

---

# A componente de desenho cerâmico na intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca

ANA SAMPAIO E CASTRO  
LUÍS SEBASTIAN

**R E S U M O** Este artigo apresenta os métodos e normas de desenho arqueológico aplicados à cerâmica na intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca.

**A B S T R A C T** This paper presents the method and rules of archaeological drawing applied to the ceramics of the excavation in the monastery of S. João de Tarouca, Portugal.

## 1. Introdução

Iniciada em 1998, a intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca cedo se caracterizou pelo abundante espólio cerâmico, com a esmagadora predominância da faiança portuguesa, num total de 70 203 fragmentos contabilizados até Dezembro de 2001, dos quais 46 133 fragmentos são faiança, dividindo-se os restantes valores em 15 851 fragmentos pela cerâmica preta, 6180 fragmentos pela cerâmica vermelha, 1738 fragmentos pela cerâmica vidrada de chumbo e 184 fragmentos pela porcelana.

O estudo de um conjunto tão representativo permite aspirar não só a compreender uma das mais importantes vivências materiais do quotidiano monástico, ao longo de um vasto período de setecentos anos, mas também a dar um forte contributo para o conhecimento geral da olaria em território nacional.

Conscientes da qualidade desta amostragem cerâmica, tanto pela sua variedade como pela sua continuidade evolutiva em alguns períodos cronológico-culturais, entendeu-se dar resposta à grande quantidade de exemplares recolhidos através do contínuo e simultâneo tratamento, estudo e registo, desenvolvidos paralelamente aos trabalhos de escavação arqueológica.

A par de toda a metodologia e definição das diferentes fases de trabalho para o estudo do acervo reunido, a componente de desenho arqueológico impôs-se como uma das mais complexas, pelo volume de registos, sua variedade e actual falta de uniformização na linguagem gráfica do desenho técnico de arqueologia.

O desejo de desenvolver um trabalho coerente que respondesse ao desafio imposto pelo material exumado, levou à necessidade de criar uma linguagem gráfica uniforme e racional para os diversos tipos de representações que as variadas formas e decorações encontradas foram expondo, entendendo por linguagem um conjunto de regras articuladas de forma coerente segundo um critério racional previamente definido e constante a todo o processo de comunicação.

A linguagem a desenvolver teria por isso que se compor de um conjunto mais ou menos vasto de ferramentas de comunicação, passando não só pelo símbolo como representação material de conceitos abstractos decorrentes da análise do objecto, mas igualmente pela analogia formal entre este e a sua representação. A própria disposição regrada das diversas vistas de um mesmo objecto teria que assumir um maior valor representativo, à semelhança de outras áreas de aplicação do desenho técnico.

Se no processo comunicativo são necessários os três elementos básicos *emissor, mensagem e receptor*, a partilha por ambos os intervenientes do mesmo modelo de linguagem é regra *sine qua non*. Crentes na consensualidade deste princípio e contrários à tendência constante e mesmo institucionalizada pelo facto consumado e incontrariável do que tem sido o desenho na área da Arqueologia, limitado por todos os condicionalismos inerentes, procuramos no contexto de uma intervenção arqueológica longa e exaustiva desenvolver uma solução para um problema imediato, mas deixando também com isso uma proposta de trabalho, sem outra pretensão que não essa.

Foi então natural a opção de adoptar preferencialmente regras já em uso, de comprovada adaptabilidade a novas situações formais e de grande valor comunicativo pela sua prolongada permanência em uso, maioritariamente aceites pelos restritos grupos de profissionais que mantiveram uma produção mais ou menos constante ao longo dos mais de cem anos da Arqueologia portuguesa.

Sempre que o valor comunicativo de dois modelos responderam satisfatoriamente às necessidades de representação sem que nenhum se impusesse pelo uso, optou-se pelo que maiores afinidades apresentava com esferas de desenho técnico análogas, tentando assim maior aproximação com áreas com as quais a Arqueologia se inter-relaciona no campo real de trabalho.

Optando sempre que possível por evitar a introdução de novas regras ou simbologias, perante problemas de representação inéditos buscou-se a readaptação de técnicas existentes com respeito pela relação lógica com o corpo normativo previamente constituído

Assim, a normalização desenvolvida através do ensaio continuado aplicado a uma vasta amostra de registos desenvolvidos em concordância com o geral das produções existentes, proporcionou a criação do que estamos em crer ser uma proposta de linguagem gráfica uniforme e racional sustentada no exercício prático do próprio desenho.

