

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

LUCAS MESTRINELLI

**Cronotopos goeses: uma análise semiótica**

(Versão Corrigida)

São Paulo  
2023

LUCAS MESTRINELLI

## **Cronotopos goeses: uma análise semiótica**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. João Felipe Ferreira Gonçalves

(Versão Corrigida)

São Paulo  
2023



**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): LUCAS MESTRINELLI**

**Data da defesa: 26/09/2023**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): JOÃO FELIPE FERREIRA GONÇALVES**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/11/2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M586c Mestrinelli, Lucas  
Cronotopos goeses: uma análise semiótica / Lucas Mestrinelli; orientador João Felipe Ferreira Gonçalves - São Paulo, 2023.  
249 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Goa. 2. Indianos. 3. Cosmopolitismo. 4. Nacionalismo. 5. Sul-Asiáticos. I. Gonçalves, João Felipe Ferreira, orient. II. Título.

Nome: MESTRINELLI, Lucas

Título: Cronotopos goeses: uma análise semiótica

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de São Paulo para a obtenção do título de doutor em  
Antropologia Social

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_

# DEDICATÓRIA

Para Teo, Ágatha e Rafa.

## AGRADECIMENTOS

Esta tese é o resultado de um longo caminho que, felizmente, não trilhei sozinho. Não posso deixar de expressar minha profunda gratidão às pessoas que estiveram comigo, seja na USP, em Goa, ou que fizeram parte de minha vida para além da pesquisa, lembrando-me sempre do mundo imenso que existia ao meu redor.

Agradeço o acolhimento que minha pesquisa recebeu desde o primeiro momento por meu orientador, João Felipe. Para além do apoio sempre presente de sua orientação, sempre senti que seu interesse pelo meu trabalho foi profundamente verdadeiro. Isso faz toda a diferença.

Agradeço aos amigos do *CANIBAL – Grupo de Antropologia do Sul e do Leste Globais*, que foram os primeiros a ler e contribuir com alguns trechos desta tese. O trabalho é sempre melhor e mais agradável quando feito coletivamente. Na USP tive a alegria de conhecer pessoas incríveis, e quero deixar um especial agradecimento à Aline, com quem mais compartilhei ideias e momentos. Nossa amizade foi uma das melhores surpresas que tive nesses anos!

Agradeço ao Paulo, Stephanie e Igor, pela amizade de sempre!

A Flávia Paniz, que acompanhou minha pesquisa desde o início, antes mesmo que se tornasse um projeto de doutorado! Essa pesquisa não seria a mesma sem você!

A Cássio e Juliana, agradeço as agradáveis conversas que certamente continuarão a acontecer!

Deixo também meu agradecimento à FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento desta pesquisa de doutorado (Processo n. 2017/ 19437-0).

Durante o ano que estive em Goa, contei com a amigável recepção e com o apoio de muitas pessoas que, no momento em que minha experiência na Índia era ainda desafiadora, cuidaram rapidamente para que eu apenas guardasse dali as melhores lembranças. Agradeço especialmente a Rahul Srivastava, pelo apoio e pela amizade que transformou minha vida em Goa em uma fascinante jornada. O tempo que passei em Aldona, as viagens, as conversas em que não faltava o *feni*, os amigos que me apresentou: por tudo sou muito grato!

Agradeço também aos jovens frequentadores do *Joseph* em Pangim, que desde o primeiro momento incluíram o “brasileiro” nos círculos de sua mais estreita amizade. À Rohan Bandekar, por sempre ter conseguido tempo de me mostrar lugares novos em Goa.

Agradeço sobretudo a minha família, especialmente meus pais e irmãos, que estiveram sempre comigo. É pela alegria de ter me tornado tio durante esses anos de pesquisa que dedico esta tese aos meus sobrinhos, Teodoro, Ágatha e Rafael. Se um dia quiserem conversar comigo sobre essa minha viagem, terei imensa alegria em lembrá-la com vocês.



## RESUMO

Esta tese consiste em uma análise da produção de histórias em diversos locais no estado indiano de Goa, baseada em material etnográfico coletado ao longo de doze meses de pesquisa de campo, que se distribuíram em três viagens entre 2017 e 2020. Em cada um de seus capítulos, a produção da história é examinada a partir de um meio específico: meios visuais, como cartoons e fotografias; meios orais, como depoimentos, entrevistas e conversas informais; meios materiais, como templos, ruínas e museus. As histórias analisadas transmitem a ideia de que Goa é diferente da Índia em virtude de seu elevado grau de cosmopolitismo e abertura ao mundo. Essa particularidade goesa é estudada em referência ao contexto das políticas estaduais indianas, em que sobressai a problematização do tipo particular de federalismo vigente na Índia desde a independência, em que os estados do país buscam afirmar sua particularidade, seja esta linguística, histórica ou cultural. Mais especificamente, a distintividade goesa é analisada no contexto de sua incorporação tardia à Índia, que ocorreu em dezembro de 1961. Após esta data, Goa deixa de ser um território colonial português, e tem início uma série de disputas em torno de seu futuro como parte da Índia, em que o elemento fundamental das principais controvérsias políticas é justamente a sua distintividade. Esse tema ganha espacial relevância no contexto político indiano atual, em que o crescente nacionalismo hindu (*hindutva*) tem como um de seus objetivos rejeitar a diversidade e o cosmopolitismo com os quais muitos goeses se identificam. Esta tese busca, assim, situar Goa em seu contexto indiano, retirando a centralidade que muitas pesquisas em língua portuguesa atribuem ao elemento português de sua história e de sua cultura.

Palavras-chave: Goa; Índia; cosmopolitismo; nacionalismo; Sul-asiáticos

## ABSTRACT

This thesis consists of an analysis of the production of stories in different places in the Indian state of Goa, based on ethnographic material collected over twelve months of field research, which were distributed over three trips between 2017 and 2020. In each one of its chapters, the production of history is examined from specific means: visual means, such as cartoons and photographs; oral means, such as testimonials, interviews and informal conversations; material means such as temples, ruins and museums. The histories analyzed convey the idea that Goa is different from India due to its high degree of cosmopolitanism and openness to the world. This Goan particularity is studied in reference to the context of Indian state policies, in which the problematization of the particular type of federalism prevailing in India since independence stands out, where the country's states seek to assert their particularity, be it linguistic, historical or cultural. More specifically, Goa's distinctiveness is analyzed in the context of its late incorporation into India, which took place in December 1961. After this date, Goa ceased to be a Portuguese colonial territory, and a series of disputes began around its future as a part of India, where the fundamental element of the main political controversies is precisely its distinctiveness. This theme gains special relevance in the current Indian political context, in which the growing Hindu nationalism (*hindutva*) has as one of its objectives to reject the diversity and cosmopolitanism with which many Goans identify. This thesis thus seeks to place Goa in its Indian context, removing the centrality that many studies written in Portuguese attribute to the Portuguese element in its history and culture.

Keywords: Goa; India; Cosmopolitanism; Nationalism; South-Asians

## SUMÁRIO

|  |       |
|--|-------|
| Introdução   | p.10  |
| Capítulo 1 – Mário Miranda: a vida goesa e suas imagens                          | p.35  |
| Capítulo 2 – “Houses of Goa Museum”: A história goesa em um museu de arquitetura | p.93  |
| Capítulo 3 – Velha Goa: histórias de um lugar cosmopolita                        | p.142 |
| Capítulo 4 – História e espaço em Aldona   | p.198 |
| Considerações Finais   | p.239 |
| Referências Bibliográficas   | p.243 |

## Introdução

Nesta tese analisarei a produção de narrativas históricas em diversos lugares no estado indiano de Goa, onde realizei pesquisa de campo durante um total de doze meses distribuídos em três períodos, entre 2017 e 2020. Os capítulos da tese, apesar de suas particularidades temáticas, lidam com o tema da distintividade goesa no contexto indiano, com a maneira pela qual os goeses com quem estabeleci diálogo durante minha pesquisa de campo pensam essa distintividade e contribuem para sua consolidação. Como irei desenvolver em cada um dos capítulos, o meio privilegiado para a expressão desta particularidade é a produção de histórias; são os enredos dessas narrativas históricas que contribuem para o estabelecimento de posições sociais distintas para diferentes grupos, bem como para o delineamento de imagens sobre o estilo de vida que diferenciaria os goeses dos demais indianos. Essa distinção não é meramente formal, mas está repleta de significados: os goeses definem continuamente a própria particularidade nos termos de seu caráter mais cosmopolita e ocidentalizado, e isso reverbera nos mais diversos aspectos de sua vida cotidiana. Diante de uma valorização histórica e política de seu estilo de vida, a etnografia que realizei em torno da produção da particularidade goesa tem a vantagem de lidar com uma grande diversidade temática, que expressa justamente a ubiquidade da questão que estabeleci em meu horizonte de análise.

