

# Cesari Brandi vs. Arte Conceptual

Ano de 1969. Robert Smithson executa *Asphalt Rundown* numa encosta nas proximidades de Roma, obra efémera e entretanto absorvida pela Natureza. Vinte anos depois, Gonzales-Torres verte não asfalto mas rebuçados em galerias e convida os visitantes a levarem alguns consigo. Em 1970, Paul Kos instala *Sound of Ice Melting* no Museum of Conceptual Art de S. Francisco e em 1996 Anya Gallaccio expõe 34 toneladas de gelo num armazém de Londres. Baldessari propõe aos alunos da Nova Scotia College of Art and Design que escrevam repetidamente *I will not make any more boring art* na parede para a exposição de 1971 e hoje podemos ver a mesma obra numa parede do Museu de Serralves.

Ano de 1963. Cesare Brandi lança *Teoria del Restauro*, uma das mais influentes publicações no âmbito da conservação e restauro de monumentos, base da moderna concepção desta área até aos dias de hoje. Porém, ainda que o teórico não pudesse antecipar a revolução que a Arte Conceptual viria a trazer ao mundo da Arte, Brandi era não só um homem do “fazer”, mas sobretudo do “pensar” e as características por si atribuídas às obra de Arte podem ser aplicadas a esta nova corrente artística e às estratégias particulares de conservação que ela viria a exigir, mesmo nos nossos dias.

Brandi (1906-1988) nasceu e faleceu em Siena, licenciou-se em História da Arte e foi o primeiro director do italiano Instituto Central de Restauro. Entre outras actividades ligadas à Arte, dedicou-se sobretudo à crítica e à filosofia, desenvolvendo perspectivas inovadoras como a separação da matéria (física) e da imagem (eterna) na obra de Arte.

Embora a *Teoria del Restauro* parta principalmente da experiência de trabalho de Brandi no Instituto italiano com o património arquitectónico, tem como suporte os seus conceitos da filosofia da Arte, transversais a todas as manifestações artísticas. Brandi entende a obra de Arte como um todo, maior do que a soma das suas partes – imagem e matéria –, cuja interacção e equilíbrio na construção de significado devem ser cuidadosamente avaliados em qualquer abordagem de conservação e restauro. Embora Brandi não estivesse a pensar na Arte Conceptual ao atribuir à matéria a função de veículo da componente da imagem, a sua reflexão mostra-se neste âmbito de grande pertinência. O próprio vinha aliás a conviver de perto com esta nova realidade na Arte, através de amigos pessoais como o artista Alberto Burri, que, apesar de só ter ganho consistência e verdadeiros adeptos a partir dos 60, teve as suas pistas lançadas quase meio século antes.

No início do século XX, com Duchamp, foram dados os primeiros passos no sentido da desmaterialização da obra de Arte, de forma mais ou menos evidente o princípio transversal a todas as manifestações da Arte Conceptual, deixando esta de ser coisa física e sensorial, para passar a algo intangível e imaterial. Duchamp libertou o trabalho artístico das capacidades e particularidades técnicas dos seus autores, sugerindo, pela primeira vez, que o papel dos artistas fosse também o de escolher, isto é, de apontar para as coisas, como mais tarde fizeram Baldessari, com

os seus *Comissioned Drawings*, ou Mel Bochner com *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*, considerada a primeira exposição de Arte Conceptual. Este artista levou mais longe as experiências de Picasso e Braque com materiais não nobres, introduzindo os objectos do quotidiano no mundo da Arte.

Duchamp foi pioneiro na prática de uma arte conceptual, irónica e auto-crítica, ainda no início do século XX. Naturalmente, este ponto de vista totalmente novo foi recebido com bastante resistência, logo em 1912, quando a sua pintura cubista *Nu descendant un Escalier* foi recusada para o Salon des Indépendents. O título da obra foi considerado demasiado literal, uma caricatura, mas o artista recusou-se a alterá-lo, explicando que o título era para ele muito importante; o objectivo era veicular ideias através do seu trabalho e afastar-se do carácter físico da pintura. Anos mais tarde, volta a desafiar os dogmatismos da Arte, quando uma das suas obras – *Fountain* – é de novo recusada, para a exposição da Society of Independent Artists de 1917.

