

O ALTAR DE NOSSA SENHORA DE BELÉM DO MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS DE LISBOA (1734): UM RARO EXEMPLO DE TALHA REGÊNCIA

SÍLVIA FERREIRA*

Resumo: *O altar da Sagrada Família, originalmente dedicado a Nossa Senhora de Belém, colateral direito à capela-mor da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, possui uma história que remonta à fundação do cenóbio. A invocação da Senhora de Belém era central na devoção do povo de Lisboa e agraciada a sua imagem com ricas oferendas, embora da primitiva estrutura retabular pouco se saiba. No entanto, um contrato notarial datado de 1734 revela-nos, pela primeira vez, as especificidades da encomenda de um novo altar, no qual se inclui o nome do entalhador e encomendadores, bem assim como algumas cláusulas relevantes. A finalidade deste texto é analisar a encomenda, reconhecer os seus intervenientes, enquadrar a produção artística do mestre entalhador no seu tempo e inserir a obra no mais amplo contexto conjuntural artístico da Lisboa pré-terramoto.*

Palavras-chave: *Lisboa; Mosteiro dos Jerónimos; Altar da Sagrada Família; Nossa Senhora de Belém; Talha regência.*

Abstract: *The altar of the Holy Family, originally dedicated to Our Lady of Bethlehem, located on the right side of the main chapel of the Church of the Jerónimos Monastery in Lisbon, has a history that dates back to the founding of the monastery. The invocation of Our Lady of Bethlehem was central to the devotion of the people of Lisbon, and her image was graced with rich offerings, although little is known about the original altarpiece structure. However, a notarial contract dated 1734 reveals, for the first time, the specifics of a commission for a new altar, including the name of the woodcarver and the patrons, as well as some relevant clauses. The purpose of this text is to analyse the commission, identify the participants, situate the artistic production of the master woodcarver in his time, and place the work within the broader artistic context of pre-earthquake Lisbon.*

Keywords: *Lisbon; Jerónimos Monastery; Altar of the Holy Family; Our Lady of Bethlehem; Regency woodcarving.*

1. INTRODUÇÃO

São escassos os exemplos de retábulos de talha dourada na cidade de Lisboa sobreviventes ao grande terramoto de 1755 e às sucessivas alterações aos espaços sagrados, nomeadamente, pela aplicação da lei de extinção das ordens religiosas de 1834 e daquela da Separação das Igrejas e do Estado, de 1911, entre outros fatores, como a mudança de paradigmas estéticos. Se tivermos em conta as várias fontes documentais diretas e indiretas que nos fornecem uma panorâmica alargada da dimensão da implantação desta arte nos espaços sacros da capital, durante o período compreendido entre finais de

* IHA/NOVA FCSH/IN2PAST. Email: sferreira@fcs.unl.pt. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7064-9508>. Este texto foi elaborado ao abrigo do contrato de trabalho no âmbito da Norma Transitória — [DL 57/2016/CP 1453/CT0029]. (<https://doi.org/10.54499/DL57/2016/CP1453/CT0029>).

Seiscentos e meados da centúria seguinte, facilmente compreendemos que o gosto vincado pela sua presença proporcionou a sua difusão e elevou o seu acervo para as centenas de objetos, distribuídos por igrejas, capelas públicas e particulares, oratórios e ermidas, e que o acervo em vésperas do mega terramoto de 1755 era esmagador (Ferreira 2009).

O que sobrou em virtude das vicissitudes apontadas e de outras, como a menorição das artes aplicadas, com reflexos, por exemplo, no apeamento de obras de talha levado a cabo pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, entre os anos 30 e 50 do século XX (Neto 2001; Ferreira 2016, pp. 247-261; Ferreira 2020, pp. 117-125), elevou este espólio à condição de raridade. O núcleo torna-se ainda mais restrito quando contemplamos a produção desta arte na capital entre os anos 30 e 50 da centúria de Setecentos. Para contarmos com elementos mais consistentes de comparação temos necessariamente de sair dos estritos limites da cidade e percorrer as regiões circundantes e até mais distantes, como o Alentejo e a zona Oeste, também elas abastecidas pelos mestres entalhadores da escola de Lisboa.

Dentro da cidade, os exemplos destes cerca de 20 anos de produção são raros e não suficientes para estabelecer comparações sólidas, que nos permitam reconhecer facilmente os traços estilísticos de determinado mestre ou oficina. Também a escassez documental sobre os exemplares remanescentes, obstando à identificação de um arco cronológico mais específico, ao conhecimento dos nomes dos encomendadores e dos mestres executantes, adicionam dificuldades à mais cabal compreensão do lugar destas peças no contexto conjuntural da sua execução.

Por tal, quando surge documentação que nos elucida a data de encomenda, o local para onde foi executada a obra, o Mosteiro de Santa Maria de Belém, mais comumente conhecido como Mosteiro dos Jerónimos, e que desvenda a entidade contratadora e o mestre entalhador, não deixa de ser com júbilo que acolhemos a possibilidade de analisar e divulgar a história mais aproximada da peça em questão: o altar de Nossa Senhora de Belém, hoje com a invocação da Sagrada Família.

2. O CONTRATO, AS SUAS ESPECIFICAÇÕES E O ENCOMENDADOR

É através de documentação depositada no Arquivo Nacional Torre do Tombo, mais especificamente no fundo dos *Cartórios Notariais de Lisboa*, que é possível acompanharmos a encomenda, conhecer os encomendadores, o mestre entalhador e as especificações do contrato.

A data é 18 de março de 1734, o lugar de redação do contrato, o escritório do tabelião António da Silva Ferreira, ao Chiado, os encomendadores, os membros da Irmandade de Nossa Senhora de Belém, representada por André de Magalhães e Sousa, secretário, António Daniel, tesoureiro, Luís José de Oliveira, procurador, e António da Costa Monteiro. De todos estes intervenientes apenas lográmos localizar informação

sobre André de Magalhães e Sousa, que em 1742, faz petição para servir como familiar do Santo Ofício. Depois de várias inquirições é-lhe atribuído o cargo em 1749, mas nessa data já tinha falecido. Nomeado como capitão, o mais interessante no contexto desta encomenda é a referência, no documento de habilitação, à sua idade, ofício e morada: nascido em 1701, tinha de idade 40 anos, era natural da freguesia de Santos e morava na de Belém. Sobre o seu ofício relatam ser «proprietário de um ofício de meirinho do mar» (ANTT. *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, mç. 11, doc. 176). Aliás, as testemunhas que abalizam do seu carácter são quase todos homens ligados aos negócios do mar, como era a maioria da população que vivia naquela zona ribeirinha.

