

AS FIVELAS DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO: CONTEXTUALIZAÇÃO, DATAÇÃO E CONSIDERAÇÕES SOBRE SEU USO E ORIGEM

FATHER JOSÉ MAURÍCIO'S BUCKLES: CONTEXTUALIZATION, DATING, AND CONSIDERATIONS ON THEIR USE AND ORIGIN

CECILIA SOARES¹

Resumo

O artigo discute as características de um par de fivelas douradas pertencentes ao Museu IHGB, e que teria pertencido ao padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), para identificar suas funcionalidades e sua provável época de confecção e uso. As peças fazem parte de um conjunto doado em 1997, incluindo duas pinturas do padre, uma comenda da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo e um toucador. Para isso, foram utilizadas tanto fontes primárias, quanto iconografia e elementos materiais dos séculos XVIII e XIX. Através do cotejamento das fontes, conclui-se que o par de fivelas não era destinado a sapatos, mas sim, provavelmente, às chamadas *culottes*, item típico da elite inglesa e francesa do século XVIII e fortemente associado ao Antigo Regime. Por mais que a peça não se encaixe no vestuário esperado para um padre carioca na virada do século XVIII para o XIX, nem sempre a indumentária era totalmente sóbria e incluía condecorações, como da Ordem de Cristo. Por mais que não seja possível confirmar que as fivelas pertenceram ao padre, a história dos objetos se cruza com a de José Mauricio, ilustrando um período de forte transição cultural, acompanhando a transição do Antigo Regime para a modernidade, com o fim da Regência inglesa, da Restauração francesa e do 1º Império brasileiro.

Abstract

This article discusses the characteristics of a pair of gold buckles belonging to the IHGB Museum, which are believed to have belonged to Father José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), in order to identify their functions and their probable period of manufacture and use. The pieces are part of a set donated in 1997, including two paintings of the priest, a commendation from the Order of Our Lord Jesus Christ, and a dressing table. For this purpose, both primary sources and iconography and material elements from the 18th and 19th centuries were used. Through the comparison of sources, it is concluded that the pair of buckles was not intended for shoes, but rather, probably, for culottes, a typical item of the English and French elite of the 18th century and strongly associated with the Ancien Régime. Although the piece does not fit the expected attire for a priest from Rio de Janeiro at the turn of the 18th to the 19th century, the clothing was not always entirely sober and included decorations, such as those of the Order of Christ. Although it is not possible to confirm that the buckles belonged to the priest, the history of the objects intersects with that of José Mauricio, illustrating a period of strong cultural transition, accompanying the transition from the Old Regime to modernity, with the end of the English Regency, the French Restoration, and the First Brazilian Empire.

¹ Socióloga e pesquisadora em cultura material, com base no Rio de Janeiro. É doutora em Sociologia pelo Iesp-Uerj (2017), com estágio pós-doutoral no OSC/Sciences Po Paris (2018) e no Departamento de História/UFRJ (2025-atual). Seu trabalho foca na (re)constituição de cenários da modernidade, e transformações do espaço atlântico ao longo do século XIX, através dos itens e acessórios de moda. Ela também estuda a vida e obra da investidora brasileira Eufrosina Teixeira Leite, durante a belle époque. Seu primeiro livro, Barões de Tamancos: uma história social dos sapatos no Rio de Janeiro (1808–1914), foi publicado em 2023. E-mail: ceciliaebsoares@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5770-1068>.



Palavras-chave: José Mauricio Nunes Garcia; fivelas; Rio de Janeiro; Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo; IHGB.

Keywords: José Mauricio Nunes Garcia; fivelas; Rio de Janeiro; Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo; IHGB.

Em 1997, o Museu IHGB recebeu, de Rodrigo Claudio de Campos Goulart, a doação de itens que teriam pertencido ao padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), representante pioneiro da música brasileira, que compôs mais de 200 peças e foi reconhecido, ainda em vida, por sua produção e atividade como músico e educador. O conjunto doado incluía duas pinturas do padre (um retrato em óleo e uma litografia), uma “comenda” da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo, duas fivelas entendidas como “para sapato eclesiástico” e uma “caixa de rapé”².

A *Biografia* redigida por Cleofe de Mattos, pesquisadora emérita da vida e da obra do padre, também menciona que um par de fivelas de sapato pertencentes a José Mauricio teria sido conservado por Judith Goulart, filha de Inácio Goulart e afilhada de José Mauricio Nunes Garcia Junior, o único filho assumido pelo padre³. Muito possivelmente, trata-se das mesmas peças do acervo do IHGB (figura 1).

Figura 1 – Fivelas de metal dourado com decoração de folhas e florais, 3 x 2 cm

² IHGB, Relação do acervo adquirido pelo Museu Histórico do IHGB, no ano social de 1997. Por doação ou compra pelo IHGB. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, no.397, p.1137-1339, 1997. O texto diz ser uma pintura em óleo sobre tela, mas o retrato pertencente no acervo do IHGB é em óleo sobre madeira. Disponível online em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=893676&pasta=ano%20199&pesq=&pagfis=168725>. Acesso em 08 de fevereiro de 2026.

³ MATTOS, Cleofe de. *José Mauricio Nunes Garcia – Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2019, p.274.



Fonte: Museu IHGB, número de registro 2014. Disponível em: <https://tinyurl.com/fivelasmuseuihgb>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Como podemos contextualizar essas fivelas e considerar se, de fato, pertenceram ao padre e o que poderiam ilustrar do seu cotidiano?

Ao tomarmos as próprias fivelas como ponto de partida, aderimos à premissa de que estudos sobre cultura material podem ser aplicados à história cultural para defender que objetos incorporam padrões de crenças e comportamentos⁴. Entender como isso acontece, porém, não é fácil; exige um

[...] esforço contínuo para fazer com que falem objetos mudos, para que digam o que, geralmente, não se diz sobre humanos e as sociedades que os produziram, usaram, transformaram e aprimoraram – e, finalmente, construir, a partir deles, uma rede de atributos comuns que ajude a superar a ausência de fontes escritas.⁵

Se os objetos dizem muito a partir de suas características, parte da sua voz reaparece, ou, ao menos, é reforçada, quando se reúne um conjunto de pistas, documentos inclusive. Fontes primárias e secundárias são elementos-chave para reconstituir trajetórias muitas vezes complexas, mesclando elementos comerciais, afetivos, patrimoniais, e muitos outros. Ainda hoje, porém, é comum nos depararmos com casos em que, apesar dos esforços de museus,

⁴ VOLPI, Maria Cristina. The Exotic West: the Circuit of Carioca Featherwork in the Nineteenth Century. *Fashion Theory. The journal of Dress, Body and Culture*, vol.20, no. 2, p.127-151, 2016. Citação da página 129.

⁵ FÈBVRE, Lucien. Les Problèmes De L'Histoire. *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol.54, no.3/4, p.225-247, jul-out 1949. Citação da página 236.

arquivos e outras instituições, as peças consideradas não disponham de documentação sobre seu histórico – cenário constatado também para essas pequenas fivelas de ouro.

Nessas situações, a primeira etapa do desafio consiste em contextualizar os objetos com mais propriedade e propor um cenário pertinente para seu uso. Para isso, cotejei uma sequência de obras de arte com casos de outros adereços, com um foco especial na virada do século XVIII para o XIX.

Embora obras de arte sempre detenham um aspecto figurativo, com frequência a intenção do artista é justamente de ilustrar uma composição idealizada de um cargo ou de um perfil – por exemplo, um general vitorioso ou um político bem-sucedido. Tais casos podem nos auxiliar a contextualizar peças de moda, menos pela precisão e mais, justamente, porque o artista procurou ilustrar o que seria um “conjunto perfeito” que identificasse uma certa figura social. Nesse sentido, às vezes, conseguimos propor interpretações mais certeiras sobre a realidade graças à idealização artística⁶. A primeira parte do texto se debruça, então, sobre possibilidades de uso para as peças do IHGB, enquanto a segunda tece possibilidades sobre a relação do padre José Mauricio com estas fivelinhas.

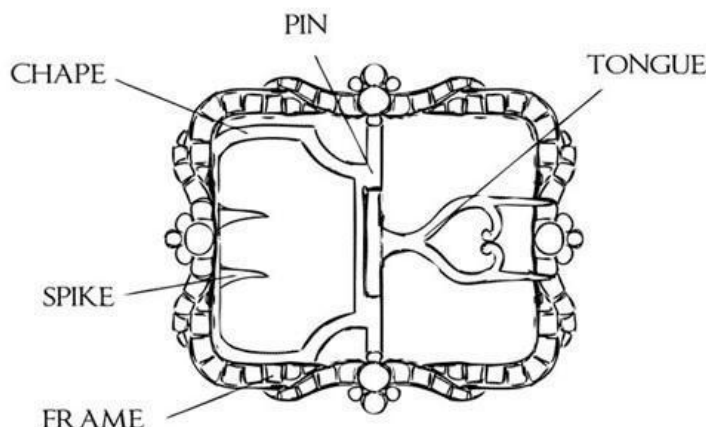
1. Categorizando e datando fivelas pelo seu contexto

Fivelas de metal (figura 2) são itens típicos da moda europeia, sobretudo inglesa e francesa, durante o século XVIII⁷. Embora tenham sido adotadas desde a Idade Média, podemos situar seu período de maior uso entre 1690 e 1790, quando detinham a função prática de fechar/amarrar peças – sapatos em particular – somada com uma comunicação crescente de opulência, fortemente associada à estrutura da época, cujo maior expoente era o Antigo Regime.