## 2. Normalização

### 2.1. Convenções gerais de representação

Partindo do princípio inquestionável na área do desenho técnico de que a projecção ortogonal é a que melhor se ajusta ao registo métrico bidimensional de um objecto tridimensional, a opção pelo método de vistas (ou planos) europeu ou americano (Veiga da Cunha, 1999, p. 179-181) chega-nos como uma questão específica consensual dentro do desenho técnico de arqueologia, preterindo-se o primeiro a favor do segundo.

Se bem que contrária à tendência comum em outras áreas do desenho técnico no continente europeu, a eleição do método americano (ou método do terceiro diedro) de disposição das

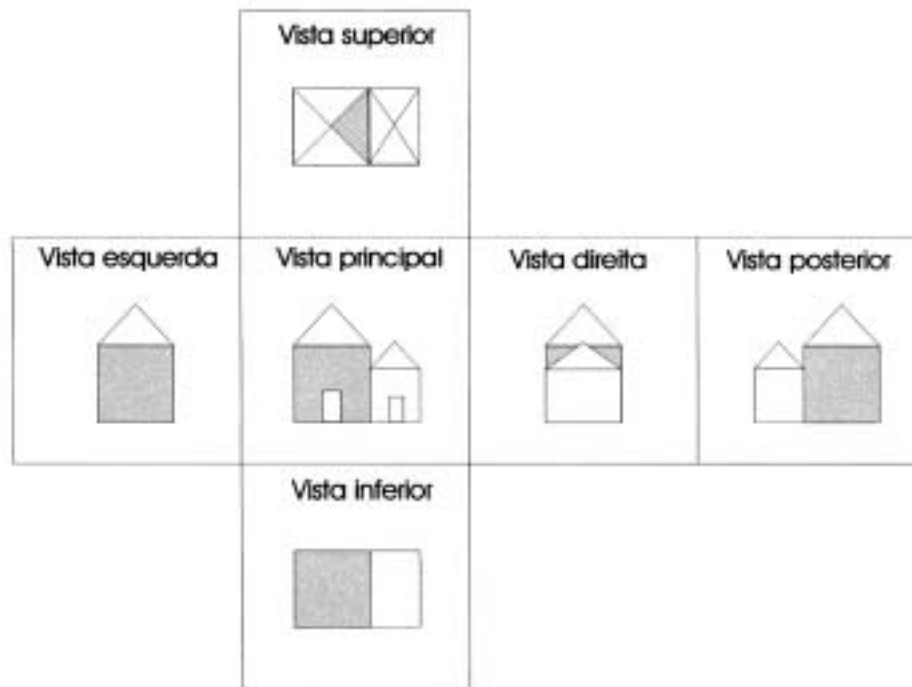


Fig. 1 Método de vistas (ou planos) americano.

diversas vistas ou planos do objecto relativamente à vista principal, tem sido consensual em Portugal, não constituindo por isso tema a desenvolver neste texto (Fig. 1).

Igualmente geradora de consenso é a designação dos diferentes elementos constituintes do desenho de uma peça cerâmica, dos quais apenas sublinhamos a nível de nomenclatura a diferenciação entre secção vertical e secção transversal.

Referimos por secção vertical aquela que resulta da passagem de um plano vertical pelo eixo de rotação da peça, representativa por isso da sua generalidade formal. A secção transversal advém da necessidade comunicativa de diferenciar a secção vertical, obrigatoriamente presente e única, dos sectionamentos específicos a elementos normalmente acrescentados ao corpo principal da peça, sendo o exemplo mais comum o das asas, em que se faz passar um plano perpendicular à sua orientação. Este pode ser, contrariamente à secção vertical, ausente ou em número superior a um, de acordo com a complexidade do objecto, devendo sempre assinalar-se o ponto eleito para a passagem do plano perpendicular através da sua lateralização por uma linha de cada lado (Madeira, 2002, p. 17).

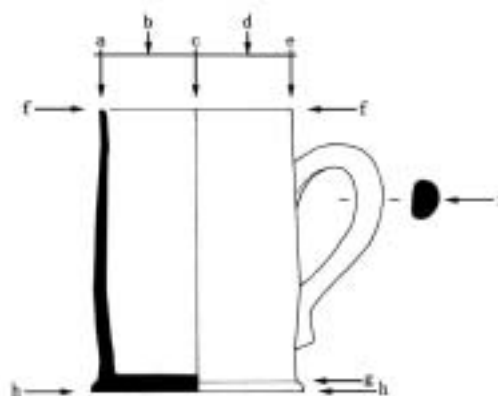


Fig. 2 Elementos constituintes do desenho de uma peça de cerâmica.