Algumas palavras iniciais sobre a história de Goa são necessárias, especialmente porque minha questão norteadora faz referência a um evento político de grande impacto: em dezembro de 1961, Goa deixa de ser uma colônia

portuguesa – na época, era o principal e maior território da Índia Portuguesa – e é incorporada à Índia através de uma operação militar que colocou fim às infrutíferas negociações diplomáticas entre Portugal e Índia. Ao contrário dos exemplos das ex-colônias portuguesas na África, o processo de descolonização de Goa seguiu um caminho bastante singular: o território não se tornou uma nação independente, e ainda hoje muitos goeses definem a data de 19 dezembro de 1961 como o dia da “invasão” indiana, rejeitando assim a nomenclatura oficial de “libertação”. O período que se seguiu ao fim da Índia Portuguesa – um verdadeiro marco na história goesa – foi repleto de disputas em torno da nova condição do território, que passou a ser administrado diretamente por Delhi – sob a condição oficial de “Território da União” – até se tornar um estado indiano em 1987.

**Figura 1** – Mapa dos estados da Índia, com Goa em destaque [meu destaque].



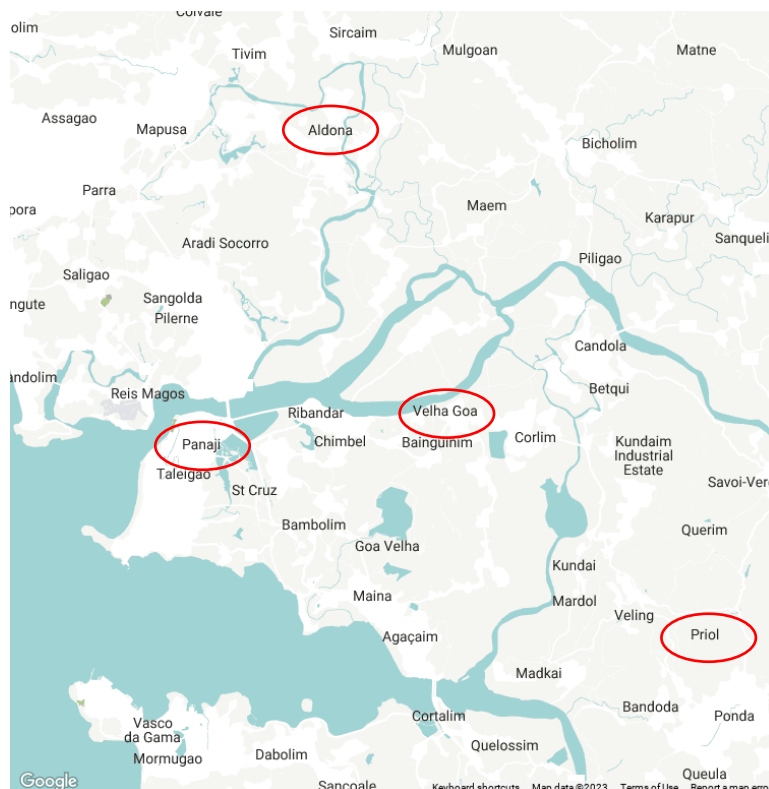
Fonte: *World Atlas*, 2023.

Goa possui hoje aproximadamente 1.5 milhão de habitantes, e é o menor estado da Índia em termos territoriais. Situado na costa ocidental da Índia, possui apenas 100km de extensão litorânea, sendo que seu território se estende ainda menos para o interior, cerca de 40km até a sua fronteira com o estado de Karnataka a leste, que se confunde com as montanhas dos *Ghats* ocidentais. Desde o último censo indiano em 2011, até as últimas estimativas oficiais apresentadas em 2023, a população de Goa está cada vez mais urbana, com aproximadamente 75% de seus moradores vivendo em cidades. Goa ainda se destaca por ter o maior PIB *per capita* de toda a Índia, e diversas vezes ouvi de indianos de outros estados que eu deveria sair de Goa para conhecer a Índia “verdadeira”. No que diz respeito à religião, 66% dos goeses são hindus, os cristãos correspondem a 25% e os muçulmanos são aproximadamente 8%. Apesar de o estado possuir um significativo percentual de população cristã, considerando que no quadro geral da Índia os cristãos representam cerca de 2% da população, ainda assim Goa é um estado de maioria populacional hindu, sendo que a quantidade de muçulmanos é inferior à média nacional, que é de aproximadamente 14%.<sup>1</sup> Apesar da maioria hindu, o imaginário a respeito de Goa está fortemente carregado do simbolismo cristão, e o estado é frequentemente associado ao patrimônio arquitetônico cristão e também a um estilo de vida tido como mais ocidentalizado. É importante esclarecer que, em Goa, a população cristã é sobretudo católica; ainda assim, o termo “cristão” é comumente utilizado como meio de distinção em relação aos hindus.

---

<sup>1</sup> Na Índia, os cristãos são a maioria apenas nos estados de Nagaland (88%), Mizoram (87%), Meghalaya (75%), e Arunachal Pradesh (30%). Do ponto de vista dos números totais, é o estado de Kerala que possui mais cristãos, cerca de 6 milhões, embora estes correspondam a apenas 18% da população total.

**Figura 2** – Mapa de Goa, com destaque aos locais mencionados na tese [meus destaques].



Fonte: Google Maps

Ainda assim, é importante destacar que a população goesa nunca foi majoritariamente cristã, nem mesmo durante o período colonial, e também que a língua mais falada no estado é o concani (66% da população reconhece o concani como sua primeira língua, que é também a língua oficial de Goa), e não o português, que sequer apareceu como categoria particular no censo de 2011.<sup>2</sup> Ainda assim, é comum encontrar jovens goeses, tanto cristãos quanto hindus, com conhecimento parcial da língua portuguesa, e que conhecem certas palavras ou expressões curtas na língua, mas não o suficiente para estabelecer uma conversa apenas em português. Foram raras as ocasiões em que conversei em português com goeses, e todos eram pessoas com idade avançada. Algumas

<sup>2</sup> O concani é escrito em mais de um alfabeto, sendo o alfabeto latino e o *devanagari* – que é o alfabeto majoritariamente utilizado para a escrita em língua hindi – os mais utilizados.

famílias goesas passaram por um processo de mudança na língua utilizada na esfera doméstica, e a maioria dos jovens católicos de Pangim com os quais conversei sobre esse tema me disseram que seus avós e pais conversavam entre si em português, uma língua para eles incompreensível. Dois casos particulares são bastante elucidativos: um jovem católico, que me alugou o apartamento em que vivi em Pangim durante as minhas duas primeiras viagens a Goa, disse-me que sua língua materna era o inglês, e que nunca havia conseguido ter uma conversa com seu próprio avô, que apenas falava português; um segundo interlocutor, também católico e filho de um conhecido alfaiate de Pangim, disse que em sua casa o português sempre foi uma língua “secreta”, que os pais e avós utilizavam para conversar diante dos filhos sem que estes os compreendessem. Esses dois casos evidenciam uma tendência entre as famílias da elite lusófona, que trocaram o português pelo inglês, e não pelo concani.