Figura 2 – Esquema de estrutura completa de fivela

⁶ SOARES, Cecília. As roupas e os regimes durante a Independência brasileira: uma análise da indumentária de D. João VI e D. Pedro I em retratos de Estado (1807-1831). *Acervo*, v. 35, n. 3, p. 1–27, 2022. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1849>.

⁷ MCCORMACK, Matthew. ‘So Manly and Ornamental’: Shoe Buckles and Britain’s Eighteenth Century’. *The English Historical View*, vol.138, no. 592, p.474-496, 2023.



Fonte: American Duchess, sem data. Disponível online em: <https://www.cloverfieldspreservationfoundation.org/newsletters/2018/8/15/historic-preservation-newsletter-kimmel-masonry>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Rigorosamente, a noção de “Antigo Regime” se aplica à história da França entre reino dos Bourbon e a Revolução Francesa (1589-1789), sendo marcada pela centralidade política da Corte monárquica (onde o absolutismo substitui o feudalismo medieval) e uma forte divisão social tripartite (clero-nobreza-*tiers état*), pouco propensa à mobilidade. Contudo, vários elementos dessa estrutura foram adotados em países próximos. Portugal e Espanha foram fortemente influenciados por esse modelo e é possível falar de “Antigo Regime” também para essas duas nações⁸. Por mais que o caso inglês tenha sido diferente, sobretudo por conta da sua estruturação política, o país detinha uma forte separação entre os chamados “comuns” e os nobres e religiosos, representados inclusive por duas casas diferentes no modelo parlamentar. A considerável rigidez de categorias estava, portanto, presente também em solo britânico. Nesse cenário, em todos os países citados, a indumentária era utilizada como um grande comunicador social e ratificador de hierarquias, mais do que uma expressão de gosto individual⁹. Frequentemente, as peças eram produzidas não para facilitar uma atividade, mas com o propósito oposto: explicitar que uma pessoa não precisava fazê-la.

Esse princípio se aplicava, por exemplo, à locomoção, que podia ser entendida como uma questão de classe. Enquanto andar a pé era uma prática comum para as classes baixas, as

⁸ SUBTIL, José. Espaço político e organização de poder no Antigo Regime em Portugal. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, vol.83, p.88-116, dez 2022; ARTOLA, Miguel. *Antiguo régimen y revolución liberal*. Barcelona: Ariel, 1978.

⁹ RIBEIRO, Aileen. *The Art of Dress: fashion in England and France 1750-1820*. New Haven: Yale University Press, 1995.

classes privilegiadas adotavam preferencialmente sapatos pouco apropriados para percorrer distâncias. Os modelos mais difundidos, tanto femininos quanto masculinos, tinham salto e eram relativamente espessos, para ficarem acima do chão e conseguirem isolar os pés das condições úmidas locais¹⁰. O deslocamento de fato ocorria sobretudo a cavalo ou charrete. Nesse contexto, era muito possível que as classes privilegiadas ficassem calçadas não só na rua, mas também em interiores – em casa, em visitas etc. – e os sapatos faziam parte de um visual completo, a ser apreciado em salões e espaços similares.

Para os homens nobres, isso significava o uso do *habit à la française*: um fraque, *culottes* (calças na altura do joelho) e meias de seda. Esse é exatamente o visual detalhado na gravura *Life and Death contrasted – or an essay on Man*, de 1784 (figura 3). O destaque da ilustração consiste em um indivíduo meio-esqueleto, meio-homem-do-seu-tempo. Se o lado esquerdo comunica um *memento mori*, o lado direito detalha e colore o visual esperado para um homem de classe alta do fim do século XVIII.

Figura 3 – *Life and Death contrasted - or, an essay on Man*. Gravura a partir da obra de Robert Dighton; Publicada por Bowles & Carver, 1784.

¹⁰ MCNEIL, Peter e RIELLO, Giorgio. Walking the streets of London and Paris: Shoes in the Enlightenment. In: Giorgio Riello e Peter McNeil (orgs.), *Shoes. A history from sandals to sneakers*. Nova Iorque: Berg, 2006, p.94-115.



Fonte: British Museum, número de acesso 1875,1211.169. Disponível online em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-1211-169. Acesso em 01 de janeiro de 2026.

Durante os Setecentos, a produção europeia de sapatos, tanto masculinos quanto femininos, se caracterizava por uma forte presença da seda como matéria-prima para a parte

superior do calçado, e o couro era utilizado para solas e saltos. As fivelas, antecessoras dos cadarços, fechavam a frente do calçado e podiam ser substituídas conforme o interesse da pessoa. O uso de tecidos em jacquard era comum, permitindo que muitas peças fossem coloridas e decoradas com temas variados, no que se pode entender como um “rococó calçável” (figuras 4 e 5).

Para fazerem jus ao conjunto de classe alta esperado ao se utilizar um tecido nobre como a seda, as fivelas exigiam um trabalho em ouro, prata e aço, entre outros, com, muitas vezes, inserção de pedras semipreciosas, tornando-as frequentemente mais caras (e valorizadas) do que os próprios calçados. Sapatos padecem, via de regra, de um desgaste cumulativo por conta do uso, além de poderem sofrer com uma sujeira irreparável, acidentes etc. Assim, quando se tornam inutilizáveis, seu destino é o descarte, muitas vezes sem reciclagem ou recuperação.

Em contrapartida, as fivelas, além de duradouras e intercambiáveis, eram tidas como um patrimônio por conta da matéria-prima ali investida e da perícia exigida na execução. Podemos entendê-las como um cruzamento material entre as expertises dos sapateiros e dos ourives. Nesse contexto, elas agregam mais informação num conjunto já carregado, tanto no sapato quanto do vestuário. Na figura 6, vemos um caso exacerbado, em que se ornou o modelo inteiro com uma sorte de renda de prata, dificultando até mesmo o discernimento entre “sapato” e “fivela”.

Figura 4 – Par de sapatos em damasco de seda azul com línguas para fivelas, 24,1 cm de comprimento, c.1740



Fonte: Museu Victoria and Albert, número de acesso CIRC.88&A-1951. Disponível online em:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O140076/pair-of-shoes-unknown/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 5 – Par de sapatos em brocado de seda com fita de seda azul, 18 cm de comprimento, c.1760-1769



Fonte: Museu Victoria and Albert, número de acesso CIRC.91&A-1957. Disponível online em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O353775/pair-of-shoes-unknown/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 6 – Sapatos de seda azul com renda e decoração em prata, com plataforma em pelica de 1 cm de espessura mediando a sola de couro e a parte superior em seda e prata, 12,5 x 8 x 24 cm, c.1740



Fonte: Museu Victoria and Albert, número de acesso T.70&A-1947. Disponível online em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O139966/pair-of-shoes-unknown/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Matthew McCormack chega a conectar o período de apogeu das fivelas masculinas inglesas com o estilo *macaroni*, muito voltado para os acessórios chamativos e cintilantes: perucas, bengalas, espadas, abotoaduras etc¹¹. A gravura *The macarony shoe maker* (figura 7), de 1775, traz justamente uma sátira sobre a sedução e o simbolismo sexual dos sapatos a partir de um sapateiro *macaroni*. Vemos essa espécie de profissional apresentada como um don Juan de joelhos, paramentado de todas as peças esperadas – fraque, lenço, *culottes*, chapéu, sapatos (com fivelas), meias de seda, medalhas, lacinho no rabo de cavalo, chapéu decorado etc. Na mão direita, tem um sapato delicado, que oferece para uma moça que expõe um pé descalço. Ela segura, na sua mão esquerda, um libreto intitulado “The Whole duty of man” (“A íntegra do dever do homem”).

Por mais que a posição lembre a postura de quem experimenta calçados numa loja, as referências eróticas não são sutis. A simbolização da sexualidade através dos sapatos é bastante comum, tanto na literatura quanto em ilustrações. Nesse caso, o artista se esmerou em detalhar o visual dos envolvidos para intensificar a sua mensagem satírica.

¹¹ MCCORMACK, 2023.

Figura 7 – The macaroni shoemaker. M. Darly, gravura, 1775



Fonte: British Museum, número de acesso 1865,0610.1112. © The Trustees of the British Museum. Compartilhado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Disponível online em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-0610-1112. Acesso em 01 de janeiro de 2026.

A virada do século XVIII para o XIX testemunha um movimento rumo à sobriedade dos modelos, muito influenciado pela Revolução Francesa e a abolição das rígidas hierarquias presentes até então, e também pelas guerras napoleônicas. Apesar de o nosso protagonista da figura 7 parecer bem focado em conquistar uma mulher, o estilo *macaroni* foi bastante criticado como “afeminado”, e, numa crítica enviesada de gênero, foi responsabilizado pela queda do Antigo Regime por não ser masculino o suficiente¹².

Os teóricos da moda usualmente designam essa transformação de “renúncia masculina”: quando o vestuário masculino passou a ser “liso e uniforme”, visando representar uma “racionalidade pública”. Nesse sentido, essa reorganização da masculinidade passaria a se apresentar ao privilegiar o conjunto de calça comprida e paletó, na sempiterna tríade do

¹² A argumentação de que uma vida confortável tinha traços tóxicos, até mesmo venenosos, foi bastante explorada em várias épocas, e o século XVIII produziu o seu quinhão de críticas à vida urbana e dotada de conveniências. Da citação “l’homme est né libre et partout il est dans les fers”, de Rousseau, a pensadores como Mercier, é recorrente a acusação de que a urbanização e o subsequente afastamento da natureza, a ampliação de melhorias materiais (sobretudo o luxo) e a vida noturna entorpeceriam a humanidade.

preto, do cinza e do azul escuro, opondo-se a um vestuário feminino marcado por cores vivas, que representaria um espaço “emocional e doméstico”¹³. Em suma, o gênero masculino teria “[...] ganhado em poder real o que perdeu no âmbito da aparência”¹⁴. Não por acaso, após a Revolução Francesa, prevaleceram justamente os *sans-culottes*: a estética caía a tiracolo do regime (figura 8).