Voltando ao contrato de obra, o mesmo refere que os membros da irmandade

estão ajustados e contractados em hauer elle mestre entalhador Domingos Pereira Lobo de fazer a obra de talha da cappella da Senhora de Bellem cita no dito Real Mosteiro [...] Que a dita capella com sua tribuna hade ser toda entalhada de pau de bordo, e feita com toda a perfeição segundo os preceitos da Arte, porque tendo a dita obra algum defeito sera obrigado elle mestre a deita lla abaixo e fazer outra de novo e assenta lla tudo à sua custa de sorte que fique sem imperfeição alguma, e será outrosim obrigado elle mestre a dar a dita obra assentada na dita capella vinte dias antes do dia da festa da mesma Irmandade que he no dia doze de Setembro proximo deste prezente anno (ANTT. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3, cx. 119, liv. 521, fls. 46v-47).

Apesar da ausência de informações acerca da autoria do desenho do retábulo — que tanto poderia ser do próprio mestre, de um seu colega entalhador ou arquiteto — e das premissas da sua feição estética, o mesmo apresenta, contudo, outras informações interessantes, pouco usuais neste tipo de ajuste.

Salvaguardadas, por parte da irmandade, ficaram as questões relativas à madeira a ser utilizada, de bordo ou da Flandres, à vistoria da obra por avaliadores qualificados, cláusula, aliás, comum nestes contratos, bem assim como a obrigação do mestre passar recibos das quantias que iria receber faseadamente. É, de facto, a forma de pagamento, ritmada ao longo de 4 anos, a partir do momento em que a obra fosse colocada em seu lugar¹, e a obrigação da irmandade em canalizar as suas receitas para este compromisso, sob pena de queixa na justiça por parte do entalhador, que introduz as maiores novidades a este acordo notarial.

¹ O texto do contrato parece ser contraditório nesta passagem, pois afirma que o pagamento só se efetuará depois da obra estar no seu lugar, mas logo de seguida refere «cuja razão fica obrigada a dita Irmandade/ fl. 47/ a hir de hoje em diante entregando a elle mestre entalhador a dita importancia das esmolos e rendimentos da mesma Irmandade ate se completar a importancia do valor da dita obra». Provavelmente terá sido uma errónea compreensão da cláusula por parte do tabelião, pois o mais comum era a entrega de quantias ao mestre ao longo da execução da obra, para cobrir os gastos com os materiais e os oficiais.

A cláusula da forma de pagamento era rígida e obrigava a irmandade a priorizar absolutamente este compromisso, sob pena de queixa-crime por parte do mestre entalhador, regra que surge bem explícita no texto do contrato quando afirma que:

sem que possam os Irmaons e officiais da dita Irmandade devertir esmollas nem outro algum dinheiro da mesma Irmandade para outro algum fim, porque constando que qualquer rendimento da dita Irmandade se deverte alguma couza para outro fim poderá elle mestre Domingos Pereira Lobo pôr logo esta escriptura em Juizo, contra a dita Irmandade e obriga lla e executa lla por tudo que a esse tempo lhe estiver devendo da dita obra.

As únicas exceções a esta norma eram os dinheiros aplicados nas missas de sufrágio dos irmãos e o que «for preciso para o gasto do presépio»². Depreende-se, assim, que o presépio mais tarde citado em 1737 e em 1761 (Pais 2010, p. 44) estivesse em execução no ano de 1734 e que os irmãos da Senhora de Belém o custeavam.

A rara singularidade de uma cláusula que prevê um pagamento tão extenso no tempo, 4 anos, leva-nos a pensar sobre a razão de ser da mesma. Relativamente à irmandade, parece pressupor que a mesma não disporia imediatamente da quantia necessária, o que aponta para dificuldades financeiras, não expectáveis numa entidade daquela natureza sediada no Real Mosteiro de Belém. Quanto à aceitação por parte do entalhador, de tal acordo, poder-se-ia pensar que estaria em precária condição financeira; como é sabido, as encomendas de obras de talha conhecem uma redução significativa a partir de finais da década de 20 de Setecentos. O grande investimento neste recurso foi levado a cabo a partir sensivelmente dos anos de 1670 e teve o seu auge em inícios do século seguinte. Com as igrejas forradas a talha, nas suas mais variadas aplicações e formas (altares, órgãos, púlpitos, sanefas, cadeirais, molduras...), a renovação destas peças só aconteceria massivamente depois de 1755 pela ação devastadora do terramoto. Assim, em meados da terceira década de Setecentos, as encomendas escasseavam e as oficinas certamente lutariam com dificuldades para se imporem e fazerem face à concorrência no mercado. Se atentarmos no facto de que as oficinas de talha eram amiúde passadas de pai para filho, ou pelo menos dentro da mesma família, os herdeiros das pujantes casas que tiveram o seu auge em finais de Seiscentos e inícios de Setecentos, deveriam estar a confrontar-se com uma crise de encomendas, que lhes condicionaria e restringiria as condições e opções de trabalho. Reflexo desta situação

² Este presépio mencionado no contrato, deverá ser o mesmo que Alexandre Pais identifica e cujas figuras deveriam ser de tamanho natural, articulando-se com figuras humanas e figuras de roca. Diz Alexandre Pais: «Esta prática [de recorrer a figurantes humanos] era extensível aos conjuntos que se encontravam ao culto, como é testemunhado relativamente ao Presépio do Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, que cerca de 1761-1763, ao longo de seis dias era montado um altar com um presépio da autoria de Joaquim Bernardes e de João da Villa. A notícia de 1737 sobre a montagem de um presépio nos Jerónimos surge na Gazeta de Lisboa Occidental, Edições Colibri, p. 11», a qual refere estar exposto «o Santo Presépio no Real Mosteiro de Bellem. Na terça feira 31 de Dezembro, por ser o ultimo dia do anno de 1737» (apud Pais 2010, p. 44).

pode encontrar-se, por exemplo, no fluxo migratório de entalhadores de Lisboa que rumaram ao Brasil para aí tentarem a sua sorte (Ferreira 2009, vol. I, pp. 63-68; Pedrosa e Ferreira 2021, pp. 511-518).