O português não foi uma língua que contribuiu diretamente para minha pesquisa, mas teve um papel de despertar o interesse de muitos goeses, que constantemente me perguntavam palavras em português. Minha pesquisa possui, também, uma clara limitação linguística: apesar de ter feito algumas aulas de concani enquanto estava em Goa, nunca tive domínio sobre a língua; ainda assim, sempre me comuniquei com os goeses em inglês, língua amplamente conhecida no estado, especialmente nos contextos urbanos. É importante mencionar que o inglês era a língua que utilizavam cotidianamente, e não apenas comigo, por eu ser estrangeiro; em praticamente todos os eventos que participei, lugares que visitei, exposições, museus, visitas guiadas, a língua utilizada era o inglês. A maioria dos goeses que conheci reconhecem o inglês como sua segunda língua – embora algumas pessoas a identifiquem como sua



língua materna, como mencionei no caso acima – e não o hindi, como é o caso em muitos estados do norte da Índia. Em ao menos uma situação, lembro de ter ouvido um goês, que anteriormente havia negado saber hindi, conversar com um migrante indiano justamente em nesta língua.

A situação linguística na Índia é, em geral, bastante complexa, e não teria condições de abordá-la adequadamente nesta introdução, mas é notável que muitas vezes os goeses não afirmam de modo categórico que sabem ou não uma língua, sendo mais recorrente o reconhecimento de que possuem dela um conhecimento parcial. Esse é o caso da própria língua concani, sobre a qual ouvi de muitos goeses que seria uma língua “incompleta”, visto que em uma conversa cotidiana ela sempre teria que ser complementada com o vocabulário de uma segunda língua. Ao longo de minhas interações em Goa, pouco ouvi falar sobre a língua marathi, que é a língua oficial do estado vizinho de Maharashtra e que esteve no centro de uma controvérsia política de que falarei abaixo, embora um jovem hindu da cidade de Vasco da Gama com quem conversei bastante me disse que, por falar concani, conhecia também o marathi, que a língua, por exemplo, de muitos jornais goeses.

O fato de eu ser brasileiro sempre despertou curiosidades e perguntas por parte dos indianos em geral, e dos goeses em particular. Era comum que me perguntassem quais as semelhanças entre Brasil e Goa, se no Brasil a vida também era tranquila e relaxada [“chill”] como ali. Várias vezes ouvi goeses demonstrando surpresa diante do fato de que no Brasil os portugueses tinham conseguido estabelecer a língua portuguesa de modo tão abrangente. Os dois temas que apresentei aqui, a língua e a religião, despertavam frequentemente narrativas sobre uma maior resiliência goesa diante do colonizador. Um jovem

hindu uma vez me disse – diante de uma igreja sobre a qual conversávamos – que a diferença entre Brasil e Goa era que ali as raízes do hinduísmo eram muito profundas, e que os portugueses não tinham conseguido alcançá-las e muito menos transformá-las. Seria um erro supor, contudo, que apenas os hindus apresentam essa narrativa de resiliência. Nesta tese irei argumentar que mesmo a população católica goesa produz narrativas históricas em que o elemento português não possui a centralidade que geralmente se atribui a ele em grande parte das pesquisas lusófonas sobre Goa. A identidade goesa é, para estes meus interlocutores católicos, mais ampla do que a portuguesa, sendo que esta seria apenas uma das muitas influências que ela absorveu ao longo de sua história. Desenvolverei as razões pelas quais acredito que o posicionamento dos goeses diante de seu passado pode ser mais adequadamente pensado através da afirmação de seu cosmopolitismo. Discutirei também como esta abertura às influências externas não se apresenta enquanto uma forma de recepção passiva, mas sim de uma busca ativa dos próprios goeses.

Quando cheguei a Goa pela primeira vez, em 2017, passei umas semanas em um albergue no bairro de Fontainhas, na capital Pangim. Logo no primeiro dia, conheci ali mesmo um jovem indiano de pouco mais de vinte anos de idade, hindu, nascido em Delhi, mas que morava em Goa para fazer seus estudos de mestrado. Ele foi meu primeiro contato em Goa, que me apresentou para seu grupo de amigos goeses, composto tanto por católicos quanto por hindus. Foi a partir desse grupo que, de modo inicialmente bastante informal, consegui ter alguns dos meus mais importantes contatos de pesquisa. Um dos goeses desse grupo me ajudou a encontrar um apartamento para alugar na região central de Pangim, e foi nesse local que morei a maior parte do tempo em que estive em

Goa, tanto nessa primeira viagem de três meses, quanto nos seis meses da minha segunda viagem em 2018. Foi apenas em 2019 que morei em uma região mais afastada do centro, mas em um momento em que já possuía contatos mais estabelecidos na cidade. Este último período de pesquisa de campo foi interrompido pela pandemia da covid-19, sendo que após algumas semanas em *lockdown*, voltei ao Brasil em um voo de repatriamento, no início de 2020.

Além de ter conseguido, a partir desse grupo de amigos, estabelecer importante contatos, especialmente para algumas entrevistas, o grupo em si contribuiu muito para minha pesquisa: com eles tinha o hábito de, informalmente, compartilhar minhas impressões e descobertas, e sempre foi muito instigante e produtivo ouvir suas sugestões e perceber quais eram os temas que eles demonstravam mais interesse ou que geravam mais controvérsias. Foi ali que, inicialmente, percebi que mesmo entre goeses que haviam nascido em famílias lusófonas, a referência ao passado português era muito menos central do que eu supunha pelo meu contato anterior com a bibliografia sobre o tema. Cheguei a ouvir explicitamente, durante uma conversa sobre a distintividade goesa: “Não é sobre Portugal” [“It’s not about Portugal”]. Algumas vezes esse mesmo tema aparecia de forma mais indireta, com a afirmação de características tipicamente goesas – a maioria delas associada, nas conversas informais, a um suposto estilo de vida particular a Goa. Foi essa sugestão, de que Goa precisa ser pensada para além das referências portuguesas, que aceitei desenvolver em minha tese. Antes de apresentar cada um dos capítulos, desenvolverei um pouco mais, agora a partir de uma perspectiva histórica, o papel que as disputas em torno da distintividade goesa tiveram após a incorporação de Goa à Índia em dezembro de 1961.

Foi em 1963 que ocorreu a primeira eleição geral em Goa – mais precisamente, essa eleição abarcou todo o “Território da União de Goa, Damão e Diu” – que marcou uma forte polarização entre os partidários da integração de Goa ao estado vizinho de Maharashtra [“pro-merger”]<sup>3</sup>, e os que se opunham a esta proposta, seja por defenderem que Goa se tornasse um estado indiano [“statehood”] ou que Goa permanecesse como um “Território da União”, que era seu *status* após dezembro de 1961.<sup>4</sup> O que estava claramente em questão neste período era a afirmação da distintividade de Goa, algo defendido sobretudo pelos cristãos reunidos no partido *United Goans* (UG), que se opunham aos partidários do *Maharashtrawadi Gomantak Party* (MGP), em sua maioria hindus não-brâmanes (os hindus brâmanes apoiaram majoritariamente o UG), que defendiam que Goa deveria ser parte do estado vizinho, com o qual teria uma identidade cultural. A interpretação mais recorrente sobre a eleição de 1963 enfatiza que seu resultado – com a vitória do MGP – evidenciou que os goeses estavam divididos com base na religião.

Essa polarização foi tema de uma influente análise das eleições gerais publicada em 1964 por Ram Joshi<sup>5</sup>, que argumenta, através de um levantamento de dados sobre os candidatos de cada um dos dois partidos, que Goa estava politicamente dividida em bases “comunais”<sup>6</sup>. Para o autor, então, o cenário

---

<sup>3</sup> Quanto aos territórios de Damão e Diu, a proposta era que eles fossem incorporados ao estado de Gujarat. Os dois territórios têm tamanho e população inferiores aos de Goa.

<sup>4</sup> Em outubro de 1962, os goeses já haviam votado na primeira eleição para os “panchayat”, conselhos de administração das vilas. Parag Parobo (2015, p.100) argumenta, contudo, que as elites proprietárias de terras – os “bhatkar” – em geral não reconheciam a autoridade e a importância destes conselhos, o que os levou a negligenciar o papel político que desempenharam na eleição de 1963.

<sup>5</sup> Joshi, Ram. “The general elections in Goa”. In: *Asian Survey* (4-10), 1964.