Com estes gestos Duchamp abriu caminho para que a Arte se questionasse a si própria e para que a noção de autoria fosse posta em causa, mas as Grandes Guerras das décadas subsequentes não deixaram lugar para que esta nova postura ganhasse verdadeira expressão, perpetuando-se a prática de uma pintura menos irreverente, ainda um pouco presa à estética e à contemplação, com Bacon ou Rothko.

Contudo, alguns artistas e colectivos vão dando continuidade ao ideário de Duchamp e a Arte e as suas instituições – os museus – ver-se-ão confrontadas com a auto-crítica e com desafios da exposição (e conservação) não de obras, mas de experiências. Em 1920, os dadaístas Max Ernst e Johannes Baargeld convidam os visitantes da sua exposição a destruir as obras que não lhes agradassem e em *Objects Through the Ages*, mostra dos CoBrA, o artista Dotremont exhibe batatas numa caixa de vidro, sugerindo que qualquer pessoa pudesse tratar da sua reposição sempre que necessário. Já em meados do século, Yves Klein apresenta na exposição *Le Vide* uma galeria totalmente vazia à entrada da qual foi oferecido um *cocktail* aos visitantes que os fez produzir urina azul durante dias.

A Arte Conceptual nasce verdadeiramente pouco depois, num contexto de aparente riqueza e paz de que as Artes estavam comercialmente a beneficiar, mas também de alguma tensão política no ar. Erguia-se o Muro de Berlim, os E.U.A. enviavam cada vez mais soldados para o Vietname e crescia a produção em massa e o trabalho especializado. O Homem alienava-se cada vez mais do mundo e da Natureza, e com estas preocupações em fundo a Arte Conceptual foi ganhando cada vez mais adeptos, como uma provocação ao *status quo* e às instituições vigentes. Gera-se uma quebra de paradigma na Arte sem precedentes e as suas instituições (museus, galerias,...) bem como a sua mercantilização são postas em causa.

Com reflexos ainda nos dias de hoje, a Arte Conceptual tomou ao longo dos tempos as mais diversas formas. Desde os *readymades*, às intervenções ou às acções, todas as suas obras vieram romper a relação entre estética e Arte, e dar primazia ao conteúdo face à forma, à poética face à técnica. Com este propósito, muitos artistas usavam também a palavra como suporte ou produziam trabalhos com séries.

Na sua *Teoria del Restauro*, Cesare Brandi propõe justamente esta distinção. Na sua perspectiva, o momento que em primeira instância define qualquer intervenção de restauro é o reconhecimento da obra de Arte como tal, separando-a dos objectos de uso comum e distinguindo reparação de restauro, noções importantes ao abordar obras constituídas por objectos absolutamente triviais como os *readymades*. Este processo consiste em observar um objecto artístico como um todo, composto pelas componentes da imagem e da matéria, condição essencial para a

sua existência. Neste sentido, Brandi considera apenas a matéria restaurável, sempre que não se provoque uma alteração na imagem e leitura geral da peça, entendida como a intenção original do seu autor. Qualquer alteração na imagem através da introdução de elementos dissimulados, é considerada como um falso histórico. Este aspecto vem levantar questões pertinentes quando confrontado com o facto de ser a matéria o elemento de menor valor na Arte Conceptual.

Exemplo claro desta relação é a intervenção do ICR em *Maternity*, de Pino Pascali. Nesta obra a bola insuflável por trás da tela, conferindo à obra o aspecto de barriga de grávida, explodiu antes da sua primeira exposição, tendo a peça sido dada como perdida pelo artista por o seu significado ter sido comprometido. Em 1997 o ICR fez a substituição da bola, recuperando a imagem pretendida pelo artista através da alteração da componente material da obra.

Nem sempre será fácil desenhar tão claramente a fronteira entre as componentes matéria e ideia para proceder a uma intervenção de restauro em consonância com a abordagem proposta por Brandi, para quem o mais importante é perceber o equilíbrio entre processo criativo e material na construção do significado. Na Arte Conceptual esta proporção tanto pode ir do papel secundário dos materiais usados face ao protagonismo da ideia do artista, até ao *objecto-fetiché* em que o material é veículo de significado. Num pólo temos os *Wall Drawings* de Sol LeWitt ou os retratos de Felix Gonzales-Torres, onde a matéria pode ser substituída segundo as instruções dos artistas – e originalidade e autenticidade são conceitos divergentes – e, em oposição, as esculturas em visível processo de degradação intencional de Joseph Beuys.

