Possivelmente, pela frustração de não ter matado nenhuma peça de caça, algum caçador que por ali andou, serviu-se da cabeça do santo como alvo. Na primeira vez que visitámos esta igreja, na década de 80, havia ainda alguns bagos de chumbo inseridos no reboco, com a destruição total da zona inferior do rosto devido à maior concentração de chumbo [fig. 05B].

O total abandono desta igreja tem facilitado este estado de ruína e devastação. Apesar da Câmara Municipal ter tentado evitar mais actos de vandalismo, com a colocação de porta no acesso pela sacristia fechada com cadeado, pois a entrada principal já estava entaipada, as tentativas de roubo da pintura, com a consequente destruição, continuaram. Sim, porque o painel central da composição foi roubado, provavelmente nos anos 70. O modo como os bordos da grande lacuna se apresentam, significa que este terá sido cortado com uma picadeira ou outro instrumento de remoção de rebocos, e levado em fragmentos. Mais recentemente, foi furtada a base de uma das pilastras do lado esquerdo e feita uma incisão na composição do mesmo lado com o objectivo de a levar, o que até ao momento não aconteceu [fig. 05C].

Resta acrescentar que também as pedras de fecho da abóbada da capela-mor foram furtados [fig. 05D, 05E], assim como o púlpito e as sepulturas da nave vandalizadas.

Parece-nos que a solução para salvar o que resta deste belíssimo conjunto fresquista passa pelo destacamento da pintura, porque conservá-la *in situ* implicaria também fazer o restauro e conservação do edifício, o que cremos que é inviável.