<sup>6</sup> O termo “communal” é muito utilizado nas análises políticas e históricas indianas, e indica sobretudo que divisões políticas refletem as distinções identitárias de diferentes grupos. No caso da presente análise, Ram Joshi (1964) usa o termo para dizer que os cristãos apoiaram sobretudo candidatos cristãos, e os hindus, candidatos hindus. A conotação do termo é negativa, no sentido que o autor lamenta que os temas realmente importantes para a política local foram secundarizados.

político refletia uma divisão social, sendo que pautas de interesse comum teriam sido relegadas a um segundo plano. Ainda segundo esta análise, o partido *Indian National Congress* (INC)<sup>7</sup>, que dominava o cenário político indiano no período, buscou se distanciar dessa divisão religiosa e manter sua defesa de uma política laica centrada sobretudo na pauta do desenvolvimento econômico. Para o autor, foi essa insistência em se afastar da questão religiosa que teria sido a principal causa da grande derrota eleitoral sofrida pelo INC na eleição de 1963, visto que esse posicionamento não angariou ao partido os votos de nenhum dos dois grupos. A maior parte das análises sobre a eleição busca lidar justamente com a inesperada derrota do INC e com a surpresa diante da vitória do MGP. Arthur Rubinoff (1992, p.475) descreveu ainda a reação geral à derrota do INC, e afirmou que “os resultados da eleição de 1963 em Goa foram descritos como ‘o mais sério fracasso eleitoral’ que o Partido do Congresso tinha sofrido até então”. A derrota em Goa foi a segunda sofrida pelo INC na Índia, após sua derrota nas eleições de 1957 no estado de Kerala para o Partido Comunista da Índia.

Arthur Rubinoff (1992) atribui esta derrota do INC a uma outra divisão social, afirmando que apesar da posição laica do partido, ele escolheu a maioria dos seus candidatos dentre os membros de uma diminuta elite de hindus brâmanes que, segundo o critério de escolha definido pelo próprio partido, tinham lutado pelo fim do colonialismo português. Para Ram Joshi e Arthur Rubinoff, então, a divisão religiosa ou a divisão de castas explicariam a emergência de um padrão partidário binário – com candidatos aglutinando-se em dois partidos – que diferenciaria Goa do restante da Índia, onde prevalecia nesse período um sistema de um único partido dominante [“one-party-dominant

---

<sup>7</sup> O *Indian National Congress* (INC) é comumente denominado de “partido do Congresso”, ou apenas “Congresso”. Nesta tese utilizo mais frequentemente a sigla INC.

system”], uma ideia que se popularizou a partir do estudo de Rajni Kothari (1964) sobre o domínio do INC na política indiana. Para essa interpretação, a própria questão da defesa de uma distintividade goesa aparece inserida em uma divisão “comunal”, visto que a defesa desta pauta é atribuída aos cristãos do UG.

Essa interpretação não possibilita, contudo, respostas simples para o problema da afirmação de uma particularidade goesa, que atravessou fronteiras entre grupos sociais distintos. A interpretação “comunal” da eleição de 1963 foi recentemente questionada por Parag Parobo (2015), que argumenta que ela foi defendida primeiramente pelos próprios candidatos derrotados do INC, com a finalidade de justificar um resultado eleitoral humilhante. Parag Parobo também destaca que a vitória do MGP – partido criado apenas seis meses antes da eleição – foi uma surpresa para o país, e que “Goa se tornou a primeira região na Índia a ter um governo operando a partir da ideologia do *Bahujan Samaj* e a segunda a ter um governo que não era do Congresso” (2015, p.93). A ideologia referida, do *Bahujan Samaj*<sup>8</sup>, se refere sobretudo às movimentações políticas em defesa das castas baixas, e que faziam oposição ao que consideravam ser o caráter elitista do INC.

Parag Parobo (2015) afirma ainda que a posição do INC nesta primeira eleição geral se afastou das pautas de interesse da maioria da população local, especialmente dos trabalhadores agrários, reproduzindo posições genéricas do partido – alinhadas às reformas econômicas que ocorriam neste período em Delhi – que não tiveram apelo popular em Goa. O MGP, ao contrário, teria

---

<sup>8</sup> “Bahujan” é um termo em língua *pali* que significa “maioria”, e é utilizado como termo englobante grupos para as castas “listadas” [*“scheduled castes”*], tribos “listadas” [*“scheduled tribes”*], e ainda as OBC [*“Other Backward Classes”*]. O termo se popularizou através do trabalho de B.R. Ambedkar, considerado o “pai” do movimento *dalit* na Índia, e se refere a uma ideologia comum a diversas organizações e partidos, em especial o *Bahujan Samaj Party*.

apostado corretamente no contato direto com os eleitores nas vilas, com a participação do carismático Dayanand Bandodkar, um empresário e filantropo hindu de origem humilde e de casta baixa. Segundo o autor, “a vitória [do MGP] transcendeu a questão emocional da incorporação [ao Maharashtra]; a *persona* de Bandodkar foi um fator significativo neste sucesso” (PAROBO, 2015, p.109). O autor critica, assim, as análises dominantes sobre a eleição de 1963, argumentando que a interpretação segundo a qual o INC foi derrotado por uma divisão comunal dos goeses tinha como propósito silenciar os méritos de Dayanand Bandodkar e do MGP. É possível afirmar que, para Parag Parobo, a política goesa nos primeiros anos após 1961 não foi apenas um reflexo de divisões sociais anteriores, e estava na verdade animada por uma tentativa de alterar as bases sociais existentes – como, por exemplo, acabar com a intocabilidade em relação aos *dalits* em Goa, assegurar o direito de acesso aos templos hindus por goeses de castas baixas, e garantir o acesso à terra aos trabalhadores ruais.

Ainda que as interpretações da eleição de 1963 componham um registro bastante rico em torno das narrativas históricas dominantes do período, bem como de análises sobre o sucesso ou fracasso de certas estratégias políticas, continua sendo fundamental considerar que a pauta central da eleição foi a controvérsia em torno da integração de Goa ao Maharashtra. O foco das análises de Arthur Rubinoff (1992) e Ram Joshi (1964) nas divisões comunais pré-existentes acabou colocando em segundo plano a situação realmente nova que os goeses tiveram que lidar após 1961; para ambos os autores, os primeiros anos de Goa pós-colonial foram uma extensão da mesma estrutura social que vigorava no período colonial. Parag Parobo (2015) enfatiza que essas análises

silenciaram os méritos das pautas populares do MGP, e que o voto dos *bahujans* não foi um voto irrefletido de filiação comunal, e sim uma escolha ativa por uma pauta ideológica de defesa dos seus interesses mais imediatos. Contudo, Parag Parobo não enfatiza suficientemente que a pauta em torno da incorporação de Goa ao Maharashtra era dominante na eleição de 1963, e que ela também não estava subsumida apenas aos interesses das classes e castas mais baixas da sociedade goesa. É a partir dessa controvérsia, que se impunha como a mais urgente neste período, que compreendo a centralidade do tema da distintividade goesa.

Um exemplo da importância da pauta da incorporação – e de como ela estava intimamente conectada à defesa de uma particularidade cultural goesa – pode ser visto justamente nos desdobramentos políticos que se seguiram à vitória do MGP em 1963. Apesar desta confortável vitória, a integração de Goa ao Maharashtra mostrou-se um objetivo difícil de ser alcançado por uma série de motivos. O MGP, como afirmei acima, fazia críticas públicas à suposta distintividade goesa, e ao longo da campanha eleitoral o símbolo utilizado pelo partido era o leão de Chhatrapati Shivaji, um líder dos *maratas* que havia tentado expulsar os portugueses de Goa no século XVII. Contudo, o apoio que receberam dos hindus não-brâmanes em 1963 não significou necessariamente uma adesão automática à pauta da integração de Goa ao Maharashtra. A dinâmica política no território nas duas décadas seguintes mostrou uma maior união em torno da pauta da defesa da distintividade goesa, mesmo entre diferentes comunidades religiosas, que se expressava politicamente na defesa de que Goa se tornasse um estado indiano autônomo – algo que viria a ser concretizado apenas em 1987.