Se entendida de um ponto de vista abrangente, a Arte Conceptual reúne um vasto leque de manifestações que pode incluir ainda, e além das tipologias já referidas, o Minimalismo, com a sua recusa de subjectividade na Arte, e o uso de materiais pobres e perecíveis, prática da Arte Povera. Acima de tudo, a grande novidade da Arte Conceptual foi a sua capacidade de pôr em causa a própria Arte e levar os públicos a fazer perguntas: “Isto é Arte?”, “Quem é que diz que isto é Arte?”, “Quem é o autor?”, “O que faz um artista?”, “Isto diz-me alguma coisa?”,... Por outro lado, constituiu uma clara crítica à sociedade de consumo (também de Arte) dos anos em que surgiu, por procurar desmistificar a Arte e o papel artista, por propôr a desmaterialização e pelo seu carácter efémero.

Opondo-se ao consumo e à materialidade, a Arte Conceptual traz novos desafios aos museus e às suas colecções, quer do ponto de vista da aquisição como da sua conservação, com alguns episódios polémicos. Estas preocupações, em particular no âmbito da conservação preventiva de obras com um forte carácter performativo e imaterial, não são contudo novidade. Artistas, *dealers* e compradores cedo perceberam as dificuldades levantadas por objectos com estas características no mercado da Arte. Seth Siegelaub, conhecido pelo seu trabalho de promoção da Arte Conceptual, foi um dos primeiros a propôr soluções para esta problemática. Rapidamente percebeu não precisar de uma galeria para mostrar ideias, mas também a possibilidade de as vender. Não podia fazer ninguém pagar por pensar em Arte.

Siegelaub levou o trabalho de Carl Andre, Dan Graham, Weiner, Kosuth, LeWitt, entre outros, para a Natureza, para os jornais, para os livros, e as exposições por si comissariadas levantaram as primeiras dúvidas quanto à aquisição e conservação das obras apresentadas. Como assegurar a autenticidade de uma obra quando estamos perante objectos absolutamente triviais? Como comercializar obras de carácter efémero, cuja intenção é a sua alteração e desaparecimento? Começou, então, por procurar uma forma de defender os direitos dos artistas para permitir que tivessem maior controlo sobre a apresentação dos seus trabalhos, criando o *Artist's Reserved Rights for Transfer and Sale Agreement*, acabando por ser este também um passo no sentido da conservação

preventiva das obras abrangidas. Este documento deveria acompanhar sempre a obra e definir os direitos dos sucessivos compradores em termos de propriedade, transferência, apresentação e reprodução, completado, nas obras de carácter imaterial, pela sua descrição detalhada e instruções para uma re-materialização autêntica. Mesmo estando o valor das obras na sua componente conceptual, revelava-se essencial recorrer à materialidade como suporte e prova da existência dessa ideia, garantindo a sua transmissão para o futuro.

A autenticidade estava neste modelo muito vinculada ao artista e à intenção original dos objectos, mas tinha a grande vantagem de permitir o registo no contexto original de produção. Hoje em dia várias tentativas de envolvimento dos artistas nas intervenções de restauro ou no decorrer da documentação das suas obras, têm revelado a dificuldade em obter informação fidedigna volvidos alguns anos do processo de criação. Muitas vezes os artistas não se lembram dos materiais utilizados ou sentem-se tentados a alterar as obras.

Outro conceito de Brandi, interessante do ponto de vista abordado neste artigo, é a sua divisão do tempo de vida de um objecto em três níveis: o momento da criação, o intervalo desde que a obra está terminada até ao seu reconhecimento como tal no momento contemporâneo, quando tem início o terceiro e último nível, a partir do qual o restauro deve (exclusivamente) acontecer.