Apesar de esta situação ser inegável e reconhecível pela menor contratação de obra de talha deste período, certo é que a singularidade desta primícia de pagamento prolongado por 4 anos continua a ser desconcertante. Em mais nenhum contrato da época nosso conhecido, firmado por entalhadores de Lisboa, encontramos um faseamento de ressarcimento do trabalho do entalhador tão dilatado no tempo. É verdade que outras hipóteses se podem colocar, como, por exemplo, o entalhador pertencer à irmandade e, assim, por cortesia para com a mesma e os seus irmãos, aceitar tão raro acordo.

3. O MESTRE ENTALHADOR E O SEU ENTORNO FAMILIAR E SOCIAL

Domingos Pereira Lobo, filho de José Pereira Lobo e de Antónia da Silva³, nasceu a 15 de outubro de 1694⁴, vindo a falecer em 1749 (Ferreira 2017, p. 84). Exerceu a profissão de entalhador na Lisboa joanina, tendo obra identificada entre 1721 e 1734, data do contrato de execução do retábulo em estudo. Pereira Lobo permanece até hoje uma figura algo desconhecida no conjunto dos mestres entalhadores da Lisboa da primeira metade de Setecentos. Foi o investigador Ayres de Carvalho quem primeiro deu a notícia da sua intervenção no altar-mor da Igreja beneditina da Estrela, seguida da confirmação por Robert C. Smith, que publicou o contrato de obra, revelando a fonte arquivística (Smith 1972, pp. 69-101). No entanto, o nome do entalhador aparece já ligado à execução de obra de talha desde 1721, localizada a informação na documentação dos Livros do Distribuidor dos *Cartórios Notariais de Lisboa*, no Arquivo Nacional Torre do Tombo. A obra reportava-se ao altar de Nossa Senhora da Soledade do Convento de São Domingos de Lisboa. Sobre este contrato não possuímos mais informação, pois existe apenas o seu registo, mas não o documento notarial do mesmo, que deverá ter pertencido a algum livro tabeliônico, entretanto desaparecido. Outras informações sobre Domingos Pereira Lobo surgem esparsas em documentação de teor variado: por exemplo, a 2 de novembro de 1727 assina como testemunha no contrato de obra para execução do altar de Santa Ana e da Sagrada Família, no Convento da Santíssima Trindade de Lisboa, obra do seu colega de ofício Manuel da Costa. Nesse ajuste, a par de Domingos Pereira Lobo, assina o arquiteto Custódio Vieira. Quatorze

³ Casados a 5 de setembro de 1716 na Igreja do Santíssimo Sacramento de Lisboa. ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento, Casamentos*, liv. 1704-1725, fl. 76v.

⁴ Assento de batismo de Domingos Pereira Lobo (ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento, Baptismos*, liv. 1708-1731, fl. 89). O seu padrinho foi Francisco Lopes, certamente o mestre entalhador com quem muitos outros artistas da geração do seu pai trabalharam. Cf. Ferreira 2009 e Assunção e Ferreira 2018, pp. 105-121.

anos depois, em 1741, é mencionado num contrato notarial como administrador de uma capela instituída pelo padre António Barbosa, no Convento da Rosa, em Lisboa (Ferreira 2017, p. 83).

Como já tivemos oportunidade de escrever (Ferreira 2009, vol. I, pp. 63-72), as relações de parentesco, de sociedade, amizade e, obviamente, também de rivalidade entre oficiais e mestres entalhadores entreteciam-se e moldavam a vida diária destes artistas. Casamentos entre filhos de famílias dos mesmos ofícios ou semelhantes, apadrinhamento de filhos de colegas, fiadores e testemunhas de contratos de obras e outros, de casamentos, testamentos, ou sociedades de artistas eram constantes e referenciam-se, com alguma abundância, na documentação de finais de Seiscentos até ao terramoto de 1755.

No caso em estudo, revela-se de suma importância as ligações entre duas famílias: os Pereira Lobo e os Faria Xavier. Quanto aos Pereira Lobo, sabe-se que José Pereira Lobo, pai de Domingos, era oriundo de uma localidade perto de Alenquer e que os seus pais eram António Lobo e Maria Bernardes. Casou a 24 de agosto de 1687 com Antónia da Silva, filha de Domingos George e de Margarida Joana. Deste enlace nasceram pelos menos sete filhos de que temos registo⁵, contando com Domingos.

Unidos por laços de matrimónio, estas duas famílias darão origem à linhagem de alguns dos mais notáveis mestres entalhadores e escultores da centúria de Setecentos.

Segundo pudemos apurar até ao momento, tudo começa com o casamento da irmã de Domingos Pereira Lobo, Maria da Conceição, com o entalhador Francisco de Faria Xavier. Deste matrimónio nascem, entre outros, os irmãos mestres entalhadores e escultores Matias José de Faria (Lameira e Loureiro 2018, p. 104; Soares e Figueiredo 2002, pp. 53-54; Duarte 2001, p. 53; Ferreira 2009, vol. II, p. 561) e o famoso Silvestre de Faria Lobo, que teve uma carreira fulgurante ao serviço da coroa portuguesa (Guedes 1971; Silva 1991, vol. II, pp. 211; Mangucci, Câmara e Verão 2017, p. 178; Lameira e Loureiro 2018, p. 105).

