

OS AZULEJOS DE MANUEL DOS SANTOS NA ESCADARIA NOBRE DO PALÁCIO AZEVEDO COUTINHO

FERNANDO M. PEIXOTO LOPES

MARGARIDA ALMEIDA BASTOS

Técnicos Superiores do Museu da Cidade (Lisboa)

O Palácio Azevedo Coutinho, em Alfama, estende-se ao longo da Rua de Santo Estêvão e do largo com o mesmo nome. A ausência de documentos que comprovem a presença de uma habitação de grandes dimensões anterior ao século XVII, leva alguns investigadores a considerar que o complexo terá sido edificado no início de seiscentos, sabendo-se, contudo, que ainda durante a primeira metade desta centúria era propriedade da família Correia da Franca. A partir de meados do século XIX o edifício estava já na posse da família Azevedo Coutinho, a quem coube por testamento e em cujas mãos permanece na actualidade.

O complexo apresenta planta irregular e morfologia que reflecte os vários restauros, alterações e acrescentos, nem todos particularmente felizes, sofridos ao longo dos anos. Apesar das intervenções, mantém, no entanto, um aspecto imponente, constituindo importante exemplar da arquitectura civil dos séculos XVII e XVIII. Ao nível do corpo central, a fachada mostra da primitiva fisionomia seiscentista as pilastras, o arco abatido de grandes dimensões, o friso que define o andar nobre e as quatro janelas de sacada do primeiro piso¹. A sul existia, na origem, um muro de suporte com construções, implantado ao nível da Rua de Santo Estêvão, estrutura que, nos inícios de setecentos, seria integrada no palácio para formação de um terraço no decorrer da campanha de obras promovida por António Correia da Franca. Foi precisamente durante estas intervenções que se construiu a actual escadaria nobre, mandada embelezar com painéis de Manuel dos Santos, um dos mais notáveis pintores de azulejo do barroco português, integrável no designado “ciclo dos mestres” ou da “grande pintura” que corresponde, sensivelmente, ao primeiro terço de setecentos.

Através da obra realizada pelo artista, o proprietário procurou enriquecer uma área fulcral do edifício áulico. Tendo em consideração o conceito de “escada acima”, este espaço dava acesso ao andar nobre, motivo pelo qual o senhor da casa pre-

¹ O aumento de dois andares no decorrer do século XIX contribuiu, no entanto, para retirar o equilíbrio à fachada principal.

Arbitragem Científica Peer Review

Céline Ventura-Teixeira

Universidade de Aix-Marseille

Luísa Arruda

Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa

Data de Submissão

Date of Submission

Fev. 2013

Data de Aceitação

Date of Approval

Mar. 2014

² A documentação relativa a este revestimento foi descoberta por Túlio Espanca, encontrando-se na Biblioteca Pública de Évora, Cod. CII-I-24, fl. 99v. (Meco, 1980, 76, 95).

³ Em calcário cristalino de tom rosáceo onde se integram manchas brancas de ostraídeos.

Fig. 1 – Claudine Bouzonnet-Stella, a partir de desenhos de Jacques Stella, *Le jeu du pet en gueule*

Fig. 2 – Pormenor do azulejo



tendia confrontar o visitante com uma cenografia festiva e rica, denunciadora da sua capacidade económica.

Pouco se conhece da biografia de Manuel dos Santos, que terá entrado para a Irmandade de São Lucas em 1702 (Meco, 1980, 79). Apesar de lhe ser atribuída a autoria do revestimento cerâmico da igreja matriz do Sardoal, realizado em 1703, até ao momento a sua actividade só é identificada com toda a certeza a partir de 1706, data dos azulejos que executou para a capela do Arcebispo no Convento Oratoriano dos Congregados de Estremoz². Desconhece-se onde terá feito a sua formação, apesar de, face à qualidade dos trabalhos que realizou, se poder inferir que possuía, provavelmente, experiência no campo da pintura erudita a óleo. Com oficina em Lisboa, ao que parece, no Bairro das Olarias a Santa Catarina, exerceu a sua actividade, relativamente profícua, até cerca de 1730. Tinha um filho, de nome Joaquim, que com ele colaborava e cuja existência é testemunhada no documento de encomenda analisado neste artigo.