Ainda assim após a vitória do MGP em 1963, o primeiro “chief-minister” de Goa, Dayanand Bhandarkar, implementou uma série de medidas que seguiam a principal bandeira eleitoral do partido, dentre as quais se destacaram: o estabelecimento do marathi como língua da administração e da educação, em detrimento do concani; a apresentação de uma resolução na assembleia legislativa pedindo a integração de Goa ao Maharashtra<sup>9</sup>; a desapropriação de terras (o “Tenancy Acts” de 1964) de migrantes goeses que eram proprietários mas não moravam em Goa; e a controversa nomeação de uma grande quantidade de indianos do Maharashtra para ocupar cargos no serviço público goês. Quanto à proposta de integração de Goa ao estado vizinho, ela recebeu resistência do próprio governo central indiano, sob a liderança do então primeiro-ministro Jawaharlal Nehru (INC), que se opunha abertamente a esta união.<sup>10</sup> Nehru afirmava publicamente que Goa possuía uma “personalidade distinta” que deveria ser resguardada através da garantia de sua autonomia – promessa que havia feito aos goeses antes mesmo de 1961. É relevante notar que a defesa dessa distintividade por Nehru não se referia a critérios religiosos, visto que o INC mantinha uma posição abertamente laica: a ideia de uma “personalidade” é bastante próxima ao que é comumente dito em Goa até hoje, de que os goeses possuem um estilo de vida [“lifestyle”] distinto do restante da Índia. Mais ainda do que os católicos do UG, que colocavam a questão religiosa em primeiro plano, a ideia de Nehru era defender Goa da “liquidação sistemática de sua ‘distintividade cultural’” (JOSHI, 1964, p.1100). Ao longo deste tese,

---

<sup>9</sup> Nessa mesma proposta à assembleia, era requerido que os antigos territórios portugueses de Damão e Diu fossem integrados ao estado de Gujarat.

<sup>10</sup> O primeiro-ministro Jawaharlal Nehru visitou Goa em maio de 1963, quando foi recebido por dezenas de milhares em demonstrações públicas de grande entusiasmo, reconhecido como o libertador de Goa, o que pode ter contribuído ainda mais para a surpresa diante da imprevista derrota do INC nas eleições daquele mesmo ano.

argumentarei que esse receio de liquidação cultural é muito vivo ainda hoje, sendo que muitos goeses pensam que 1961 foi o início de um processo de integração de Goa que ainda não se concluiu, e diante do qual diferentes grupos pretendem colaborar ou resistir.

A definição sobre a questão da integração de Goa ao Maharashtra foi decidida em 1967, após a primeira-ministra Indira Gandhi, seguindo a posição de seu pai Jawaharlal Nehru, requisitar que o povo de Goa fosse consultado sobre o tema. O plebiscito, chamado de “Opinion Poll”, questionou os goeses sobre duas opções: permanecer como um Território da União – alternativa que saiu vitoriosa – ou ser integrado ao Maharashtra. Não existiu, neste referendo, a opção de Goa se tornar um estado autônomo, mas segundo Arthur G. Rubinoff (1992, p.477), “enquanto a campanha eleitoral de 1963 ressaltou diferenças sectárias entre os goeses, a ‘Opinion Poll’ serviu para solidificar a identidade goesa”. Em outras palavras, apesar da vitória do MGP em 1963, os goeses rejeitaram a principal bandeira deste partido, em uma vitória da pauta comum da autonomia goesa, defendida agora tanto por hindus quanto por cristãos. O desdobramento da pauta da integração mostra a crescente relevância da dimensão cultural para a política goesa.

Nas duas décadas que se seguiram ao fim da presença portuguesa no território, uma série de tensões emergiram em Goa que mostram como temas com forte apelo identitário ganharam proeminência, sendo a mais séria delas a tensão linguística. Já em 1963, a defesa da língua marathi – língua oficial do Maharashtra, em detrimento do concani – era encampada pelo governo do MGP de Dayanand Bhandarkar. É importante notar que a maioria dos goeses falam concani, mas também que boa parte dos goeses hindus escrevem e leem em

marathi – razão pela qual, até hoje, muitos falantes de concani leem jornais em marathi. Isso evidencia que a questão do marathi é muito mais próxima aos goeses do que poderia parecer pela perspectiva de uma mera adoção da língua do estado vizinho. Se amplo setor da população goesa transitava entre o concani e o marathi, os partidários do MGP defendiam, desde a campanha pela incorporação de Goa ao Maharashtra, que o concani era apenas um dialeto do marathi. O MGP pretendia justamente que, na condição de dialeto, o concani falado em Goa justificasse sua integração ao estado do Maharashtra – que inclusive possui uma região de fronteira com Goa onde o concani também é falado. Isso tinha especial relevância no contexto político indiano, visto que em 1956 implementou a “States Reorganisation Act”, que redesenhou as fronteiras estaduais do país utilizando o critério linguístico.

Apesar de ser um tema fundamental em toda a Índia, essa controvérsia política em torno da linguagem foi relegada a um segundo plano pelo governo central indiano para o caso de Goa, visto que havia resistência em expandir esse critério para Goa e as demais regiões onde o concani era falado. De fato, a pauta não chegou a ter nenhum desfecho, mas ficou pairando no ambiente político até 1986, quando um membro da assembleia legislativa de Goa, Luizinho Faleiro (do partido *Goa Congress*, majoritariamente cristão), apresentou um projeto de lei propondo que o concani fosse reconhecido como língua oficial do estado. A proposta de Luizinho Faleiro recebeu o apoio de escritores hindus brâmanes e do INC, levando a uma série de reações por parte dos defensores do marathi. Ao contrário das controvérsias políticas que ocorreram desde 1961, foi com o projeto de lei de 1986 que a situação em Goa ficou mais violenta, com defensores do marathi colocando fogo em veículos oficiais e interrompendo o

fornecimento de água na cidade de Margão, e com cristãos bloqueando rodovias. Após a morte de seis pessoas, o governo indiano se envolveu mais diretamente com a situação goesa, defendendo que a questão linguística deveria ser decidida antes do reconhecimento de Goa como um estado, o que efetivamente ocorreu em 1987. Após Goa ter se tornado um estado, ao contrário de algumas previsões mais otimistas no período, a instabilidade política apenas cresceu. Contudo, as razões agora são geralmente atribuídas às peculiaridades do federalismo indiano, com alianças governistas sempre frágeis e com uma complexa e tensa relação entre governos estaduais e governo central.

Para compreender as particularidades da situação goesa após 1987, é importante considerá-la tendo por referência as características determinantes das políticas estaduais indianas. Esse tema engloba uma série de pautas específicas que, para fins de apresentação, divido de acordo com as duas principais linhas de pesquisa que as tomam como objeto: a primeira diz respeito ao tema do federalismo, que é assumido na maioria das vezes por juristas e cientistas políticos; a segunda, por sua vez, ocupa-se de analisar como as particularidades estaduais ou regionais se expressam culturalmente em áreas como a linguagem, a gastronomia, a arte, dentre outras. Este segundo conjunto, no qual esta tese se insere, é geralmente composto por pesquisas historiográficas e antropológicas, que estão mais focadas em casos particulares do problema geral do federalismo. Aqui é importante destacar que esses dois temas estão intimamente associados, e como apresentei acima, a controvérsia em torno de Goa ser reconhecida como um estado indiano se realizava justamente através dos debates em torno do reconhecimento da distintividade do território. O receio que predominava entre os partidários de que Goa deveria

ser um estado era justamente de que, caso isso não ocorresse, as peculiaridades goesas deixariam progressivamente de existir. Assim, apesar dessa distinção entre as duas frentes de pesquisa, um delineamento do problema do federalismo pode certamente contribuir para um melhor discernimento sobre a natureza dos problemas particulares que analisarei ao longo da tese.

A definição da Índia como um país federalista é bastante controversa e, segundo Louise Tillin (2019), reflete circunstâncias históricas que marcaram o processo de independência da Índia: “a ordem fortemente centralizada que os arquitetos da Constituição indiana optaram após a partição do subcontinente se afastou radicalmente das primeiras visões de um modelo federal descentralizado” (TILLIN, 2019, p.11). A análise da autora sugere que a centralização foi uma resposta ao receio de que outras divisões territoriais se seguissem ao que havia ocorrido no caso do Paquistão, e essa seria a principal razão pela qual o termo “federalismo” acabou não sendo incluído na Constituição indiana, promulgada em 1950; esta, contudo, define a Índia como uma “união de estados”, o que possibilita que diversos pesquisadores da história política indiana – como Christophe Jaffrelot (2019), mas também a própria Louise Tillin (2019) – afirmem que a Índia possui um sistema próprio de federalismo, distinto sobretudo do modelo norte-americano, que garante uma maior autonomia aos estados, mas que não deve ser visto como uma versão parcial ou inacabada desse modelo histórico mais emblemático.