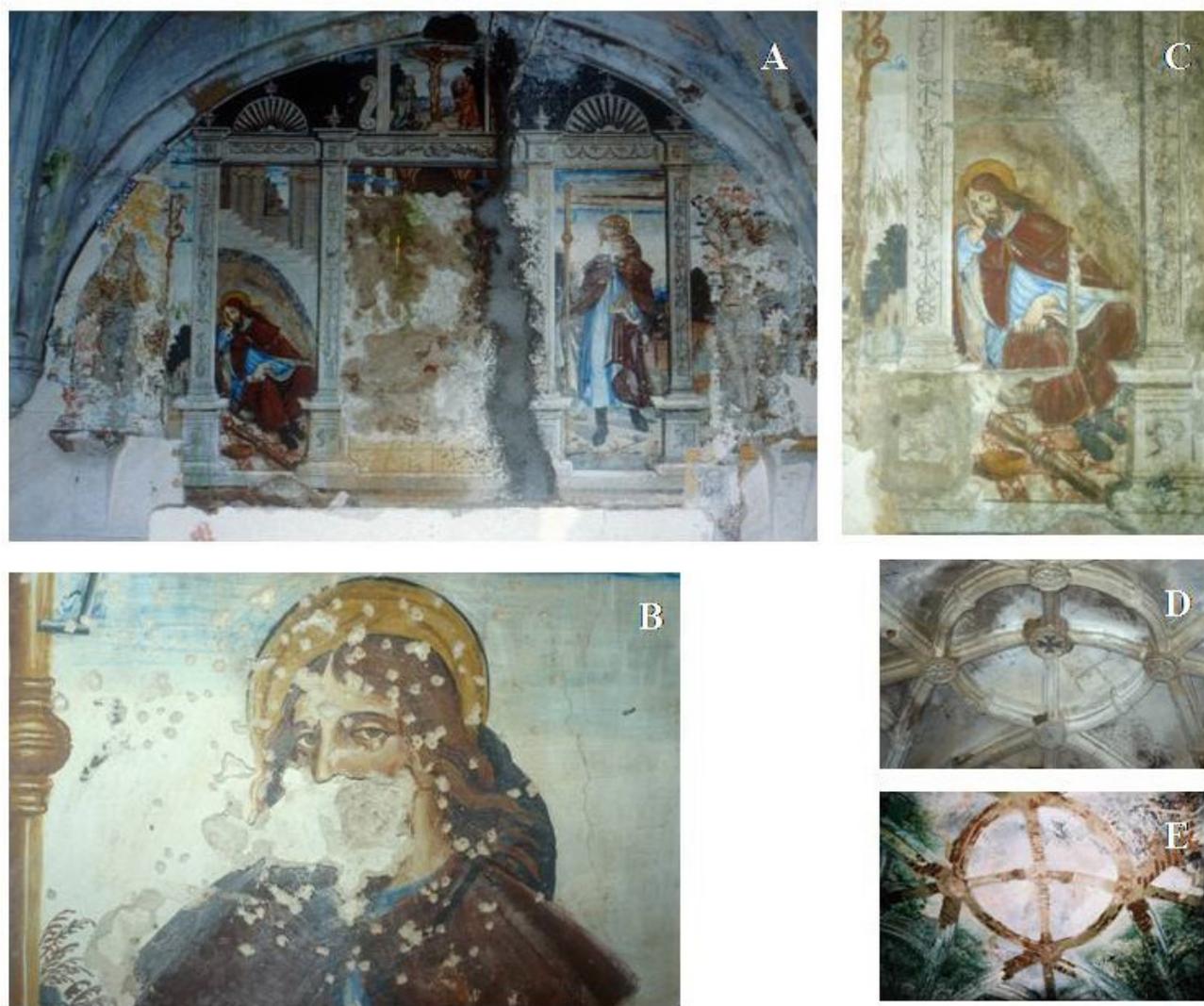


Fig. 05. Ermida de Santo Aleixo. Pintura da parede fundeira da capela-mor e pormenores (fot. Joaquim Inácio Caetano).

O RESTAURO

As atitudes iconoclastas não se confinam unicamente à destruição física das obras ou ao seu furto. A alteração da sua leitura e do seu conteúdo histórico ou artístico são outra forma de iconoclastia, como são os casos conhecidos de intervenções em pinturas decorrentes das normas emanadas do Concílio de Trento, de que é exemplo o restauro correctivo feito no *Calvário* do Mosteiro de Jesus de Setúbal, pintura atribuída à Oficina de Jorge Afonso, onde a Virgem chorosa foi repintada segundo o modelo da «Stabat Mater» (Serrão, 2006).

Mas não é só por questões de ordem moral, religiosa ou política que acontece este tipo de alterações. Algumas vezes, demasiadas vezes

diríamos, em intervenções de restauro, é alterada a leitura da pintura porque os intervenientes não estarão habilitados para fazer esse trabalho. Não basta ter o conhecimento dos materiais e das técnicas de intervenção para se ser restaurador, é preciso entender a obra que se tem à frente e actuar segundo determinados princípios. Parece-nos oportuno fazer algumas considerações a propósito deste assunto.

Na avaliação do valor patrimonial de uma peça deverão ser postas de lado questões de gosto e outras, eventualmente, relacionadas com o seu valor financeiro.

O seu valor prende-se, essencialmente, com sua importância enquanto expressão de uma comunidade, tendo sido criada com determinados fins e segundo

determinadas regras e que, no caso presente, estão relacionadas com o culto da religião católica. Estas peças são o resultado de encomendas do clero onde, normalmente, se representam cenas relacionadas com a vida de Cristo, de Maria ou outros episódios bíblicos, assim como figuras de santos com o objectivo de divulgar pela imagem a fé tendo, portanto, uma função essencialmente catequética. Mas podem também ser encomendadas por devotos ou confrarias onde são representados os santos da sua devoção havendo, neste caso, uma função devocional, isto é, estas representações servem de intermediárias entre os devotos e Deus na procura da salvação ou da realização de determinada graça.

Em cada período da História, estas peças são também expressão de um gosto, de uma moda, de uma maneira de fazer que tem que ver com a técnica utilizada e com as questões formais da própria pintura, o que lhes confere um valor patrimonial ao nível da História da Arte, transportando consigo, além dos valores estéticos que lhes possam ser atribuídos, valores documentais enquanto objecto de uma época.

Este património, como qualquer objecto material, está sujeito a dois tipos de envelhecimento. O primeiro diz respeito à alteração dos seus materiais constituintes, mais ou menos acelerada consoante as condições-ambiente em que se encontra e, também, devido a outros factores nos quais a acção do homem, por incúria ou vandalismo, tem um peso importante. O outro tipo de envelhecimento está relacionado com as suas funções catequéticas e devocionais onde, e ainda por questões de gosto e de moda, estas peças são substituídas por outras mais modernas, deixando de estar ao culto, restando-lhes, portanto, o seu valor patrimonial do ponto de vista da História da Arte.

Este valor patrimonial está ligado a um outro conceito, o da autenticidade e é aqui que se levantam as principais questões aquando de uma intervenção de conservação e restauro.

Na *Teoria do Restauro* de Cesare Brandi, um dos textos mais conhecido, divulgado e seguido pela comunidade dos conservadores-restauradores, a questão da autenticidade da obra de arte é, precisamente, um dos temas desenvolvidos.

