INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DE MINAS GERAIS - *CAMPUS* OURO PRETO
ESPECIALIZAÇÃO EM GESTÃO E CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Juana Luiza Borborema Antunes

A representação franciscana em Vila Rica entre o final do século XVIII e o início do século XIX: análise da pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem*

Ouro Preto
2026

JUANA LUIZA BORBOREMA ANTUNES

A representação franciscana em Vila Rica entre o final do século XVIII e o início do século XIX: análise da pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso Especialização em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural do Instituto Federal de Minas Gerais - Campus Ouro Preto para obtenção do grau de especialista em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer

Ouro Preto
2026

A636r Antunes, Juana Luiza Borborema.
A representação franciscana em Vila Rica entre o final do século XVIII e o início do século XIX [manuscrito] : análise da pintura São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem / Juana Luiza Borborema Antunes. – 2026.
56 f. : il.

Orientador: Alex Fernandes Bohrer.
Trabalho de Conclusão de Curso (licenciatura) – Instituto Federal de Minas Gerais. *Campus* Ouro Preto, 2026.

1. Iconografia franciscana. 2. São Francisco de Assis. 3. Pintura religiosa. I. Bohrer, Alex Fernandes. II. Instituto Federal de Minas Gerais. *Campus* Ouro Preto. III. Título.

CDU: 7.04

Catalogação: Kelly Cristiane Santos Morais - CRB-6/3217

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE MINAS GERAIS
Campus Ouro Preto
Diretoria de Pesquisa, Inovação e Pós-Graduação
Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural
Rua Pandiá Calógeras - Bairro Bauxita - CEP 35400-000 - Ouro Preto - MG
- www.ifmg.edu.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

JUANA LUIZA BORBOREMA ANTUNES

A REPRESENTAÇÃO FRANCISCANA EM VILA RICA ENTRE O FINAL DO SÉCULO XVIII E O INÍCIO DO SÉCULO XIX: ANÁLISE DA PINTURA "SÃO FRANCISCO RECEBE A REGRA DE SUA ORDEM"

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Especialização em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural, ofertado pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais - *Campus* Ouro Preto, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Especialista em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural.

Aprovado em 29 de setembro de 2026, pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer (IFMG-OP) - Orientador

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos (UFMG)

Profa. Ms. Savilly Aimée Teixeira Buttros (IFMG-OP)

Ouro Preto, 29 de setembro de 2026.

Documento assinado eletronicamente por **Alex Fernandes Bohrer**, **Professor**, em 30/09/2026, às 15:02, conforme Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Savilly Aimée Teixeira Buttros**, **Usuário Externo**, em 01/10/2026, às 14:15, conforme Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Adalgisa Arantes Campos**, **Usuário Externo**, em 02/10/2026, às 17:06, conforme Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade do documento pode ser conferida no site https://sei.ifmg.edu.br/consultadocs informando o código verificador **2902668** e o código CRC **CA037595**.

23213.002776/2026-10	2902668v1

Dedico este trabalho aos meus pais, ao meu irmão e ao meu sobrinho, por todo o amor e apoio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, pelo amor, apoio e incentivo ao longo de toda a minha trajetória acadêmica e pessoal. Ao meu irmão, pelo apoio nos diferentes momentos desta caminhada.

Às minhas colegas e amigas Ana, Lunara e Maria, agradeço pela convivência, pelas trocas, pelo apoio e pelos aprendizados compartilhados ao longo da formação, que tornaram este percurso mais leve e enriquecedor e contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao meu orientador, professor Alex Fernandes Bohrer, agradeço pela orientação, disponibilidade, ensinamentos e contribuições fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço também a todas as pessoas que, de diferentes formas, fizeram parte da minha formação e contribuíram para esta trajetória.

RESUMO

Este trabalho analisa a pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem*, localizada na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais, considerando seus aspectos iconográficos, compositivos e espaciais. A pesquisa também contextualiza a produção artística de João Batista de Figueiredo e Manoel da Costa Ataíde, considerando os registros históricos relacionados à ornamentação do templo e as dúvidas existentes quanto à autoria do painel, atribuído a Ataíde por Oliveira (2023). De caráter qualitativo e interdisciplinar, o estudo compreendeu levantamento bibliográfico, observação direta, registro fotográfico, descrição formal, análise iconográfica e estudo da perspectiva e dos planos de profundidade. Em razão da posição elevada da pintura, os registros fotográficos foram processados no programa PhotoModeler Standard para a produção de uma ortofoto, utilizada como base para a elaboração dos diagramas analíticos. A análise iconográfica identificou a entrega da Regra a São Francisco como episódio principal, acompanhada de duas cenas secundárias relacionadas à inscrição latina presente na parte inferior do painel. A análise compositiva e espacial evidenciou a centralidade do santo, a presença de dois pontos de fuga principais e a organização da cena em onze planos de profundidade, demonstrando como esses elementos contribuem para a hierarquização da narrativa pictórica. O levantamento histórico apontou a ausência de documentação conclusiva sobre a autoria do painel, enquanto a investigação iconográfica revelou a necessidade de aprofundar a identificação da fonte narrativa de uma das cenas secundárias. Dessa forma, o estudo contribui para a compreensão das representações franciscanas na pintura religiosa de Vila Rica e para a ampliação do registro documental do conjunto pictórico da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Palavras-chave: Iconografia franciscana. São Francisco de Assis. Pintura religiosa. Ouro Preto. Perspectiva.

ABSTRACT

This study analyzes the painting *Saint Francis Receives the Rule of His Order*, located in the chancel of the Church of Saint Francis of Assisi in Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil, focusing on its iconographic, compositional, and spatial aspects. The research also contextualizes the artistic production of João Batista de Figueiredo and Manoel da Costa Ataíde, considering historical records related to the decoration of the church and the uncertainties surrounding the authorship of the panel, which Oliveira (2023) attributes to Ataíde. Adopting a qualitative and interdisciplinary approach, the study involved a literature review, direct observation, photographic documentation, formal description, iconographic analysis, and an examination of perspective and depth planes. Due to the elevated position of the painting, the photographic records were processed using PhotoModeler Standard software to produce an orthophoto, which served as the basis for the analytical diagrams. The iconographic analysis identified the reception of the Rule by Saint Francis as the central episode, accompanied by two secondary scenes associated with the Latin inscription at the bottom of the panel. The compositional and spatial analysis revealed the centrality of the saint, the presence of two principal vanishing points, and the organization of the scene into eleven depth planes, demonstrating how these elements contribute to the visual hierarchy of the pictorial narrative. The historical investigation revealed a lack of conclusive documentary evidence regarding the authorship of the panel, while the iconographic examination highlighted the need for further research to identify the narrative source underlying one of the secondary scenes. Thus, this study contributes to a broader understanding of Franciscan representations in the religious painting of Vila Rica and to the expansion of the documentary record of the pictorial ensemble of the Church of Saint Francis of Assisi in Ouro Preto.

Keywords: Franciscan iconography. Saint Francis of Assisi. Religious painting. Ouro Preto. Perspective.

RESUMEN

Este trabajo analiza la pintura *San Francisco recibe la Regla de su Orden*, ubicada en la capilla mayor de la Iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, considerando sus aspectos iconográficos, compositivos y espaciales. La investigación también contextualiza la producción artística de João Batista de Figueiredo y Manoel da Costa Ataíde, teniendo en cuenta los registros históricos relacionados con la ornamentación del templo y las dudas existentes acerca de la autoría del panel, atribuido a Ataíde por Oliveira (2023). De carácter cualitativo e interdisciplinario, el estudio comprendió una revisión bibliográfica, observación directa, documentación fotográfica, descripción formal, análisis iconográfico y estudio de la perspectiva y de los planos de profundidad. Debido a la ubicación elevada de la pintura, los registros fotográficos fueron procesados mediante el programa PhotoModeler Standard para generar una ortofoto, utilizada como base para la elaboración de los diagramas analíticos. El análisis iconográfico identificó la recepción de la Regla por San Francisco como el episodio principal, acompañado de dos escenas secundarias relacionadas con la inscripción latina situada en la parte inferior del panel. El análisis compositivo y espacial puso de manifiesto la centralidad del santo, la presencia de dos puntos de fuga principales y la organización de la escena en once planos de profundidad, demostrando cómo estos elementos contribuyen a la jerarquización de la narrativa pictórica. La investigación histórica evidenció la ausencia de documentación concluyente sobre la autoría del panel, mientras que el análisis iconográfico señaló la necesidad de profundizar en la identificación de la fuente narrativa de una de las escenas secundarias. De este modo, el estudio contribuye a la comprensión de las representaciones franciscanas en la pintura religiosa de Vila Rica y a la ampliación del registro documental del conjunto pictórico de la Iglesia de San Francisco de Asís de Ouro Preto.

Palabras clave: Iconografía franciscana. San Francisco de Asís. Pintura religiosa. Ouro Preto. Perspectiva.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pintura do Forro da Nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão/Mariana, atribuída a João Batista de Figueiredo…….23

Figura 2 – Pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Santa Rita Durão, Mariana/MG, atribuída a João Batista de Figueiredo.……...….24

Figura 3 – Pintura do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, Mariana/MG, atribuída a João Batista de Figueiredo…….……...….24

Figura 4 – Pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, executada por Manoel da Costa Ataíde 30

Figura 5 – Representações de São Francisco de Assis atribuídas a Manoel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto: (a) *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem*; (b) *São Francisco recebendo a Indulgência da Porciúncula*; (c) *São Francisco Penitente* 30

Figura 6 – Vista em perspectiva do altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, com a indicação da localização do quadro denominado *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* 33

Figura 7 – Vista da pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem*, localizada no alto da parede lateral do altar-mor, referente ao lado da Epístola da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto 34

Figura 8 – Localização do quadro *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* na planta baixa do segundo pavimento da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto – MG 33

Figura 9 – Detalhe da escrita em latim presente na parte inferior da pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* 36

Figura 10 – Detalhe da porção central da pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* 37

Figura 11 – Detalhe da porção lateral esquerda da pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* 38

Figura 12 – Diagrama com a demarcação da linha do horizonte e do eixo vertical central do quadro *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* 41

Figura 13 – Diagrama com a demarcação da linha do horizonte, do eixo vertical central e das linhas convergentes para os pontos de fuga do quadro *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* 42

Figura 14 – Diagrama com a demarcação das linhas diagonais distintas das linhas convergentes para os pontos de fuga do quadro *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* 43

Figura 15 – Diagrama com a demarcação das linhas diagonais distintas das linhas convergentes para os pontos de fuga em relação às linhas que convergem para os PF 44

Figura 16 – Diagrama dos planos de profundidade do quadro *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* 45

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EV – Eixo Vertical Central

IFMG – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais

LH – Linha do Horizonte

MG – Minas Gerais

PF – Ponto de Fuga

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....11
2 SÃO FRANCISCO DE ASSIS E A TRADIÇÃO ICONOGRÁFICA FRANCISCANA....14
2.1 Breve histórico da vida do Santo.....14
2.2 A iconografia de São Francisco de Assis.....16
3 A PINTURA RELIGIOSA EM MINAS GERAIS: JOÃO BATISTA DE FIGUEIREDO E MANOEL DA COSTA ATAÍDE.....18
3.1 Breve histórico da vida de João Batista de Figueiredo.....18
3.2 Características da produção pictórica de João Batista de Figueiredo.....21
3.3 Breve histórico da vida de Manoel da Costa Ataíde.....25
3.4 Características da produção pictórica de Manoel da Costa Ataíde.....31
4 ANÁLISE DOS OBJETOS DE ESTUDO: São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem 33
4.1 Análise descritiva e iconográfica.....33
4.2 Análise da perspectiva.....39
4.3 Planos de profundidade.....44
5 CONCLUSÃO.....48
REFERÊNCIAS.....50

1 INTRODUÇÃO

A iconografia franciscana reúne representações relacionadas à vida, à espiritualidade e aos episódios que marcaram a trajetória de São Francisco de Assis. Conforme Oliveira (2023), essas representações foram construídas e reinterpretadas ao longo dos séculos, acompanhando o desenvolvimento do franciscanismo e de suas manifestações artísticas. No contexto da pintura religiosa mineira, essa temática encontra-se presente na Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Vila Rica, atual Ouro Preto, cujo programa pictórico reúne diferentes episódios da vida do santo. A ornamentação deste templo também esteve relacionada à atuação de diferentes artistas, entre eles João Batista de Figueiredo e Manoel da Costa Ataíde, cujos trabalhos são abordados na documentação histórica reunida por Trindade (1951).