Francisco de Faria Xavier, que cedo terá emigrado para o Brasil, deixando a mulher e os filhos na metrópole, desenvolveu uma extensa e marcante atividade de entalhador e escultor na então colónia portuguesa (Dangelo e Pedrosa 2016, pp. 89-99). Não se apurou ainda em que ano Faria Xavier terá chegado ao Brasil⁶, apenas que a sua

⁵ A 7 de junho de 1688 é batizado o primogénito, Manuel (cf. ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Baptismos, liv. 1687-1708, fl. 12). No ano seguinte, a 11 de dezembro é a vez de Francisco (fl. 26v). Por sua vez, Maria é batizada a 14 de março de 1694 (fl. 67), Eusébio a 19 de março (fl. 111), Crispina a 4 de novembro de 1703 (fl. 158v), e, finalmente, José a 8 de setembro de 1706 (fl. 179).

⁶ Nos autos de petição de Maria da Conceição, relativos ao testamento de seu marido falecido no Brasil, em Catas Altas – Minas Gerais, datado de 1769, a mesma declara que o cônjuge tinha ido para o Brasil há cerca de 40 anos, o que remete para a sua chegada lá em finais da década de 20 de Setecentos. Dado que os seus filhos Matias José de Faria (n. 1719), Paulo de Faria (n. 1722) e Silvestre de Faria Lobo (n. 1725) nasceram pouco antes de Faria Xavier partir para o Brasil, nenhum deles terá tido oportunidade de aprender o ofício com o seu pai. Dos três nomeados no testamento, apenas Paulo de Faria não seguiu o ofício de entalhador, sendo dado como cirurgião e cavaleiro professo da Ordem de Cristo. A existência de outro filho, religioso no Convento de Santa Maria Madalena dos frades franciscanos mendicantes capuchos da província da Arrábida, é fugaz e não adianta dados significativos. Cf. ANTT. *Feitos Findos*, Juízo da Índia e Mina, Justificações Ultramarinas, Brasil, mç. 409, n.º 6.

primeira obra conhecida é datada de 1744 e refere-se ao altar da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Santo António (Santa Bárbara, Minas Gerais). Mais tarde, em 1750, é rastreado a trabalhar na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, concretamente no altar de São Gonçalo. O investigador Aziz Pedrosa, quem até hoje mais estudou a obra de Faria Xavier em Minas Gerais, aventa a possibilidade de outras obras de talha dessas e outras igrejas pertencerem à lavra do entalhador.

Tendo estado pelo Brasil por cerca de 40 anos a exercer o seu ofício, seria razoável pensar-se que teria deixado algum pecúlio, motivo pelo qual a sua mulher e filhos passam procuração ao padre Francisco Xavier da Costa, vigário da Igreja de São José da Barra em Minas Gerais. Interessante é o facto de este pedido da mulher e filhos de Francisco de Faria Xavier surgir 10 anos depois do falecimento do artista, que tem o seu óbito registado em 1759, antecedido de testamento do mesmo ano. Segundo o inventário dos seus bens, possuía apenas uma casa em Catas Altas, algumas dívidas por receber e objetos sem maior valor (Dangelo e Pedrosa 2016, p. 89).

Assim:

Ihe dão poder quanto em direito se requer para em nome delles constituintes, possa o dito seu procurador dar cobrar e haver a seu poder, todas e quaisquer suas dividas, dinheiros, bens e feitos e acções, e tudo o mais que se dever e pertencer à herança e casal do dito marido e pay delles constituintes, Francisco de Faria Xavier, que faleceo nas partes da America, deixando por seu testamenteiro Manoel Gonçalves de Mattos, cujas cobranças fará do mesmo testamenteiro, ou dos devedores (ANTT. Feitos Findos, Juízo da Índia e Mina, Justificações Ultramarinas, Brasil, mç. 409, n.º 6).

É ainda pedido por Paulo de Faria, à província de Santa Maria da Arrábida da observância de São Francisco, que passe certidão sobre um seu irmão frade, pedido que é atendido, certificando-se que Fr. Luís da Conceição é pregador e habita no Convento de Santa Maria Madalena junto a Alcobaça (ANTT. *Feitos Findos*, Juízo da Índia e Mina, Justificações Ultramarinas, Brasil, mç. 409, n.º 6).

Tal como Faria Xavier, muitos outros entalhadores oriundos da cidade de Lisboa encontraram em Minas Gerais mercados de trabalho apelativos, dando-lhes oportunidade de exercerem a sua arte de forma mais livre e em circunstâncias de colaboração com artífices autóctones. Nomes como Manuel de Brito, Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha (Pedrosa e Ferreira 2021) pontuam nesse rol de emigrados, cuja formação na escola de talha de Lisboa apetrechou para o desenvolvimento em Minas Gerais, e não só — veja-se o caso de Manuel e Francisco Xavier de Brito, que trabalharam no Rio de Janeiro — de uma linguagem estética que, embora de matriz reinol, se aclimatou às novas circunstâncias culturais e geográficas.

Para a temática que aqui desenvolvemos, e não podendo estender a relação destas genealogias para além do objetivo primeiro deste estudo, considerando que Matias José de Faria e Silvestre de Faria Lobo eram filhos de Francisco de Faria Xavier, emigrado



Fig. 1. Altar da Sagrada Família, anterior de Nossa Senhora de Belém. Mosteiro dos Jerónimos
 Fonte: Fotografia da autora

no Brasil desde meados de 1720, nunca tendo regressado à metrópole e lá morrendo em 1759, perguntamo-nos com quem e em que oficinas estes seus filhos, destacados entalhadores, terão aprendido o seu ofício, e debaixo de que patrocínio terão desenvolvido as suas carreiras. A hipótese mais viável parece ser aquela da oficina do seu avô materno, José Pereira Lobo e do seu tio Domingos Pereira Lobo. No entanto, também é verdade que Silvestre de Faria Lobo, no seu testamento, afirma que é casado com Francisca das Chagas — com quem contraiu matrimónio em 1745 — (Guedes 1971) filha do conhecido mestre entalhador setecentista João Vicente (Ferreira 2009, vol. II, pp. 517-519) e irmã dos escultores Félix Vicente de Almeida⁷ e José de Almeida, este último conhecido principalmente por ter estadeado em Roma, pela qualidade superior dos seus trabalhos de escultura pética e lúnea e por ter sido o mestre do escultor Joaquim Machado de Castro (Falcão e Pereira 1996; Vale 2008; Vale 2016, pp. 59-67).