O autor começa por definir o conceito de restauro: «o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro» - com dois axiomas decorrentes da própria definição, sendo o primeiro - «só se restaura a matéria da obra de arte» - e o segundo - «o restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo».

Decorrente do primeiro axioma e considerando a matéria como epifania da imagem, que adquire um aspecto preciso e único em função do modo como está organizada, considera que é necessário uma definição prévia, antes da intervenção de restauro, do que se entende por matéria. O entendimento deste conceito é importante uma vez que essa matéria estará também relacionada com o *tempo* e o *lugar* da própria intervenção, podendo interpretar-se como a sua alteração ao longo do tempo da sua existência, facto que deve ser considerado e respeitado tanto quanto possível quando se intervém na obra. Posteriormente, aquando da intervenção, é fundamental o conhecimento científico da matéria sob o aspecto da sua constituição física. Brandi aborda, também, a questão da matéria enquanto estrutura da obra, considerando que será legítimo alterá-la, como no caso de um edifício que esteja em risco de colapso, desde que essa estrutura fique subordinada ao aspecto.

O autor afirma também que numa intervenção de restauro deverá ter-se em conta aquilo a que chama a *instância histórica* e a *instância estética* que deverão orientar o que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte sem cair na tentação de criar um falso histórico ou uma aberração estética. Parte então para a definição de alguns princípios de ordem prática. O primeiro refere que «a reintegração deverá ser sempre e facilmente reconhecível», mas sem interferir na própria unidade, ou seja na leitura da obra. O segundo está relacionado com a matéria da qual resulta a imagem, que só será insubstituível quando contribui directamente para o aspecto e não quando é somente estrutura, deixando assim maior liberdade para intervir em suportes e estruturas portantes. O terceiro princípio prescreve que «cada intervenção de restauro não torne impossível, mas antes facilite as eventuais intervenções futuras».

Levanta-se, neste ponto, a questão das lacunas e do seu tratamento uma vez que não devem ser feitas reconstituições fantasiosas. Dever-se-á ter em conta que a lacuna é uma interrupção da figuração mas, mais importante que isso, é o que se adiciona de modo indevido.

Depois do entendimento de todas estas questões, tendo em vista uma intervenção, aquando da passagem à prática do restauro dever-se-á, também, ter em conta aquilo a que Brandi chama a *instância histórica* e a *instância estética*.

No que diz respeito à instância histórica, o autor considera que, sendo a obra de arte resultante do fazer humano, não deve depender, para o seu reconhecimento, das alternâncias de gosto ou de moda, impondo-se uma prioridade de ordem histórica em relação à estética não devendo, por isso, ser sujeita a qualquer tipo de reconstituição estética, o que a tornaria num falso histórico.

Analisa também o problema da *pátina*, considerando que se ela se constitui como documento da passagem do tempo na obra de arte, deverá ser conservada.

Brandi refere outra questão muito importante na abordagem a uma intervenção de restauro, afirmando que quando se parte com a interrogação «Como

era, onde estava?», começa-se com a negação do princípio do restauro ao considerar que o tempo é reversível e a obra de arte reproduzível à vontade.

Após estes considerandos, expressos à luz da *Teoria do Restauro* de Cesare Brandi, enumeramos alguns casos de “restauro” de pinturas murais onde a leitura foi alterada e não se tiveram em conta os seus valores patrimoniais e de autenticidade.

Na igreja de Santa Catarina de Soutilha, em Mirandela, o pároco apercebeu-se da existência de manchas de cor sob as camadas de cal que cobriam as paredes e pediu o parecer de especialistas que, após sondagens, confirmaram a existência de duas pinturas, uma em cada parede da nave junto ao arco triunfal. Na sequência desta investigação a cal foi removida na parede do lado da Epístola e a pintura restaurada tendo ficado adiada a intervenção na outra pintura². Entretanto houve rotação de párocos na Diocese de Bragança e o novo pároco contratou um “artista” da região para fazer o restauro da outra pintura. O resultado foi de tal maneira mau que as paroquianas, que diariamente acompanharam a primeira intervenção, denunciaram a situação ao antigo pároco, tendo o caso chegado às instâncias superiores que confrontaram o novo sacerdote com a destruição feita. Pouco ou nada havia a fazer tendo em conta o grau de destruição e de repinte que a pintura sofreu [fig. 06].



Fig. 06- Igreja de Santa Catarina de Soutilha. Pintura do lado da Epístola e do lado do Evangelho, respectivamente (fot. Joaquim Inácio Caetano).