Obtemos por isso o seguinte conceito de elementos constituintes do desenho de uma peça cerâmica: a) secção vertical; b) vista interior; c) linha de eixo; d) vista exterior; e) perfil; f) plano de abertura; g) inflexão; h) plano da base; i) secção transversal (Fig. 2).

Por último, no que à secção diz respeito, a produção nacional, à semelhança de outros paí-

ses, sempre se bipolarizou entre duas tendências, a de representar a secção com o “tracejado de corte” (Veiga da Cunha, 1999, p.127-129) e a de o fazer preenchendo completamente a negro a área seccionada.

Se bem que o “tracejado de corte” seja universal no desenho técnico em geral, a especificidade do desenho arqueológico de cerâmica impõe a obrigatoriedade da inteligibilidade mesmo em condições de pormenor extremo, com prejuízo de perda de informação caracterizadora de cronologia ou filiação cultural. É no apego a este critério que optamos pelo afastamento em relação a uma técnica de representação universal, optando pelo completo preenchimento a negro da área seccionada, garante da sua correcta leitura, mesmo em situação de grande redução da imagem, não devendo, também por isso, a secção ser tocada por qualquer dos restantes elementos constituintes do desenho com excepção da linha de eixo.

Quanto à representação esquemática da interrupção da secção por fractura, apenas foi alvo de reflexão no que diz respeito à sua simplificação máxima, processando-se através da terminação da secção em “V” ou “N” assimétricos, opcionais de acordo com cada caso, evitando-se exageros expressivos ou complexificações, como é o exemplo corrente do uso de tracejados como indicação de continuidade.

Igualmente fonte de alguma discussão, a opção de recorrer ao sombreado de forma a tridimensionar o desenho é uma questão que tende hoje a diluir-se num crescente consenso geral, reservando-se a técnica comumente designada por pontilhado às formas pré e proto-históricas, caracterizadas por uma expressão muito dependente da textura.

## **2.2. Resolução de problemas específicos de representação**

Dada a complexa natureza decorativa da maioria do espólio recolhido na intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca, a recorrência ao método americano de disposição de planos é uma constante entre as ferramentas de representação em uso, sendo os exemplos mais óbvios da sua aplicação os exemplos das peças 60, 1050, 1056 e 1326 – no desdobramento das vistas superior e inferior da representação principal solucionou-se não só o registo completo da decoração, mas também a sua disposição entre si e em relação à forma.

Limitando-se o desdobramento de vistas ao estritamente necessário, no sentido de reduzir a mancha de publicação, optou-se livremente pela aplicação parcial do mesmo método sempre que o alvo de registo o permitisse, tornando-se a ausência de uma vista, ou vistas, uma afirmação de ausência ou repetição de forma ou decoração. Assim, casos como os das peças 302, 323, 1147, 1205 e 1306, demonstram como a representação fragmentária de uma determinada característica da peça corresponde correctamente às necessidades, evitando excessos de registo.

Aplicada à decoração de bordos, esta opção levou ao isolamento da decoração de acordo com o esquema geométrico da forma, limitando-se a representação por ordem de prioridades a um quarto de círculo, a meio círculo e finalmente à representação completa da vista superior. O critério de escolha prende-se com o factor de repetição da decoração, como nas peças 128 e 129, ou com a dimensão do fragmento, como nas peças 112 e 144.

O resultado mais minimalista deste princípio é o registo de marcas de fabrico através da sua apresentação isolada, respeitando no entanto a sua disposição axial, como nas peças 46, 95, 132 e 129, sendo claro neste último exemplo o posicionamento descentrado da marca carimbada que recebeu no seu fundo externo. O mesmo princípio se pode aplicar a elementos decorativos, como no exemplo da peça 31.

Na mesma linha de raciocínio, sempre que necessário, recorreu-se à total representação do objecto em mais do que uma vista, seleccionando no entanto apenas aquelas que contribuíam com acréscimo de informação, como nos casos das peças 1083 e 274.

No primeiro caso a eleição da vista principal constitui excepção por imposição da fragmentação do objecto, devendo esta recair na representação da peça na sua posição natural, o que no caso de possuir apenas uma asa deve ser feito com esta à direita. Optou-se então pela apresentação da vista posterior, do desdobramento da vista superior desta, seccionando-se por completo a vista principal devido à sua assimetria. A não existência das vistas laterais direita e esquerda pressupõe a simetria da decoração.

No segundo exemplo, perante a ausência de imposição de uma vista como principal, optou-se aleatoriamente, completando-se com as vistas laterais direita e esquerda, sendo esta última seccionada até ao eixo de rotação, pressupondo assim a sua simetria.