⁷ Foi entalhador e escultor do Paço da Ribeira, tendo executado, entre outras, várias obras para o Paço de Salvaterra de Magos e a Capela Real da Ajuda (cf. ANTT. *Ministério do Reino*, mc. 727, proc. 64 e *Capela Real da Ajuda/Torre sineira da Capela Real da Ajuda* 2007 [1994]).

A provar a proximidade e a colaboração entre Félix Vicente de Almeida e Silvestre de Faria Lobo, seu cunhado, existe um documento de procuração em que Félix delega em Silvestre a cobrança dos dinheiros que a corte lhe devia pelas obras que efetuou para o Paço de Salvaterra de Magos (ANTT. *Ministério do Reino*, mc. 727, proc. 64).

4. O ALTAR DE NOSSA SENHORA DE BELÉM

Localizado no cruzeiro da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, o altar primitivamente dedicado a Nossa Senhora de Belém, orago do mesmo cenóbio, é o primeiro do lado do Evangelho, tendo como seu gémeo, o dedicado a São Jerónimo. Assim e, originalmente, cumprindo com a lógica da hierarquia das devoções presentes na igreja e dos locais de exposição que lhes era devido, do lado do Evangelho da capela-mor observava-se a figura de roca da Senhora de Belém no seu retábulo e do lado da Epístola o santo da Ordem que habitava o cenóbio, São Jerónimo.

Da imagem de roca de Nossa Senhora de Belém sabe-se, por informação de Fr. Agostinho de Santa Maria, no seu Santuário Mariano (Santa Maria 1707, pp. 115-116), que era de grande e reconhecida devoção, especialmente das senhoras da corte, que amiúde a visitavam.

Esta Santissima, e milagrosa imagem se entende a mandou fazer a Serenissima Rainha D. Maria, mulher do mesmo Rey D. Manoel, que foy Princeza muyto devota [...] He a Senhora de soberana fermosura, e assim era as delicias das Rainhas, e Princesas; porque se não podião apartar da sua presença [...] ainda hoje é o alivio, e consolação das Senhoras da Corte, que com muyta frequencia a visitão; que não he pouco, em tempo em que há tanta falta de devoção. Vão a pedir-lhe filhos, para segurarem a Successão de suas casas, e a este respeito furtão à Senhora o Santissimo Menino, que tem nos braços; porque muitas vezes é vista sem ele. He de estatura muyto agigantada, porque terá oito palmos de alto; he de vestidos, e assim tem muytos, e muyto ricos, e preciosos, que lhe oferecerão as Rainhas, e Princesas, e ainda hoje as Senhoras da Corte lhe oferecem as galas preciosas de seus desposorios.

Esta descrição de Fr. Agostinho de Santa Maria sobre a imagem de Nossa Senhora de Belém é a mais completa encontrada acerca do orago e da forte devoção que lhe estava associada, embora não nos forneça informação relativa ao seu altar. Santa Maria escreveu cerca de 1700, anos antes da execução do retábulo em estudo (1734). Já Fr. Jacinto de São Miguel, que viveu entre 1693-1763, redigiu certamente o seu manuscrito sobre este mosteiro depois de publicado o *Santuário Mariano* e, no que se refere ao altar de Nossa Senhora de Belém, refere o seguinte:

Estão n'este cruzeiro collocados seis altares dentro das mesmas paredes, feitos á roda seus arcos de mui bastante altura e largura, ricamente lavrados, em que estes se formam de uma e outra parte dos sobreditos altares; o primeiro e que fica da parte do Evangelho junto á porta da sacristia é de Nossa Senhora de Belem, orago d'este templo e mosteiro, a imagem da qual é formosíssima e de grande estatura, de vestidos (São Miguel 1901, p. 45)⁸.

Também os cronistas que escreveram anos mais tarde não o agradeceram com considerações dilatadas. Por exemplo, sobre os altares do cruzeiro da igreja, o abade Antonio Damaso de Castro e Souza refere «Ha no cruzeiro seis Altares dourados e estofados, a saber: um de São Jerónimo [...] e os outros de Santa Paula; de Nossa Senhora de Belém: tendo esta perfeita Imagem, que é de vestir 8 palmos de alto, cujo primeiro e principal titulo é a da Senhora dos Reis» (Castro e Souza 1840, p. 22).

As obras de talha do mosteiro hieronimita de Belém não têm sido alvo de atenção pormenorizada por parte dos investigadores em história da arte. Situadas em edifício de fundação quinhentista, com um lastro de história enraizada na época dos descobrimentos portugueses e seus reflexos no edificado e nas artes aplicadas, as atenções viraram-se sempre mais para a sua arquitetura, pintura, escultura pétrea e em barro, alfaias ricas e relíquias e, ultimamente, para as campanhas de restauro dos séculos XIX e XX (Soares 2006; Soares 2023).

Exceção a este panorama é o artigo de Francisco Lameira no catálogo da exposição *Jerónimos — 4 séculos de pintura*, de 1993. No seu texto, este historiador refere que o retábulo da Senhora de Belém foi executado em 1734 e dourado em 1744, a expensas de D. João V, não adicionando mais informação relevante sobre o mesmo (Lameira 1993, pp. 98-105).

O retábulo dedicado a Nossa Senhora de Belém inscreve-se num conjunto de obras de talha barroca com acentuadas características estéticas que remetem para o gosto regêcia francês (Verdier 1989; Demetrescu 2003). A sua denominação advém do período de regêcia de Filipe de Orleães, na menoridade de Luís XV (entre 1715-1723). Pode-se considerar um gosto de transição entre as coordenadas estéticas do barroco e o advento do estilo rococó. Surgiu, principalmente, no mobiliário destinado a recheiar espaços mais pequenos, como quartos, salões, bibliotecas, salas de música e leitura. Mantendo a sumptuosidade da forma anterior, aligeira a sua força explosiva, suavizando linhas que criam peças mais pequenas e adaptáveis à intimidade de espaços menos faustosos e de convivialidade, mais centrados no universo feminino. Uma das marcas mais distintivas deste gosto é a sua maior liberdade criativa, que antevê já as formas graciosas e soltas do rococó, onde a assimetria começa a insinuar-se.