Nesse conjunto encontra-se a pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem*, atribuída a Manoel da Costa Ataíde por Oliveira (2023) e instalada em posição elevada, na porção superior de uma das ilhargas da capela-mor, correspondente ao lado da Epístola. A obra apresenta São Francisco como figura central de uma composição que reúne diferentes personagens e episódios, entre eles Cristo, anjos, a cruz e o livro que representa a Regra da Ordem Franciscana. Na parte inferior do painel, uma inscrição em latim auxilia na identificação das cenas representadas e estabelece relações entre o episódio principal e as representações secundárias presentes na obra.

Entretanto, a atribuição da pintura a Ataíde apresenta questões que merecem atenção. A documentação histórica reunida por Trindade (1951) comprova a atuação de João Batista de Figueiredo na ornamentação da capela-mor, por meio de serviços de pintura e douramento contratados em 1773. O autor esclarece que os trabalhos documentados de Figueiredo se limitaram ao teto deste espaço, reconhecendo a escassez de registros referentes aos painéis que ornamentam suas paredes. Assim, embora a pintura analisada seja atribuída a Ataíde por Oliveira (2023), persistem dúvidas quanto à sua autoria, considerando a documentação disponível sobre a participação dos diferentes artistas na igreja.

O presente trabalho tem como objeto de estudo essa pintura, considerando seus aspectos descritivos, iconográficos, compositivos e espaciais. A análise busca compreender a maneira como os elementos figurativos foram organizados na superfície pictórica, observando a

disposição das figuras, os gestos, as vestimentas, os atributos, os objetos, a inscrição, a paisagem, a perspectiva e os planos de profundidade. Considera-se também sua localização no interior da igreja, uma vez que a posição elevada do painel interfere nas condições de observação da obra.

O objetivo geral deste trabalho é analisar a pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem*, integrante do programa decorativo da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto/MG, considerando seus aspectos iconográficos, compositivos e espaciais. Para isso, busca-se contextualizar a iconografia de São Francisco de Assis e a produção artística de João Batista de Figueiredo e Manoel da Costa Ataíde, além de identificar os elementos representados na pintura e examinar sua organização compositiva, a perspectiva e os planos de profundidade.

A escolha da pintura *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem* justifica-se por sua inserção no conjunto pictórico da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e pela complexidade de sua organização visual. Embora apresente dimensões mais reduzidas em comparação às grandes pinturas de forro presentes na produção religiosa mineira, o painel reúne uma composição elaborada, formada por uma cena principal e episódios secundários, articulados por meio de diferentes escalas, sobreposições, direções diagonais, planos de profundidade e elementos de caráter iconográfico. Nesse sentido, sua análise permite aprofundar a compreensão da organização das narrativas religiosas nas pinturas que integram a ornamentação do templo, contribuindo também para a documentação de seu conjunto pictórico.

A pesquisa possui caráter qualitativo e interdisciplinar, articulando levantamento bibliográfico, observação direta, registro fotográfico, descrição formal, análise iconográfica e estudo da organização espacial da pintura. Como referência metodológica, foram retomados e adaptados procedimentos empregados no trabalho coletivo *O forro da sacristia da Igreja de São Francisco de Assis de Mariana, MG: uma análise iconográfica*, elaborado por Ana Maria Martins da Costa, Juana Luiza Borborema Antunes, Lunara Cristina Ferreira da Silva e Maria Queiroz e Melo, na disciplina Iconografia e Leitura de Bens Culturais, ministrada pelo professor Alex Fernandes Bohrer, no curso de Especialização em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural. Esses procedimentos foram adequados ao objeto deste estudo, contemplando a identificação dos elementos iconográficos e a análise da composição, da perspectiva e dos planos de profundidade.

Em razão da posição elevada do painel, os registros fotográficos utilizados na análise foram processados por meio do programa PhotoModeler Standard, possibilitando a produção de uma ortofoto utilizada como base para a elaboração dos diagramas analíticos. A partir dessa imagem foram identificados a linha do horizonte, o eixo vertical central, os pontos de fuga, as direções diagonais e os planos de profundidade. As deformações residuais verificadas na moldura após o processo de retificação não foram consideradas representações fiéis de sua configuração real, sendo a ortofoto empregada principalmente para a análise da superfície pictórica.

2 SÃO FRANCISCO DE ASSIS E A TRADIÇÃO ICONOGRÁFICA FRANCISCANA

2.1 Breve histórico da vida do Santo

A compreensão das representações artísticas de São Francisco de Assis pressupõe o conhecimento de alguns acontecimentos de sua trajetória, uma vez que grande parte da iconografia franciscana foi construída a partir dos episódios narrados pelas fontes hagiográficas. Ao longo dos séculos, passagens relacionadas à conversão, à renúncia aos bens materiais, à vida de pobreza, à experiência mística e à identificação de Francisco com Cristo forneceram temas para pinturas, esculturas e outros suportes artísticos. Desse modo, vida e iconografia encontram-se estreitamente relacionadas na construção da imagem do santo.

Francisco de Assis nasceu em 1181, na cidade de Assis, na região italiana da Úmbria. Chamado Giovanni di Pietro Bernardone, era filho de Pietro di Bernardone, um rico comerciante de tecidos, e de Pica de Bourlemont, de origem francesa. Posteriormente, tornou-se conhecido como Francesco, nome que constitui uma alusão italiana ao vocábulo “francês”, possivelmente relacionado à origem de sua mãe. Proveniente de uma família de boas condições econômicas, Francisco viveu uma juventude confortável e marcada pela participação na vida social de Assis, antes das transformações que conduziram à sua trajetória religiosa (BOHRER, 2026).

Durante a juventude, Francisco chegou a buscar a carreira militar e participou do conflito contra Perugia, ocasião em que foi capturado e permaneceu prisioneiro durante meses. Após esse episódio, passou grande parte de 1204 acometido por uma forte febre. Mais tarde, ainda tentou retomar a carreira militar, mas acabou desistindo desse propósito. Bohrer (2026) relata que Francisco passou, então, a vivenciar períodos de meditação e a voltar sua atenção para a natureza.

O processo de conversão de Francisco é apresentado como resultado de uma sucessão de acontecimentos que modificaram progressivamente sua forma de vida. Entre eles, Bohrer (2026) destaca o encontro com um leproso, quando Francisco superou a repulsa que sentia pela doença, aproximou-se do homem, cobriu-o com sua capa e beijou seu rosto. Outro episódio significativo ocorreu nas ruínas da igreja de São Damião, onde teria ouvido, diante do crucifixo, o chamado para reconstruir a Igreja. Após esse acontecimento, Francisco passou a se dedicar à

reconstrução de igrejas, realizando pessoalmente os trabalhos. Entre os templos recuperados estava a Porciúncula, que se tornou sua igreja predileta e, posteriormente, um tema frequente da iconografia franciscana (BOHRER, 2026).

A renúncia aos bens materiais marcou outro momento importante dessa transformação. Após vender roupas e entregar o dinheiro ao sacerdote da igreja de São Damião, Francisco entrou em conflito com seu pai, Pietro Bernardone. A disputa culminou em uma renúncia pública diante do bispo e de sua família, ocasião em que Francisco abdicou da herança paterna e retirou as próprias vestes (BOHRER, 2026). A renúncia aos bens e a adoção da pobreza passariam a ocupar uma posição fundamental na forma de vida seguida por Francisco e por aqueles que posteriormente se reuniram ao seu redor. Outro aspecto presente nas narrativas sobre Francisco é sua relação com os animais e com os demais elementos da criação. Bohrer (2026) destaca o respeito do santo pelos animais e seu vínculo com as coisas simples, mencionando que Francisco se referia às criaturas como irmãos e irmãs.

À medida que Francisco passou a atrair seguidores, começou a se formar ao seu redor uma pequena fraternidade. São Boaventura (2016) relata que, quando Bernardo manifestou o desejo de acompanhá-lo, ambos buscaram nos Evangelhos a orientação para a forma de vida que deveriam seguir. Após a oração, Francisco abriu o Evangelho três vezes, encontrando passagens que orientavam a renúncia aos bens em favor dos pobres, o desprendimento material e o seguimento de Cristo. A partir desses ensinamentos, declarou que aquela seria a vida e a regra daqueles que desejassem integrar a fraternidade. Pouco tempo depois, novos seguidores se juntaram ao grupo, dando continuidade à formação da comunidade franciscana.

Com o crescimento do número de seguidores, Francisco dirigiu-se a Roma para apresentar sua forma de vida ao papa Inocêncio III. São Boaventura (2016) relata que a proposta encontrou resistência em razão de sua austeridade, enquanto Bohrer (2026) registra que as regras inicialmente apresentadas foram consideradas rigorosas e de difícil aplicação. Oliveira (2023) situa a primeira aprovação da Regra em 1209 e sua confirmação definitiva em 29 de novembro de 1223, por meio da bula *Solet annuere*, promulgada pelo papa Honório III. A aprovação da Regra também seria incorporada ao repertório iconográfico dedicado a São Francisco.

O desenvolvimento do movimento franciscano não se restringiu à fraternidade masculina. Clara d' Offreducci, posteriormente conhecida como Clara de Assis, aproximou-se de Francisco e tornou-se uma das principais figuras ligadas ao franciscanismo. Bohrer (2026) destaca sua proximidade com Francisco e sua importância para a constituição da vertente feminina do movimento. Oliveira (2023), ao abordar a organização das ordens franciscanas, também relaciona Clara à formação da Segunda Ordem e aponta, posteriormente, o desenvolvimento da Terceira Ordem, formada por leigos que buscavam seguir os valores franciscanos. A expansão do movimento levou Francisco também ao Oriente, chegando ao Egito, onde pregou diante do sultão Al-Malik al-Kamil. Ao retornar à Itália, encontrou uma fraternidade ampliada e marcada por divergências quanto à maneira de praticar seus ideais, circunstâncias que antecederam seu afastamento e os períodos vividos no Monte Alverne (BOHRER, 2026).

Nesse período, Francisco refugiou-se no Monte Alverne acompanhado de seu fiel seguidor, o Irmão Leão. Foi nesse local que teria ocorrido um dos episódios mais conhecidos de sua trajetória, a estigmatização. Segundo Bohrer (2026), surgiram em seu corpo chagas nas mãos, nos pés e no flanco, interpretadas como as marcas da Paixão de Cristo e consideradas como concedidas pelo próprio Jesus. O episódio teria contribuído para ampliar ainda mais a fama de Francisco e fortalecer o reconhecimento de sua santidade.

Francisco morreu em 1226 e foi canonizado em 1228, apenas dois anos após seu falecimento. Bohrer (2026) destaca ainda aspectos que permaneceram associados à sua trajetória, como a atenção dedicada aos pobres e enfermos, o respeito pelos animais e a valorização de uma existência simples. Esses elementos, juntamente com os episódios que marcaram sua experiência religiosa, contribuíram para a construção da memória posteriormente associada à figura de São Francisco de Assis.

2.2 A iconografia de São Francisco de Assis

A identificação de São Francisco de Assis nas representações artísticas ocorre por meio da combinação entre suas características fisionômicas, sua vestimenta e determinados atributos iconográficos. No repertório apresentado por Bohrer, no livro *A História dos Santos Católicos para Quem Tem Pressa* (2026), o santo é caracterizado como jovem, com barba rala e tonsura, caracterizada pela raspagem dos cabelos no alto da cabeça, mantendo-se uma faixa

circular de cabelos ao redor, além de trajar o hábito franciscano. Entre os atributos relacionados à sua representação encontram-se os animais, o crânio, os estigmas, a igreja, o cordão de três nós e os braços cruzados de Cristo e Francisco. O autor também associa ao santo outros elementos, como o açoite e os pássaros, evidenciando a variedade de atributos presentes em sua iconografia.