Muitos exemplos da Arte Conceptual contemplam uma componente performativa, seja ela uma alteração química ou a interacção com os espectadores, acrescentando uma quarta dimensão aos objectos – o tempo – e tornando-os obras abertas, aparentemente desafiantes dos níveis definidos por Brandi. Contudo, se considerarmos a matéria da Arte Conceptual como o processo criativo ou a ideia que origina uma instalação, *performance* ou acções, o critério de Brandi não deixa de fazer sentido. O processo criativo permanece intocado, congelado nesse primeiro nível de tempo, não sendo passível de ser restaurado/alterado, mesmo quando alvo de re-materialização ou reprodução.

Na Arte Conceptual produzida na contemporaneidade, em particular nos projectos comissariados por museus, Estado, marcas comerciais, etc, a artistas reconhecidos, suprime-se o segundo nível proposto por Brandi, desaparecendo a instância histórica dos objectos. Riegl desenvolveu exaustivamente esta questão e separou os valores de memória (comemorativo, histórico ou de antiguidade) dos valores do presente (de uso, de novidade artística ou de valor artístico relativo), propondo para cada categoria diferentes abordagens de conservação e restauro. Embora a Arte Contemporânea não seja dotada de valores históricos, percebe-se através de Riegl e Brandi que autenticidade histórica e estética (que tanto pode ser identificada com a intenção do artista como, por exemplo, com o funcionamento mecânico de uma peça) devem ser avaliadas e pesadas pelos profissionais envolvidos nos processos, não esquecendo as expectativas e aceitação dos públicos face aos estados de conservação das obras. Numa obra contemporânea valorizamos o aspecto novo, qualquer sinal de degradação é considerado como desleixo.

No que toca aos valores de uso, artístico ou histórico, Brandi sublinha a importância da transmissão de um legado para as gerações futuras como guia orientadora do restauro. Toda a intervenção está vinculada à tipologia de objecto em questão, concorda com Riegl: intervir sobre ruínas arqueológicas não será o mesmo que intervir em edifícios religiosos em uso ou peças de colecções museológicas. O restauro é sempre um ponto de vista do seu executor, não é desprovido de uma intenção e implica sempre opção e perda. Os museus têm além do dever de proteger o seu património, a função de promovê-lo, transmitindo-o hoje e no futuro, gerando-se aqui um conflito de interesses. Nos casos em que a alteração do objecto é parte da ideia esta questão complica-se pela utilização de materiais perecíveis, pressupondo movimento ou integrando

uma componente de interacção com o público. Nas estratégias de conservação praticadas na Arte Contemporânea valoriza-se, de um modo geral, a intenção do artista, que se pode traduzir tanto em deixar prevalecer as marcas do tempo, como numa renovação constante de componentes materiais das obras, com vista à manutenção da sua imagem original inalterada. Desde *Fat Battery* de Beuys para a qual a Tate decidiu assumir a degradação da peça, às instalações de rebuçados Gonzales-Torres para serem levados pelos visitantes e repostos periodicamente, a multiplicidade de formas da Arte Conceptual pode tornar ainda mais difícil estabelecer critérios mais ou menos universais para a sua preservação.

Consequência da importância dada aos materiais e aos processos, surgem na Arte Conceptual materiais inesperados e em novas combinações/técnicas, mais frágeis e mais susceptíveis de degradação química, por vezes programada. Nos trabalhos com grandes áreas monocromáticas rapidamente qualquer defeito se torna ruído visual ou, tal como uma alteração na cor, pode afectar o significado da obra. O mesmo acontece com obras mínimas como *29<sup>th</sup> Copper Cardinal*, proclamada um falso pelo próprio autor, Carl Andre, por ser mal colocada no Whitney Museum de Nova Iorque. Quando é usada a tecnologia como suporte, corre-se o risco de obsolescência, obrigando à migração para formatos mais recentes e à formação de especialistas do restauro nestas áreas de conhecimento. Outros casos incluem som e movimento, obrigando a determinar quantas vezes uma obra pode operar tal como até hoje se pensou nos limites de exposição à luz solar. Novos problemas e novas soluções, decorrentes de uma postura mais moderna e esforços no sentido de uma conservação participativa, mais democrática, reforçam a relação entre artistas, conservadores e profissionais de áreas tangentes. Assume-se a importância de uma boa documentação e do estabelecimento de redes internacionais de cooperação, para se promover a partilha de experiências e informação. Iniciativas deste teor, como *Inside Installations* do INCCA e a plataforma *Variable Media* do Guggenheim, vêm sublinhar o papel enriquecedor dos conhecimentos no âmbito da teoria e ética do restauro, mesmo para lidar com questões práticas, bem como a importância do registo exaustivo da materialidade dos objectos artísticos e da recolha de informação junto dos artistas ainda vivos. Uma prática integrada, com decisões influenciadas tanto pela intenção dos autores como pelas preocupações dos profissionais envolvidos.