Dada as condições particulares em que surgiu, o federalismo indiano teria sido desenhado especialmente com o objetivo de garantir uma maior possibilidade de intervenção do governo central em situações de crise. Em *The Puzzle of Indian Democracy* (1996), Arend Lijphart define uma das

peculiaridades da democracia indiana o seu federalismo “altamente centralizado”, característica que já havia sido definida por K.C. Wheare (1980) como “quase-federal”. O principal mecanismo de centralização existente na Índia é o “President’s Rule”, que garante ao governo central o direito de destituir governos estaduais e assumir a administração do estado a partir do governador – que, na Índia, é nomeado pelo governo central, e não eleito diretamente como o “chief minister”. Esse mecanismo visava garantir a unidade nacional em situações de grave ameaça, mas passou a ser progressivamente utilizado com finalidades partidárias desde o final da década de 1960. Como mostra o levantamento de Arend Lijphart (1996), o “President’s Rule” foi usado de forma frequente a partir do governo de Indira Gandhi, e aplicado 66 vezes entre 1968 e 1989. Em Goa, foram cinco vezes em que o dispositivo foi utilizado pelo governo central, sendo a última em 2005.

Esse fortalecimento do governo central continua até hoje, e foi mais recentemente analisado por Christophe Jaffrelot e Sanskruthi Kalyankar (2019), autores que mostram que, ao contrário da retórica da descentralização utilizada pelo atual primeiro-ministro Narendra Modi em sua campanha eleitoral, diversas medidas adotadas efetivamente pelo governo central mostram que a orientação fundamental do governo se dá em sentido contrário. Isso pode ser visto na adoção de uma série de reformas – fiscais e institucionais – que concentraram em Delhi poderes de decisão que antes eram repartidos de forma mais igualitária com os governos estaduais. O caso mais explícito de intervenção do governo federal foi a promulgação da “Jammu and Kashmir Reorganisation Act” de 2019, que dividiu o estado de Jammu e Caxemira em dois territórios da união, governados assim diretamente pelo governo central. A medida tirou assim a

autonomia política do único estado indiano cuja população é majoritariamente muçulmana.

No geral, esse debate em torno do federalismo pode ser pensando em Goa pelo menos a partir de 1987, mas as análises enfatizam mais as manobras políticas parlamentares, deixando de considerar como a percepção pública de uma “intromissão” do governo central afeta a percepção de uma autonomia estadual, que foi tão importante para o entendimento das particularidades culturais e linguísticas de cada estado. O que está em jogo, nestas disputas, são temas de grande interesse para a população de diversos estados indianos. Um exemplo dramático disso é o do estado de Tamil Nadu: ainda que não tenha existido ali uma situação análoga à de Goa ou a do caso mais recente de Jamu e Caxemira no que diz respeito ao problema da autonomia estadual, em Tamil Nadu ocorreram os conflitos mais violentos em torno da situação linguística. A resistência diante da imposição da língua *hindi* como língua oficial do estado cresceu a partir de 1937. Foi após a independência da Índia, contudo, que a situação se tornou mais tensa, e em 1965 protestos se tornaram violentos; neste ano a Constituição indiana previa que o inglês deixasse de ser utilizado como língua oficial no país, após um período de transição de quinze anos. Esses casos evidenciam que o debate em torno do federalismo deve considerar que esta controvérsia não é meramente uma disputa entre níveis distintos da administração pública, mas diz também respeito às políticas culturais em que uma quantidade muito mais diversa de atores sociais se posicionam.

Neste tese, irei analisar como a produção de uma distintividade goesa continua sendo politicamente relevante, especialmente no contexto em que Goa alcançou seu reconhecimento como um estado. Goa é um caso interessante

dessa continuada relevância das políticas de afirmação de uma distintividade estadual. Apesar de ser um estado governado pelo BJP (*Bharatiya Janata Party*), mesmo partido do primeiro-ministro Narendra Modi, encontrei ao longo de minha pesquisa de campo discursos em defesa da distintividade goesa mesmo entre os partidários do seu governo. Uma das situações etnográficas que expressa essa resiliência é recorrente diferenciação entre o BJP de Goa do BJP de Narendra Modi, algo que escutei muito através da defesa do então ministro-chefe do estado, Manohar Parrikar (1955 - 2019) como alguém que defendia os interesses de Goa mesmo sendo do BJP. Quando Manohar Parrikar faleceu, no início de 2019, muitos goeses se mostraram apreensivos, chegando a afirmar enfaticamente que eu estava experienciando um momento decisivo na história goesa. O que causava esta apreensão era uma prospecção em torno do futuro da particularidade goesa, o risco de Goa se tornar cada vez mais “indiana”. E não se tratava de uma apreensão infundada, visto que após a morte de Manohar Parrikar, a retórica do BJP em Goa se tornou mais agressiva e alinhada ao fundamentalismo hindu, e o atual ministro-chefe, Pramod Sawant, tem feito reiteradas afirmações em torno da necessidade de se “reescrever” a história goesa, alterando o equilíbrio simbólico entre hinduísmo e catolicismo que marcou a imaginação sobre a particularidade cultural do estado. Em um pronunciamento recente, Pramod Sawant afirmou que “chegou o momento de varrer os marcos [“signs”] da presença portuguesa e ter um novo início” (The Times of India, 8/6/2023). Essa foi uma das muitas declarações neste sentido, que acompanharam ações características do projeto do BJP de reescrever a história indiana sob a ótica exclusiva do hinduísmo, tendo como objetivo preferencial o apagamento da presença e contribuição muçulmanas para a



história indiana, mas cuja retórica alcança também todos os demais grupos não-hindus.

A questão do federalismo – das relações entre os dois níveis de governo, central e estadual – está intimamente associada, portanto, a questões relativas à história e à cultura, não sendo meramente uma questão de organização administrativa. Apesar disso o tema recebe muitas vezes uma análise demasiadamente formalista, pouco atenta aos conteúdos particulares de quais esse problema se reveste em cada um dos estados indianos. Nesta tese, irei analisar este cenário a partir de situações etnográficas concretas, mostrando como a produção de uma particularidade histórica e cultural goesa está inevitavelmente implicada em diferentes níveis da vida social. Assim, ao contrário do que geralmente é feito nos estudos sobre o federalismo indiano, minha preocupação não reside na relação entre níveis distintos da administração pública, mas sim em como ambos são avaliados e experienciados a partir da esfera cotidiana.

\*\*\*

Em cada um dos capítulos da tese, farei uma análise a partir de um meio semiótico que é predominante, porém não exclusivo. No primeiro capítulo, “Mário Miranda: a vida goesa e suas imagens”, analisarei a presença pública de desenhos de Mário Miranda (1926 – 2011) em Goa; assim, será uma análise de meios visuais, embora levarei em consideração outros meios, textuais e narrativos, para dar suporte à minha interpretação das imagens. A partir da interpretação direta destas imagens e também dos comentários a seu respeito,

meu objetivo é compreender a imagem do tempo dominante nos desenhos analisados. Como a presença pública das imagens em lugares muito distintos – no mercado municipal de Pangim, em quadros em restaurantes e clubes, em um centro cultural e em um templo hindu – contribui para a produção de uma narrativa histórica sobre Goa? Minha análise partirá do reconhecimento do caráter *típico* das imagens, ou seja, de como eles não apresentam uma imagem que tenha por referência um acontecimento estritamente singular. Desenvolverei minha hipótese de que essa tipicidade é um meio de produção de uma imagem da história onde não estão enfatizados os momentos de ruptura – os desenhos retratam cenas da vida cotidiana que se repetem, e não eventos singulares, e produzem assim uma aproximação entre passado e presente. Um dos elementos típicos mais recorrentes nos desenhos é a abertura entre interior e exterior: as construções retratadas estão sempre repletas de janelas e portas abertas, com personagens se observando através destas passagens.