Entre esses elementos, o hábito franciscano e o cordão de três nós constituem importantes sinais de identificação de Francisco e de outros integrantes da Ordem. O significado dos três nós é também registrado por Oliveira e Campos (2010), que os relacionam aos votos religiosos de obediência, pobreza e castidade. Os estigmas ou chagas constituem outro atributo associado a São Francisco e remetem ao episódio ocorrido no Monte Alverne. Ademais, o crânio integra seu repertório iconográfico, podendo ser observado especialmente em representações de caráter penitencial, associado a outros elementos ligados à penitência e à meditação sobre a morte. Os animais e, particularmente, os pássaros também fazem parte do conjunto de atributos associados a São Francisco. Sua presença na iconografia relaciona-se às narrativas que destacam a relação do santo com as criaturas. Outro símbolo presente nesse repertório é o dos braços cruzados, constituído pelo braço de Cristo e pelo braço de São Francisco, ambos marcados pelas chagas. O emblema relaciona-se à aproximação entre o santo e Cristo crucificado, aspecto recorrente na tradição franciscana. Essa relação encontra fundamento também na narrativa hagiográfica de São Boaventura (2016), que apresenta Francisco buscando conformar sua vida à de Cristo e interpreta os estigmas impressos em seu corpo como expressão dessa semelhança com o Crucificado

Desse modo, a iconografia de São Francisco é construída pela associação entre características fisionômicas, vestimentas e atributos que remetem a diferentes aspectos de sua trajetória e da tradição franciscana. Elementos como a tonsura, o hábito, o cordão, os estigmas, o crânio e os animais contribuem para sua identificação e evocam temas recorrentes de sua história, entre eles a pobreza, a penitência e sua relação com os demais seres vivos.

3 A PINTURA RELIGIOSA EM MINAS GERAIS: JOÃO BATISTA DE FIGUEIREDO E MANOEL DA COSTA ATAÍDE

3.1 Breve histórico da vida de João Batista de Figueiredo

Conforme Raimundo Trindade (1951) e Judith Martins (1974), João Batista de Figueiredo integrou o conjunto de pintores que atuaram na produção artística religiosa de Minas Gerais durante a segunda metade do século XVIII. Sua trajetória profissional esteve relacionada às encomendas realizadas por instituições religiosas, especialmente em Vila Rica, atual Ouro Preto, e na região de Mariana, onde desenvolveu serviços de pintura e douramento. Além dos registros de sua atuação profissional, a pesquisa de Célio Macedo Alves (2024) contribui para a compreensão de sua trajetória ao examinar as circunstâncias de seu aprendizado e os conflitos envolvendo seu mestre, Manoel Rabelo de Souza.

Segundo Trindade (1951), João Batista de Figueiredo nasceu em Catas Altas do Mato Dentro. Era filho de Antônio Lopes de Figueiredo, natural da Colônia do Sacramento, e de Francisca das Chagas Freire, natural de Cachoeira do Campo. Casou-se com Maria da Silva do Nascimento, filha de João da Silva Vieira e Ana Josefa da Silva. O autor menciona dois filhos do casal, Maria Vitória da Silva Figueiredo, que se casou em 1797, em São João do Morro Grande, e José Batista de Figueiredo, batizado em 27 de maio de 1787, na freguesia de Antônio Dias, em Vila Rica, atual Ouro Preto.

No que se refere à sua formação artística, Alves (2024) apresenta informações sobre o período em que João Batista de Figueiredo esteve vinculado ao mestre Manoel Rabelo de Souza. Segundo o autor, em 12 de dezembro de 1760, Antônio Lopes de Figueiredo, pai do pintor, estabeleceu um acordo com Manoel Rabelo de Souza e Anastácio de Azevedo Correia Barros para que seu filho aprendesse o ofício da pintura durante seis anos. A documentação judicial analisada por Alves (2024) também menciona a participação de Figueiredo em trabalhos relacionados às encomendas de seu mestre, incluindo intervenções no Mosteiro de Macaúbas, em Santa Luzia, e na pintura do forro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz, em Vila Rica, atual Ouro Preto. A relação entre mestre e aprendiz, contudo, foi marcada por

divergências que culminaram em uma disputa judicial envolvendo o cumprimento do acordo estabelecido e os pagamentos referentes aos serviços executados.

Durante essa disputa, conforme Alves (2024), João Batista de Figueiredo questionou os conhecimentos de seu antigo mestre, argumentando que este exercia o ofício de dourador e não possuía domínio da arte da pintura. Em suas alegações, Figueiredo mencionou Antônio Martins da Silveira, a quem reconhecia como professor da arte da pintura, informação também corroborada por testemunhas. Entretanto, o autor ressalta, que não é possível determinar em qual momento ocorreu o contato entre Figueiredo e Antônio Martins da Silveira. O episódio evidencia as particularidades da formação dos pintores no contexto colonial mineiro, especialmente as distinções entre os ofícios de pintura e douramento e os conflitos relacionados à transmissão dos conhecimentos artísticos.

Entre os trabalhos documentados de João Batista de Figueiredo, destaca-se sua participação na ornamentação da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Vila Rica. De acordo com Trindade (1951), em 28 de junho de 1773, o pintor arrematou, pela quantia de 400$000 réis (quatrocentos mil-réis), os serviços de pintura e douramento da capela-mor. Entretanto, Martins (1974) registra a arrematação em 28 de julho de 1773. Embora os autores apresentem datas distintas, ambos se referem à contratação dos serviços de pintura e douramento da capela-mor, pelo mesmo valor de 400$000 réis. Trindade (1951) transcreve as condições estabelecidas para a execução da encomenda, documento que especifica os materiais e os procedimentos técnicos previstos para aquele espaço.

A execução dos serviços de pintura e douramento da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis é comprovada pelos registros de pagamentos realizados pela Ordem Terceira. Segundo Trindade (1951), João Batista de Figueiredo recebeu, entre 1773 e 1774, o valor de 221$205 (duzentos e vinte e um mil, duzentos e cinco réis), correspondente a pagamentos efetuados em dinheiro, tintas e ouro. Posteriormente, entre 1774 e 1775, foi registrado o pagamento de 33$563 réis (trinta e três mil, quinhentos e sessenta e três réis), referente ao saldo dos serviços de pintura e douramento da capela-mor. Esses registros, também apresentados por Martins (1974), confirmam a participação de Figueiredo na ornamentação do espaço religioso.

A natureza dessa intervenção é particularmente relevante para o presente estudo. Ao examinar os serviços executados por Figueiredo, Trindade (1951) esclarece que sua atuação documentada se limitou ao teto da capela-mor. O autor também reconhece a escassez de registros relativos aos painéis que ornamentam as paredes desse espaço. Dessa forma, embora a presença de Figueiredo na igreja esteja documentalmente comprovada, os registros disponíveis não permitem afirmar que ele tenha sido responsável pela execução dos painéis laterais, entre os quais se encontra a pintura *São Francisco recebe a Regra de sua Ordem*.

A atuação profissional de João Batista de Figueiredo estendeu-se a outros edifícios religiosos de Minas Gerais. Em seu *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, Judith Martins (1974) reúne registros de diferentes trabalhos realizados pelo pintor. Entre eles, encontra-se um pagamento efetuado em abril de 1778, referente a serviços na Igreja Matriz de Santa Rita Durão, envolvendo a pintura de portas e janelas, além de outros trabalhos. Esses registros indicam que sua atividade profissional abrangia diferentes modalidades de pintura e ornamentação, não se restringindo à execução de composições pictóricas nos forros das igrejas. Entretanto, esse pagamento não permite, por si só, estabelecer a data de execução da pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, na mesma localidade. Monteiro (2024) associa essa pintura ao ano de 1778, enquanto Campos (2025, p. 123) a situa em 1792, evidenciando uma divergência cronológica entre as fontes consultadas. Martins (1974) também registra que, em 1º de maio de 1787, Figueiredo recebeu um pagamento referente ao saldo de serviços de pintura e douramento da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, em Vila Rica. Essas informações evidenciam a continuidade de sua atuação profissional em diferentes templos religiosos mineiros ao longo da segunda metade do século XVIII.

A trajetória profissional de João Batista de Figueiredo também foi relacionada pela historiografia à formação artística de Manoel da Costa Ataíde. Trindade (1951) registra que estudos realizados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional apontavam Figueiredo como mestre de Ataíde. Ao examinar essa questão, Monteiro (2024) apresenta as interpretações de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Marco Elízio de Paiva. Segundo a autora, Andrade identifica proximidades na concepção das composições dos dois pintores, considerando-as indícios de uma possível relação entre mestre e discípulo. Paiva, por sua vez,

também considera a hipótese de Ataíde ter aprendido com Figueiredo, relacionando sua formação à produção de artistas que o antecederam no ambiente artístico mineiro. Embora não existam documentos que comprovem essa relação de aprendizagem, as semelhanças apontadas pela bibliografia sugerem possíveis aproximações entre as produções dos dois artistas e contribuem para a compreensão da circulação de conhecimentos e procedimentos pictóricos em Minas Gerais durante o período colonial.

3.2 Características da produção pictórica de João Batista de Figueiredo

As características da produção pictórica de João Batista de Figueiredo podem ser examinadas a partir das obras associadas ao artista e dos registros documentais referentes às encomendas que recebeu. Entre essas fontes, destacam-se as condições de contratação dos serviços de pintura e douramento da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica, transcritas por Trindade (1951). O documento, referente à encomenda de 1773, estabelece exigências relacionadas ao tratamento das superfícies, à policromia das figuras, ao douramento dos ornamentos e à representação pictórica de elementos arquitetônicos.

Entre as determinações presentes no contrato, encontra-se a utilização de fingimentos de pedra nas molduras do teto e nos elementos arquitetônicos. Segundo Trindade (1951), estava previsto que as molduras fossem pintadas de maneira a imitar pedra azul-clara, com manchas brancas e rosadas, enquanto a cimalha principal deveria apresentar tonalidade rosada, igualmente acompanhada de manchas brancas. O emprego da perspectiva também aparece nas condições da encomenda. Conforme o documento reproduzido por Trindade (1951), o pintor deveria representar em perspectiva os elementos existentes no interior das medalhas, assim como as colunas. Esse recurso permitiria simular estruturas arquitetônicas e criar uma sensação de profundidade, integrando os elementos pintados à composição ornamental do espaço.

Além dos elementos arquitetônicos, de acordo com Trindade (1951), o contrato previa procedimentos específicos para a representação das figuras e dos ornamentos. Entre eles, encontravam-se a encarnação a polimento, técnica de pintura e acabamento das partes que representam a pele das figuras, buscando conferir-lhes uma aparência lisa e uniforme, e o estofamento com ouro brunido, procedimento decorativo que utiliza uma superfície previamente dourada e polida para produzir efeitos ornamentais nas vestimentas, permitindo que o ouro

apareça em determinados detalhes. Também estava previsto o douramento de molduras, filetes, linhas ou faixas estreitas utilizadas para contornar e destacar detalhes ornamentais, e outros componentes da decoração. Esses procedimentos estavam associados à obtenção de diferentes acabamentos nas figuras e nos ornamentos da capela-mor.

Também estavam previstos o douramento de molduras, filetes, elementos ornamentais formados por linhas ou faixas estreitas utilizadas para contornar e destacar detalhes decorativos, e outros elementos decorativos, evidenciando a integração entre pintura figurativa, policromia e douramento na ornamentação religiosa. A combinação desses procedimentos permitiria conferir diferentes acabamentos às figuras e aos elementos decorativos que compunham o conjunto ornamental da capela-mor.

Outras características da produção pictórica atribuída a João Batista de Figueiredo podem ser observadas nas pinturas religiosas de Santa Rita Durão. Ao abordar o forro da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Campos (2025) destaca a presença de arcarias, conjuntos de arcos que, representados por meio da pintura, simulam estruturas arquitetônicas e contribuem para a criação de efeitos de profundidade e ampliação visual do espaço. A autora associa a obra a Figueiredo e situa sua execução em 1792, enquanto Monteiro (2024) a relaciona ao ano de 1778. Embora as fontes apresentem datações distintas para essa pintura, ambas a associam à produção de Figueiredo.

Figura 1 - Pintura do Forro da Nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão/Mariana, atribuída a João Batista de Figueiredo.



Fonte: Alves (2024, fig. 4).

Na Capela de Nossa Senhora do Rosário, também localizada em Santa Rita Durão, Campos (2025) identifica a presença de balcões semelhantes a púlpitos, relacionados à representação dos Doutores da Igreja. Esses elementos participam da organização da composição, articulando a arquitetura representada e as figuras religiosas. A autora associa essa pintura a João Batista de Figueiredo e menciona sua datação em 1792, com base em Monteiro (2023, p. 39). Embora localizada na mesma região, essa obra apresenta um programa pictórico próprio, no qual os elementos arquitetônicos representados contribuem para a disposição das figuras religiosas.

Figura 2 - Pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Santa Rita Durão, Mariana/MG, atribuída a João Batista de Figueiredo.



Fonte: Alves (2024, fig. 6).

Figura 3 - Pintura do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Rita Durão, Mariana/MG, atribuída a João Batista de Figueiredo.



Fonte: Alves (2024, fig. 7).