⁸ Esta publicação foi feita a partir da transcrição de manuscritos de Fr. Jacinto de São Miguel, localizados pelo autor da edição crítica, Martinho Augusto Ferreira da Fonseca. Não se sabe a data exata deste manuscrito, apenas que Fr. Jacinto de São Miguel viveu entre 1693-1763.



Fig. 2. Remate do altar da Sagrada Família. Mosteiro dos Jerónimos

Fonte: Fotografia da autora



Fig. 3. Imagens da Sagrada Família. Mosteiro dos Jerónimos

Fonte: Fotografia da autora

Enquadrando o surgimento deste estilo, em França, Roger Verdier assinala:

Au début du 18e siècle et pendant la Régence, la règle constructive et décorative n'est pas absolu. De l'art solennel et représentatif d'une époque que s'estompe, nait un mobilier plus amable, plus intime [...] La noblesse, qui avait doucement abandonné Louis XIV à la fin de son règne, redécouvre la capitale, aménage ou construit des hôtels particuliers, en cachant derrière la dignité toujours classique des façades, des appartements plus fonctionnels, plus petits, en un mot plus faciles à vivre [...] (Verdier 1989, pp. 3 e 20).

Os motivos decorativos predominantes, remetendo para um universo mais intimista e palaciano, são os concheados abertos, as cornucópias, palmetas, as cabeças femininas emplumadas (*spagnolettes*), os quadriculados finos (*gradinhas*), os *amorini* de rostos expressivos, os pendentives vegetalistas e os *tondi*.

Não fugindo à composição habitual dos retábulos que imediatamente o antecederam, a que se convencionou atribuir a nomenclatura «de estilo joanino» (Smith 1963, p. 95), este altar da Senhora de Belém apresenta um corpo único, com abertura central bem dimensionada, ladeada por duplas colunas salomónicas. O seu remate ou ático fecha a estrutura em arco de volta inteira, ao qual se apõem figuras de vulto e decoração entalhada faustosa, tudo encimado pelo escudo de Portugal, ladeado por dois anjos meninos.

Se a estrutura arquitetónica do retábulo não é marcadamente diferente das anteriores, esta aponta, no entanto, para uma solução mais esguia e alta da máquina retabular, que será consagrada posteriormente nos altares de talha rococó, que Lisboa, infelizmente, devido ao terramoto de 1755, não teve oportunidade de cultivar.

O altar dedicado à Senhora de Belém apresenta-se com estrutura e decoração imponentes, facto facilmente compreensível pela relevância do orago e lastro de devoção da imagem que iria acolher. Se a sua estrutura não é desviante em relação às que imediatamente a precederam, já as escolhas para a sua ornamentação se revelam revolucionárias, impondo um gosto afrancesado, que de certa forma destrona as composições anteriores de influência italianizante e de carácter sacro mais vincado. Neste altar, assistimos à introdução de elementos decorativos, tais como *gradinhas*, cabeças emplumadas, pendentives florais leves e estilizados, cabeças de anjos aladas expressivas e elegantes e medalhões, os famosos *tondi* italianos.

Os *tondi* foram largamente privilegiados por vários mestres desenhadores e entalhadores de retábulos utilizando-os na sua decoração, a partir sensivelmente de 1730, recuperando o gosto renascentista pela forma circular no enquadramento de temas de simbologia cristã, ou de figurações da Virgem Maria, de Jesus Cristo ou de santos. Sabemos como o círculo, considerado a forma perfeita, está associado ao sol e à emanção da inteligência divina. Desde as moedas romanas, que representavam efigies de imperadores, passando pela representação de «retratos» em tondos no renascimento até



Fig. 4. Pormenor do altar da Sagrada Família. Mosteiro dos Jerónimos
Fonte: Fotografia da autora

à sua apropriação pela cultura do barroco, a fortuna dos medalhões jogou-se sempre na latente virtuosidade ligada ao círculo como moldura ideal para o enquadramento e reforço da mensagem veiculada (Ferreira 2025).

Para além de expositores do sagrado eram também opções decorativas bem pensadas. A sua colocação em áreas precisas dos retábulos não era de todo aleatória. A imensa potencialidade decorativa que apresentam foi aproveitada de forma sábia pelos artistas e, assim, observamos medalhões preenchendo espaços planos como pilastras e painéis, articulando-se com os outros elementos decorativos anteriormente elencados, contribuindo para a sensação de requinte, novidade e virtuosismo que estes conjuntos transmitiam.

Foi, essencialmente, através dos álbuns dos mais influentes ornamentistas à época que se reavivou este gosto. Entre todos, terá sido, possivelmente, Jean Lepautre quem fez mais uso deste elemento, aplicando-o em diversas composições decorativas. Sabemos que os álbuns de Jean Lepautre eram bem conhecidos em Portugal e utilizados pelos artistas, quer fossem pintores de azulejos, entalhadores, pintores decoradores, marceneiros ou ourives (Préaud 1993).



Fig. 5. Pormenor de altar colateral da Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana, Loures

Fonte: Fotografia da autora



Fig. 6. Altar de Nossa Senhora das Dores. Nave da Igreja de São Miguel de Alfama, Lisboa

Fonte: Fotografia da autora

No caso da talha barroca da escola de Lisboa, vários são os altares que fazem uso deste elemento decorativo, em convívio com os demais que nesta época se adotaram. Podemos apontar como exemplos o Convento de Nossa Senhora do Bom Sucesso, que possui vários altares desta tipologia no corpo da igreja, no antecoro e no coro alto, ou a Igreja de São Miguel de Alfama, que apresenta o altar de Nossa Senhora das Dores. Sensivelmente do mesmo período cronológico são os retábulos colaterais da Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana, no concelho de Loures, ou alguns da Igreja Matriz de Odivelas, nomeadamente o colateral do Sagrado Coração de Jesus e os da nave de São Miguel, de Santo António e da Virgem com o Menino. Voltamos a encontrar o gosto por estes motivos decorativos na Igreja de Nossa Senhora da Atalaia, no Montijo. Sobre este último, recentemente, localizámos o seu contrato de obra. Ajustado a 9 de maio de 1732, em Lisboa, o seu encomendador foi Leonardo Jordão Baptista, identificado na sua habilitação à Ordem de Cristo, em 1718 (ANTT. *Mesa da Consciência e Ordens*, Habilitações para a Ordem de Cristo, letra L, mç. 17, n.º 14), como criado de sua majestade, oficial da matrícula dos moradores da Casa Real e capitão de infantaria da ordenança dos privilegiados de Malta da corte. O entalhador foi Luís de Barros Pereira⁹, morador em Lisboa «às portas da igreja do Espírito Santo».