No segundo capítulo, “‘Houses of Goa Museum’: a história goesa em um museu de arquitetura”, faço uma análise da exposição de um museu dedicado à história da formação da casa goesa, e lidarei sobretudo com meios materiais. Assim como no primeiro capítulo, meu objetivo é compreender a produção da história a partir das narrativas, objetos e imagens dessa exposição. Em linhas gerais, o museu apresenta a casa goesa como sendo aberta a múltiplas influências ao longo de sua história, mas que não pode ser definida por nenhuma destas influências de modo singular; assim, trata-se de uma casa cosmopolita. Como desenvolverei, o museu produz uma história em que a influência portuguesa foi apenas uma das muitas que a casa recebeu, não tendo capacidade de defini-la. Um dos elementos mais importantes para a construção

desta imagem é o papel atribuído aos goeses como um povo que estava em busca de sua própria identidade, e como as características materiais das casas foram um meio de expressão desta busca. Analisarei ainda alguns desenhos de Mário Miranda que fazem parte da exposição e que enfatizam justamente essa imagem da abertura entre interior e exterior que o museu apresenta a partir de meios materiais.

No terceiro capítulo, “Velha Goa: histórias de um lugar cosmopolita”, apresento inicialmente uma história da relação entre Velha Goa – a antiga capital da Índia Portuguesa – e a consolidação da arqueologia na Índia. A imagem do abandono da cidade ainda no período colonial, da destruição de alguns de seus prédios, e da posterior restauração de algumas igrejas, será o meio através do qual farei uma análise etnográfica centrada nas histórias sobre o convento de Santo Agostinho. O lugar será descrito a partir de dois meios em que as ruínas são apresentadas aos visitantes: o primeiro, uma placa de acrílico que permite que as ruínas sejam visualizadas a partir de uma sobreposição do contorno de sua antiga fachada, hoje destruída; o segundo, uma exposição que descreve, a partir de alguns painéis, os trabalhos de escavação desenvolvidos no local com o objetivo de encontrar as relíquias da rainha Ketevan da Geórgia. Este acontecimento interessa sobretudo porque enfatiza uma história de conexões internacionais, e não eventos políticos e históricos estritamente locais. Assim como muitas das descrições das igrejas de Velha Goa apresentadas aos visitantes, há aqui uma ênfase no caráter cosmopolita destes edifícios. Farei ainda uma descrição de uma capela restaurada na aldeia de Verem, que tem como propósito possibilitar uma análise comparada, mas que mostra uma ênfase semelhante no caráter cosmopolita da arquitetura cristã em Goa.

No último capítulo, “História e espaço em Aldona”, faço uma análise de algumas narrativas orais que foram a mim apresentadas por moradores da aldeia de Aldona. Na primeira seção do capítulo, as histórias narradas dizem respeito a um conflito que ocorreu na aldeia em 1984, entre cristãos e hindus; na segunda seção, analisarei uma entrevista que realizei com o presidente da *gãocaria*, um concelho administrativo composto pelos descendentes dos fundadores da aldeia. Sobre a história do conflito de 1984, as narrativas afirmam que os goeses buscaram um apaziguamento do conflito através da construção de uma estátua; em certo sentido, produzem a imagem de que os goeses são pacíficos, e que isso se expressa em um tipo de relação que seria preponderante entre hindus e cristãos. Por sua vez, na história da *gãocaria*, aparece a imagem de uma aldeia socialmente hierarquizada, que está dividida justamente entre os descendentes dos fundadores, os *gãocares*, e os demais moradores. O tema central na entrevista que analisarei é o da autonomia da aldeia, e de como após a incorporação de Goa à Índia em 1961 um novo sistema de administração da aldeia foi implementado, o *panchayat*. A existência desses dois sistemas é fundamental para a compreensão da narrativa histórica apresentada pelo presidente da *gãocaria*, que argumenta as razões pelas quais entende que o direito legítimo sobre a administração da aldeia continua a ser dos *gãocares*.

## Capítulo 1

### Mário Miranda: a vida goesa e suas imagens

Neste capítulo, discutirei os sentidos da presença pública de desenhos de Mário Miranda (1926 - 2011) em diversos espaços em Goa. Meu objetivo é, primeiramente, compreender qual a forma específica da imagem do tempo apresentada nestes desenhos, e assim integrar seu estudo no horizonte das questões históricas que se impõem aos goeses na atualidade. Sobre a materialização do tempo na imagem, sigo aqui a proposta de estudos do *cronotopo* de Mikhail Bakhtin (2018). Na medida em que discutirei imagens, e não enredos, me interesso aqui pela importância figurativa do cronotopo: “Neles [cronotopos] o tempo adquire um caráter pictórico-sensorial” (BAKHTIN, 2018, p.226). Segundo o mesmo autor, o cronotopo diz respeito ao tempo arquitetônico da obra, e não ao tempo composicional da narração, o que endossa a possibilidade e a importância de se pensar o cronotopo de imagens. Para alcançar o objetivo de compreender a imagem do tempo apresentada nos desenhos de Mário Miranda, observarei inicialmente os próprios desenhos e os elementos que os compõem, e buscarei em suas características fundamentais e mais recorrentes alguns indícios de seu posicionamento histórico. O elemento que me permitirá abordar a historicidade das imagens é o da *tipicidade* com que Mário Miranda apresenta diversos lugares e personagens. Nos desenhos, isso aparece justamente através da ausência de referências estritamente singulares de tempo e espaço: o mercado que desenhou, ou mesmo a casa tradicional e a procissão, são reconhecidos como sendo goeses, mas não há menção alguma

a qual vila ou cidade pertenceriam.<sup>11</sup> Na medida em que estes elementos são típicos, eles não se limitam em eventos singulares, que teriam ocorrido apenas uma vez, mas sugerem a possibilidade de que se repitam no presente. Essa tipicidade é, portanto, um indício pictórico-sensorial de uma história que não se constrói pela concatenação de eventos singulares irrepetíveis, mas sim através de uma iteração em que os mesmos cenários e personagens se apresentam incessantemente. Além da análise dos desenhos, descreverei também alguns comentários que escutei a respeito de Mário Miranda e de sua obra.

Nenhuma dessas características poderia ter efeitos sobre a realidade social goesa se os desenhos não estivessem atualmente expostos em lugares públicos. Os desenhos que discutirei neste capítulo foram vistos em diversos lugares em Goa durante minha pesquisa de campo. Assim, apesar de Mário Miranda ter uma ampla produção, que se estendeu ao longo de toda sua vida, o recorte proposto para minha análise segue justamente o critério da presença pública.<sup>12</sup> Assim sendo, não discutirei as centenas de tirinhas de jornal que publicou, mas que não se encontram, hoje, expostas em nenhum lugar. A maneira pela qual compreendo a importância dessa presença pública será desenvolvida ao longo do capítulo, mas é importante destacar inicialmente que, assim como a imagem do tempo repetitivo nos desenhos que mencionei anteriormente, a sua presença em diversos lugares é fundamental para

---

<sup>11</sup> Alguns casos excepcionais serão devidamente indicados e discutidos ao longo do capítulo. Importante enfatizar que, na medida em que são reconhecidos como goeses, essas figuras não caem no extremo oposto ao da singularidade, que seria um universalismo abstrato: uma casa ou um mercado ideais e genéricos. Parte do objetivo deste capítulo é compreender como os desenhos se posicionam entre esses dois extremos, sendo que os elementos tipicamente goeses operam como mediadores entre ambos.

<sup>12</sup> Os desenhos que encontrei expostos são sempre sobre Goa, e apesar de Mário Miranda ter feito desenhos que tinham por tema outros países e regiões indianas que visitou, não encontrei nenhum deles apresentados nos lugares que visitei. Nestes existe, portanto, um claro recorte temático na seleção de desenhos expostos.

compreender o alcance de seu sentido histórico. Como argumentarei, é o espaço que permite reconhecer vínculos entre os desenhos e o mundo contemporâneo, e sem esses vínculos espaciais os desenhos poderiam facilmente ser reconhecidos apenas como uma representação do passado. É no contato das imagens com diferentes lugares que se produz a aproximação entre o passado e presente, cuja análise é o objetivo mais amplo deste capítulo.