Fontes e programa decorativo de uma cenografia barroca

Na escadaria nobre do Palácio Azevedo Coutinho pode observar-se um programa decorativo de grande qualidade, onde ressaltam aspectos característicos do desenho e pintura de Manuel dos Santos. Os silhares de azulejos do átrio e os que acompanham os dois lanços e respectivos patamares, procuram reproduzir em *trompe l'oeil* os elementos pétreos³ do corrimão existente na parte superior da escada. Intercalando os balaústres fingidos e definindo o ritmo da composição, dispõem-se, alternadamente, grinaldas de flores e hastes de videira com cachos de uvas. Este jogo constitui o cenário onde se dispõe uma série de meninos nus, foliões, sendo o conjunto pontuado aqui e ali por aves e cães que, juntamente com outros motivos, lhe emprestam uma nota de vivacidade.

Imprimindo dinamismo à composição, os *putti* surgem de pé, sentados ou encostados aos balaústres. Apanham uvas, brincam com a folhagem, com animais ou entre si: abraçam-se, fazem travessuras, jogam, divertem-se com bolas de sabão. No meio destas cenas lúdicas, ressalta, no silhar do primeiro lanço do lado direito de quem sobe, ao centro, um pequeno sátiro coroado de parras que agarra a perna de um dos meninos, que dois *putti* tentam libertar: enquanto um o puxa pelo braço, o outro espicaça com um agulhão a figura mitológica. O conjunto que reveste a escadaria resulta num surpreendente e conseguido programa que transmite ao observador a sensação de se encontrar num ambiente ao ar livre. A predominância do branco sobre o azul na composição, habitual na obra do pintor, assume aqui um propósito também funcional, conferindo uma luminosidade ilusória àquela área do palácio, dotada de pouca fenestração. Por sua vez, a aparência tridimensional da obra, pró-

pria da espacialidade barroca, é levada às últimas consequências nos mais ínfimos pormenores, desde a disposição das grinaldas de videira por detrás dos balaústres, à representação esbatida do recorte de suaves elevações no horizonte, ao recurso a aves esvoaçantes, até à escolha das crianças como meio ajustado para escala da figuração humana face aos elementos arquitectónicos reproduzidos. Para enfatizar o efeito *trompe l'oeil* e conferir harmonia à composição, Manuel dos Santos recorre a uma hábil manipulação das posições dos meninos que, ora surgem sentados ou encavalitados na base do corrimão, ora em meio-corpo espreitando atrás da mesma, ou ainda, parcialmente encobertos pelos balaústres.

No século XVII a representação dos *putti*⁴ na arte foi pujante, destacando-se neste âmbito algumas obras, nomeadamente no campo da gravura⁵, como a colectânea *Les jeux et plaisirs de l'enfance* de Claudine Bouzonnet-Stella⁶, de 1657, composta por uma série de 52 estampas com meninos brincando, que constituiu um dos primeiros repertórios de jogos conhecidos na Europa. A difusão deste tipo de fontes terá influenciado, directa ou indirectamente, este trabalho de Manuel dos Santos, sem pôr em causa a sua “capacidade altamente inventiva e original na recriação destes materiais circulantes” (Meco, 1980, 155). De facto, existem certas semelhanças ao nível da composição e/ou dos motivos, entre algumas cenas da escadaria do palácio e as gravuras daquela colecção, principalmente, as intituladas: *Le jeu du pet en gueule*, *Les bouteilles de savon* e *Le masque*. Também a modelação anatómica dos corpos, bem como certas expressões e posturas, lembram, de uma maneira geral, as figurações daquela obra. De referir ainda a presença de aves e cães, no trabalho azulejar, como acontece nalgumas das gravuras de Bouzonnet-Stella.

Na escadaria revelam-se diversos jogos habilmente conciliados com outras temáticas, num propósito a que não seriam alheias, porventura, questões de índole moral ou pedagógica. É notório também o aproveitamento de forma descomprometida, livre e eclética, de diversos motivos, tendo em vista o enriquecimento do programa decorativo. Importa chamar a atenção relativamente ao silhar que fecha o patamar

⁴ A utilização da imagem dos *putti* (singular de *putto*), meninos nus e rechonchudos, por vezes alados, num aproveitamento da figura de Eros da antiguidade clássica, surge na produção artística europeia no Proto-Renascimento. A sua representação multiplicou-se até à exaustão, particularmente ao nível da pintura, onde aparece tanto em obras de temática religiosa como nas de natureza profana. Nestas últimas simbolizam diversas espíritos, como o do Amor, sendo neste caso designados por Cupido.