O caso seguinte diz respeito a uma intervenção na Igreja de S. Martinho do Peso, Mogadouro, onde por trás de um retábulo colateral foram descobertos fragmentos de pintura a fresco do século XVI. Foi contratada uma equipa para fazer o destacamento da pintura, uma vez que o retábulo depois de restaurado voltaria para o seu lugar original. Não temos imagens da pintura antes da intervenção, no entanto, o que está exposto actualmente na igreja é bastante elucidativo da destruição e repinte que

o original sofreu. Seguramente, a equipa que fez este trabalho não estava habilitada para o fazer, porque se o destacamento de uma pintura mural é uma intervenção de alto risco, é-o ainda mais nestes frescos transmontanos porque têm apenas uma fina camada de reboco. Provavelmente a pintura ficou muito destruída e fragmentada com o arranque da parede e o que foi feito foi uma reconstituição de muito má qualidade [fig. 07].



Fig. 07. Igreja de S. Martinho do Peso. Fragmentos de pintura destacados (fot. Joaquim Inácio Caetano).

Um outro caso onde a autenticidade e leitura da pintura foram alteradas ocorreu na Igreja da Misericórdia do Cabeção, em Mora. Foram feitas várias reconstituições das zonas decorativas, onde a marca da passagem do tempo deixou de se sentir. Além disto, numa das composições narrativas da História de José do Egito onde, por se ter perdido parte do original, havia repintes e reconstituições de má qualidade, no resultado final da intervenção a leitura deste quadro é bastante confusa porque se harmonizou o original com o repinte³. Este caso é tanto mais grave quanto o facto de a equipa de restauro que aqui interveio ter na sua constituição técnicos formados com licenciatura e mestrado, segundo a sua informação. Diremos nós que não basta um certificado para se ser um bom restaurador, como se pode comprovar.

Por fim, referimos uma intervenção de restauro nas pinturas da Igreja de Nossa Senhora da Expectação de Malhadas, em Mirando do Douro, empreitada por ajuste directo promovida por uma instituição pública.

O alvo da nossa atenção é a pintura da parede Sul da capela-mor, onde estão representados cinco apóstolos; na parede oposta estão pintados outros seis, conjunto datado de 1902 executado por um pintor regional de fracos recursos estilísticos. Devido a infiltrações de várias proveniências, pela cobertura e por ascensão capilar, a pintura apresentava-se muito desgastada e com lacunas da camada pictórica de dimensão considerável [fig. 08A]. A tentativa de reintegração cromática feita na intervenção de restauro das pinturas, pretendeu seguir a técnica chamada de «tratteggio» onde se utilizam, em vez de uma mancha cromática, finos traços de tinta

1111113. Como não temos imagens da nossa autoria referente a este caso, estas podem ser consultadas em: https://www.facebook.com/pg/ARGO-Arte-Patrim%C3%B3nio-Cultura-266164023473979/photos/?tab=album&album_id=809759572447752

para dissimular as lacunas e diferenciar as zonas de intervenção do original, com o objectivo de atenuar o impacto visual provocado pelas faltas de pintura.

Quando não existem dados que permitam fazer, com segurança, a reconstituição das áreas perdidas, este é um método aconselhável. No entanto, não basta saber fazer riscos, é preciso saber trabalhar com a cor e perceber o que se pode ou não fazer, para não se criarem «monstros» como os que podemos observar agora na pintura da referida igreja [fig. 08B a 8 F].