A documentação histórica e as pinturas associadas a João Batista de Figueiredo permitem identificar diferentes recursos empregados na ornamentação religiosa mineira, especialmente a perspectiva, os fingimentos arquitetônicos e a integração entre elementos figurativos e decorativos. O estudo dessas características também contribui para compreender as aproximações compositivas identificadas entre sua produção e a de Manoel da Costa Ataíde, considerando as possíveis influências artísticas existentes no contexto da pintura mineira do século XVIII.

3.3 Breve histórico da vida de Manoel da Costa Ataíde

Conforme Menezes (2005), Manoel da Costa Ataíde nasceu em Mariana, em 1762, e foi batizado na Sé da mesma cidade em 18 de outubro daquele ano. O autor informa ainda que era filho do capitão Luiz da Costa Ataíde e de Maria Barbosa de Abreu. Ao abordar os primeiros anos do artista, Menezes chama atenção para as limitações documentais existentes para a compreensão de sua formação, afirmando que "sua vida e formação, como dos demais artistas, ainda não está bem estudada, pela falta de documentos" (MENEZES, 2005, p. 17).

A origem familiar do pintor é aprofundada por Fabiano Gomes da Silva (2017), que investiga as estratégias de legitimação e distinção social da família Ataíde na sociedade colonial de Mariana. Segundo o autor, Luís da Costa Ataíde, pai do artista, atuava no comércio local, mantendo, em 1747, uma loja de molhados, estabelecimento destinado à comercialização de alimentos, bebidas e outros produtos de consumo cotidiano. Entre as mercadorias vendidas encontravam-se tecidos, aviamentos, ferramentas, ferro, vinho, aguardente, peixes, manteigas, farinhas e óleos. O estabelecimento ampliou sua variedade de produtos nos anos seguintes, abrangendo mercadorias características tanto das vendas de molhados quanto das lojas de fazenda seca. A pesquisa também identifica a ascendência materna do pintor, especialmente sua avó Felícia Barbosa, descrita na documentação como parda forra e mãe de Maria Barbosa. Silva (2017) também examina as circunstâncias do casamento dos pais de Ataíde, realizado em 1753, após o nascimento de sua primeira filha, Isabel Gualdina Costa, em 1752.

No que se refere à formação artística de Ataíde, não é possível determinar com segurança quem foram os responsáveis por seu aprendizado.. Menezes (2005) apresenta algumas possibilidades relacionadas ao ambiente artístico com o qual o pintor pode ter mantido contato, mencionando artistas como Antônio Coelho Lamas e João de Carvalhais, que já atuavam no meio

artístico mineiro, além de questionar suas possíveis relações com Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, pertencente a uma geração anterior, e Francisco Xavier Carneiro, artista contemporâneo de idade próxima à de Ataíde. O próprio Menezes (2005), entretanto, reconhece a ausência de respostas conclusivas para essas questões, ressaltando a necessidade de novas pesquisas documentais.

Monteiro (2024) também aborda a formação do artista e considera factível que Ataíde tenha frequentado o canteiro de obras de João Nepomuceno Correia e Castro, em Congonhas, ambiente no qual poderia ter ocorrido parte de seu aprendizado na arte da pintura. A autora ressalta a importância do canteiro de obras como espaço de aprendizagem prática, no qual os novos artífices e oficiais podiam acompanhar o trabalho daqueles mais experientes.

Quanto à vida pessoal de Ataíde, Campos (2005) registra que o pintor permaneceu solteiro, embora tenha mantido uma relação com Maria do Carmo Raimunda da Silva. Dessa relação nasceram seis filhos, dos quais dois, Sebastião e Justino, faleceram precocemente, enquanto quatro chegaram à idade adulta, sendo eles Francisco de Assis Pacífico da Conceição, Francisca Rosa de Jesus, Ana Umbelina do Espírito Santo e Maria do Carmo Neri da Natividade. Em seu testamento, redigido em 1826, Ataíde reconheceu esses quatro filhos naturais e os nomeou como seus testamenteiros.

Apesar das incertezas relacionadas ao período de aprendizado, existem registros da atuação profissional de Ataíde desde o final do século XVIII. Segundo Menezes (2005, p. 17), em 1782 o artista recebeu uma quantia referente a uma obra não identificada na Capela de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana. Posteriormente, sua presença é registrada na Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, onde, em 1791/1792, recebeu pelo trabalho de pintura do pano da porta da igreja, mantendo sua atuação nesse espaço por meio de outras encomendas nos anos seguintes (MONTEIRO, 2024, p. 226). Ao longo de sua trajetória, sua atividade profissional passou a abranger diferentes modalidades de trabalho, não se restringindo às composições pictóricas, mas incluindo também serviços de encarnação, técnica de policromia aplicada às partes que representam a pele humana em imagens sacras, como rostos, mãos e pés, e de douramento destinados à ornamentação dos espaços religiosos (MENEZES, 2005, p. 21).

Essa diversidade de atividades também deve ser compreendida a partir das formas de organização da produção artística em Minas Gerais no período. Na apresentação da obra

organizada por Campos (2005), destaca-se a importância das irmandades leigas para a trajetória documentada de Ataíde. Segundo a autora, grande parte da documentação reunida sobre o artista provém dos acervos dessas associações, consideradas importantes agentes de encomenda no ambiente artístico das Minas Gerais.

A relação de Ataíde com essas instituições também é destacada por Monteiro (2024), que aborda sua vinculação a diferentes irmandades e ordens terceiras e acompanha sua atuação em distintas localidades mineiras. A autora caracteriza essa dimensão de sua trajetória a partir da condição de artista itinerante, uma vez que o exercício do ofício implicava deslocamentos para o atendimento de encomendas em diferentes igrejas e capelas. Dessa maneira, embora Mariana ocupasse posição central em sua trajetória, sua atividade profissional alcançou outros núcleos da produção artística religiosa de Minas Gerais.

A documentação referente à atuação de Ataíde em diferentes localidades mineiras foi ampliada pela pesquisa de Campos (2025), que analisa um processo judicial de 1827 no qual o pintor aparece como testemunha. Em seu depoimento, Ataíde menciona a pintura e o douramento da Igreja Matriz de Santa Bárbara, trabalho para o qual o capitão-mor Manoel José Pena teria contribuído com seiscentos mil-réis. O artista também faz referência à contribuição de quatrocentos mil-réis do mesmo benfeitor para os serviços realizados na Matriz de Itaverava, informação que declara ter recebido de pessoas de sua confiança. Segundo Campos (2025), esses registros contribuem para esclarecer aspectos da trajetória profissional de Ataíde que não haviam sido suficientemente documentados nos livros das irmandades locais, uma vez que as obras teriam sido financiadas por um benfeitor particular.

Ainda segundo Campos (2025), os registros relativos a essas pinturas contribuem para esclarecer aspectos da trajetória profissional de Ataíde que não haviam sido suficientemente documentados nos livros das irmandades locais. A autora relaciona essa ausência de pagamentos ao financiamento das obras por um benfeitor particular, destacando a importância de outras fontes históricas para a identificação dos serviços realizados pelo artista.

Paralelamente ao exercício das atividades artísticas, Ataíde também seguiu carreira militar. Conforme Menezes (2005, p. 22), em 1797 foi registrado como sargento de Ordenança do Distrito de Bacalhau, termo de Mariana, e, em 1799, como alferes de Ordenança do Distrito de Mombaça. Em 1809, aparece como alferes de Ordenança no Distrito de Soledade, termo de Vila Rica. O mesmo levantamento registra que, naquele ano, o artista residia nas proximidades da

Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Posteriormente, em documento datado de 29 de abril de 1818, Ataíde aparece referido como “Professor da Arte de Pintura e Arquitetura” (MENEZES, 2005, p. 22).

A atuação de Ataíde estendeu-se pelas primeiras décadas do século XIX e alcançou diferentes localidades de Minas Gerais. Menezes (2005) reúne trabalhos documentados em Mariana, Ouro Preto, Congonhas, Conceição do Mato Dentro, Santa Bárbara e Itaverava, entre outros locais. Entre os locais nos quais desenvolveu sua atividade profissional, Ouro Preto possui especial importância para este estudo. Menezes (2005) reúne registros de diferentes trabalhos realizados por Ataíde na Capela de São Francisco de Assis, incluindo serviços de pintura, douramento e encarnação. A documentação registra, a partir de 1799, o ajuste para o douramento da capela-mor, além de trabalhos relacionados à pintura à maneira de azulejos e às armas do arco-cruzeiro. Em 1805, também aparecem registrados serviços de encarnação de diferentes imagens pertencentes ao conjunto franciscano, entre elas São Roque, São Ivo, São Francisco recebendo as chagas e São Luís. Conforme Menezes (2005), Ataíde elaborou seu testamento em 8 de fevereiro de 1826 e faleceu em 2 de fevereiro de 1830, sendo sepultado no dia seguinte na Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, na campa nº 94.

Na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, a atuação de Manoel da Costa Ataíde compreendeu um conjunto diversificado de pinturas distribuídas por diferentes espaços do templo. Além da pintura do forro da nave, dedicada a Nossa Senhora dos Anjos ou da Porciúncula, encontram-se obras atribuídas ao artista nos chanfros da nave e na capela-mor. Entre elas estão representações de São Francisco, Santa Margarida de Cortona, São Pedro Arrependido e Maria Madalena Penitente. Na capela-mor, somam-se aos painéis dedicados a episódios da vida de São Francisco as representações dos papas Nicolau V, Gregório IX, Nicolau IV e Xisto IV, bem como as cenas da Ceia dos Apóstolos e do Lava-pés. Integram ainda esse conjunto as pinturas realizadas à maneira de azulejos na região inferior das paredes, dedicadas a episódios da vida do patriarca Abraão.

A produção pictórica de Manoel da Costa Ataíde também foi objeto de estudo de Carlos Del Negro (1958), em *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, obra dedicada à análise das pinturas dos forros de igrejas de Minas Gerais, incluindo o da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Conforme Monteiro (2024), Del Negro examinou as composições pictóricas de vinte e três igrejas mineiras, considerando a organização dos

elementos arquitetônicos representados, a disposição das figuras religiosas, os temas iconográficos e as cores utilizadas pelos artistas. O pesquisador também propôs uma classificação das pinturas em quatro modelos, situando as obras de Ataíde no terceiro grupo, além de estabelecer uma possível sequência cronológica para sua produção a partir da comparação entre diferentes composições.

Entre as obras de Ataíde abordadas nesse estudo, encontram-se as pinturas do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, da Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, das matrizes de Itaverava e Santa Bárbara e da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Mariana. Segundo Monteiro (2024), a análise desenvolvida por Del Negro considera aspectos como os temas representados nos quadros centrais, a presença dos Doutores da Igreja e o desenvolvimento dos elementos arquitetônicos fictícios, especialmente os entablamentos, utilizados na organização das composições. A comparação dessas características possibilitou ao pesquisador estabelecer aproximações entre diferentes obras e examinar as transformações ocorridas na produção pictórica de Ataíde ao longo de sua trajetória.

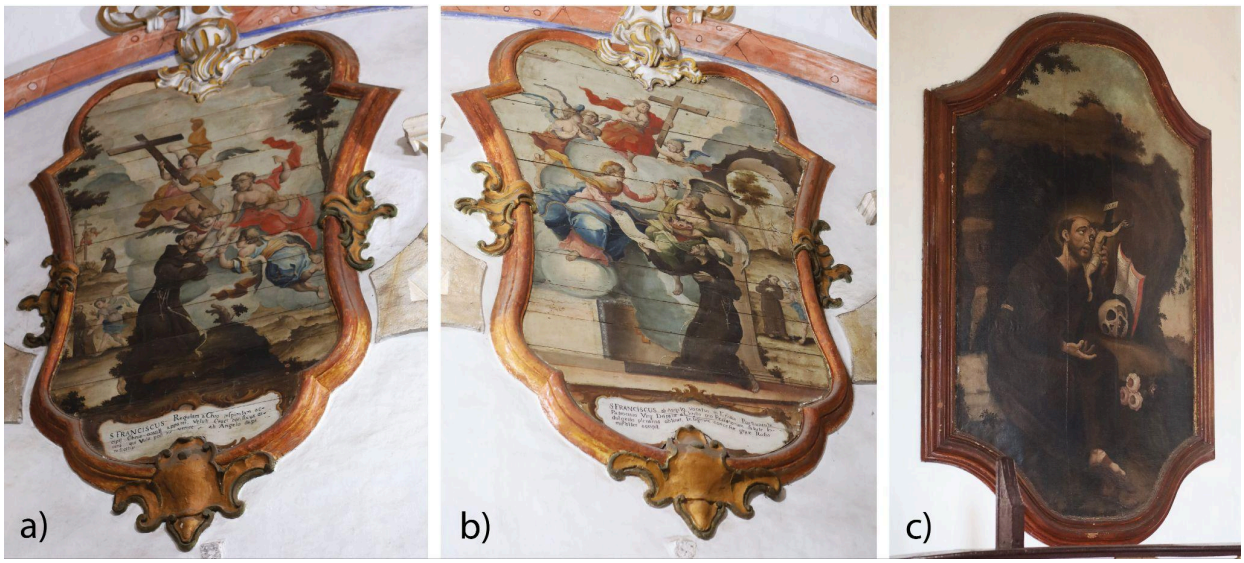
De acordo com a apresentação realizada por Monteiro (2024), a investigação de Del Negro também se destaca pela atenção dedicada às cores empregadas nas pinturas, aspecto relevante para a compreensão dos procedimentos técnicos utilizados pelos artistas mineiros. No caso de Ataíde, o estudo de sua paleta cromática permite considerar as possibilidades de utilização de diferentes pigmentos disponíveis durante o período de sua atuação. Entretanto, a identificação das cores presentes nas composições não equivale, necessariamente, à determinação dos pigmentos utilizados em sua execução, que depende de pesquisas documentais e análises materiais específicas. Dessa forma, a contribuição de Del Negro constitui uma referência para o estudo da produção de Manoel da Costa Ataíde, especialmente no que se refere à organização das composições, aos recursos de perspectiva e às características cromáticas de suas pinturas.