⁵ A gravura teve um papel de grande importância como meio de inspiração da arte azulejar portuguesa. Entre outros textos sobre esta questão, vejam-se os da autoria de Ana Paula Rebelo Correia.

⁶ Claudine (Lyon, 1636 – Paris, 1697) era sobrinha de Jacques Stella (Lyon, 1596 – Paris, 1657), pintor cujos trabalhos, integrados no classicismo francês, apresentavam uma marcada influência de Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Roma, 1665), de quem foi discípulo. Aquela artista foi uma importante gravadora, tendo realizado diversas reproduções de obras de seu tio, entre as quais a referida colectânea.

Fig. 3 – Claudine Bouzonnet-Stella..., *Les bouteilles de savon*

Fig. 4 – Pormenor do azulejo



⁷ Entre estes encontra-se, invertida, parte de uma cabeça feminina que terá integrado um painel figurativo setecentista.

⁸ Quando os intervenientes eram crianças, tinha contornos inocentes, tal como é expresso no poema que serve de legenda à respetiva gravura. No entanto, em França, quando jogado por adultos e associado ao Carnaval, simbolizava a inversão de valores.

⁹ Esta área azulejada, mais recente, é claramente diferenciada pelo tom do azul e branco e por uma pior qualidade do desenho e da pintura. Também no patamar inferior da escadaria, no silhar do lado direito de quem sobe, se verificam algumas distorções, flagrantes no menino que se encontra sentado, cuja configuração corporal é incorrecta devido a articulação desajustada com os azulejos originais. Esta situação torna-se ainda mais notória face à inexistência parcial de um elemento integrante do enquadramento, ao qual aquele *putti* se encontrava encostado.

¹⁰ Este tema foi tratado, entre outros artistas, por Nicolas Poussin, sendo de referir deste pintor o óleo sobre tela “Bacanal de Putti”, de 1626, exposto na Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma.

Fig. 5 – Claudine Bouzonnet-Stella..., *Le Masque*

Fig. 6 – Pormenor do azulejo

superior, inspirado na primeira daquelas estampas. Com efeito, além de apresentar alguns azulejos que não reproduzem fielmente os originais, integra outros totalmente estranhos à primitiva composição⁷. Neste trecho os cinco *putti* surgiam inicialmente envolvidos num jogo que foi popular nos séculos XVI a XVIII. Naquele folguedo, duas crianças abraçadas, uma delas em posição invertida, ficavam com a cabeça entre as coxas uma da outra. Depois, deixavam-se cair sobre outros dois meninos que se encontravam de gatas, no chão, para se erguerem de novo mas com as posições trocadas⁸. Na remodelação parcial do silhar foram introduzidas alterações, flagrantes sobretudo, na modificação da posição original de um dos *putti*, desvirtuando a representação do *Jeu du pet en gueule*. Esta situação é comprovada, entre outros aspectos, pela presença de duas mãos entrecruzadas, pertencentes à cena original e fora de contexto na nova área reformulada⁹. Tal intervenção, talvez se prenda com o desconhecimento do desenho original, caso estivessem em falta aqueles elementos cerâmicos, ou então, a questões de pudor por parte de quem mandou efectuar a mudança dos primitivos azulejos, vendo neles, não um inocente jogo de crianças, mas uma cena passível de ser interpretada como escandalosa.

Outras figurações evocam pormenores iconográficos patentes, por exemplo, nas edénicas bacanalias de *putti*¹⁰, tais como, os meninos disputando cachos de uvas, o jarro de vinho (*oinochoe*) que um deles segura ou a “gestualidade” afectiva de alguns. De referir que Baco, correspondente romano do Dionísio grego, é o deus do vinho, das festas e fantasias. Neste âmbito, é de salientar a mencionada gravura, *Le masque*, onde um menino escondido por uma máscara de sátiro assusta outros *putti*, brincadeira comum em representações da antiguidade clássica. Esta cena parece ter sido interpretada de forma livre por Manuel dos Santos ao substituir aquela figura disfarçada por um sátiro criança. Parte destes elementos, juntamente com os cachos de uvas, a pomba, o mocho e o pavão, constituem apropriações de símbolos da antiguidade clássica e/ou da tradição cristã. Neste âmbito, surgem ao que parece de forma aleatória na composição, revestindo-se, provavelmente, de uma função