Quando a decoração se desenvolve de forma não repetitiva, ou sempre que o seu módulo de repetição exceda a área de representação disponível, preteriu-se excepcionalmente o método de desdobramento de vistas a favor da projecção plana dentro do esquema geométrico da forma correspondente, representada à direita se exterior e à esquerda se interior. É disto exemplo a peça 2196.

Apesar da funcionalidade de qualquer um destes métodos de representação, sempre que possível tentou-se reduzir a decoração à sua área correspondente e disponível dentro da representação formal mínima da peça. Optou-se por isso, como critério para a opção, ou não, do desdobramento das vistas superior ou inferior, as características angulares do seu perfil, ou seja, caso o ângulo entre o perfil e o plano da base fosse igual ou superior a 45° entendia-se a decoração como mais inteligível se apresentada numa vista lateral, logo incorporada na representação principal da peça, desde que os seus limites ou repetição o permitissem. Se o ângulo entre o perfil e o plano da base fosse inferior a 45°, impôs-se o desdobramento das vistas superior ou inferior de forma a evitar deformações.

As peças 128 e 129 são exemplo de uma situação em que a redução da decoração à sua área correspondente dentro da representação formal mínima da peça torná-la-ia ilegível. Por outro lado, situações como a da peça 153 impõem a apresentação da decoração ao longo do bordo interior na vista principal por o ângulo do perfil ser superior a 45°, enquanto que a decoração do fundo interno obriga à apresentação da vista superior.

A mesma solução se emprega na peça 763, onde a par da presença de decoração no fundo interno, a dupla orientação do perfil a isso obriga.

Caso a decoração se contivesse dentro da representação principal da peça, a regra foi sempre a de respeitar a sua linha de eixo, mantendo a informação relativa ao exterior à direita e a relativa ao interior à esquerda. No entanto, situações houve em que se impuseram excepções, como o das peças 44, 114, 275 e 1192.

As normas para a decoração propriamente dita dividiram-se por três principais técnicas de representação:

- A primeira aplica-se à decoração incisa, penteada ou carimbada. Nestes casos convencionou-se dois tipos de representação ajustados à especificidade de cada peça, passando pelo completo preenchimento a negro das zonas rebaixadas em relação à superfície da peça, como nas peças 188, 219, 274, 275, 1147 e 1192, ou pela delimitação do contorno recorrendo ao espessamento dos traços contraluz, no sentido de realçar tridimensionalmente a decoração e logo facilitar a sua leitura. Tal é o exemplo da parte incisa da decoração das peças 323, 693 e 1695.

- A segunda resulta da aplicação desenvolvida do conceito de contraluz, adaptando-se preferencialmente à decoração plástica, ou por modelagem. Nesta técnica de representação, à semelhança do descrito para as peças 693 e 1695, a leitura é facilitada pelo relevo conseguido através do espessamento das linhas tradutoras de inflexão na superfície do objecto opostas a um centro irradiador de luz colocado superiormente à esquerda. Produz-se assim um efeito de sombra indicador dos diferentes planos e profundidades da superfície da peça, sendo disso resultado as peças 147, 261, 319, 323, 340, 1291, 1192 e 1306 e o empedrado da peça 1695.
- Por fim, a última técnica de representação aplica-se à decoração brunida e pintada, consistindo basicamente no preenchimento da mancha correspondente pelo processo de pontilhado. A peça 693 exemplifica esta aplicação ao brunido.

Quanto à decoração pintada, várias são as questões que contudo se põem. A primeira é a necessidade de manter a expressão decorativa original resultante das diferentes tonalidades quando a cor utilizada é apenas uma. O melhor exemplo desta situação é o caso da faiança portuguesa seiscentista caracterizada pelo uso exclusivo de azul cobalto a vários tons. A maleabilidade da técnica de pontilhado permite manter essas variantes, tendo sido aplicada sempre com esse cuidado, como nas peças 44, 46, 129, 302, 763, 869, 1011, 1035 e 1083.

Caso o motivo decorativo inclui-se elementos impossíveis de traduzir por pontos, como finos contornos desenhados, ou densas variantes de tonalidade, levou-se a diferenciação ao extremo do negro absoluto: peças 60, 101, 127, 128, 1050, 1056 e 1326.

Esta técnica solucionou igualmente situações de aplicação de diferentes cores, estabelecendo-se a relação legendada entre estas e diferentes tonalidades de claro/escuro, como nas peças 46, 153, 732 e 1054, podendo mesmo recorrer-se a tramas autocolantes industriais, como na peça 155.