*Inside Installations* envolveu profissionais de museus de Arte Contemporânea e deu origem a uma publicação *online* onde se descrevem diferentes abordagens à conservação de várias instalações artísticas, propondo modelos de actuação que funcionam sobretudo através da participação dos artistas e de diversos métodos de documentação. Nesta publicação é referida a importância de observar as obras como um todo, à semelhança de Brandi. O trabalho dos conservadores-restauradores não deve estar somente na componente material das obras, como promovido por muitas das teorias mais clássicas do restauro. Os seus métodos usam a entrevista como uma ferramenta fundamental na criação de um ponto de vista informado sobre as obras, procurando recolher instruções específicas dos artistas sobre a apresentação futura das obras e como adaptá-las a espaços com diferentes características. *Inside Installations* reforça a ideia de estarmos perante obras de carácter performativo com aspectos variáveis que não devem ser esquecidos nas suas especificações técnicas. Para uma instalação ser correctamente transmitida é essencial o registo da iluminação, som, espaço, movimento, interacção com os visitantes, texturas, cheiros, etc. Sem estes dados muitos destes trabalhos não poderão ser vividos no futuro, mas a evolução tecnológica tem permitido uma documentação apoiada por novas ferramentas como a modelação tridimensional.

A plataforma *Variable Media* vai um pouco mais longe e, além do registo das características das obras, entrevistas, documentação através de desenhos, vídeos ou fotografias, procura estudar

a possibilidade das obras sobreviverem além da sua materialidade, antevendo cenários de obsolescência dos materiais utilizados. A plataforma estabelece quatro campos de problemáticas comuns às várias componentes de cada obra – *storage*, *migration*, *emulation* e *re-interpretation* – sobre os quais o conservador deve reflectir, se possível junto dos artistas, procurando respostas e desenvolvendo estratégias para a sua preservação. Um dos exemplos é a série de instalações com rebuçados de Gonzales-Torres, já referidas. A plataforma sugere a observação das questões relativas aos rebuçados, à sua quantidade e à possibilidade de exposições simultâneas. Se os rebuçados deixarem de ser produzidos, os visitantes deverão ser impedidos de interagir com a obra e levá-los consigo? Ou poderão estes ser substituídos por rebuçados de outras marca? Com que critério: côr, variedade,...? Qual a frequência de reposição dos rebuçados? As exposições simultâneas devem ser permitidas?

Embora comecem a ser comuns intervenções de restauro sobre peças de Arte Contemporânea, e de Arte Conceptual em particular, especialmente desde a última década do século passado, estas iniciativas, mais no âmbito da conservação, têm revelado a importância de atentar à materialidade dos objectos artísticos como forma de preservá-los e passá-los às gerações futuras. Como sugeria Brandi, há quase setenta anos, a matéria é um suporte essencial das ideias, mesmo para os artistas que procuram a todo o custo tirá-la da equação, praticando uma arte conceptual, efémera e imaterial.

Por outro lado, os museus de Arte Contemporânea actuam não só sobre a Arte produzida no passado (recente), mas também no presente, acumulando funções de conservação e de divulgação. Estas instituições têm a possibilidade de, logo desde o início de vida das obras, antever problemáticas que as suas características materiais poderão levantar e, simultaneamente, consultar os artistas para melhor compreender o processo criativo. Esta documentação ajudará, no futuro, a estabelecer estratégias para o restauro da componente física das obras que garantam que o seu significado ou intenção dos seus artistas permaneçam inalterados, critério essencial da *Teoria del Restauro* de Cesare Brandi. Por outro lado, apoiam-se cada vez mais na disciplina da Conservação Preventiva, na busca das condições ideais para não se verificarem processos de degradação nos materiais presentes nas obras de Arte.