ornamental. Contudo, não é de excluir, em absoluto, a hipótese de estar subjacente a dicotomia paganismo/cristianismo, levando em consideração a iconografia presente no lado direito do principal lanço da escada, onde figura o sátiro, face à do lado contrário, na qual surge a pomba segurando no bico um ramo de oliveira. A adaptação dos *putti* pelo pintor ceramista aos contextos em que são aplicados torna-se notória. No caso deste palácio, os meninos têm posturas adequadas ao meio profano. Em contraponto, no rodapé dos painéis do antigo Convento de São Félix e Santo Adrião de Chelas (Lisboa)¹¹, Manuel dos Santos converte aquelas figuras em anjos tocadores de instrumentos musicais, mais ajustados ao espaço sagrado. A integração arquitectónica do azulejo atingiu um expoente elevado com este mestre que procurou soluções criativas no embelezamento cénico. A demarcação esquemática dos painéis é reveladora deste aspecto ao definir claramente os diferentes lanços e patamares da escadaria do Palácio Azevedo Coutinho, através de composição pética formada por mísula onde assenta voluta escultórica adornada por enrolamentos de acanto e grinalda de frutos. Alguns destes elementos decorativos são muito característicos do trabalho do artista, como se pode observar, entre outras obras, nos rodapés da Igreja de São José (Ponta Delgada) ou nos enquadramentos laterais dos painéis da Igreja Paroquial de Santiago e São Mateus (Sardoal). Neste contexto, os balaústres são aproveitados também algumas vezes pelo pintor para estabelecer perspectivas no quadro da produção artística barroca, como acontece nos magníficos painéis do extinto Convento de Sant'Ana¹² (Lisboa) ou ainda nos já referidos azulejos do antigo Convento de Chelas onde, mais uma vez, o autor denota influências de gosto italianizante. Nestes últimos, é manifesta a similitude do processo técnico artístico aplicado aos *putti* para acentuar o efeito tridimensional da perspectiva, que não atinge ali, porém, a plenitude estética do trabalho deste palácio.

Em consonância com a sua produção, o desenho aqui é bastante gráfico, delineado por um traço cuidadoso, fino mas vincado, que torna a pintura, do ponto de vista técnico, próxima da escola holandesa sem cair, no entanto, na típica frieza da mesma. As figuras dos meninos patenteiam atenção esmerada no tratamento anatómico, verificando-se grande cuidado nos rostos, que apresentam um característico queixo proeminente. Por sua vez, a disposição equilibrada dos *putti*, imprime graça e movimento ao conjunto.

Para o efeito da predominância do branco sobre o azul, uma das referidas facetas identificativas do trabalho do mestre, não contribuiu, como habitualmente, a aplicação de tonalidades mais fortes ao nível dos primeiros planos, diluídas progressivamente nas cenas de fundo (Carvalho, 2012, 306). Aqui, a habitual pintura esfumada, de azuis esbatidos associada a uma tímida modelação, é uniforme nos diferentes planos, que se aproximam bastante, sendo a paisagem praticamente inexistente, com excepção de um trecho onde uma linha sinuosa define colinas. Todavia, através da superior utilização do *trompe l'oeil* a tridimensionalidade da obra não fica minimamente prejudicada, comprovando a capacidade inventiva de Manuel dos Santos¹³.

¹¹ Hoje depositados nas reservas do Museu Nacional do Azulejo.

¹² O Convento de Sant'Ana foi destruído, estando os respectivos azulejos actualmente integrados no Convento da Madre de Deus (Museu Nacional do Azulejo).

¹³ Os motivos arquitectónicos reproduzidos neste trabalho, embora mais conseguidos artisticamente denotam, também, algumas afinidades com a obra de P.M.P, mestre que enfatizou aqueles elementos. Um dos exemplos mais elucidativos

Fig. 7 – Vista do 1.º lance da escadaria

Fig. 8 – Vista do 2.º lance da escadaria



é a simulação de uma balaustrada realizada pelo “monogramista” nos azulejos que acompanham os lanços da escadaria do Palácio dos Marquês de Minas (Lisboa).

¹⁴ Na realidade, arquivisticamente trata-se de um documento composto, formado pela nota de encomenda e assento de recebimento.

¹⁵ Arquivo Particular da família Azevedo Coutinho, caixa 5. Este documento foi consultado em Abril de 2011, por gentileza do Eng. Luís de Azevedo Coutinho, a quem os autores agradecem. A mesma fonte encontra-se parcialmente transcrita na tese de Maria do Rosário Salema de Carvalho (Carvalho, 2012, 370).