Particularidade das peças de faiança, a fragmentação do seu esmalte resulta amiúde na parcial destruição da sua decoração. De facto, a maioria da faiança exumada no Mosteiro de S. João de Tarouca caracteriza-se por pertencer a baixelas de serviço ao refeitório, de uso comum, sendo o seu fabrico de baixa qualidade e o seu esmalte estanífero pouco espesso e de reduzida aderência.

Dado o grau de complexidade da maioria das decorações tornou-se impraticável a representação inteligível e discernida das fracturas da chacota e logo do esmalte que lhe está associado, das simples fracturas do esmalte e logo da decoração que comporta. Optamos pois por considerar a ausência de esmalte provocadora de hiatos decorativos como perda total de informação, representada como se de fractura de chacota se trata-se.

A Peça 101 é dos poucos exemplos em que esta opção se deixa entrever no resultado final, em que são visíveis pequenos fragmentos isolados de esmalte.

No entanto, esta técnica de representação não é aplicável nos casos em que as fracturas de esmalte são completamente desassociáveis das fracturas da chacota, quando por exemplo acontecem em grande número repartidas por pequenas porções de forma muito fragmentária e isoladas no interior da peça.

Vimo-nos forçados nestes casos à representação das porções de decoração sobreviventes, procurando através da expressão final tornar perceptíveis as ausências de decoração por falha de esmalte, o que se consegue com maior ou menor dificuldade consoante a complexidade decorativa, simples na peça 747, complexa na peça 155.

Por último, no âmbito da representação da decoração pintada, houve ainda que salvaguardar as situações em que a destruição parcial do esmalte possibilitou a proposta de reconstituição total ou particular, o que foi feito através de tracejado, como observável na peça 1035.

À semelhança da decoração, o estado geral de grande fragmentação da maioria das peças comportou igualmente um grande esforço no sentido de não desprezar qualquer informação ao nível da secção e perfil, repetindo-se aqui o cuidado de articular fragmentos relacionáveis, mas sem colagem efectiva, optando-se pela reconstituição a tracejado, ou não, quanto maior ou menor a certeza da proposta adiantada, como nos casos das peças 44, 188, 693, 1147 e 1306.

O alargamento deste conceito à informação decorativa fragmentária surge como um “feedback” óbvio nas peças 732, 1054 e 1056.

Outra consequência comum em conjuntos cerâmicos profundamente fraccionários é a impossibilidade de definir o diâmetro de muitos bordos ou fundos isolados. Neste casos optou-se por interromper as linhas de plano de abertura, plano da base e inflexão, manifestando-se a ausência do conhecimento diametral da peça, especificado numericamente quando contido entre dois valores.

Sendo este um método de representação já amplamente difundido, limitamo-nos a introduzir como inovação uma seta bifacetada indicadora do ponto preciso de obtenção do conhecimento diametral da peça, garante da sua perfeita interpretação métrica, do qual é exemplo a peça 243.

Quando à ausência do conhecimento diametral se junta a impossibilidade de definir a orientação correcta da peça, optou-se por representar a linha de plano de abertura ou plano de base, consoante se tratar de fundo ou bordo, a tracejado, mantendo-se a linha de inflexão interrompida à semelhança do caso anterior: peça 225.

Ao invés, quando a orientação é atingível mesmo na ausência do bordo ou fundo, o que acontece através da observação das estrias interiores e exteriores da parede da peça consequentes à sua moldagem por rotação, não admitimos a perda da informação daí resultante, como é visível na peça 319. Por extremo, situações em que à ausência de bordo e fundo se juntou a indefinição do diâmetro e orientação, vimo-nos forçados a aplicar o princípio da representação a tracejado da linha de plano de abertura ou plano de base à linha de eixo, como é visível na peça 693.

Por fim, decrescendo na integridade física do fragmento, surge-nos a situação em que é impossível identificar quer o diâmetro quer a orientação, na qual é prescindível o registo gráfico, salvo na presença de elementos decorativos válidos só por si, onde o registo se efectuou posicionando a vista principal relativamente aos mesmos sendo o seccionamento consumado de maneira a assumir aproximadamente a sua posição natural no que seria a representação total da peça, como observável no fundo da peça 46 ou no bojo da peça 261. É de ter em atenção o cuidado posicionamento das linhas seccionadoras, à semelhança do acima descrito para as secções transversais.

Situação bem menos vulgar é o registo de peças de eixo de revolução assimétrico, por defeito ou intenção.

No primeiro caso, sempre que clara a intencionalidade de simetria, optou-se por omitir as distorções, aproximando-nos mais da intenção que do produto final, tradutora do conjunto de semelhanças e diferenças que caracterizam um conjunto de peças como pertencentes a um mesmo grupo de fabrico. A isto constitui excepção as situações em que o defeito se torne significativo, por constituir em geral uma característica técnica de um mesmo grupo de fabrico, ou pelo facto meramente gráfico do registo da decoração impor a representação de uma vista onde o defeito se torne incontornável. É disto exemplo a peça 747.