Figura 4 - Pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, executada por Manuel da Costa Ataíde.



Fonte: Autora (2026).

Figura 5 - Representações de São Francisco de Assis na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto: (a) São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem; (b) São Francisco recebendo a Indulgência da Porciúncula; (c) São Francisco Penitente.



Fonte: Elaborado pela autora (2026).

3.4 Características da produção pictórica de Manoel da Costa Ataíde

A produção pictórica de Manoel da Costa Ataíde apresenta características que podem ser observadas na organização das composições, no tratamento das figuras, no emprego das cores e na construção da espacialidade. Tais aspectos aparecem em diferentes modalidades de sua produção, desde pinturas de forros e painéis até obras de cavalete, assumindo configurações relacionadas ao suporte e ao espaço ao qual se destinavam. Outro aspecto importante de sua produção diz respeito à utilização de modelos visuais como referências para a elaboração das cenas. Menezes (2005) menciona a presença de livros e estampas entre as possíveis fontes utilizadas por Ataíde, incluindo materiais de temática religiosa. Entretanto, o autor ressalta que o emprego dessas referências não resultava em mera reprodução, afirmando que suas pinturas "não são, entretanto, cópias servis", pois o artista adaptava os modelos ao seu próprio meio e à sua paleta. Dessa forma, as referências disponíveis funcionavam como ponto de partida para composições nas quais Ataíde introduzia soluções próprias.

A composição e o tratamento das figuras também constituem elementos relevantes na caracterização de sua pintura. Menezes (2005), ao abordar diferentes obras do artista, observa que as composições se tornam movimentadas e que as formas angulosas cedem espaço às curvas. O autor também chama atenção para a maneira como as figuras representadas adquirem características relacionadas ao ambiente no qual Ataíde atuava. No que se refere aos aspectos estilísticos, Campos (2005), ao apresentar a interpretação de Marco Elízio Paiva, relaciona determinados elementos da produção de Ataíde ao rococó, destacando características como a pincelada ligeira, a redução dos contornos e o emprego de cores claras (PAIVA apud CAMPOS, 2005, p. 219).

Entre as características apontadas na representação das figuras de Ataíde destaca-se a presença de traços mestiços em determinados personagens de suas composições. Menezes (2005, p. 19), ao discutir a maneira como Ataíde reelaborava os modelos empregados como referência, afirma que "brasileiras são suas figuras". Oliveira (2011), por sua vez, identifica a presença da mestiçagem em algumas obras do artista, destacando representações marianas de pele amorenada, assim como anjos músicos de traços mestiços e querubins amorenados.

Ademais, o emprego das cores ocupa lugar significativo na produção pictórica de Ataíde. Moresi (2005), ao analisar os aspectos técnicos de suas pinturas, identifica o emprego de

uma ampla variedade de pigmentos e procedimentos na construção cromática das obras. Na pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, por exemplo, a autora registra a utilização de pigmentos como ocre amarelo, ocre vermelho, vermelhão, azul da Prússia, verdegris e diferentes lacas vermelhas, empregados nos elementos arquitetônicos, rocalhas, panejamentos e figuras.

A perspectiva constitui igualmente um aspecto relevante da produção de Ataíde, sobretudo nas pinturas executadas em forros e em posições elevadas. Nesses casos, a organização espacial da cena articula-se ao próprio espaço edificado, por meio da disposição das figuras, dos elementos arquitetônicos e dos diferentes planos da composição. As soluções perspectivadas, contudo, variam de acordo com o suporte, a localização da pintura e as condições de observação da obra. Ao analisarem os painéis do forro da sacristia da Igreja de São Francisco de Assis de Mariana, Costa, Antunes, Silva e Melo (2025) identificam o emprego de linhas de perspectiva, pontos de fuga, linha do horizonte e eixo vertical principal na estruturação das cenas, recursos que contribuem para direcionar o olhar do observador e criar a sensação de profundidade e tridimensionalidade. As autoras destacam ainda que a construção dos planos de profundidade se apoia no uso da cor, da sobreposição e da variação de escala das formas, contribuindo para estabelecer relações espaciais entre os diferentes elementos da composição (COSTA; ANTUNES; SILVA; MELO, 2025, p. 39).

A temática franciscana também está presente na produção pictórica de Manoel da Costa Ataíde. Em Ouro Preto, as pinturas *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem, São Francisco Alcança as Graças da Porciúncula* e *São Francisco Penitente*, localizadas na Igreja de São Francisco de Assis. Em Mariana, no forro da sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, os painéis *Penitência de São Francisco* de *Assis* e *Agonia e Morte de São Francisco de Assis*. As pinturas mostram a presença de diferentes episódios da trajetória de São Francisco na produção religiosa de Ataíde, tanto em Ouro Preto quanto em Mariana.

4 ANÁLISE DOS OBJETOS DE ESTUDO: São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem

4.1 Análise descritiva e iconográfica

Este tópico dedica-se à análise descritiva, formal e iconográfica da pintura denominada *São Francisco Recebe a Regra de sua Ordem*, integrante do programa decorativo da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. A análise parte da observação direta dos elementos representados, considerando a disposição das figuras, os gestos, os atributos, as vestimentas, a paisagem e a inscrição latina existente na parte inferior do painel. Busca-se, desse modo, compreender o episódio principal representado e as pequenas cenas secundárias que ampliam a narrativa e relacionam diferentes momentos da trajetória religiosa de São Francisco de Assis.

A pintura encontra-se instalada em posição elevada, no alto de uma das ilhargas da capela-mor, correspondente ao lado da Epístola, localização equivale à lateral direita para o observador situado na nave e voltado para o altar-mor ou, inversamente, à lateral esquerda para quem se posiciona junto ao altar e olha em direção à nave. O painel está inserido em uma moldura dourada de contorno ornamentado e é constituído por tábuas de madeira dispostas horizontalmente, cujas linhas de junção permanecem visíveis na superfície pictórica.

Figura 6 - Vista em perspectiva do altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, com a indicação da localização do quadro denominado como São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem.



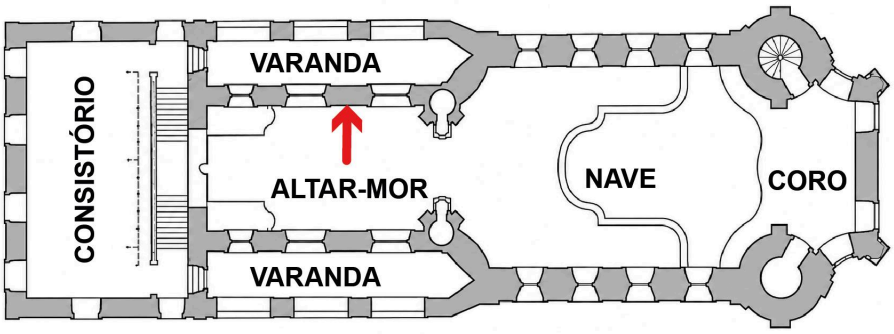
Fonte: Autora (2026).

Figura 7 - Vista da pintura São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem, localizado no alto da parede lateral do altar-mor, referente ao lado da epístola da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.



Fonte: Autora (2026).

Figura 8- Localização do quadro São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem na planta baixa do segundo pavimento da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto - MG.



Fonte: Elaborado pela pela Autora (2026), a partir de SANTOS (1951).

A pintura representa São Francisco de Assis no momento em que recebe a Regra de sua Ordem, em uma composição dinâmica e organizada por sucessivos planos de profundidade. A cena principal ocupa boa parte de toda a superfície pictórica, desenvolvendo-se de baixo para cima, acompanhando o formato alongado do suporte e o sentido do olhar do observador. A moldura recortada e ornamentada reforça essa verticalidade e conduz o olhar para o interior da

composição, onde se distribuem São Francisco, anjos, Cristo, a cruz, o livro da Regra e os elementos da paisagem.

A inscrição localizada na parte inferior da pintura funciona como uma legenda explicativa das três cenas reunidas no painel. Nela se lê: "S. Franciscus Regulam a Chro inspiratam accipit. Chrus oranti apparet veluti Cruci confixus dicens qui vult post me venire. et ab Angelo dape reficitur", que pode-se traduzir do latim para o português como "São Francisco recebe a Regra inspirada por Cristo. Cristo aparece-lhe enquanto orava, como que pregado à cruz, dizendo: 'Quem quiser vir após mim'. E ele é reconfortado pelo alimento oferecido por um anjo". A primeira parte da inscrição corresponde à cena principal, na qual São Francisco recebe a Regra, rodeado por três anjos e na presença de Cristo. A segunda corresponde à pequena cena localizada na porção superior esquerda do painel, em que o santo aparece ajoelhado em oração diante de Cristo crucificado. As palavras *"quem quiser vir após mim"* remetem à passagem do Evangelho de Mateus (Mt 16,24): *"Se alguém quer vir após mim, renuncie a si mesmo, tome a sua cruz e siga-me"*. Por fim, a terceira parte da inscrição corresponde à cena situada na porção inferior esquerda, na qual Francisco é representado junto a um anjo. Até o momento, não foi possível identificar, nas fontes consultadas, a narrativa específica à qual essa última representação se refere.

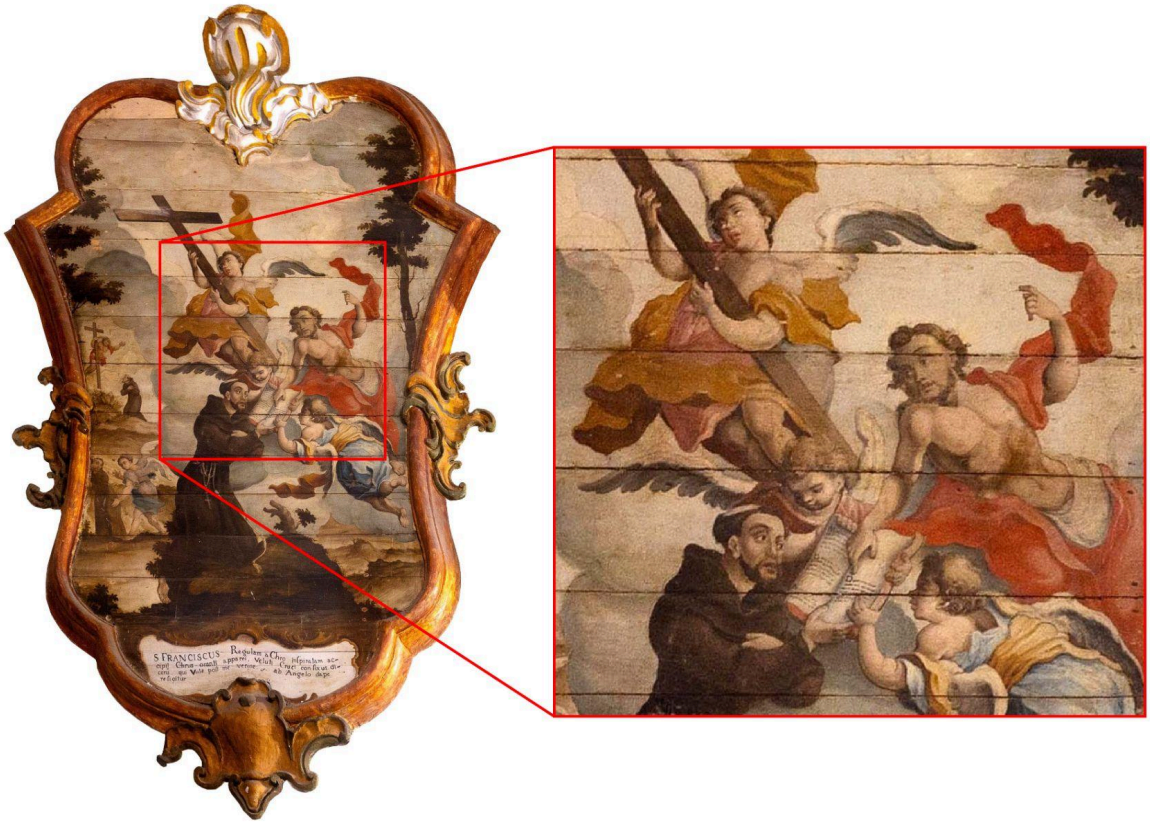
Figura 9 - Detalhe da escrita em latim presente na parte inferior da pintura São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem



Fonte: Elaborado pela Autora (2026).