⁹ Luís de Barros Pereira é uma figura ainda obscura, reconhecendo-se, apenas, outro contrato de obra, desta vez destinado à capela-mor da Igreja Matriz de Cuba, no Alentejo (cf. ADB. *Cartório Notarial de Faro do Alentejo*, 1729, fls. 38-39).



Fig. 7. Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora da Atalaia, Montijo
Fonte: Fotografia da autora

O contrato segue a pauta formal para este tipo de encomendas:

estava ajustado com elle mestre entalhador para haver de fazer a obra de talha do retabolo da cappella mor da Ermida Nova de Nossa Senhora da Atalaya que he cita na banda dalem do Rio Tejo [...] e da mesma sorte se obrigua fazer as Ilharguas da mesma capella mor taobem conforme o risco dellas [...] com a mayor perfeição da arte tanto pello que respeita ao seo ofício de entalhador como de escultor porquem hão de ser feitas as figuras que a dita obra hade leuar conforme o que se vé e mostra pellos ditos riscos e planta [...] e tudo por preço de sesenta moedas de ouro de quatro mil e outocentos reis cada huma que importão douzentos e outenta mil reis [...] (ANTT. Cartório Notarial de Lisboa, n.º 3, cx. 117, liv. 508, fls. 90v-91v).

Existem em Lisboa mais três altares afiliados no gosto regência, atribuídos ao mestre Félix Aducto da Cunha, concretamente, os dois do cruzeiro da atual Igreja das Mercês, antiga da Ordem Terceira de Nossa Senhora de Jesus, a saber, o de Nossa Senhora do Patrocínio e de São José, e o de Nossa Senhora da Assunção, no antecoro da Igreja da Madre de Deus. Estes três exemplares, apesar de não fazerem uso de medalhões, contêm toda a retórica estrutural e decorativa do gosto regência.



Fig. 8. Altar de Nossa Senhora do Patrocínio, Igreja paroquial das Mercês, Lisboa

Fonte: Fotografia da autora

CONCLUSÃO

O altar primitivamente dedicado a Nossa Senhora de Belém, sito no Mosteiro dos Jerónimos, assinala uma devoção arreigada naquele cenóbio, mais tarde substituída pela invocação da Sagrada Família. É uma estrutura retabular devedora dos cânones artísticos que se começaram a implementar no início do século XVIII e que por volta dos anos 30 da centúria reconhecem alterações significativas, principalmente no que à sua ornamentação concerne. As formas pujantes e impositivas da talha de estilo joanino (1700-1725-30) dão lugar a escolhas de carácter mais fluido, intimista e algo palaciano. O altar já não é recetáculo quase exclusivo da simbólica cristã, abre-se a um mundo mais coloquial e familiar, onde se destacam ornamentos sinuosos e estilizados, que abrem caminho para a estética rococó.

Pela singularidade da sua feição, onde conjuga e harmoniza uma estrutura evoluída e novos, variados e imaginativos ornamentos; por pertencer a uma pequena família de exemplares identificados da escola de talha de Lisboa; por testemunhar o labor de um mestre entalhador ainda pouco conhecido e, ainda, e não de somenos, por estar localizado num altar do mosteiro hieronimita de Belém, o retábulo dedicado à Sagrada Família merece a nossa atenção e divulgação como obra de arte de elevada qualidade artística e raridade no panorama da história da arte da talha da cidade de Lisboa.

FONTES

Arquivo Nacional Torre do Tombo

- ANTT. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3, cx. 114, liv. 488.
- ANTT. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3, cx. 117, liv. 508, fls. 90v-91v.
- ANTT. *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 3, cx. 119, liv. 521, fls. 46v-47.
- ANTT. *Feitos Findos*, Juízo da Índia e Mina, Justificações Ultramarinas, Brasil, mç. 409, n.º 6.
- ANTT. *Mesa da Consciência e Ordens*, Habilitações para a Ordem de Cristo, letra L, mç. 17, n.º 14.
- ANTT. *Ministério do Reino*, mç. 727, proc. 64.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia da Encarnação*, Óbitos, liv. 1736-1754.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Baptismos, liv. 1687-1708, fls. 12, 26v, 67, 111, 158v, 179.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Baptismos, liv. 1708-1731, fl. 89.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Casamentos, liv. 1704-1725, fl. 76v.
- ANTT. *Registos Paroquiais da Freguesia do Santíssimo Sacramento*, Óbitos, liv. 1736-1754.
- ANTT. *Tribunal do Santo Ofício*, Conselho Geral, Habilitações, mç. 11, doc. 176.

Arquivo Distrital de Beja

- ADB. *Cartório Notarial de Faro do Alentejo*, 1729, fls. 39-39 [consult. 2024-08-12]. Disponível em: <https://adbja.dglab.gov.pt/escritura-de-contrato-e-fianca-celebrada-com-o-mestre-entalhador-de-lisboa-luis-de-barros-pereira/>.