¹⁶ A.N.T.T., C.N.L., n.º 1 ofício A (antigo 12 ofício A), Cx. 79, Livro de Notas n.º 341, fls. 84-87 (Carvalho, 2012, 72)

¹⁷ Existem diversas referências, bastante posteriores, a um azulejador José da Costa, designadamente em: 1744-45 (Simões, 1979, 29); 1746 (Keil, 1921, 42) e (Lamas, 1925, 140-141). Na Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica, o Sistema de Referência & Indexação de Azulejo, parece considerar tratar-se do mesmo José da Costa, uma vez que, na respectiva ficha, a cronologia inclui estas datas (http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=442).

¹⁸ Arquivo Particular da família Azevedo Coutinho, caixa 5. No documento lê-se “três cazas”. Na sequência de obras posteriores, correspondem actualmente, às designadas Sala dos Azulejos e Sala de Jantar ou das Caçadas.

Considerações sobre a “nota de encomenda”¹⁴

O documento relativo à encomenda feita por António Correia da Franca para garantir de azulejos a escadaria nobre deste palácio, reveste-se de grande importância. Efectivamente, a respectiva nota¹⁵, de 29 de Julho de 1709, constitui uma das raras fontes daquele tipo onde Manuel dos Santos surge claramente identificado, dando a conhecer também outros intervenientes no processo. Assim, no acordo estabelecido, juntamente com o pintor ceramista, aparece o nome de Miguel de Azevedo, encarregado da produção do azulejo de barro. Existem diversas alusões a oleiros com este nome, mas, ao que tudo indica, o artífice em causa deve ter sido o que morou na Rua Direita da Esperança e, mais tarde, na Rua das Janobras, a Santa Catarina, desconhecendo-se a localização da olaria onde laborava (Carvalho, 2012, 97). Associado aos anteriores, surge o nome de José da Costa, mestre azulejador que, segundo parece, havia sido aprendiz do ladrilhador Sebastião Francisco, proprietário da olaria do Pé de Ferro, e em cuja casa habitava em 1706. Sabe-se que a sua actividade está documentada¹⁶, pelo menos, entre aquela data e 1714¹⁷. É precisamente neste último ano, que o nome de José da Costa volta a aparecer ligado ao Palácio Azevedo Coutinho, desta feita ao revestimento azulejar de uma varanda e três salas¹⁸.

Na nota de 1709 verifica-se que a encomenda é ajustada directamente com o pintor e o oleiro que, ao assinarem o documento assumem, aparentemente em pé de igualdade,



Fig. 9 – Nicolas Poussin, *Bacanal de putti*, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

a responsabilidade da obra, sendo-lhes atribuído o mesmo montante por cada milheiro de azulejos: 17.000 reis. Por sua vez, o mestre ladrilhador ou azulejador, encarregado das medidas das superfícies a revestir e assentamento do material cerâmico, não teve aqui papel centralizador no processo¹⁹. Nesta fonte, contrariamente ao que sucede em outras do mesmo género datadas da primeira metade do século XVIII, a definição dos ofícios é precisa, tanto no que concerne à produção, como à colocação do azulejo²⁰. Este documento é demonstrativo também das relações familiares que ligavam muitas vezes os envolvidos neste tipo de trabalhos. Relativamente à identificação do responsável pela selecção de gravuras, pinturas e outras fontes de inspiração, o ajuste é omissivo. Caso a escolha não tenha partido directamente de António Correia da Franca, pressupõe-se que este tenha delegado essa competência a Manuel dos Santos. Contudo, a vontade do proprietário foi por certo determinante no resultado final do programa decorativo, uma vez que a obra da escadaria devia ser condigna com o seu *status* social. Na nota é acertado o prazo de dois meses e meio para a realização do trabalho. Porém, curiosamente, não é feita qualquer alusão a eventuais encargos por incumprimento do mesmo, nem são também indicadas testemunhas como acontece, por vezes, noutros documentos similares.