Figura 8 – Portrait du chanteur Simon Chenard (1758-1832), en costume de sans-culotte, porte-drapeau lors de la fête en l'honneur de la liberté de la Savoie, le 14 octobre 1792.

Louis-Léopold Boilly, óleo sobre madeira, c. 1792



Fonte: Musée Carnavalet, Paris, número de identificação P8.

¹³ A teoria da “renúncia masculina” foi proposta pelo psicanalista J. Flügel na década de 1930, em *The Psychology of Clothes* (Institute of Psycho-Analysis and Hogarth Press, 1930). Ela foi bastante explorada nas décadas seguintes, inclusive sendo fonte de inspiração para Gilda de Mello e Souza, no seu *Espírito das Roupas* (2019).

¹⁴ Roche, 1989 *apud* McNeil e Riello, 2006, p. 115.

Nos calçados, as tendências de moda masculina absorveram referências militares, sobretudo com as vitórias napoleônicas, e as botas de couro tomaram o protagonismo que, até então, pertencia aos sapatos de corte. Esse efeito seria tão duradouro que, em 1924, o cartunista francês Sem imagina Napoleão numa viagem ao futuro, buscando por botas mais modernizadas e recebendo a sugestão de checar as opções da Hellstern, uma das sapatarias mais consagradas de Paris à época (figura 25). As rosetas, adornos em forma de laço de tecido colocadas na dianteira do sapato, também foram percebidas como uma decoração mais democrática do que as fivelas de metal.

Podemos, então, dizer que as fivelas foram vítimas do seu próprio sucesso e do vínculo a um estilo chamativo, opulento e muito associado ao Antigo Regime, sobretudo pela pretensão de discriminar visualmente as diferenças hierárquicas esperadas entre as classes. Vale, ainda, mencionar o bem-sucedido esforço dos ourives para ampliar a escala produtiva das fivelas a partir de materiais mais baratos, como o aço. Esse sucesso de produção levou a uma explosão de vendas, fazendo com que fivelas deixassem de ser um apetrecho exclusivo da alta sociedade e sofressem uma relativa banalização ao se popularizarem. Diante de tantos movimentos propensos a construir uma nova estética masculina, marcada pela sobriedade e pela busca por novas referências, dois gestos que contribuíram para a permanência do uso de fivelas foram, na Inglaterra, a insistência do Príncipe Regente George (futuro George IV) para que elas seguissem sendo parte do vestuário da corte inglesa¹⁵, e, na França, a perpetuação do seu uso por Napoleão.

Nesse contexto, o jacquard dá lugar ao cetim de seda, cuja estrutura não permite a composição de padrões (figura 9). Também há mais sapatos totalmente em couro. Independentemente do material, os modelos passaram a se apresentar, sobretudo, planos ou bordados. Na figura 10, vemos um exemplar feminino inteiramente em couro e já dotado de cadarços, formato já mais semelhante ao que é comum nos dias de hoje. O exemplar da figura 11 ilustra um sapato inglês, que teria sido utilizado na corte com meias de seda e calças *culotte*, enquanto, na figura 24, Napoleão é retratado por David despojado dos usuais trajes militares. Em vez de usar botas de montaria, calça sapatos com fivela. Embora as fivelas não tenham desaparecido por completo, o seu papel na composição dos sapatos se alterou, pois passaram a contrastar com uma base lisa ou com decorações mais pontuais.

¹⁵ Victoria and Albert, 'Pair of shoes', sem data, <https://collections.vam.ac.uk/item/O135447/pair-of-shoes-unknown/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 9 – Par de calçados de salto baixo, em cetim de seda com bordado floral nas pontas e línguas para fivelas, produção inglesa, 22,2 x 2,6 x 6,4 cm, c.1770-1785



Fonte: Museu Victoria and Albert, número de acesso 1143&A-1901. Disponível online em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O140077/pair-of-shoes-unknown/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 10 – Par de sapatos masculinos de couro, com salto baixo e fivela, com interior em couro vermelho, sola em couro marrom e detalhes de costura em fio de seda, produção inglesa, 29 x 9 x 9 cm, c.1800-1849



Fonte: Museu Victoria and Albert, número de acesso T.497&A-C-1913. Disponível online em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O135447/pair-of-shoes-unknown/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 11 – Par de sapatos de couro com cadarços. Etiqueta de papel na palmilha indica: 'BORSLEY / maker / Hanway House / HANWAY STREET / Oxford Street', 24,1 cm de comprimento, c.1810-1820



Fonte: Museu Victoria and Alberto, número de acesso T.385&A-1960. Disponível online em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O76162/pair-of-shoes-unknown/>. Acesso em 27 de dezembro de 2025.

Durante seu apogeu, fivelas rapidamente cruzaram o Atlântico e se consagraram como indicadores de opulência no vestuário também na América Latina. No *Retrato de Jovem Dama* (figura 12), pintado por volta de 1790 e atribuído a Pedro José Diaz, vê-se uma moça da alta sociedade peruana, em pé, no que parece ser uma varanda ou um balcão, em que a paisagem é parcialmente escondida por uma cortina semi-aberta. Ela está fortemente paramentada, com um vestido de saia plissada rosa e branco bordada em fio dourado, o busto com bordado de uma flor aberta e mais detalhes dourados. Também usa uma tiara, pulseira, brincos, tudo provavelmente de metal precioso (a prata nativa?), e um colar de pérolas com uma cruz. As duas mãos estão ocupadas: a esquerda, com um ramo de flor, e a direita com um leque fechado.

Mesmo com tantos detalhes, é impossível não perceber os sapatos cor-de-rosa, provavelmente de cetim de seda, com fivelas brilhantes e que parecem ocupar todo o superior do calçado. Nessa pintura, vemos a mensagem reforçada de que fivelas não só participavam

um visual propenso a acessórios, brilhos e conjunto chamativo, como não eram coadjuvantes. Elas apareciam em primeiro plano, reforçando a mensagem geral. Outro indício da valorização desse ornamento é a sua frequente aparição em inventários post-mortem brasileiros, como itens de interesse para os herdeiros por conta do seu valor monetário¹⁶.

Figura 12 – Retrato de Jovem Dama. Pedro José Díaz (atribuído), circa 1790



Fonte: Davis Museum at Wellesley College, Wellesley, MA. Número de inventário 2011.17.

Todos esses exemplos indicam com clareza de que as fivelas de sapato, mesmo em seu momento de decadência, eram produzidas para serem vistas. Com isso, são facilmente

¹⁶ SOARES, Cecília. *Barões de Tamancos: uma história social dos sapatos no Rio de Janeiro (1808-1914)*. Rio de Janeiro: edição da autora, 2023.

identificáveis pelo tamanho, já que deviam ocupar um espaço de destaque. Na comédia *A Trip to Scarborough*, cuja primeira montagem foi em 1777, o personagem de Lorde Foppington colocava que “a fivela era um tipo de peça cujo intuito consistia em ficar no sapato; mas agora a situação inverteu, e a função terrena do sapato é manter a fivela”¹⁷. A sua estrutura também podia ser simples, consistindo em um eixo principal para passagem da língua do sapato, e com ênfase nos detalhes das bordas, que seriam a parte visível após a amarração (figura 13).

Figura 13 – Fivela de sapato em prata e aço em técnica de Bright cutting, marcada com as iniciais “TK”, produção inglesa, 8 x 6,8 x 3,1 cm, c.1795



Fonte: Museu Victoria and Albert, número de acesso M.30A-1909. Disponível online em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O122783/shoe-buckle-kirkham-thomas/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

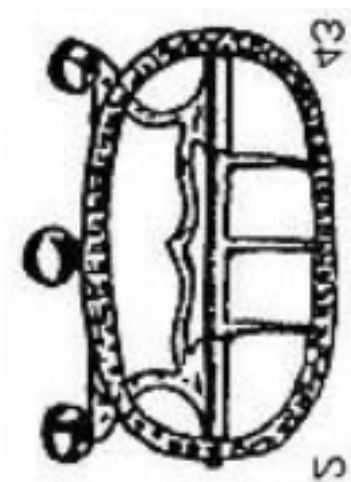
As fivelas que teriam pertencido ao padre José Mauricio medem 3 x 2 cm – são, portanto, consideravelmente menores do que o modelo padrão para sapatos. Apresentam,

¹⁷ SHERIDAN, Richard Brindsey. *A Trip to Scarborough. A Comedy*. Londres: G, Wilkie, 1781, p.9.

ainda, dois elementos móveis: garrinhas na parte dianteira da peça e um puxador vazado na traseira. Essa configuração se encaixa muito mais no caso de fivelas de *stocks*, tipos de lenços utilizados por homens sobre o seu colarinho (figuras 14-17), ou de calças corsário, chamadas de “knee buckles” em inglês ou “boucles de jarretière” em francês (figuras 18-20). Nesse quesito, podemos entender que as fivelas não são um item específico e exclusivo de sapatos, mas sim uma família, que inclui exemplares para lenços, para *culottes* e para chapéus – todos elementos de praxe do vestuário masculino entre 1770 e 1830, juntamente com o fraque.

O *stock* era preso por cima do colarinho, visando emoldurar o pescoço com um conjunto bastante rígido – segundo a lenda, o intuito seria fazer com que a cabeça “repousasse com nobreza sobre uma coluna grega”¹⁸. Esse antecessor da gravata apresentava, em alguns casos, um caseado de botão para que parte da fivela sobressaísse, mesmo fechada na nuca. Contudo, alguns modelos não tinham esses “proto botões”, sendo bastante parecidos com as fivelas de calça. É o caso de uma fivela de *stock* pertencente a Napoleão (figura 15), incluída no seu testamento sob a categoria “linge de toilette”, juntamente com um par de fivelas de cinto e outro de fivelas de sapato em ouro¹⁹.