ESTUDOS

- ASSUNÇÃO, Ana Paula, e Sílvia FERREIRA, 2018. Magnificência e doutrina: os altares de talha barroca. Em: Carla Varela FERNANDES, coord. *Igreja Matriz de Bucelas*. Lisboa: Imprimatur, pp. 105-121.
- Capela Real da Ajuda/Torre sineira da Capela Real da Ajuda. *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico* [Em linha] 2007 [1994] [consult. 2024-07-21]. Disponível em: https://www.monumentos.gov.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6106.
- CARVALHO, Ayres de, 1964. Novas revelações para a História do Barroco em Portugal. *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 2.ª Série, (20), 45-46.
- CASTRO E SOUZA, Antonio Damaso de, 1840. *Descrição do real mosteiro de Belem com a noticia da sua fundação*. Lisboa: Typographia de A. S. Coelho.
- DANGELO, André, e Aziz José de Oliveira PEDROSA, 2016. Notas sobre a vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier. Em: Ana Celeste GLÓRIA, coord. *O retábulo no espaço ibero-americano. Forma, função e iconografia*. Lisboa: IHA/NOVA FCSH, vol. I, pp. 89-99.
- DEMETRESCU, Calin, 2003. *Le style Régence*. Paris: Les Éditions de l'Amateur.
- DUARTE, Teresa, 2001. *Os retábulos em Óbidos. Do Maneirismo ao Neoclássico*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FALCÃO, José António, e Fernando António Baptista PEREIRA, 1996. *José de Almeida Escultor Setecentista*. Lisboa: Estar.
- FERREIRA, Sílvia, 2025. L'influenza del medaglioni di Della Robbia e dei tondi nelle arti decorative portoghesi dei secoli XVII e XVIII: Diffusione, mimetismo e reinvenzione. Em: Nunziatella ALESSANDRINI, Mariagrazia RUSSO, e Gaetano SABATINI, coord. *Patrimonio italiano in Portogallo: un viaggio nei secoli XV-XX*. Conegliano: Anteferma Edizioni Srl, pp. 102-117.
- FERREIRA, Sílvia, 2020. From the convent to the museum: the displacement and exhibition of baroque gilded woodcarving altars in Portugal. Em: Dominik KIMMEL, e Stefan BRÜGGERHOFF, coord. *Museen – orte des authentischen?/Museums – places of authenticity?* Heidelberg: Propylaeum, pp. 117-125.

- FERREIRA, Sílvia, 2017. A igreja do colégio beneditino de Nossa Senhora da Estrela de Lisboa: génese, destruição e recuperação/reinvenção de um património. *Conservar Património* [Em linha]. (26), 79-90 [consult. 2024-07-21]. Disponível em: <https://conservarpatrimonio.pt/issue/view/1099/1982>.~
- FERREIRA, Sílvia, 2016. A Retabulística Barroca de Lisboa entre o Liberalismo e a Actualidade: Mecanismos de alienação e de conservação de um património. O papel do Museu Nacional de Arte Antiga. Em: Ana Celeste GLÓRIA, coord. *O retábulo no espaço ibero-americano. Forma, função e iconografia*. Lisboa: IHA/NOVA FCSH, vol. I, pp. 247-261.
- FERREIRA, Sílvia, 2009. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 vols.
- GUEDES, Natália Correia, 1971. *O Palácio de Queluz*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LAMEIRA, Francisco, 1993. A talha do mosteiro de Santa Maria de Belém. Em: Anísio FRANCO, coord. *Jerónimos — 4 séculos de pintura*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura; IPPAR; Mosteiro dos Jerónimos, pp. 98-107.
- LAMEIRA, Francisco, e José João LOUREIRO, 2018. *Retábulos no Patriarcado de Lisboa*. Faro: Universidade do Algarve. Promontoria Monográfica. História da Arte, 17.
- MANGUCCI, António Celso, Maria Alexandra Gago da CÂMARA e Teresa VERÃO, 2017. No vão do quinto arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate. *Cadernos do Arquivo Municipal*. 2.ª Série, (7), 171-191.
- NETO, Maria João, 2001. *Memória, Propaganda e Poder – O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP.
- PAIS, Alexandre Nobre, 2010. Presépios portugueses. A noite obscura da História. Em: Ana de Castro HENRIQUES, coord. *Esculturas de género. Presépio e naturalismo em Portugal*. Lisboa: MNA, pp. 40-60.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira, 2022. *De Lisboa para Minas Gerais: vida e obra do entalhador José Coelho de Noronha*. Belo Horizonte: Editora Fino Traço.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira, 2019. *A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira, e Sílvia FERREIRA, 2021. A circulação de entalhadores lisboetas em Minas Gerais e a propagação da talha ornamental religiosa na Capitania (1730-1760). Em: *Actas do V Congresso Internacional de Barroco Iberoamericano: identidades y redes culturales*. Granada: Ministerio de Cultura y Deporte/Universidad de Granada, vol. II, pp. 511-518.
- PRÉAUD, Maxime, 1993. *Graveurs du XVIIe siècle. Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre*. Paris: BNF.
- SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, 1707. *Santuário Mariano*. Lisboa: Na oficina de Antonio Pedrozo Galvão.
- SÃO MIGUEL, Fr. Jacinto de, 1901. *Relação da insigne e real casa de Santa Maria de Belem*. Recensão publicada e acrescentada de notas e bibliografia por Martinho Augusto Ferreira da Fonseca. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.
- SILVA, Maria de Lurdes, 1991. *A reedificação da Igreja de Santo António: espaço, arquitectura, programa (1755-1812)*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 vols.
- SMITH, Robert C., 1972. Dois Estudos Beneditinos. *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 2.ª Série, (27), 69-101.
- SMITH, Robert C., 1963. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SOARES, Clara Moura, 2023. Os restauros do Mosteiro dos Jerónimos no século XIX: critérios e receção crítica coeva. Em Paulo BATISTA, e Sílvia FERREIRA, coord. *D. Manuel. Cartografia de um reinado*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 183-211.

- SOARES, Clara Moura, 2006. *As intervenções oitocentistas do Mosteiro de Santa Maria de Belém: o sítio, a história e a prática arquitetónica*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SOARES, Clara Moura, e Paula FIGUEIREDO, 2002. *A Igreja de São Pedro da Ericeira. Memória histórica e artística*. Ericeira: Mar de Letras.
- VALE, Teresa Leonor M., 2016. Uno scultore portoghese a Roma: José de Almeida (1708-1770) e l'Accademia del Portogallo nella prima metà del Settecento. *Studiolo. Revue d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome*. (13), 59-67.
- VALE, Teresa Leonor M., 2008. *Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini de Pádua*. Lisboa: Livros Horizonte.
- VERDIER, Roger, 1989. *Le Style Régence*. Saint-Martin-de-la-Lieue: Roger Verdier.