A cena principal da composição de ilustra São Francisco, apresentado com tonsura e vestido com um hábito longo, amplo e marrom-escuro, com mangas largas e capuz disposto atrás do pescoço. O hábito é ajustado à cintura por um cordão claro, no qual se distinguem três nós, tradicionalmente associados aos votos franciscanos de pobreza, castidade e obediência. As extremidades do cordão pendem pela parte frontal e lateral do corpo, junto a um objeto semelhante a um rosário, terminado por uma pequena cruz. O santo apresenta-se ajoelhado, com o corpo voltado ligeiramente para a direita. Sua figura se destaca pela posição central, pela escala e pelo contraste entre o hábito escuro e as tonalidades mais claras das figuras que o cercam. O santo mantém a mão esquerda próxima ao peito e o braço direito elevado em direção à Regra, cruzando os braços e estabelecendo contato com a mão do anjo situado à sua frente. A posição de suas mãos e a orientação de seu rosto indicam atenção à mão de Cristo, sobre o objeto recebido, fazendo da entrega da Regra o principal acontecimento narrativo da pintura. Apesar do movimento geral da cena, a figura do santo mantém maior verticalidade e estabilidade, funcionando como eixo vertical visual da composição.

Figura 10 - Detalhe da porção central da pintura São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem.



Fonte: Elaborado pela Autora (2026).

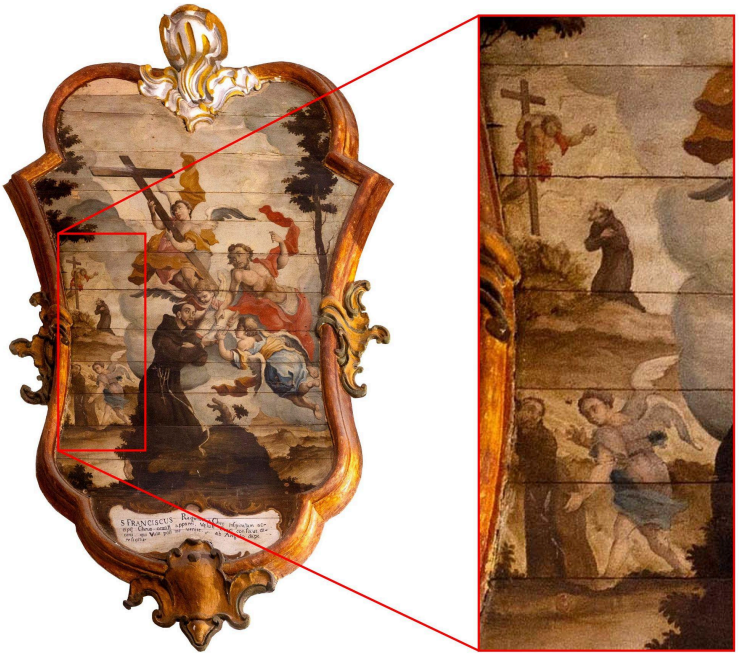
À direita do quadro, o anjo à frente de São Francisco de Assis encontra-se em posição inclinada e suspensa. Seu corpo se projeta diagonalmente em direção ao santo, enquanto uma de suas mãos segura o livro da Regra. As vestes claras, em tons de azul e amarelo, com panejamentos amplos e fluidos, criam contraste com o hábito escuro de São Francisco. A inclinação do corpo, o movimento dos tecidos e a posição das pernas contribuem para a sensação de suspensão e de deslocamento no espaço. O livro que representa a Regra ocupa a região intermediária entre São Francisco e as figuras celestiais, funcionando como elemento de ligação visual e narrativa.

Na porção direita superior do quadro, aparece uma figura masculina, identificável como Cristo, representado com o torso magro, barba e cabelos castanhos, parcialmente descoberto, envolvido por um manto avermelhado. Um de seus braços se ergue, enquanto o outro se direciona à Regra.

Imediatamente acima da figura principal de São Francisco de Assis, observa-se um anjo que sustenta, com ambas as mãos, o livro da Regra, enquanto dirige o olhar ao santo. Suas pernas não são visíveis na composição, permanecendo encobertas pela figura de Francisco e pelos demais elementos da cena. Essa solução do pintor sugere que o corpo do ser celestial se prolonga por trás do santo, em uma posição mais horizontal e recuada no espaço pictórico. Mais acima, um anjo sustenta uma grande cruz. A cruz apresenta forte inclinação diagonal e atravessa uma parte significativa da área superior da composição. O anjo que a sustenta também se apresenta em posição diagonal, vestes representadas de forma que aparentam movimento, reforçando a sensação de voo, com uma asa aberta e a outra levemente fechada.

Na porção superior esquerda da pintura, em escala reduzida em relação à cena central, Cristo é representado junto à cruz, com uma túnica vermelha que cobre parcialmente o seu corpo, diante de São Francisco. O santo aparece com tonsura, vestido com hábito longo escuro, ajoelhado e com as mãos aparentemente elevadas à altura do peito. A figura de Cristo, contudo, não corresponde à forma tradicional da Crucificação, em vez de estar pregado à cruz, ele a segura com a mão direita, enquanto ergue a mão esquerda e dirige o olhar a São Francisco, posicionado abaixo.

Figura 11- Detalhe da porção lateral esquerda da pintura São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem.



Fonte: Elaborado pela Autora (2026).

Por fim, na porção inferior esquerda do quadro, São Francisco aparece à esquerda, parcialmente encoberto pela moldura e pela sobreposição da figura angelical. O santo está representado de pé, com o corpo e a cabeça voltados em direção ao anjo, e veste um hábito longo e escuro, de mangas amplas. À sua frente, um anjo com vestimenta em tons azuis, projeta seu corpo e braços em direção a Francisco. Atrás do corpo, duas asas claras elevam-se em direções oblíquas. A posição das pernas e o movimento dos panejamentos sugerem que o anjo se aproxima ou se desloca em direção a São Francisco. Embora a inscrição associe a cena ao momento em que o santo é revigorado por alimento oferecido por um anjo, a representação pictórica não torna claramente reconhecível o alimento ou o gesto de sua entrega.

4.2 Análise da perspectiva

Os diagramas apresentados anteriormente e as análises desenvolvidas a seguir foram elaborados com base em uma ortofoto produzida a partir do registro fotográfico da pintura. Como o painel se encontra instalado em posição elevada, a aproximadamente nove metros do piso, a fotografia foi realizada de baixo para cima, condição que provocou deformações decorrentes da inclinação da câmera e do ângulo oblíquo de observação. Posteriormente, a imagem foi processada no programa *PhotoModeler Standard*, com o objetivo de corrigir essas distorções e aproximar o registro de uma visualização frontal da superfície pictórica. A ortofoto foi utilizada como base para a elaboração dos diagramas de composição e para a identificação da linha do horizonte, do eixo vertical central, dos pontos de fuga, das direções diagonais e dos planos de profundidade. Entretanto, o processo de retificação produziu deformações localizadas na moldura, sobretudo em seus contornos recortados e ornamentados. Desse modo, a configuração apresentada pela moldura na ortofoto não deve ser considerada uma representação inteiramente fiel de sua forma real, sendo a imagem empregada principalmente como instrumento de análise da área pintada.

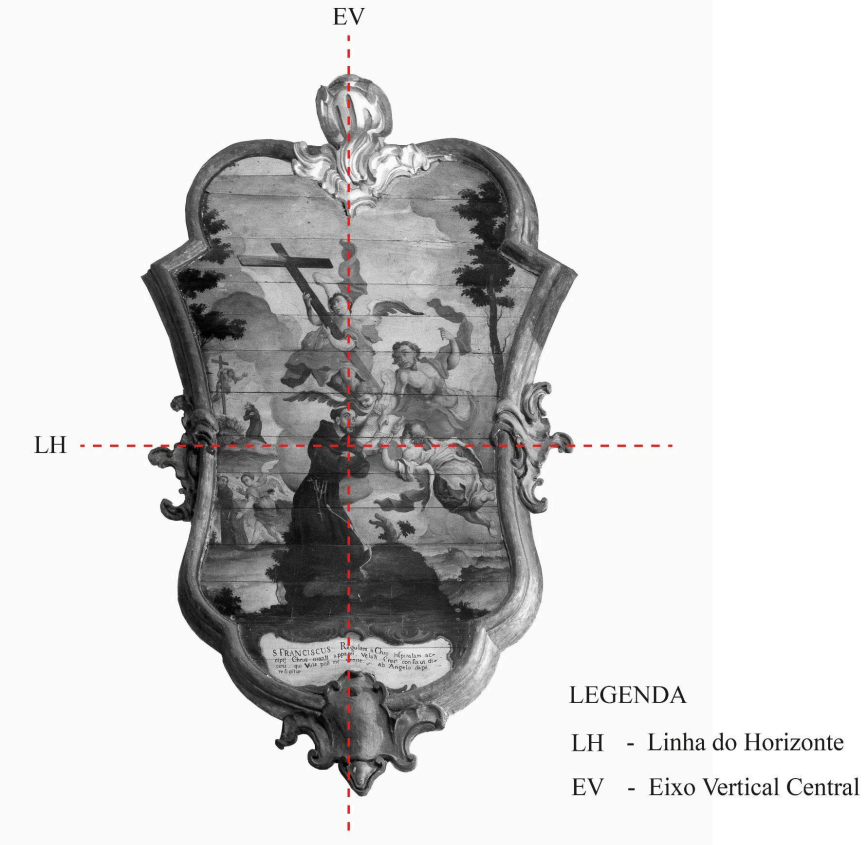
Para a análise da perspectiva da pintura São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem, o procedimento foi iniciado pela identificação da linha do horizonte (LH) da representação. Essa linha foi estabelecida a partir da observação da própria paisagem pintada, mais especificamente do limite visual em que a extensão do terreno se encerra e o céu passa a predominar. Na teoria da perspectiva, a linha do horizonte corresponde ao nível dos olhos do observador pressuposto pela representação. Conforme REIS (2006, p.600):

> “A linha do horizonte, importa lembrar, não é mais do que a linha que separa a terra do céu. [...] Mas além de ser a fronteira entre o mundo da terra e o do céu, a linha do horizonte define o limite da nossa visão e, desse modo, da própria extensão do espaço percepcionado.”

Na pintura em questão, esse horizonte literal está localizado aproximadamente na altura dos ombros de São Francisco de Assis, indicando que o observador não é colocado no mesmo nível do santo e das figuras celestiais, mas abaixo deles, sendo levado a contemplá-los de baixo para cima. Essa solução intensifica a sensação de elevação e monumentalidade da cena, característica do rococó, ao mesmo tempo que favorece sua percepção a partir da posição real do observador no interior da igreja, uma vez que o centro da pintura se encontra a aproximadamente nove metros de altura, condição que parece ter sido considerada pelo artista na organização visual da composição. A posição de São Francisco entre o terreno e o espaço celestial acentua, ainda, sua função simbólica de mediador entre o mundo humano e o divino.

A composição também se organiza em torno de um eixo vertical central (EV), que parte do ornamento localizado na porção superior, atravessa o núcleo figurativo e alcança a figura de São Francisco na região inferior. Esse eixo atua como elemento de equilíbrio e ordenação visual, articulando os espaços celestial e terreno e reforçando a posição central do santo na narrativa.