No segundo caso, sendo intencional a obtenção de uma forma estrutural básica derivada (Madeira, 2002, p. 14-15), procurou-se acrescentar a(s) vista(s) que denunciasses(m) essa característica formal, como na peça 784.

Constituindo só por si um tema dentro do universo do desenho cerâmico, o registo de asas tem implicações muito próprias. A regra base que aplicamos, por ser a mais corrente, dita o posicionamento da asa à direita da representação da peça, caso possua uma asa apenas (peças 158, 275, 340, 1083 e 1306). Se, pelo contrário, possuir duas asas, a segunda será naturalmente representada à esquerda como parte integrante da secção vertical, sem no entanto tocar o seccionamento do corpo da peça (peças 114, 190 e 1695). Nos casos em que a fragmentação impossibilitou a confirmação de uma segunda asa, mas em que se presumiu que existisse, esta foi representada à esquerda a tracejado (peças 302, 784, 1040 e 1147).

O seccionamento transversal da asa foi apresentado excepcionalmente à direita nos casos de existência de uma só asa, retomando a sua posição normativa à esquerda, em conjunto com a secção vertical, quando presente uma segunda asa. Tanto numa como noutra situação, a representação da secção foi realizada imaginando-a como uma lamela retirada transversalmente da asa, transportada perpendicularmente à mesma até a uma distância que permitisse a sua correcta leitura, sendo a sua rotação efectuada tendo por eixo a linha de seccionamento e expondo a sua face superior quando na sua posição natural.

A asa horizontal, caso a peça possua duas asas, apresenta a particularidade de dispensar o seccionamento transversal, visto já ser atravessada pela secção vertical, patente nas peças 784 e 1205. Tem por excepção os casos como os da peça 323, em que a asa maciça necessita ainda da complementaridade da secção transversal, sendo a sua rotação efectuada de modo a expor a face orientada para o interior da peça quando na sua posição natural.

Nas situações em que apenas possuímos a asa, optou-se por representá-la à semelhança do já descrito para as peças 46 e 261, posicionando-se a vista principal aproximada à sua posição natural na representação total da peça. Quando decorada, procedeu-se ao desdobramento da vista correspondente. É disto exemplo a peça 93.

O tratamento expressivo do produto final como linguagem gráfica foi outro dos recursos empregues, como resposta à complexidade de algumas das produções cerâmicas exumadas. O cuidado em caracterizar de forma simples e clara, mas naturalista, as fracturas em peças profusamente decoradas, resultou num melhor discernimento entre estas e os elementos decorativos aos quais se sobrepunham, abrindo no entanto a excepção da não representação das fracturas nos casos em que estas interferiam invariavelmente na correcta leitura da decoração. Por outro lado, características secundárias ou não indicadoras de origem ou cronologia, mas caracterizadoras da peça como elemento individual, foram também consideradas, como no caso das estrias interiores resultantes da modelagem por rotação, representadas através de linhas finas e irregularmente descontínuas, como nas peças 190, 302 e 1291.

Por último, no sentido da automatização máxima do esforço de registo, estipulou-se a utilização única de duas espessuras de caneta empregues, sendo elas a 0,13 e 0,18, procurando-se uniformizar igualmente a escala de apresentação dos registos efectuados. Perante a impossibilidade de o fazer através da aplicação de um valor único de escala, dada a grande disparidade volumétrica entre peças, optou-se por regra realizar todos os registos à escala 1/2, devendo a mancha de publicação não exceder a dimensão de uma folha A5. Quando excedido este limite, recorreu-se à escala 1/4 e, em última estância, à escala 1/8, seguindo assim uma lógica sequencial de múltiplos limitada a três valores. A uniformização daí resultante permitiu a criação de um vasto ficheiro gráfico prático, versátil e dinâmico.