Figura 14 – Fivela de stock



Fonte: Marshall, 2002, prancha 10. Disponível online em:

https://www.ukdfd.co.uk/ceejays_site/pages/bucklepag

¹⁸ Regencygentleman, ‘Cravats and Stocks: Regency Neckwear’, 2016, <https://regencygentleman.wordpress.com/2016/06/04/cravats-and-stocks-regency-neckwear/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

¹⁹ Fondation Napoléon, ‘Boucle de col de Napoléon à Sainte Hélène’, 2025, <https://collections.fondationnapoleon.org/document/boucle-de-col-de-napolon-sainte-hlne/627d1b5e3b7ac923bd62b6be?pos=1&q=Boucle%20de%20col&pgn=0>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

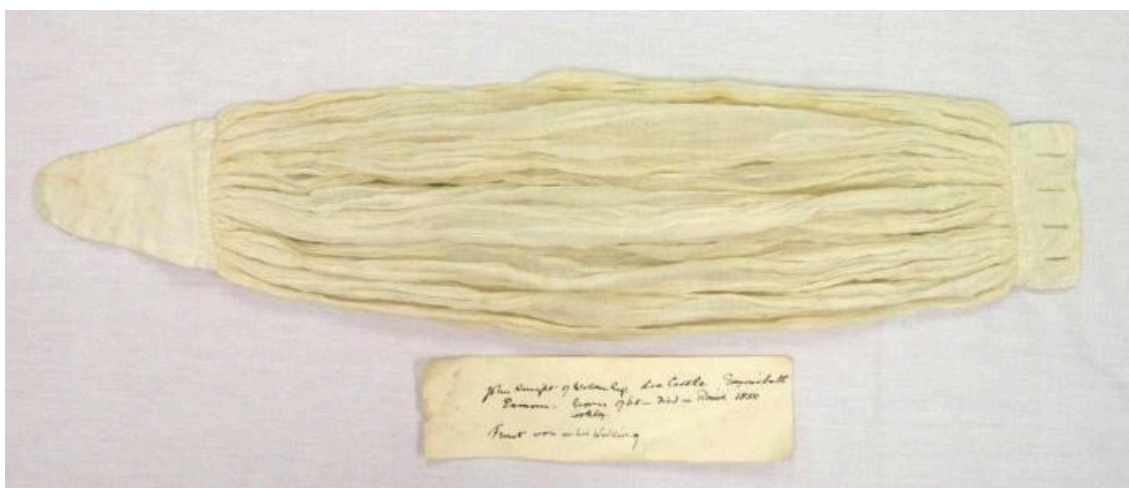
[e20.htm](#). Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 15 – Fivela de stock pertencente a Napoleão e usada em Santa Helena. Ouro, 5,3 x 2,6 cm, Augustin-Marie Franchet, sem data



Fonte: Fondation Napoléon, inv.76. Disponível online em: <https://collections.fondationnapoleon.org/document/boucle-de-col-de-napolon-sainte-hlne/627d1b5e3b7ac923bd62b6be?pos=1&q=Boucle%20de%20col&pgn=0>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 16 – “Esse stock é belamente construído de uma expressiva quantidade de matéria-prima - 62 polegadas de fino algodão semi-puro, unido ao corte de três polegadas, em linho, que permitia o fechamento na nuca”.



Fonte: Colonial Williamsburg, Acc. No. 2008-114. Disponível online em: <https://regencygentleman.wordpress.com/2016/06/04/cravats-and-stocks-regency-neckwear/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

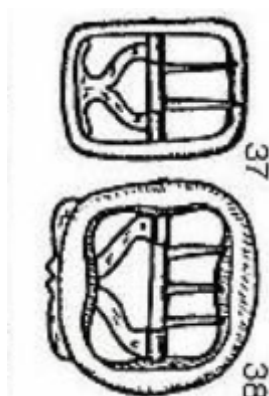
Figura 17 – Detalhe da pintura *Jean-Baptiste-Jules Bernadotte, prince de Ponte Corvo, devenu Charles-Jean XIV roi de Suède (1763-1844)*. Joseph Nicolas Jouy, a partir de obra de François-Joseph Kinson, óleo sobre tela, c.1805



Fonte: Château de Versailles, número de inventário MV1130. Disponível online em: <https://collections.chateauversailles.fr/#/query/157b0458-f910-4233-bd7e-787f14a52440>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Já as fivelas “de joelho” são um apetrecho das *culottes* usadas durante o mesmo período. As figuras 20-24 apresentam cinco ilustrações de corpo inteiro de homens de elite nos Estados Unidos, na Inglaterra e na França, respectivamente, com destaque para os conjuntos metálicos utilizados nas peças (fivelas, abotoaduras, botões, etc). Se a Revolução atingiu a todos no sentido político, seu teor drástico não se abateu imediatamente sobre a moda. O próprio Robespierre foi retratado em 1791 (figura 23), pelo mesmo Louis Boilly que pintou o *sans culotte* da figura 8, trajando peças bastante típicas da sua época, com destaque para as fivelas de *jarretière* das suas *culottes*.

Figura 18 – Fivelas “de joelho”



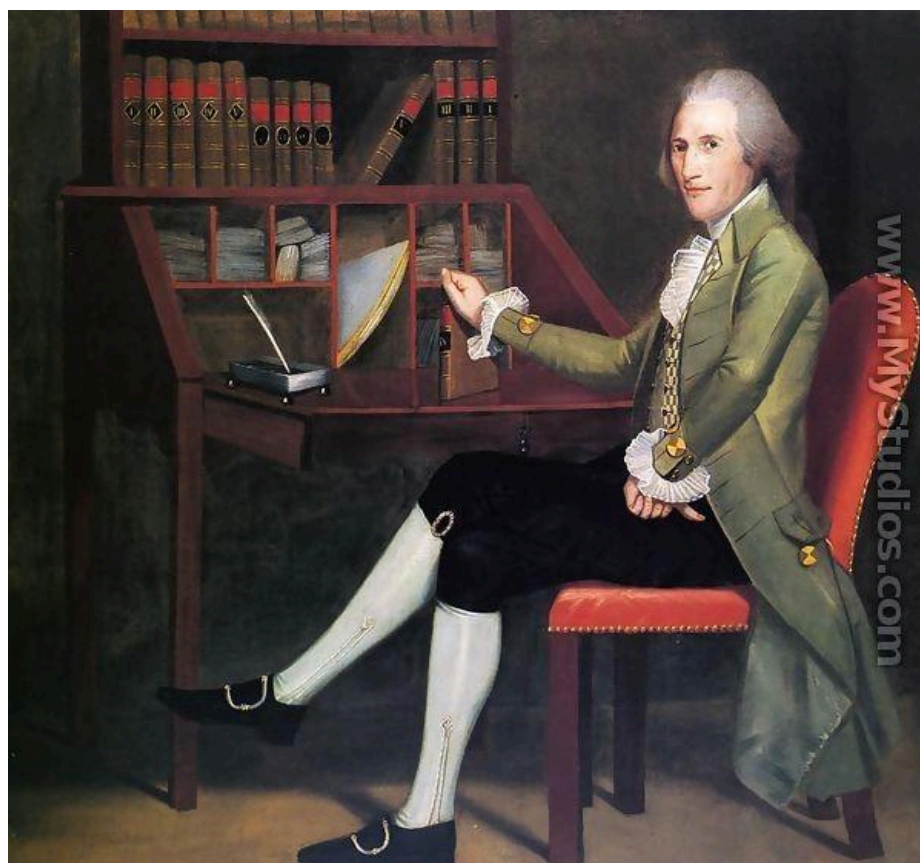
Fonte: Marshall, 2002, prancha 10. Disponível online em: https://www.ukdfd.co.uk/cejays_site/pages/bucklepage20.htm. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 19 – Fivela “de joelho” oval com prendedor em formato de âncora, prata e pedraria, produção inglesa, 3,7 x 2,7 x 0,7 cm, c.1770



Fonte: Museu Victoria and Albert, número de acesso 950-1864. Disponível online em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O112607/knee-buckle-unknown/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 20 – Pintura não identificada



Fonte: Historical Society of Clarendon Vermont, 2026. Disponível online em: https://www.clarendonvthistory.org/HSWF_DisplayItem?ID=240&XS=A. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 21 – Impressão de Samuel Russell como Jerry Sneak na peça The Mayor of Garratt, 37 x 25,2 cm, gravura em papel, final do século XVIII



Fonte: Museu Victoria and Albert, número de acesso S.875-2015. Disponível online em:
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1315803/the-mayor-of-garratt-print-unknown/>.
 Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 22 – Capitão William Wade. Thomas Gainsborough, óleo sobre tela, 1771



Fonte: Victoria Art Gallery, Bath City Council. Disponível online em [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Captain_William_Wade_\(Gainsborough\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Captain_William_Wade_(Gainsborough).jpg). Acesso em 04 de julho de 2026.

Figura 23 – Maximilien de Robespierre. L.-L. Boilly, óleo sobre tela, c.1791



Fonte: Palais des Beaux-Arts, Lille, número de acesso P396. Disponível online em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Boilly_Robespierre.jpg. Acesso em 04 de julho de 2026.

Figura 24 – Napoleão no seu escritório de trabalho nas Tuileries. Jacques-Louis David, óleo sobre tela, c. 1812



Fonte: National Gallery of Art, Washington, número de acesso 1961.9.15. Disponível online em: <https://www.nga.gov/artworks/46114-emperor-napoleon-his-study-tuileries>. Acesso em 04 de julho de 2026.