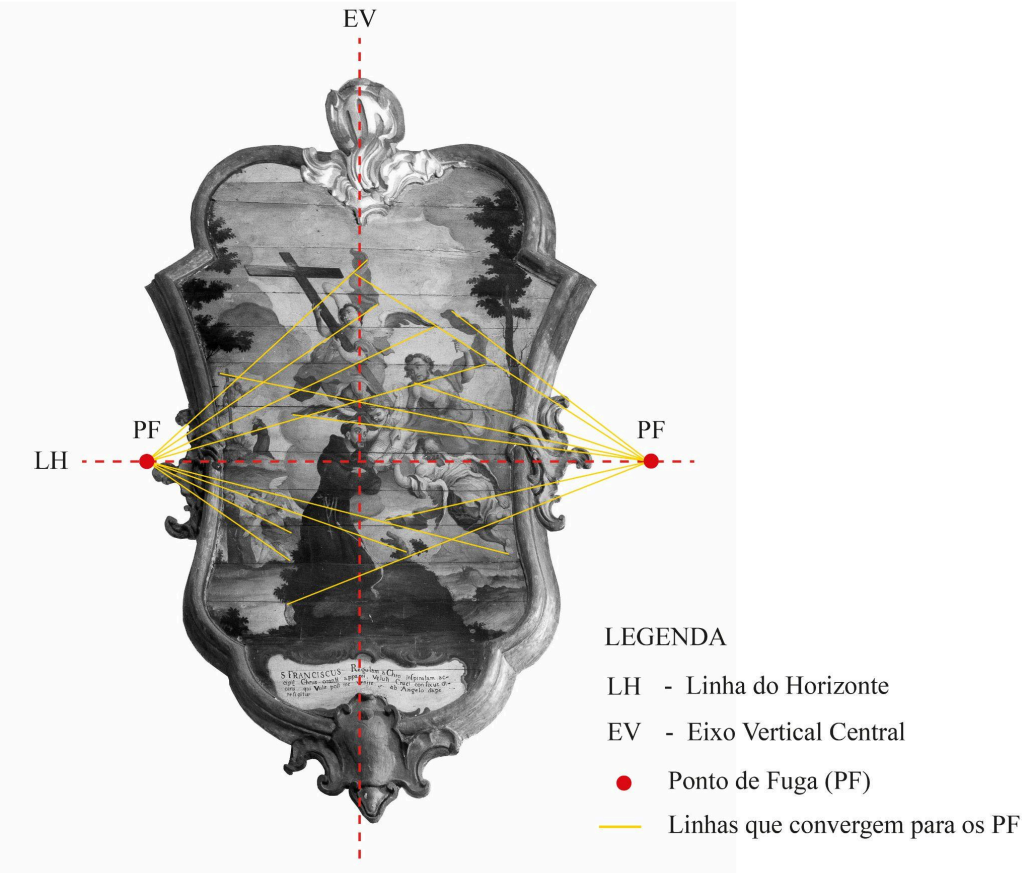
Figura 12 - Diagrama com a demarcação da linha do horizonte e do eixo vertical central do quadro São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem.



Fonte: Elaborado pela Autora (2026).

Na continuidade da análise da perspectiva, foram observadas as posições dos demais elementos que constroem o espaço representado. Consideraram-se os alinhamentos recorrentes identificáveis na paisagem, a disposição das figuras e a direção dos objetos. Em seguida, essas direções foram prolongadas graficamente, permitindo reconhecer duas famílias principais de linhas convergentes, sendo uma direcionada para o lado esquerdo e a outra para o lado direito da composição. O encontro de cada uma dessas linhas determinou a localização de dois pontos de fuga principais, situados lateralmente e fora dos limites físicos da pintura.

Figura 13 - Diagrama com a demarcação da linha do horizonte, do eixo vertical central e das linhas convergentes para os pontos de fuga do quadro *São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem*.



Fonte: Elaborado pela Autora (2026).

Em termos geométricos, o ponto de fuga corresponde ao ponto para o qual convergem, na representação bidimensional, as linhas que pertencem a uma mesma direção e que seriam paralelas no espaço tridimensional. Nesse sentido, ROSA (1962, p. 15) define o ponto de fuga como “o ponto de convergência, em perspectiva, das retas paralelas entre si e não paralelas ao quadro”, entendendo-se o quadro, nesse contexto, como o plano da superfície sobre a qual a imagem é representada.

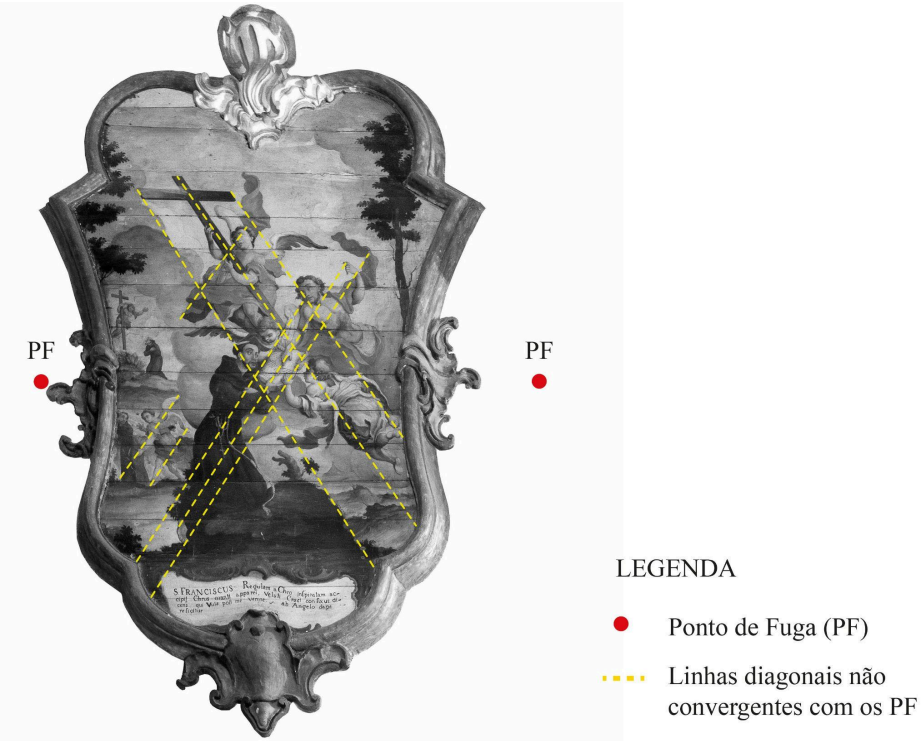
Ademais, a presença de dois pontos de fuga amplia o campo visual e contribui para construir uma espacialidade mais dinâmica, adequada à distribuição assimétrica dos elementos da composição. Esses pontos organizam direções distintas no interior da cena e permitem que o espaço representado se desenvolva para ambos os lados da composição, em vez de convergir para um único ponto central. A identificação desses dois pontos de fuga, entretanto, não significa que

todos os elementos da pintura estejam submetidos de maneira rigorosa a um único sistema perspectivo.

Além das linhas que convergem para os dois pontos de fuga, foram identificadas direções oblíquas determinadas pela inclinação da cruz, Regra da Ordem Franciscana e de outros elementos da cena. Essas direções não correspondem aos conjuntos de linhas convergentes anteriormente traçados, mas participam da organização compositiva da pintura.

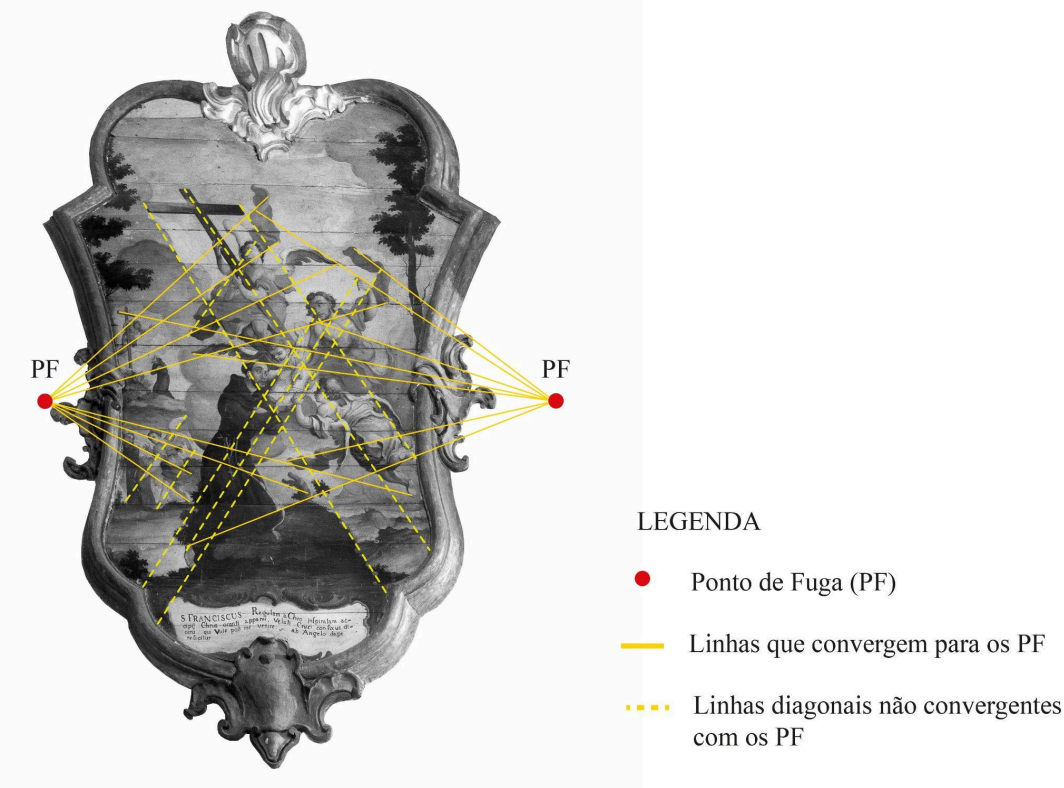
As inclinações da cruz e a Regra, representadas pelo livro, introduzem direções diagonais distintas das linhas convergentes para os pontos de fuga, produzindo uma ruptura visual na regularidade do sistema perspectivo predominante, sem comprometer a coerência espacial da cena. Essas mesmas orientações diagonais também aparecem em alguns trechos dos panejamentos, na posição de certos braços e pernas das figuras e em partes das asas dos anjos, criando uma correspondência visual com a cruz e com o livro da Regra. Em conjunto, essas direções ampliam o dinamismo e a sensação de profundidade da composição, conduzem o olhar para o núcleo narrativo e parecem favorecer a leitura da pintura pelo observador situado no piso da igreja, que a contempla de baixo para cima.

Figura 14 - Diagrama com a demarcação das linhas diagonais distintas das linhas convergentes para os pontos de fuga do quadro São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem.



Fonte: Elaborado pela Autora (2026).

Figura 15 - Diagrama com a demarcação das linhas diagonais distintas das linhas convergentes para os pontos de fuga em relação às linhas que convergem para os PF.



Fonte: Elaborado pela Autora (2026).