Quanto às questões relacionadas com a forma de pagamento do trabalho, verifica-se o recurso tanto ao numerário em ouro²¹, como a géneros, designadamente sacos de cevada. O cereal não se destinava ao consumo humano, pois tal só acontecia em períodos de crise. No entanto, a cevada assumiu desde cedo um papel relevante na alimentação do gado cavalar e muar (Magalhães, 1993, 257). Assim, esta forma de pagamento faz sentido, uma vez que aquele tipo de animais era necessário à actividade das olarias, sendo utilizado no transporte das matérias-primas e na movimentação de engenhos destinados à mistura das argilas, razão pela qual era habitual a presença de cavaliarias integradas naquele tipo de estruturas. ●

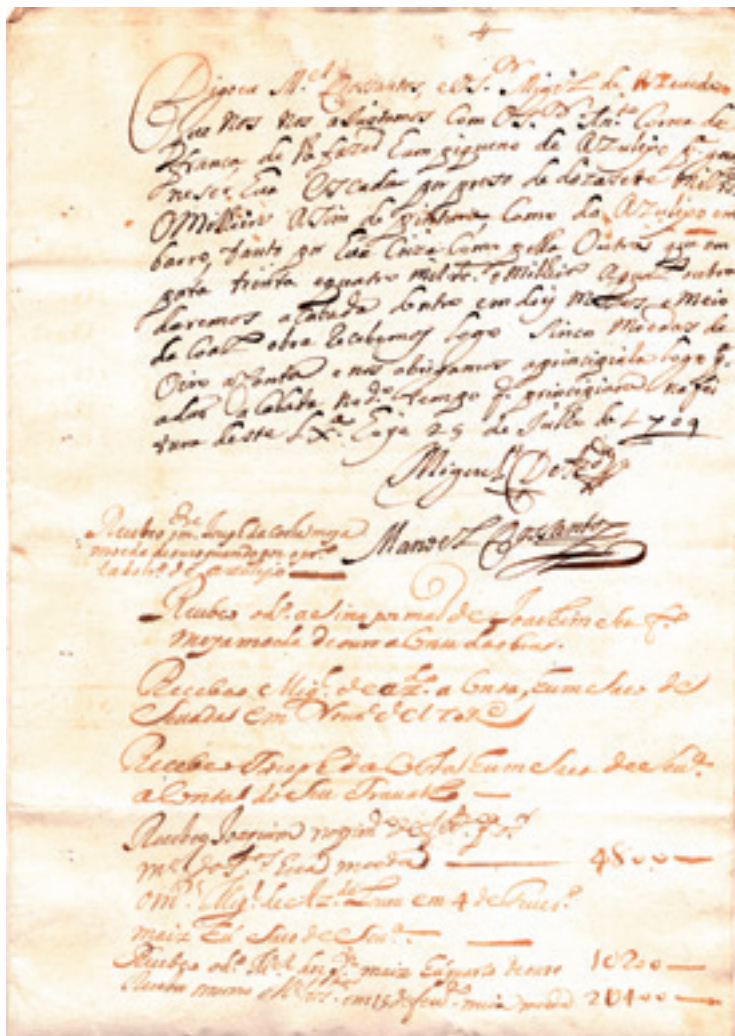
¹⁹ Levanta-se a hipótese de ter sido ao longo da segunda metade do século XVIII que o papel centralizador deste oficial ganharia preponderância. “A quantidade a produzir, as medidas do espaço a revestir, a fixação dos preços dos azulejos, os prazos de entrega e as formas de pagamento eram ajustados directamente e em particular, entre o cliente e o mestre ladrilhador. É este último quem centraliza todo o comércio de azulejo.” (Câmara, 2005, 264).

²⁰ “Os termos *azulejador* ou *mestre de azulejo* e *ladrilhador* são utilizados indistintamente, não se distinguindo as tarefas de “fabricar o azulejo”, de quem o colocava, seguindo-se ainda a questão de quem o pintava, por vezes identificado, por alguns autores como o próprio azulejador” (Câmara, 2005, 268).

²¹ Não se compreendem, no entanto, alguns dos valores inscritos no documento uma vez que, se à época, a moeda de ouro importava em 4.800 reis, na discriminação dos montantes relativos a 1/4 e 1/2 de moeda, surgem associados, respectivamente, 10.200 reis e 20.400 reis. Uma vez que estes valores correspondem exactamente a 1/10 do que deveriam, poderá tratar-se de um engano.

Fig. 10 – Documento de encomenda de azulejos

Nota de encomenda e assento de recebimento



²² Transcrição paleográfica elaborada por Adelai-de Brochado (Técnica Superior do Arquivo Municipal de Lisboa), com base nas normas (apresentação, transliteração, abreviaturas, separação de palavras e acidentes de texto) propostas por Eduardo Borges Nunes.