Figura 25 – “Para as botas, é em frente, na Hellstern”. Sem, litografia, 1924.



Fonte: Musée Carnavalet, código G.20674-3. Disponível online em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/127232#infos-principales>. Acesso em 01 de janeiro de 2026.

Esse uso conjunto de fivelas em várias peças é característico da moda masculina durante a chamada Regência (c. 1780-1830)²⁰. Na década de 1830, embora o *stock* ainda persevere, as calças compridas já são acompanhadas de botas ou de sapatos escuros. Já na década seguinte, a principal decoração de pescoço seria um lenço de seda com amarração frontal em borboleta (figuras 26-27).

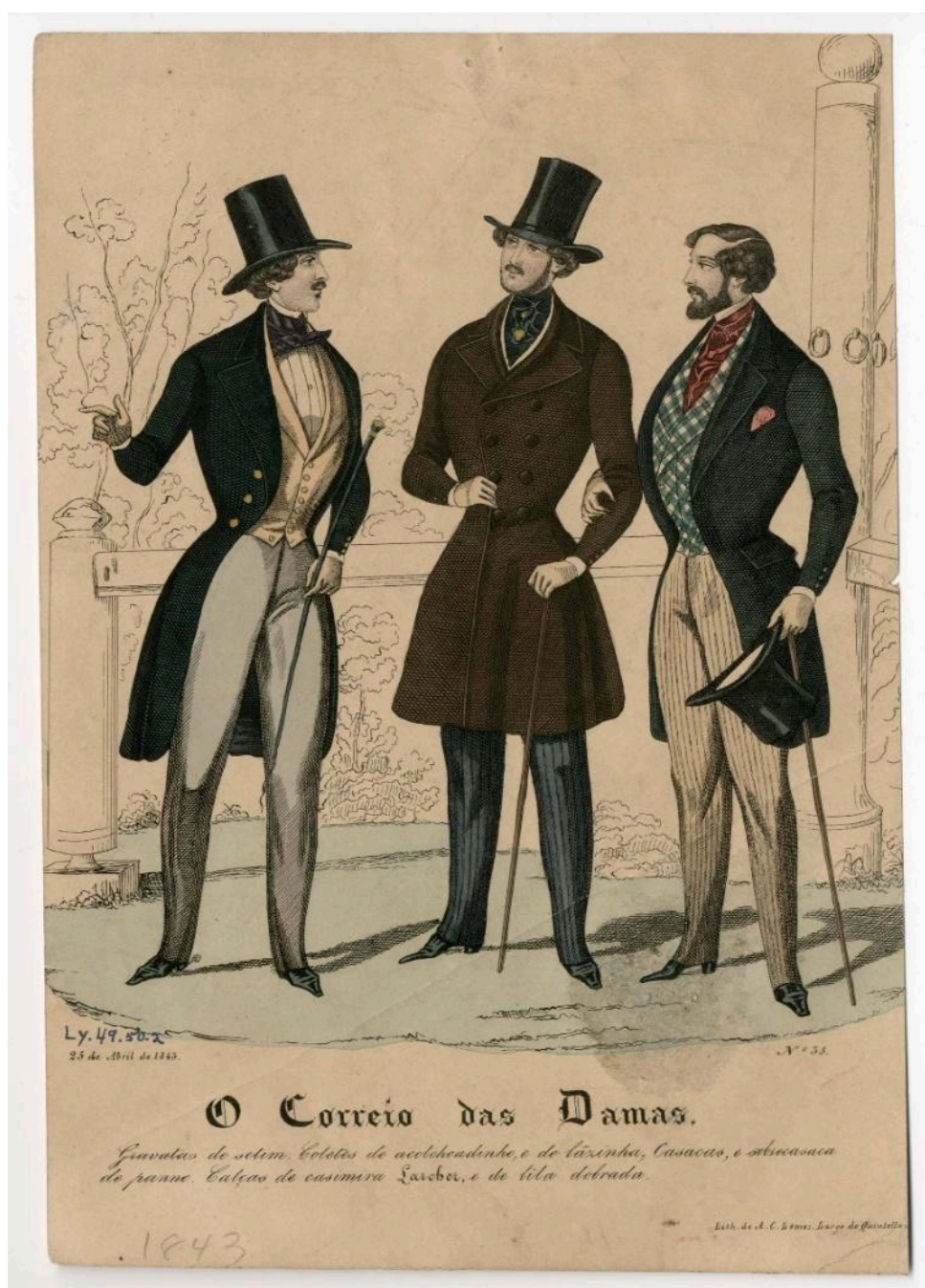
Figura 26 – Ilustração da Men's Wear 1830-1849, Prancha 17, 31 de março de 1834

²⁰ Período assim denominado por conta da atuação do filho de George III como príncipe regente e, em seguida, como rei George IV da Inglaterra. O fim da Regência é também o fim da Restauração francesa (1814-1830), que combina, na prática, com o fim do 1º Império brasileiro, já que Pedro I renuncia em 1831.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.) Costume Institute Fashion Plates. Disponível online em: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll12/id/6747>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Figura 27 – Ilustração, O Correio das Damas, 25 de abril de 1843



Fonte: Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.) Costume Institute Fashion Plates. Disponível online em: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll12/id/6800>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Dado esse contexto bastante preciso da ascensão e queda da família das fivelas na moda europeia e os subsequentes efeitos na recepção brasileira do apetrecho, podemos contextualizar a fivela do IHGB em função do seu tamanho, metal, decoração e provável função. Como temos um par, parece mais uma dupla de fivelas de *culotte* em vez de *stock*, em

metal nobre e decorado. Provavelmente pertenceram a um homem de elite que estava na moda de seu tempo: a Regência, que combina com a estadia da Família Real no Brasil e o 1º Império. Por mais que referências anteriores tenham descrito as fivelas como “de sapato”, a “caixa de rapé” doada pelo sr. Goulart também foi retificada como uma caixa toucador pela equipe do IHGB. A menção aos sapatos pode ter sido muito mais por ser o caso mais conhecido dentre a família das fivelas do que pela avaliação de tamanho, formato e propriedades das peças. Feitas essas considerações, avaliemos então quais seriam as possíveis relações entre usuário e apetrechos.

2. O padre e as fivelas

José Mauricio Nunes Garcia é conhecido sobretudo por ter sido, além de um compositor pioneiro na música brasileira, mestre de capela na Sé entre 1798 e 1808, e mestre de música na Real Capela entre 1808 e 1811²¹. Este último cargo foi obtido por apontamento do então príncipe regente, d. João, ao chegar no Rio de Janeiro. O padre carioca veio de uma origem humilde e a noção de “mestiçagem” tem sido aplicada em análises recentes sobre a recepção da sua obra e a sua ascensão social²². De fato, tudo indica que seus pais eram pardos forros e que José Mauricio se profissionalizou precocemente, tendo composto a antífona²³ *Tota pulchra es, Maria* em 1783, com apenas 16 anos, e participado da fundação da Irmandade de Santa Cecília no ano seguinte. A entidade, “[...] além de suas funções devocionais e caritativas, também operava à maneira de um órgão de classe, regulamentando, neste caso, a profissão de músico”²⁴.

Apesar de ter alçado cargos prestigiosos como organista, regente e compositor, José Mauricio sofreu reveses na carreira, sobretudo após a chegada do renomado compositor lusitano Marcos Portugal ao Rio de Janeiro, em 1811. Portugal foi recebido como uma

²¹ BERNARDES, Ricardo. Real Capela de Música do Rio de Janeiro, 1808 -As transformações na linguagem de José Mauricio Nunes Garcia (1767 - 1830). *Convergência Lusíada*, vol.21, no.24, p.122-133, 2007.

²² HAZAN, Marcelo Campos. Raça, nação e José Mauricio Nunes Garcia. In: Maria Elizabeth Lucas e Ruy Vieira Nery (orgs.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repetório, práticas e representações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p.177-208; VACCARI, Pedro Razzante. O Padre José Mauricio Nunes Garcia e o mulatismo musical: embranquecimento histórico?. *Revista Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, vol.18, no.1, p.170-185, 2018; MONTEIRO NETO, Antonio Campos e HAZAN, Marcelo Campos. “Ó! Rigor duro da Lei”: A miséria e a paixão do Padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830). *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol.6, no.2, p.22-44, 2021.

²³ Melodia curta, executada em canto gregoriano, antes e depois da recitação de um Salmo.

²⁴ MONTEIRO NETO e HAZAN, 2021, p.28.

celebridade e foi nomeado compositor oficial da Corte carioca e mestre de música das Altezas Reais, os Infantes. Com isso, José Mauricio foi substituído em seu principal cargo profissional. Sua situação financeira se agravou com o retorno de d. João a Portugal e o início do Império brasileiro sob Pedro I, quando seu subsídio foi cortado²⁵. O padre faleceu em condições materiais precárias (Cleofe de Mattos chega a dizer “na miséria”) em 1830, cenário que pode ter sido agravado pelo fato de ter tido cinco ou seis filhos com a companheira, Severiana, apesar dos votos de celibato²⁶.

Apesar de ocupar cargos renomados, o padre José Mauricio foi pouco retratado durante seu período de atividade. A principal obra que resistiu ao tempo é uma pintura atribuída a seu filho, José Mauricio Júnior (figura 28), que teria tido aulas com o ilustrador francês Jean-Baptiste Debret, um dos principais nomes da Missão Artística francesa que circulou em várias regiões do país entre a chegada da Família Real e o Primeiro Reinado. Apesar desse possível vínculo, temos uma pintura em óleo sobre madeira, em vez da característica aquarela tão apreciada por Debret²⁷.