Peça n.º 31



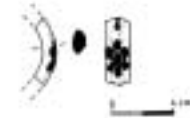
Peça n.º 44



Peça n.º 46



Peça n.º 60



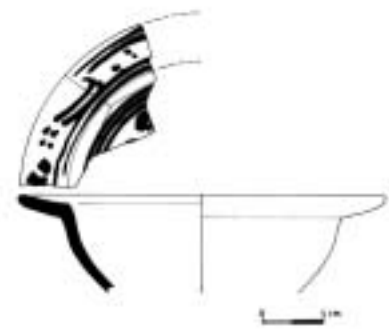
Peça n.º 93



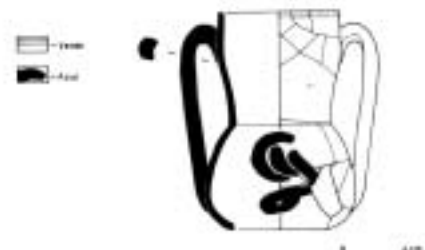
Peça n.º 95



Peça n.º 101



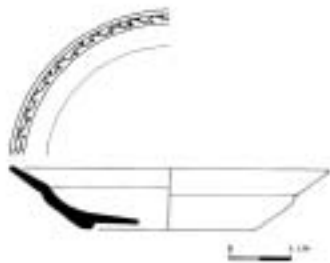
Peça n.º 112



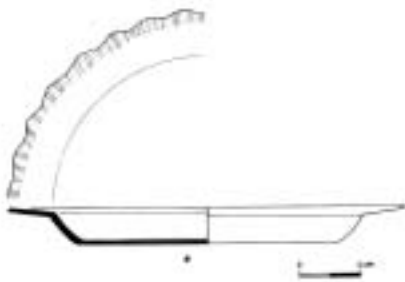
Peça n.º 114



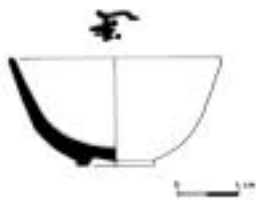
Peça n.º 127



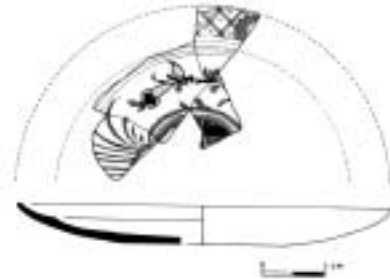
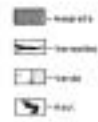
Peça n.º 128