²³ Nota marginal à direita: 4800.

²⁴ Nota marginal à direita: 10200.

²⁵ Nota marginal à direita: 20400.

Transcrição paleográfica²²

Digo eu Mano^{el} dos Santos, e o Senh^{or} Miguel de Azevedo que nos nos ajustamos com o Senh^{or} Antone^o Correa de Franca, de lhe fazer hum piqueno de azulejo per^a guar-
neser hũa escada por preso de dozasette mil reis
o milheiro asim de pintura, como do azulejo em
barro, tanto por hũa coiza como pella outra que em-
porta trinta e quatro mil reis o milheiro a qual outra
daremos acabada dentro em dois mezes e meio
da coal obra recebemos logo sinco moedas de
oiro a conta e nos obrigamos a principia-la logo per^a
a dar acabada no dito tempo que principiaram na fei-
tura deste. Lixbo^a hoje 29 de Julho de 1709.

Miguel de Azevedo

Manoel dos Santos

Recebeo o mes^{tre} Joseph da Costa meya
moeda de ouro quando por o primeir^o
taboleir^o de azulejo.

Recebeo o dinheir^o asima por mão de Joachim seu filh^o
meya moeda de ouro a guisa da obra.

Recebeo Migue^l de Azeue^{do} a conta, hum saco de
seuada em Nouembro de 1709.

Recebeo Joseph da Costa hum saco de seuad^a
a conta do seu traulho.

Recebeo Joaquim no primei^{ro} de Setemb^{ro} per^a o Senh^{or}
Mano^{el} do<s>Sant^{os} hũa moeda.²³

O mes^{tre} Migu^{el} de Azeue^{do} leuou em 4 de Feuereir^o
maiz hum saco de seuad^a.

Recebeo o dinheir^o Mano^{el} dos Sant^{os} maiz hum quarto de ouro.²⁴

Recebeo o mesmo Mano^{el} do<s> San^{tos} em 15 de Feuerei^{ro} meia moeda²⁵

Bibliografia

ARRUDA, Luísa. 1998. Figuras de Convite em Portugal e no Brasil. *Oceanos*, 36/37: 126-154.

ARAÚJO, Norberto de. 1949. Palácio dos Azevedos Coutinhos. Inventário de Lisboa. Câmara Municipal de Lisboa, fasc.VI: 33-35.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da. 2005. A Arte de Bem Viver: A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema de. 2012. A Pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: Autorias e biografias, um novo paradigma. Tese de Doutoramento: Universidade de Lisboa.

CORREIA, Ana Paula Rebelo. 2012. A Gravura europeia e o estudo iconográfico da azulejaria portuguesa. Actas do 3.º Colóquio de Artes Decorativas: 25-26. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.

KEIL, Luís. 1921. As obras da Sacristia do Convento da Madre de Deus de 1746. *Boletim de Arte e Arqueologia*, n.º 1: 37-48.

LAMAS, Arthur. 1925. A Casa-Nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira. Lisboa: Imprensa Lucas.

MAGALHÃES, Joaquim Romero de. 1993. As estruturas da produção agrícola e pastoril. História de Portugal, 3º vol.: 243-282. Lisboa: Círculo de Leitores.

MANGUCCI, António Celso. 1996. Olarias de louça e azulejo da freguesia de Santos-o-Velho: dos meados do século XVI aos meados do século XVIII. *Al-madan*, 2.ª série, n.º 5: 155-168.

MECO, José. 1980. O Pintor de Azulejos Manuel dos Santos. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 86, 1.º Tomo: 75-160.

Idem. 1989. O Azulejo em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa.

NUNES, Eduardo Borges. [s.d.]. Álbum de Paleografia Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SIMÕES, J. M. dos Santos. 1979. Azulejaria em Portugal no Século XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sites

http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=442, consultado em 21/04/2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stella_-_Jeux_d%27enfants_34_-_Le_jeu_du_Pet_en_gueule,_F17BOU005412.JPG?uselang=pt, consultado em 21/04/2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stella_-_Jeux_d%27enfants_08_-_Bouteilles_de_savon,_F17BOU005386.jpg?uselang=pt, consultado em 21/04/2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Bacchanal_of_Putti_-_WGA18262.jpg, consultado em 21/04/2014.

<http://www.cndp.fr/mnemo/web/vueNot.php?index=132453>, consultado em 21/04/2014.