Figura 28 – Retrato do padre José Mauricio. José Mauricio Nunes Garcia Júnior (atribuído), óleo sobre madeira, 36 x 27 cm, sem data

²⁵ CASTRO, Ubiratan Ferreira de. José Mauricio Nunes Garcia: o mestre pianofortista da corte de d. João VI. *Revista Cocar*, vol.4, no.8, p.23-32, 2011.

²⁶ MONTEIRO NETO e HAZAN, 2021, p.41.

²⁷ Debret foi discípulo do pintor neoclássico Jacques-Louis David e chegou a expor pinturas a óleo no Salão de Paris antes de se mudar para o Brasil, então dominava essa técnica. Ver ALENCASTRO, Luiz Felipe de, GRUZINSKI, Serge e MONÉNEMBO, Tierno. *Rio de Janeiro, la ville métisse, illustrations de Jean-Baptiste Debret*. Paris : éditions Chandeigne, 2001.



Fonte: Museu IHGB, número de registro 2107. Disponível online em: <https://tinyurl.com/retratojosemauricio>. Acesso em 29 de dezembro de 2025.

Essa pintura foi amplamente replicada a partir de outras técnicas (gravura/litografia?), tornando-se a principal representação do padre, em que ele aparece de batina e portando uma condecoração – muito provavelmente, a cruz da Ordem Militar de Nosso Senhor Jesus Cristo²⁸, que recebeu em 1809 e mais tarde cederia a seu filho Junior.

Diante da escassez de representações do próprio padre, uma alternativa para estimar que tipo de roupas usaria consiste em explorar a sua ordem católica e outras coletividades a que ele pertencia. Possivelmente, José Mauricio era membro do clero secular, sem vínculos a ordens mais conhecidas e que se apresentam com vestimentas características, como jesuítas,

²⁸ HENRIQUE, Arthur Rômulo Batista. Padre José Mauricio Nunes Garcia e o hábito da purificação: sociabilidade e música no Rio de Janeiro dos Oitocentos. *Intellectus*, vol.XVIII, no. 01, p.227-241, 2019.

agostinianos, franciscanos etc. Mas podemos explorar o significado da Ordem registrada no seu retrato mais conhecido.

As ordens militares derivam das primeiras Cruzadas, quando “àqueles que lutavam em nome do Deus cristão era prometida a remissão de pecados e admissão imediata no reino dos céus, na eventualidade da morte em combate”²⁹. No século XII, “um grupo de cavaleiros [...] se compromete [...] a seguir uma vida de cônegos regulares e a proteger as caravanas de peregrinos”³⁰, criando a Ordem do Templo, em referência ao Templo de Salomão³¹. Essa Ordem pioneira foi extinta em 1311, pelo então papa Clemente V.

Em 1318, d. Dinis, então rei de Portugal, fundou a Ordem de Cristo, com o propósito de criar uma substituta para a Ordem do Templo. No ano seguinte, a Ordem de Cristo foi confirmada pelo papa João XXII em Avignon, pela bula *Ad ea ex quibus*. De início, o papa aparecia como seu soberano. Posteriormente, a Coroa portuguesa passou a controlá-la inteiramente, garantindo-lhe inclusive um poder administrativo sobre os territórios conquistados³².

Ao longo dos séculos, a monarquia portuguesa se utilizou amplamente dessa e de outras ordens como mercês honoríficas, que “[...] imputavam distinção e nobreza ao agraciado”³³. Se a monarquia portuguesa distribuiu honrarias sobretudo através de ordens mais antigas, como a de Cristo, Avis e Santiago, o sistema não foi interrompido com a Independência brasileira. O próprio Pedro I criou pelo menos mais duas ordens, a Imperial Ordem da Rosa e a Ordem do Cruzeiro, para perpetuar esse modelo de “bonificação” para quem tivesse bons relacionamentos com o regime vigente³⁴.

²⁹ RUY, Bruno Mosconi. As origens da Ordem Militar dos Hospitalários. Congresso Internacional de História, p.2543-2552, 2011. Citação p.2544. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/93.pdf>.

³⁰ ALMEIDA E CUNHA, Maria Cristina. *Estudos sobre a Ordem de Avis (séc. XII-XV)*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2009, p.7. Disponível em: <https://ler.le-tras.up.pt/uploads/ficheiros/5965.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2022.

³¹ Este templo teria sido construído em Jerusalém, durante o reinado de Salomão, como espaço religioso para israelitas e judeus, e destruído durante o cerco da cidade pelos babilônios em 589-587 antes da era cristã. Esses feitos teriam precipitado a transição do judaísmo para o monoteísmo e são importantes para todas as chamadas religiões do Livro – com isso, o templo de Salomão é mencionado tanto nas referências cristãs como nas islâmicas, além da judaica. Vide HOMAN, Michael M. The Tabernacle and the Temple in Ancient Israel. *Religion Compass*, vol.1, no. 01, p.38-49, 2007.

³² Ver: <https://www.ordens.presidencia.pt/?idc=120>. Acesso em: 28 fev. 2022.

³³ SILVA, Camila Borges da. ‘Com a benção de Deus’: os padres nas ordens de Cristo e do Cruzeiro. *Antíteses*, vol.15, p.233-262, Nov 2022.

³⁴ Apesar da denominação de “ordens militares”, esses coletivos podem ser entendidos como instituições de foro misto, civil e eclesiástico. Assim, “o monarca concedia o hábito, porém, para [o beneficiado] ser efetivado eram realizadas as habilitações na Mesa de Consciência e Ordens, que, além da função de aconselhar o monarca nas questões de cunho religioso e no que tangia às ordens militares, fazia uma verdadeira investigação, chamada de provanças, na vida do requerente para atestar o seu status privilegiado”. Porém, as Ordens perderam seu status

Geralmente, as Ordens dispunham de três níveis: cavaleiro, comendador e grã-cruz. O hábito permitia ao honrado de trajar a indumentária e a cruz da ordem, enquanto as comendas, originalmente terras, se converteram em distinções honoríficas, como medalhas ou fitas, que simbolizavam privilégios dentro da ordem. Os beneficiados podiam tanto receber o hábito, o nível mais baixo da Ordem, e se tornarem cavaleiros, como receberem a comenda e passarem a ser comendadores. Já a grã-cruz era a maior honraria hierárquica dentro da ordem, e, por isso mesmo, era atribuída de forma excepcional.

A Ordem de Cristo era a mais prestigiosa dentre as três ordens militares do Império português. Ela premiaria os “maiores postos e cargos políticos, militares e civis”³⁵. Já a Ordem de Avis tinha por intuito premiar carreiras militares. Finalmente, a Ordem de Santiago pretendia recompensar quem servisse “[...] na magistratura até o lugar de desembargador dos agravos da casa de suplicação inclusive”³⁶. Assim, quando comparada às ordens de Avis e Santiago, a Ordem de Cristo era mais abrangente, beneficiando cidadãos de todos os cargos;

Por mais que, na prática, os beneficiados não necessariamente ocupassem todos os cargos de destaque do país, esses e outros fatores contribuíam para ampliar o prestígio da Ordem de Cristo. Os membros da Ordem também tinham “precedência sobre os membros de outras ordens em procissões”³⁷, e, até 1789, esta era a única insígnia portada pelos reis portugueses³⁸.

Em particular, a Ordem de Cristo foi amplamente distribuída por d. João VI durante a sua estadia no Brasil como reconhecimento a quem apoiou a monarquia no país, e aos vassalos que subsidiaram financeiramente as suas iniciativas. Entre 1808 e 1822, d. João distribuiu pelo menos 382 comendas e 1990 hábitos dessa Ordem – uma honraria, portanto, bastante banalizada no período³⁹. Dentre os agraciados, os eclesiásticos somavam 10% do total de cavaleiros e comendadores, sem que tivessem necessariamente recebido a honraria por conta de serviços religiosos. Também não é surpresa o fato de 39% das condecorações

religioso após a promulgação da Constituição de 1824. Ver MACHADO, Estevam Henrique dos Santos. Marcados pela cor: as frustradas buscas por hábitos das Ordens militares por homens negros na primeira metade do setecentos em Pernambuco. *Revista Labirinto*, vol.XV, no. 23, p.204-226, jul-dec 2023.

³⁵ Livros das Leis. Chancellaria –Mor da Corte e Reino, Impressão Régia, s/d, fl.141.

³⁶ Livros das Leis. Chancellaria –Mor da Corte e Reino, Impressão Régia, s/d, fl.141.

³⁷ SILVA, 2022, p.237.

³⁸ Em 19 de junho desse ano, a rainha d.Maria I passou uma lei, estabelecendo que “os monarcas passariam, daquele momento em diante, a usar as insígnias de todas as ordens”. Contudo, a lei foi revogada por um alvará em setembro do mesmo ano. SILVA, 2022, p.237.

³⁹ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A Corte no Brasil e a distribuição de mercês honoríficas. *Ler História*, vol.54, p.51-73, 2008. DOI: <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2368>.

com a Ordem de Cristo terem sido realizadas no Rio de Janeiro. Considerando todos os condecorados com a Ordem de Cristo ou do Cruzeiro no Rio de Janeiro, em todos os níveis, 20% eram padres. A cidade não apenas era a residência da Família Real e da Corte, como seguiu sendo o principal centro político do Império brasileiro durante toda a sua vigência⁴⁰.

Podemos ver como os beneficiados usavam os trajes festivos dessa Ordem em duas aquarelas de Debret (figuras 29-30).