Peça n.º 129



Peça n.º 132



Peça n.º 144



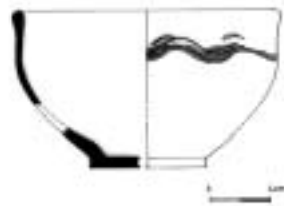
Peça n.º 147



Peça n.º 153



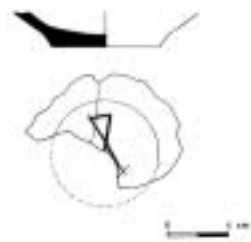
Peça n.º 155



Peça n.º 188



Peça n.º 190



Peça n.º 219



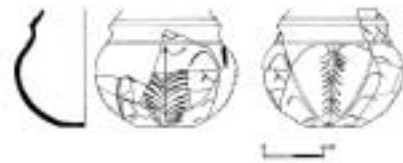
Peça n.º 243



Peça n.º 225



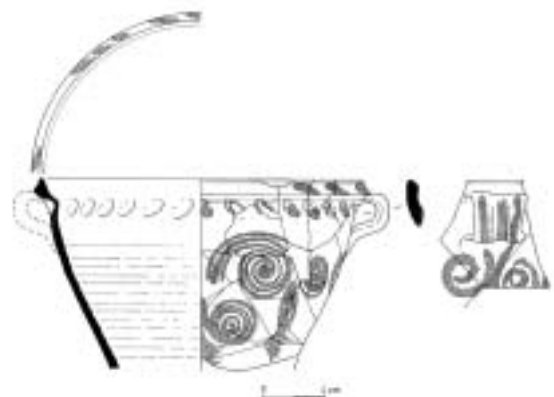
Peça n.º 261



Peça n.º 274



Peça n.º 275



Peça n.º 302



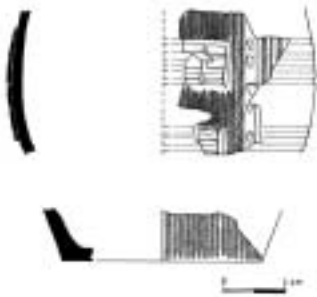
Peça n.º 319



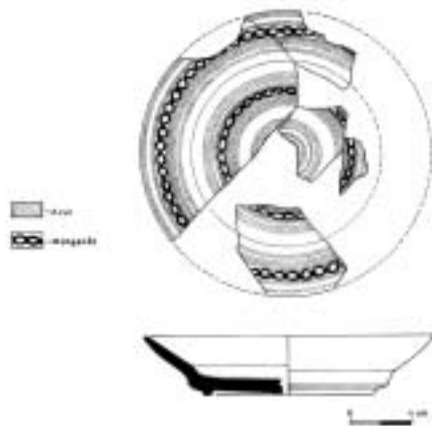
Peça n.º323



Peça n.º340



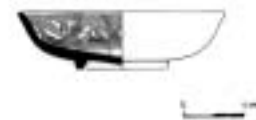
Peça n.º693



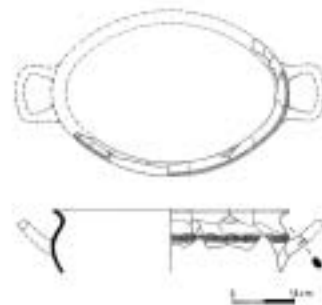
Peça n.º732



Peça n.º747



Peça n.º763



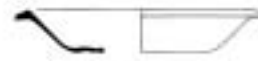
Peça n.º784



Peça n.º869



Peça n.º 1011



Peça n.º 1050



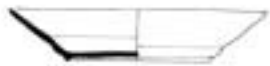
Peça n.º 1035



Peça n.º 1040



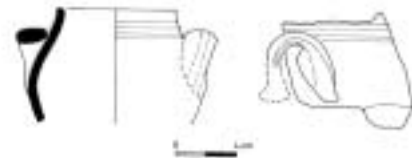
Peça n.º 1054



Peça n.º 1056



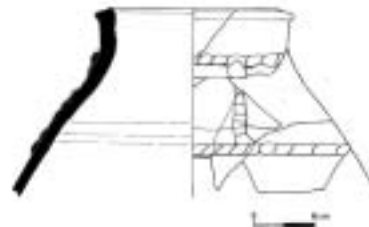
Peça n.º 1192



Peça n.º 1205



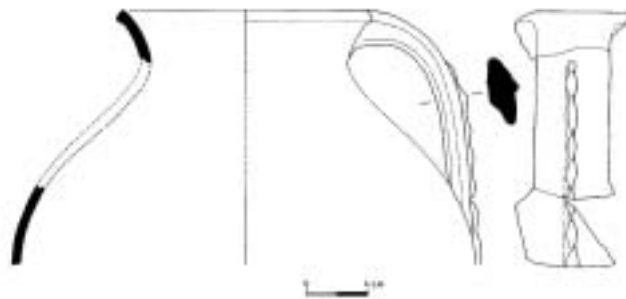
Peça n.º 1083



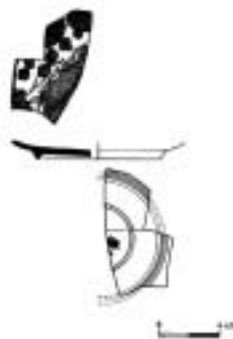
Peça n.º 1291



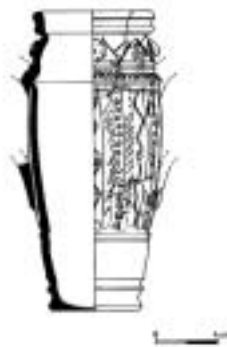
Peça n.º 1147



Peça n.º1306



Peça n.º1326



Peça n.º1695



Peça n.º2196

## Agradecimentos

Agradecemos o empenho e profissionalismo da arqueóloga Dr.<sup>a</sup> Liliana Gonçalves Pereira e dos Assistentes de Arqueólogo Hugo Filipe Pereira e Sílvia Pereira, responsáveis, em conjunto com os autores, pelos trabalhos de desenho da intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca. Ao Dr. José Luís Madeira, do Instituto de Arqueologia de Coimbra, agradecemos a disponibilidade e acompanhamento, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

---

## BIBLIOGRAFIA

- ARCELIN, P.; RIGOIR, Y. (1979) - Normalisation du dessin en céramologie. In *Méthodes et Techniques*. Lambesc: Association pour la Diffusion de l'Archéologie Méridionale.
- FEUGÈRE, M.; FOY, D.; VALLAURI, L. (1982) - Normalisation du dessin en archéologie: Le mobilier non-céramique (métal, verre, os, bois, terre cuite). In *Méthodes et Techniques*. Lambesc: Association pour la Diffusion de l'Archéologie Méridionale.
- MADEIRA, J. L. A. (2002) - O desenho na Arqueologia. In *Cadernos de Arqueologia e Arte*. Coimbra: Faculdade de Letras.
- SÉRONIE-VIVIEN, M. R. (1982) - *Introduction à l'étude des potiers préhistoriques*. Bordeaux: Société Spéléologique et Préhistorique de Bordeaux.
- SOUSA, F. (1999) - *Introdução ao desenho arqueológico*. Almada: Museu Municipal.
- VEIGA DA CUNHA, L. (1999) - *Desenho técnico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.