### Referências

Alberro, Alexander (2000) *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge: The MIT Press.  
 Barker, Rachel e Bracker, Alison (2005) “Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys”. *Tate Papers*, Vol. Autumn 2005.  
 Deleuze, Anna (2007) “Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?)”. *Tate Papers*, Vol. Autumn 2007.  
 Godfrey, Tony (1998) *Conceptual Art*. London: Phaidon.  
 Goltz, Michael von der (2010) “Alois Riegl’s Denkmalswerte: a decision chart model for modern and contemporary art preservation?” in

Schädler-Saub, Ursula e Weyer, Angela, *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art – Reflections on the Roots and the Perspectives*. London: Archetype Publications. pp. 50-61.

Inside Installations [Disponível em:

<http://www.inside-installations.org>]

Laurenson, Pip (2006) “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”. *Tate Papers*, Vol. Autumn 2006.

Michalski, Stefan (1999) “Conservation Lessons From Other Types of Museums and Universal Database for Collection Preservation” in Hummelen, IJ. e Sillé, D., *Modern Art: Who Cares?*. Amsterdam:

- Foundation for the Conservation of Modern Art/  
Netherlands Institute for Cultural Heritage.  
pp. 290-295.
- Skowranek, Heide (2007) "Should We Reproduce the  
Beauty of Decay? A Museumsleben in the work of  
Dieter Roth". Tate Papers, Vol. Autumn 2007.
- Stringari, Carol (1999) "Installations and Problems of  
Preservation" in Hummelen, IJ. e Sillé, D., *Modern  
Art: Who Cares?*. Amsterdam: Foundation for the  
Conservation of Modern Art/Netherlands Institute  
for Cultural Heritage. pp. 272-281.
- Rider, Alistair (2007) "Carl Andre". Tate Papers, Vol.  
Autumn 2007.
- Valentini, Francesca (2010) "Conserving modern  
and contemporary art: reflections on theory  
and practice in Italy" in Schädler-Saub, Ursula  
e Weyer, Angela, *Theory and Practice in the  
Conservation of Modern and Contemporary Art –  
Reflections on the Roots and the Perspectives*. London:  
Archetype Publications. pp. 71-80.
- Macedo, Rita (2008) *Desafios da Arte Contemporânea  
à Conservação e Restauro - Documentar a Arte  
Portuguesa dos Anos 60/70*, Vol I. Lisboa.
- Viñas, Salvador Muñoz (2003) *Teoría contemporánea de  
la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Muñoz Viñas, Salvador (2010) "The artwork that  
became a symbol of itself: reflections on the  
conservation of modern art" in Schädler-Saub,  
Ursula e Weyer, Angela, *Theory and Practice in the  
Conservation of Modern and Contemporary Art –  
Reflections on the Roots and the Perspectives*. London:  
Archetype Publications. pp. 9-20.
- Schädler-Saub, Ursula (2010) "What remains of Cesare  
Brandi's Teoria del Restauro?" in Schädler-Saub,  
Ursula e Weyer, Angela, *Theory and Practice in the  
Conservation of Modern and Contemporary Art –  
Reflections on the Roots and the Perspectives*. London:  
Archetype Publications. pp. 50-61.
- Variable Media [Disponível em:  
<http://www.variablemedia.net>]
- Wegen, D.H. van (1999) "Between Fetish and Score:  
the Position of the Curator of Contemporary  
Art" in Hummelen, IJ. e Sillé, D., *Modern Art:  
Who Cares?*. Amsterdam: Foundation for the  
Conservation of Modern Art/Netherlands Institute  
for Cultural Heritage. pp. 201-209.
- Wetering, Ernst van de (1999) "Conservation-  
Restoration Ethics and the Problems of Modern  
Art" in Hummelen, IJ. e Sillé, D., *Modern Art:  
Who Cares?*. Amsterdam: Foundation for the  
Conservation of Modern Art/Netherlands Institute  
for Cultural Heritage. pp. 247-249.

---

Adaptado do trabalho desenvolvido no 2º semestre do ano lectivo de 2010/11 para a disciplina de Conservação Preventiva e Teoria do Restauro do Mestrado em Museologia e Museografia da FBAUL, leccionada pelos professores Alice Nogueira Alves e Nuno Lobo Moreira.