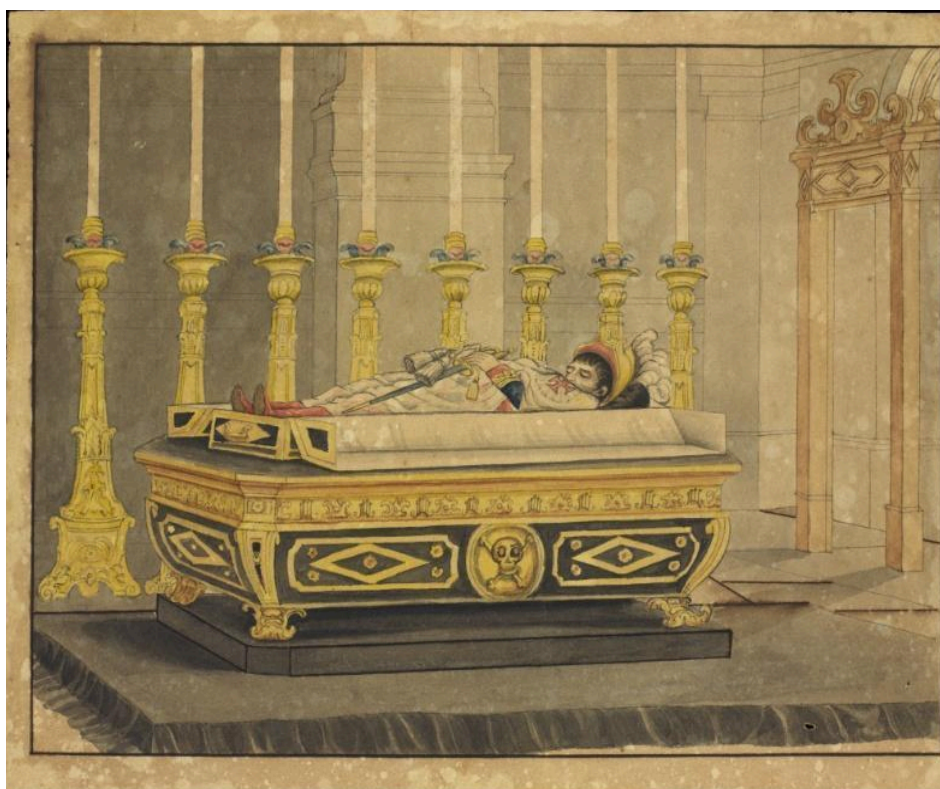
Figura 29 – Cavaleiros de Cristo (Viagem pitoresca e histórica ao Brasil). Jean-Baptiste Debret, litografia, 53,3 x 35 cm, 1834



Fonte: Museu Afrobrasileiro, número de registro MAB_1573. Disponível online em: <https://museuafrobrasil.org.br/acervo/cavaleiros-de-cristo-viagem-pitoresca-e-historica-ao-brasil/>. Acesso em 31 de dezembro de 2025.

Figura 30 – Cavaleiro de Cristo exposto em seu ataúde. Jean-Baptiste Debret, aquarela e bico de pena, 18,1 x 23 cm, sem data

⁴⁰ SILVA, 2022, p.246.



Fonte: Biblioteca Nacional, icon1011420. Disponível online em: <https://www.brasiliاناiconografica.art.br/obras/17373/cavaleiro-de-cristo-exposto-em-s-eu-ataude>. Acesso em 31 de dezembro de 2025.

Pela variedade de perfis dos agraciados com a Ordem de Cristo, fica nítido que o uso da indumentária de cavaleiros acontecia em situações excepcionais, em que o pertencimento a esse coletivo devia ser ressaltado. Pela figura 30, pode-se entender que havia variações possíveis, com algumas montagens preservando as meias de seda e as *culottes* presentes no século XVIII, enquanto outras privilegiavam calças compridas e/ou botas. À esquerda da figura 29, temos claramente um padre com uma batina encurtada, deixando os calçados à mostra, e peças festivas por cima.

Numa sorte de ironia, Marcos Portugal, o compositor português, também recebeu a mercê da Ordem de Cristo, mas no nível de comendador – logo, acima do padre José Mauricio. No único retrato encontrado (figura 31), vemos Portugal trajando o que parece ser um traje de gala da Ordem, com um gibão decorado de bordados, lenço de pescoço e a cruz da ordem em grande evidência. Parece ser uma indumentária reservada para um momento especial – o retrato – e não uma roupa do cotidiano. Vale notar que, apesar de todas as indicações de que José Mauricio seria um simples cavaleiro da Ordem de Cristo, a placa

pertencente ao IHGB (figura 32) é associada à grã-cruz, o nível mais prestigioso desse coletivo, o que acrescenta um certo teor de mistério a essa doação. De todo modo, podemos considerar o vestuário ilustrado como exceção; vale nos debruçarmos sobre o que seriam peças cotidianas de um padre da época.

Figura 31 – Retrato de Marcos Portugal. Charles-Simon Pradier, gravura baseada em pintura de Jean-Baptiste Debret, c.1820



Fonte: Cranmer, 2015, p.32.

Figura 32 – Placa, Ordem Militar de Nosso Senhor Jesus Cristo, que teria pertencido ao padre José Mauricio Nunes Garcia



Fonte: Museu IHGB, número de registro 2106.
Disponível online em:
<https://tinyurl.com/ordemeristoihgb>. Acesso em 01
de janeiro de 2026.

Figura 33 – Hum padre. Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (atribuído), gravura, 23 x 19,3
x 2 cm, 1840



Fonte: Instituto Moreira Salles / Acervo de Iconografia, no.457. Disponível
online em:
<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19158/n-10-hum-padre>.
Acesso em 31 de dezembro de 2025.

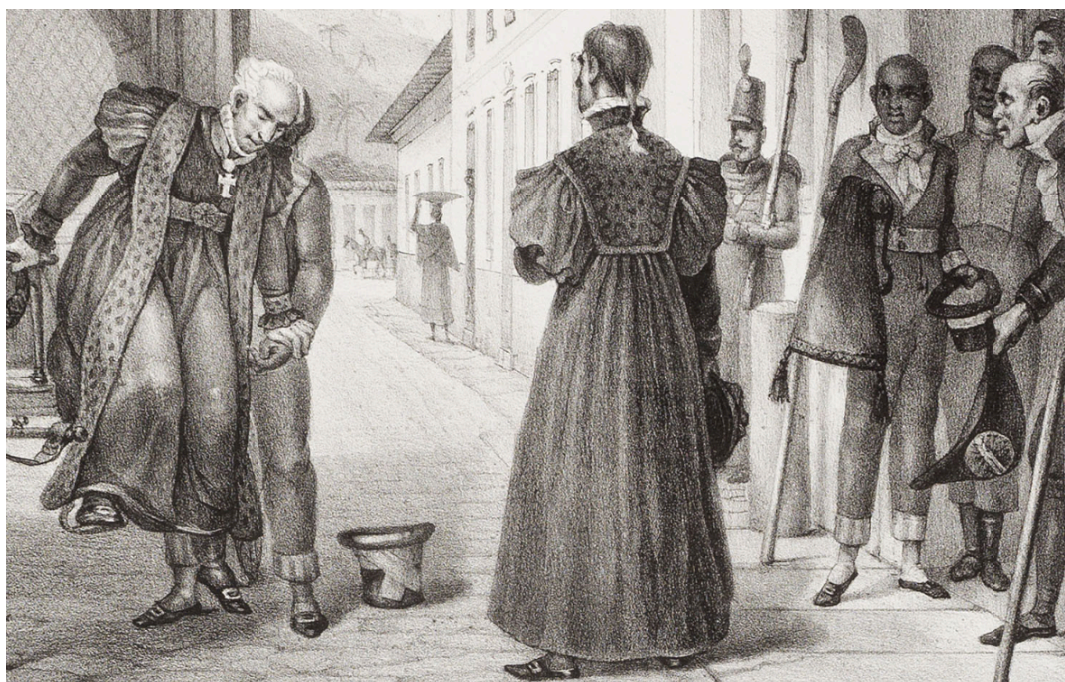
Figura 34 – Desembargadores, arrivant en Costume au Palais de Justice. Jean-Baptiste Debret,
litografia sobre papel, 47,2 x 32,3 cm, 1839



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, identificação PINA07249. Disponível online em:

<https://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/19645/desembargadores-arrivant-en-costume-au-palais-de-justice-statue-de-st-george-et-son-cortege-precedant-la-procession-de-la-fete-dieu>. Acesso em 31 de dezembro de 2025.

Figura 35 – Detalhe da figura



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, identificação PINA07249. Disponível online em: <https://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/19645/desembargadores-arrivant-en-costume-au-p>

[alais-de-justice-statue-de-st-george-et-son-cortège-precédant-la-procession-de-la-fete-dieu](#). Acesso em 31 de dezembro de 2025.

Figura 36 – Vue prise devant l’Église de San-Bento à Rio Janeiro. Johann Moritz Rugendas, aquarela e litografia sobre papel, 32,8 x 42,9 cm, entre 1827 e 1835



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, identificador PINA07040. Disponível online em: <https://www.brasiliاناiconografica.art.br/obras/20023/vue-prise-devant-l-eglise-de-san-bendo-a-rio-janeiro>. Acesso em 31 de dezembro de 2025.

Na gravura *Hum Padre* (figura 33), de 1840, a ilustração privilegiou uma batina preta, com destaque para acessórios: um chapéu, um lenço que, possivelmente, poderia ser fechado com um *stock*, e sapatos com a fivela aparente. O padre leva na mão o que parece ser um instrumento de corda, como um *luth*. Na figura 34, temos desembargadores vestidos para ir ao Palácio da Justiça. Os protagonistas usam batas compridas e sapatos com fivelas. O homem de frente traz uma cruz cujo formato lembra a Ordem de Cristo. Se não se vê *culottes*, os lenços no pescoço estão presentes, como podemos ver no detalhe (figura 35). O homem mais à direita parece adotar um estilo já mais próximo do proposto na figura 26, com calças compridas e o lenço (possivelmente de seda) amarrado em um nó borboleta.