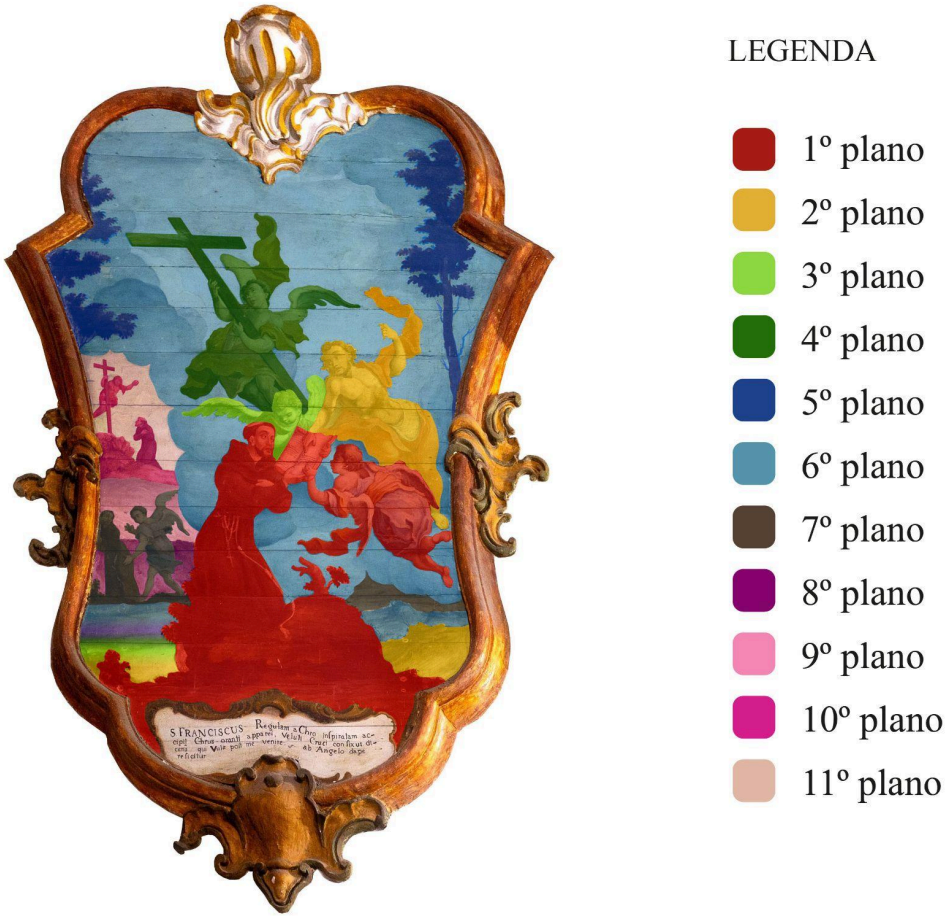
4.3 Planos de profundidade

Para a elaboração do diagrama de planos de profundidade, a pintura foi dividida em onze planos sucessivos de profundidade, identificados por meio de cores distintas e organizados do elemento mais próximo ao mais distante. A delimitação de cada plano considerou principalmente a sobreposição entre figuras e objetos, a posição ocupada no campo pictórico, as diferenças de escala e o grau de afastamento sugerido pela paisagem. As áreas coloridas acompanham os contornos das figuras, dos objetos, do terreno e dos elementos naturais, permitindo visualizar como diferentes partes da cena avançam ou recuam no espaço representado.

A divisão em planos, entretanto, não deve ser entendida como uma sequência rígida e uniforme que se desenvolve de maneira contínua em toda a superfície. A pintura reúne uma cena central e dois episódios laterais, os quais apresentam escalas e relações de sobreposição próprias.

Por isso, alguns planos articulam-se sem necessariamente ocuparem a mesma profundidade em todas as regiões do painel. O diagrama funciona, sobretudo, como recurso analítico para demonstrar os avanços e recuos sugeridos pela sobreposição das formas, pelas diferenças de escala, pela posição das figuras e pela organização da paisagem.

Figura 16 - Diagrama dos planos de profundidade do quadro São Francisco Recebe a Regra de Sua Ordem.



Fonte: Elaborado pela Autora (2026).

O diagrama evidencia que a profundidade da pintura é construída por uma sucessão de planos que se sobrepõem e se articulam. No 1º plano concentram-se São Francisco, o terreno sobre o qual o santo está ajoelhado, os elementos vegetais mais próximos, o livro que representa a Regra da Ordem Franciscana e o anjo localizado na porção inferior direita da composição. Esses elementos constituem o conjunto mais próximo do observador e concentram a ação principal representada na pintura. Embora o corpo do anjo esteja disposto lateralmente e em

posição mais elevada, ele se encontra espacialmente próximo de São Francisco e participa diretamente do centro narrativo da cena.

Nos planos imediatamente posteriores distribuem-se as demais figuras participantes da cena principal. O 2º plano compreende a figura de Cristo, situada na porção direita e em posição elevada em relação a São Francisco. Embora apareça em escala significativa e ocupe uma área de destaque, Cristo não se encontra no mesmo nível espacial do santo, sendo apresentado como uma presença celestial que acompanha e legitima a entrega da Regra.

No 3º plano encontra-se o anjo representado imediatamente acima de São Francisco, cuja parte inferior do corpo permanece encoberta pelo santo e pelas demais figuras. Essa sobreposição faz com que o anjo pareça prolongar-se por trás do corpo de Francisco, reforçando sua posição mais recuada. Seus braços e suas mãos avançam em direção ao livro, estabelecendo uma ligação direta com os elementos situados no primeiro plano.

O 4º plano corresponde ao anjo que sustenta a grande cruz na região superior da composição, bem como à própria cruz. A figura encontra-se atrás do conjunto formado por São Francisco, pelo livro que representa a Regra, por Jesus Cristo e pelos demais seres celestiais. Sua posição elevada, a redução de sua escala e a sobreposição de partes de seu corpo e de seus panejamentos pelas figuras anteriores contribuem para sensação de afastamento em relação ao observador. A forte inclinação da cruz, apesar de pertencer a um plano mais recuado, atravessa visualmente diferentes regiões da pintura, relacionando a parte superior ao centro da cena.

A partir dos planos seguintes, a profundidade passa a ser construída principalmente pelos componentes da paisagem. As árvores dispostas no 5º plano, junto às laterais da composição, funcionam como elementos de enquadramento e estabelecem uma transição entre o conjunto figurativo e o fundo. As áreas de terreno, os pequenos relevos, a vegetação e as manchas de sombra criam sucessivos intervalos espaciais. Esses elementos não constituem apenas um cenário neutro, mas colaboram para separar os diferentes episódios narrativos e conduzir o olhar em direção às áreas mais distantes da representação.

As duas cenas menores existentes na lateral esquerda apresentam, por sua vez, organizações espaciais próprias. Na cena inferior esquerda, São Francisco e o anjo são

apresentados em escala reduzida no 7º plano, atrás das nuvens representadas no 6º plano. A vegetação e as áreas de terreno circundam essas figuras, correspondentes ao 8º e 9º planos, contribuem para separá-las tanto da cena situada acima e mais ao fundo quanto da representação principal.

Na cena superior esquerda, São Francisco, Cristo e a cruz também são representados em escala reduzida e inseridos no 10º plano de profundidade, mais afastado em relação à composição principal, reforçam a impressão de distância. Jesus e a cruz ocupam uma posição mais elevada, enquanto São Francisco aparece abaixo, ajoelhado sobre o terreno. Essa disposição estabelece uma relação espacial e hierárquica entre as figuras, ainda que elas tenham sido agrupadas no mesmo plano para a elaboração do diagrama. O 11º plano corresponde à região mais profunda do espaço representado, constituída pela pequena porção de céu visível ao fundo. Sua tonalidade clara e a reduzida presença de detalhes fazem com que essa área seja percebida como o limite mais distante da paisagem pictórica.

Em conjunto, os onze planos demonstram que a profundidade não se organiza apenas pela diminuição progressiva das figuras, mas também pela sobreposição dos corpos, pela alternância entre áreas de terreno, vegetação, nuvens e céu, pela colocação das cores utilizadas na pintura e pela distribuição das três cenas em diferentes regiões da superfície. A organização espacial estabelece uma hierarquia narrativa, sendo os planos mais próximos concentram a entrega da Regra, enquanto os planos mais recuados abrigam os episódios secundários e os elementos da paisagem. Desse modo, a profundidade participa simultaneamente da construção do espaço e da ordenação iconográfica da pintura.

5 CONCLUSÃO

A partir da observação direta da obra, do levantamento bibliográfico e da elaboração dos diagramas analíticos, foi possível compreender a organização da pintura e as relações estabelecidas entre seus elementos. A análise iconográfica demonstrou que a composição não se restringe ao recebimento da Regra por São Francisco, reunindo também duas cenas secundárias na porção esquerda. A inscrição latina presente na parte inferior do painel contribui para a identificação desses episódios, relacionando-os à aparição de Cristo diante do santo e ao momento em que Francisco é reconfortado por um anjo. Entretanto, não foi possível identificar, nas fontes consultadas, a narrativa específica relacionada a esta última representação.

A organização compositiva evidencia a centralidade de São Francisco, destacada por sua posição, escala e contraste cromático em relação às demais figuras. A disposição dos personagens, as sobreposições e as direções diagonais contribuem para o dinamismo da cena e conduzem o olhar ao episódio principal. A análise da perspectiva permitiu identificar uma linha do horizonte, um eixo vertical central e dois pontos de fuga principais, além de direções diagonais que participam da organização visual da obra. A divisão em onze planos de profundidade demonstrou que a construção espacial está relacionada à hierarquização dos acontecimentos, concentrando a entrega da Regra nos planos mais próximos e distribuindo os episódios secundários nas regiões mais recuadas.

A utilização da ortofoto produzida a partir dos registros fotográficos mostrou-se importante para a análise, especialmente devido à posição elevada do painel. A retificação da imagem permitiu examinar a superfície pictórica e elaborar os diagramas de perspectiva e profundidade, apesar das deformações residuais verificadas na moldura.

O levantamento histórico e bibliográfico também ampliou a compreensão do contexto artístico da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. A documentação consultada comprova a participação de João Batista de Figueiredo nos serviços de pintura e douramento do teto da capela-mor, contratados em 1773, enquanto outros registros documentam trabalhos posteriores realizados por Manoel da Costa Ataíde no templo. Embora a pintura analisada seja atribuída a Manoel da Costa Ataíde por Oliveira (2023), persistem dúvidas quanto à sua autoria,

considerando a escassez de registros documentais específicos sobre os painéis laterais da capela-mor.

Dessa forma, o estudo contribui para a compreensão da representação franciscana na pintura religiosa de Vila Rica, relacionando os aspectos iconográficos à organização compositiva e espacial da obra. Entretanto, permanecem questões que demandam novas pesquisas documentais, especialmente sobre a autoria do painel e as fontes iconográficas das cenas representadas. Como possibilidade de continuidade, pretende-se ampliar a análise para as pinturas *São Francisco recebe a Indulgência da Porciúncula* e *São Francisco Penitente*, também localizadas na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, possibilitando uma investigação comparativa dessas representações. Os registros fotográficos e os diagramas produzidos poderão subsidiar novos estudos e contribuir para ampliar o registro documental do conjunto pictórico da igreja.

REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo. **Dois aprendizes, um mestre português e conversações sobre a arte da pintura em Minas Colonial.** Perspectiva Pictorum, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 2024. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.13892143.

BOAVENTURA, São. **Legenda Maior: vida de São Francisco de Assis**. 1. ed. São Caetano do Sul: Santa Cruz Editora e Livraria, 2016.

BOHRER, Alex Fernandes. **A história dos santos católicos para quem tem pressa.** 1. ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2026.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Contribuição ao estudo das pinturas de Manoel da Costa Ataíde em Ouro Branco, Itaverava e Santa Bárbara.** In: Arquidiocese de Mariana: memória dos 280 anos. Mariana: Editora Dom Viçoso, 2025.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **Manuel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/ Arte, 2005.

COSTA, Ana Maria Martins da; ANTUNES, Juana Luiza Borborema; SILVA, Lunara Cristina Ferreira da; MELO, Maria Queiroz e. **A perspectiva na pintura do forro da sacristia da Igreja de São Francisco de Assis de Mariana-MG: análise iconográfica e documentação científica por imagem.** In: II Seminário sobre Prospecção em Bens Culturais, 2025. *Anais [...]*, 2025.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. 2 v. (Publicações do IPHAN, n. 27).

MENEZES, Ivo Porto de. Uma releitura da trajetória do pintor marianense. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **Manuel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 15-30.

MONTEIRO, Cenise Maria de Oliveira. **Manoel da Costa Athaíde: vida e obra documentada no ambiente artístico de Minas Gerais, 1762 a 1830.** 2024. Dissertação (Mestrado em História)

– Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **Manuel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 111-144.

OLIVEIRA, Adriano Cézar de. Iconografia franciscana do medievo italiano a Minas Colonial: as figurações de São Francisco de Assis nas pinturas da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica. In: MELLO, Magno Moraes; ANDRADE, Thainan Noronha de (org.). **Arte & história: diálogos interdisciplinares**. Belo Horizonte: Fafich, 2023. p. 34-68.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitanias de Minas e do Norte do Estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (org.). **Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços**. São Paulo: Annablume, 2011. p. 95-113.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana.** Brasília, DF: Iphan; Programa Monumenta, 2010. 2 v. (Roteiros do Patrimônio, 10).

REIS, Vítor Manuel Guerra dos. **O rapto do observador: invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII**. 2006. Tese (Doutoramento em Belas-Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006. 2 v.

ROSA, Luiz Augusto de Proença. **A utilização dos pontos de fuga na perspectiva de observação**. Rio de Janeiro: Editora Valença S. A., 1962.

SANTOS, Paulo F. **Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.

SILVA, Fabiano Gomes da. **Viver honradamente de ofícios: trabalhadores manuais livres, garantias e rendeiros em Mariana (1709-1750)**. 2017. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

TRINDADE, Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Prêto: crônica narrada pelos documentos da Ordem**. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17).