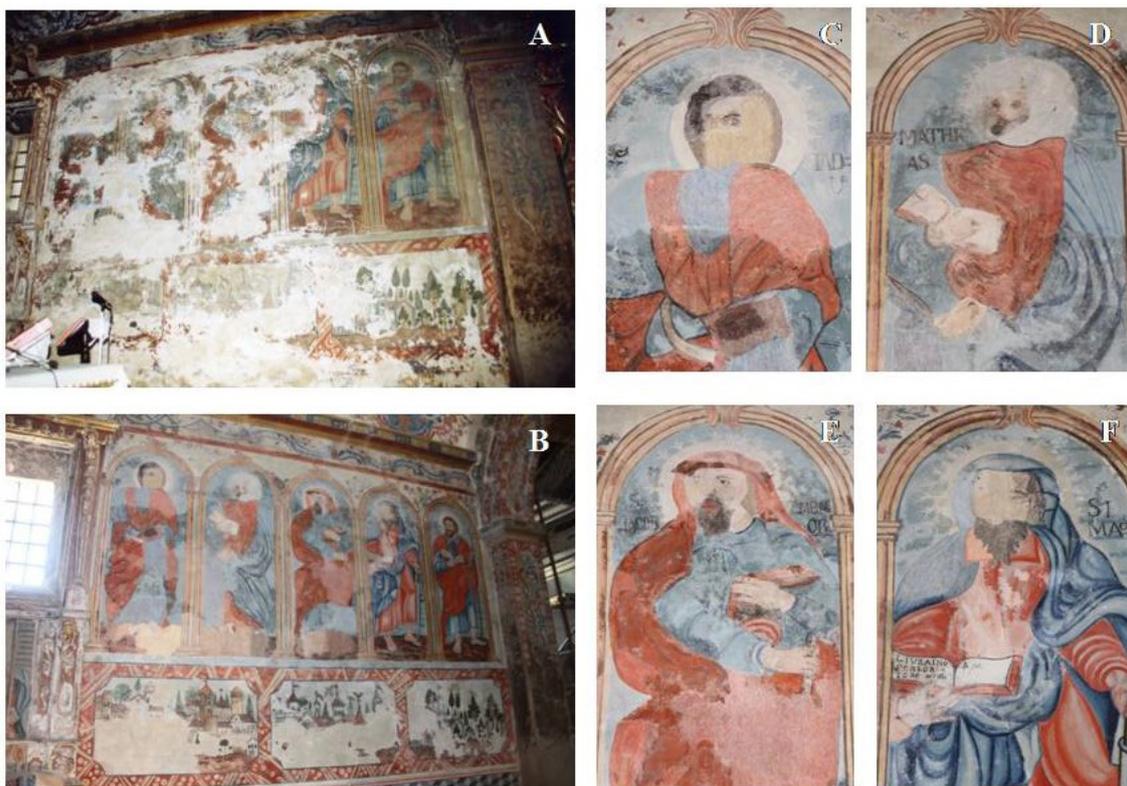


Fig. 08. Igreja de Nª Sª da Expectação de Malhadas. Pintura antes e depois da intervenção e pormenores das figuras após a reintegração cromática.

Relativamente aos vários casos enumerados de destruição de património, parece-nos que cada vez menos ocorrem os que são motivados pela ignorância e pelas credices, não só porque de um modo geral existe um maior esclarecimento relativamente ao património religioso mas, também, porque há uma maior vigilância desses bens. No que diz respeito ao furto e vandalismo, é difícil evitá-lo quando as igrejas se encontram isoladas e mais ainda quando são templos rurais. No entanto, um reforço de vigilância e a instalação de sistemas de detecção poderá evitar mais danos.

Mas o que não devemos aceitar é que se destrua ou desvirtue o património em acções ditas de restauro, quando estas deveriam contribuir para uma melhor fruição da obra e para prolongar o seu tempo de vida. Algumas destas intervenções devem-se à acção de párocos, comissões fabriqueiras ou outras entidades responsáveis pelos bens à sua guarda que, por desconhecimento ou por qualquer outro interesse, entregam as obras a pessoas sem qualificação para as fazer. Não há, no entanto, desculpa para que assim seja porque em qualquer diocese existe uma Comissão de Arte Sacra, cuja função, entre outras, é o aconselhamento e acompanhamento relativamente às intervenções de restauro e, quando estas não têm competência sobre determinada matéria, também elas devem pedir pareceres aos especialistas.

Mas quando se trata de entidades que deveriam cuidar do património, promovendo o seu restauro, a sua conservação, o seu estudo e a sua divulgação, não podemos admitir que sob a sua tutela se desvirtue ou destrua património em intervenções ditas de restauro. Devem-nos explicações sobre casos como o que foi referido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDI, Cesare - *Teoria do Restauro*. Alfragide: Edições Orion, 2006.

CAETANO, Joaquim Oliveira - "Casas Pintadas. Uma decoração alegórica numa casa nobre do início de quinhentos". *Portefólio*, 2, Revista da Fundação Eugénio de Almeida (2006/2007), 30-35.

CAVALHEIRO, Eugénio - *Os Frescos da Srª da Teixeira*. Mirandela: João Azevedo Editor, 2000.

RAMOS, Maria do Céu (coord.) - *As Casas Pintadas em Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2014.

SERRÃO, Vítor, AFONSO, Luís Urbano - "Os frescos da igreja de Santo Aleixo (1531), uma obra prima do Renascimento português". *Almansor*, 4, 2ª Série (2005) 149-166.

SERRÃO, Vítor - "«Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». *Conservar Património*, ARP, 3-4 (Dezembro 2006), 53-71.