Na figura 36, Johann Rugendas optou por ilustrar uma visão quase panorâmica da população carioca diante da igreja de São Bento, registrando papéis sociais variados. Temos

um padre à direita, quase de frente para o espectador, também de preto. Ele conversa com uma moça vestida com peças diáfanas, de cores claras, uma decoração de cabelo e um leque na mão direita. Próximo a essa dupla, vemos um par de frades, vestidos de peças marrons e sandálias. Através da indumentária da população ali desenhada, Rugendas sublinhou que os cariocas estavam bastante a par da moda global da época (1820-1830). A forte presença de calças compridas reforça a leitura que as *culottes* tinham sido relegadas a uniformes ou indumentárias excepcionais.

3. Conclusão

Então, teriam sido as fivelas propriedade do padre José Mauricio? Se sim, o que diriam sobre a sua indumentária?

Como vimos, o par de fivelas se encaixa muito bem ao período da Regência inglesa, que vem a ser, justamente, o apogeu da vida de José Mauricio. Numa curiosa coincidência, tanto o homem quanto as peças têm o seu declínio no início do século XIX, após uma fase de opulência. À época dos descendentes de José Mauricio, as fivelas já estavam aposentadas e não voltariam à cena pública. Infelizmente, não foi possível identificar nenhum documento – digamos, um inventário post-mortem – que comprovasse o pertencimento das fivelinhas a José Mauricio. Será necessário confiar, por enquanto, na versão da família Goulart, que conservou uma série de objetos cuja história esboça capítulos de glória e mistério.

Por outro lado, as pinturas feitas em solo brasileiro ressaltam que nem sempre padres adotavam a típica e severa batina, sobretudo se fizessem parte de uma ordem prestigiosa, como a de Cristo. No único retrato conhecido, José Mauricio foi registrado em uma pose tradicional, trajando hábitos pretos e com a cruz da Ordem em destaque. Como, porém, não se tratava um padre usual, ainda que não se saiba a qual ordem pertencesse, uma hipótese a se considerar é que utilizasse uma indumentária de corte, ou mesmo *culottes* por baixo da batina, e que a pintura tenha pretendido comunicar uma faceta profissional menos iconoclasta, ressaltando sua competência como compositor religioso.

Outra possibilidade é a de José Mauricio ter recebido as fivelas de presente, e que as tenha guardado pelo valor afetivo e/ou monetário – quiçá lembrança de tempos melhores. Além de estudarmos o patrimônio de um pioneiro da composição brasileira, quem sabe estejamos vendo também um exímio exemplar de ourivesaria nacional. Se for o caso, abre-se

um belo leque de estudos, pois os ourives, assim como os sapateiros, tiveram suas atividades proibidas pela Metrópole até a chegada da Família Real, em 1808. Teríamos então uma comprovação material de que não só essa atividade já era realizada no Brasil, como ainda dispunha de uma grande qualidade. Ainda que tenha sido uma produção estrangeira, a peça traz vestígios de um momento importante de abertura de portos e consolidação da moda internacional, inclusive com uma forte alteração estética após as guerras napoleônicas. Tanto José Mauricio quanto as fivelas enfrentaram mudanças importantes, fazendo luzir suas qualidades enquanto procuravam se adaptar aos novos tempos. Podemos entender essa dupla como protagonistas de um momento de transição ainda menos explorado do que se deveria e cujo enredo se beneficiaria ainda mais com novas pistas.⁴¹

⁴¹ Agradeço a Paulo Knauss e Ione Couto por terem me recebido no IHGB e me apresentado a esse caso instigante de pesquisa, e a Helena Jensen, que, além de auxiliar durante a fotografia das peças, trouxe informações importantes sobre a doação das fivelas ao Instituto.

Referências bibliográficas

Fontes online

Fondation Napoléon, ‘Boucle de col de Napoléon à Sainte Hélène’, 2025, <https://collections.fondationnapoleon.org/document/boucle-de-col-de-napolon-sainte-hlne/627d1b5e3b7ac923bd62b6be?pos=1&q=Boucle%20de%20col&pgn=0>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Marshall, Chris. Buckles through the ages, 2002. Disponível online em: https://www.ukdfd.co.uk/ceejays_site/pages/buckletitlepage.htm. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Regencygentleman, ‘Cravats and Stocks: Regency Neckwear’, 2016, <https://regencygentleman.wordpress.com/2016/06/04/cravats-and-stocks-regency-neckwear/>. Acesso em 25 de dezembro de 2025.

Fontes secundárias

Alencastro, L. F., Gruzinski, S., & Monénembo, T. (2001). *Rio de Janeiro, la ville métisse. Illustrations de Jean-Baptiste Debret*. Paris: Éditions Chandeigne.

Artola, M. (1978). *Antiguo Régimen y Revolución Liberal*. Madrid: Ariel.

Bernardes, R. (2007). Real Capela de Música do Rio de Janeiro, 1808 -As transformações na linguagem de José Maurício Nunes Garcia (1767 - 1830). *Convergência Lusíada*, 21(24), 122-133. Acesso em 25 de dec de 2025, disponível em <https://convergencia.emnuvens.com.br/rcl/article/view/554>

Castro, U. F. (2011). José Mauricio Nunes Garcia: o mestre pianofortista da corte de d. João VI. *Revista Cocar*, 4(8), 23-32. Acesso em 25 de dec de 2025, disponível em <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/49>

Cranmer, D. (2015) Uma corte deslocada e a figura de Marcos Portugal. Atas do Congresso Internacional “Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido”. São Paulo, p.11-40.

Cunha, M. C. (2009). *Estudos sobre a Ordem de Avis (séc. XII-XV)*. Porto: Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Fèbvre, L. (jul-oct de 1949). Les Problèmes De L'Histoire. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 54(3/4), 225-247. Acesso em 24 de July de 2025, disponível em <http://www.jstor.org/stable/40899439>

Flügel, J. (1930). *The Psychology of Clothes*. Londres: Institute of Psycho-Analysis and Hogarth Press.

Hazan, M. C. (2008). Raça, nação e Jose Mauricio Nunes Garcia. Em M. E. Lucas, & R. V. Nery, *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime. Repertório, práticas e representações* (pp. 177-208). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian.

Henrique, A. R. (2019). Padre José Mauricio Nunes Garcia e o hábito da purificação: sociabilidade e música no Rio de Janeiro dos Oitocentos. *Intellectus*, XVIII(1), 227-241.

Homan, M. M. (2007). The Tabernacle and the Temple in Ancient Israel. *Religion Compass*, 1(1), 38-49. doi:<https://doi.org/10.1111/j.1749-8171.2006.00006.x>

Machado, E. H. (jul-dec de 2023). Marcados pela cor: as frustradas buscas por hábitos das Ordens militares por homens negros na primeira metade do setecentos em Pernambuco. *Revista Labirinto*, XV(23), 204-226.

Mattos, C. P. (2019 [2a ed]). *José Mauricio Nunes Garcia - Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Acesso em 25 de 12 de 2025, disponível em

https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2021/rog_44_arquivo.digital-compactado-8182.pdf#page=220.13

McCormack, M. (2023). 'So Manly and Ornamental': Shoe Buckles and Britain's Eighteenth Century. *The English Historical View*, 138(592), 474-496. doi:<https://doi.org/10.1093/ehr/cead102>

McNeil, P., & Riello, G. (2006). Walking the streets of London and Paris: shoes in the Enlightenment. Em G. Riello, & P. McNeil, *Shoes. A history from sandals to sneakers* (pp. 94-115). New York: Berg.

Mello e Souza, G. d. (2019). *O Espírito das Roupas. A moda no século Dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras.

Monteiro Neto, A. C., & Hazan, M. C. (2021). "Ó! Rigor duro da Lei": A miséria e a paixão do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 6(2), 22-44. doi:10.5070/D86253096

Razzante Vaccari, P. (2018). O Padre José Maurício Nunes Garcia e o mulatismo musical: embranquecimento histórico? *Revista Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, 18(1), 170-185.

Ribeiro, A. (1995). *The Art of Dress: fashion in England and France 1750-1820*. New Haven and London: Yale University Press.

Ruy, B. M. (2011). As origens da Ordem Militar dos Hospitalários. *Congresso Internacional de História*, (pp. 2543-2552).

Silva, C. B. (Nov de 2022). "Com a benção de Deus": os padres nas ordens de Cristo e do Cruzeiro. *Antíteses*, 15, 233-262.

Silva, M. B. (2008). A Corte no Brasil e a distribuição de mercês honoríficas. *Ler História*, 54, 51-73. doi:<https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2368>

Soares, C. (2022) As roupas e os regimes durante a Independência brasileira: uma análise da indumentária de D. João VI e D. Pedro I em retratos de Estado (1807-1831). *Acervo*, 35(3), 1–27. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1849>.

Soares C. (2023) *Barões de Tamancos: uma história social dos sapatos no Rio de Janeiro (1808-1914)*. Rio de Janeiro: edição da autora.

Subtil, J. (dec de 2022). Espaço político e organização do poder no Antigo Regime em Portugal. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 83, 88-116.

Volpi, M. C. (2016). The Exotic West: the Circuit of Carioca Featherwork in the Nineteenth Century. *Fashion Theory. The journal of Dress, Body and Culture*, 20(2), 127-151. doi:<http://dx.doi.org/10.1080/1362704X.2016.1133542>