Na medida em que busco compreender o sentido histórico da presença pública dos desenhos de Mário Miranda, é importante destacar que nenhum dos desenhos faz qualquer referência ao evento político mais importante vivido por seu autor: a incorporação de Goa à Índia em 19 de dezembro de 1961. Apesar de Mário Miranda ter vivido boa parte de sua vida após a incorporação de Goa à Índia em 1961, seus desenhos são amplamente reconhecidos pelos goeses como registros do passado colonial. Nascido em Damão<sup>13</sup>, um dos territórios da então Índia Portuguesa, em 1926, Mário João Carlos do Rosário de Brito Miranda se mudou aos seis anos de idade para a casa ancestral de sua família, na vila goesa de Loutolim. Falante de português, ele completou os últimos anos de sua formação escolar na cidade de Bangalore, e posteriormente se mudou para Bombaim para estudar arte na *J.J. School of Art*, curso que abandonou para estudar literatura inglesa no *St. Xavier College*. Após se formar, viveu por um curto período em Goa, antes de retornar a Bombaim em 1953 como cartunista do jornal *Times of India*. Em 1959, fez uma viagem para Portugal, onde recebeu uma bolsa da *Fundação Calouste Gulbenkian* para, segundo ele mesmo disse posteriormente, desenhar tudo aquilo que quisesse. Mário Miranda retornou à Índia em 1961, após o fim do colonialismo português em Goa, onde retomou seu

---

<sup>13</sup> Damão é, atualmente, capital do Território da União de *Dadra e Nagar Haveli e Damão e Diu*.

trabalho no *Times of India*, e a partir de 1996, passou a residir definitivamente em sua casa em Loutolim, onde continuou a produzir desenhos até o fim de sua vida. Mário Miranda é uma pessoa amplamente reconhecida entre os goeses, e em dezembro de 2011, na ocasião de sua morte, o então “chief minister” de Goa, Digambar Kamat<sup>14</sup>, disse: "Sempre que eu quero ver como Goa era no passado, eu olho para os desenhos de Miranda" (NDTV, 12/12/2011). Essa fala expressa uma posição bastante recorrente dos goeses diante dos desenhos de Mário Miranda: eles são tidos como imagens fiéis da vida goesa. Em 2012 recebeu, postumamente, o prêmio *Padma Vibhushan*, o mais importante prêmio indiano dedicado às artes, e a segunda maior honraria cívica no país, o que contribuiu para que sua reputação se consolidasse ainda mais como um dos maiores artistas goeses. Hoje, a presença pública dos desenhos de Mário Miranda é reforçada pelo fato de que existem diversas lojas em Goa – as *Mario Gallery* – que vendem *souvenirs* produzidos a partir de seus desenhos, que são reconhecidos como representativos de um estilo goês.

Essa reputação se estende à sua obra através da afirmada qualidade de registro fiel da vida social goesa que ela possui, o que coloca em evidência justamente o fato de que os desenhos estão repletos de marcas do mundo em que foram produzidos – mundo passado que, assim como afirmou Digambar Kamat, os observadores contemporâneos podem ainda acessar ao observar estes desenhos. Ao serem percebidos dessa maneira, os desenhos possibilitam um ponto de encontro entre o passado e o presente, uma aproximação entre os dois tempos, que se comprimem em um mesmo instante, a tal ponto de se confundirem. É importante destacar que, nessa fala de Digambar Kamat, não é

---

<sup>14</sup> Digambar Kamat foi “chief minister” de Goa entre 2007 e 2012, pelo partido do Congresso Nacional Indiano (INC). Foi sucedido pelo governo de Manohar Parrikar, do BJP.



mencionado o ano de 1961, mas é feita uma referência mais genérica a “Goa no passado”, que certamente inclui o período colonial, mas que no limite também se estende até as vésperas do presente. Neste e nos demais contextos que analisarei ao longo do capítulo, o silenciamento a respeito de 1961 leva a um esvaziamento deste evento como um ponto crítico da história goesa, em que uma mudança qualitativa teria alterado para sempre o caráter e o sentido da vida dos goeses. Sobre a noção de silenciamento do passado, me baseio no trabalho do antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (2016 [1995]). A maioria dos desenhos de Mário Miranda expostos em público não estão datados, e muitos foram produzidos na década de 1980 ou posteriormente, como os murais pintados no *Municipal Market* de Pangim. Contudo, a ausência de referências a 1961 nos desenhos de Mário Miranda deve ser pensada como uma posição ativa de seu autor diante do evento que é, inegavelmente, uma referência central ao conjunto de questões políticas e culturais no estado, tanto no tempo em que viveu quanto na contemporaneidade.

Mesmo que a “libertação” de Goa não esteja tematizada nos desenhos, argumentarei que neles a materialização pictórica do tempo busca produzir uma orientação de sentido que inevitavelmente assume uma posição em relação a 1961.<sup>15</sup> Um dos objetivos deste capítulo é mostrar como os desenhos expostos constroem uma aproximação entre passado e presente em que ambos se condensam em uma imagem da vida cotidiana marcada pelo ritmo cíclico da continuidade. O valor que aparece impregnado nessas imagens é o de que a

---

<sup>15</sup> A importância da consideração daquilo que as imagens *não* apresentam é indicativo dos limites de uma análise que trate as imagens como unidades autônomas de sentido, passíveis de serem compreendidas apenas pelo estudo de sua estrutura interna. A questão central aqui é compreender como os desenhos sedimentam, através do eixo de seu cronotopo, uma posição histórica a respeito de 1961.

ruptura de 1961 foi em grande medida incompleta, e que ainda é possível tocar e reviver em seus momentos essenciais o mundo que existia anteriormente.<sup>16</sup> Os desenhos que discutirei apresentam assim uma posição aparentemente contraditória: possuem uma grande projeção pública e ocupam um campo de disputas que é marcado por um evento sobre o qual, no entanto, não fazem nenhuma referência direta.

\*\*\*

Cheguei pela primeira vez a Goa em dezembro de 2017, para uma investigação preliminar de três meses, interessado em pesquisar a produção da história goesa em diferentes contextos, com uma ênfase especial na cidade de Velha Goa<sup>17</sup>. Eu não possuía, então, nenhum conhecimento da existência de Mário Miranda ou de seus desenhos, mas não demorou muito para que os primeiros contatos com sua obra acontecessem. Nestes primeiros momentos de minha pesquisa, estava hospedado em albergue no bairro das Fontainhas, descrito corriqueiramente como o bairro latino de Pangim, a capital do estado. Foi ali que, em dois estabelecimentos comerciais, um restaurante e uma padaria, vi pela primeira vez algumas de suas reproduções; na fotografia abaixo apresento uma mesa revestida com diversos azulejos estampados com desenhos de Mário Miranda. Inicialmente, não tive intenções de pesquisar mais profundamente esses desenhos, e achei-os interessantes apenas na medida em que figuravam alguns lugares que considerava importantes, como a *Basílica do*

---

<sup>16</sup> As implicações para o debate político devem ser ressaltadas: Goa não é vista como subordinada às determinações de acontecimentos políticos mais amplos, e constrói sua imagem como a de uma comunidade que dirige o próprio destino *a despeito* de eventos externos, por mais críticos que estes tenham sido.

<sup>17</sup> Velha Goa, antiga capital da Índia Portuguesa, será tema do terceiro capítulo desta tese.

*Bom Jesus* em Velha Goa, e o templo de *Mangeshi*, no distrito de Ponda (mais especificamente, em Priol). Os demais desenhos são de lugares mais típicos do que singulares, como o mercado, a praia, uma procissão, a taverna e uma banda da vila [*village band*], e em nenhum deles aparece o nome do local. Ou seja, nesse primeiro momento me atentei mais aos desenhos que representavam lugares específicos, e não típicos, como é mais recorrente na obra do cartunista.<sup>18</sup> Meu interesse pelos desenhos de Mário Miranda cresceu ao longo de minha pesquisa, especialmente quando passei a vê-los em lugares muito distintos e de forma recorrente.

**Figura 3** - Mesa na “Confeitaria 31 de janeiro” em Pangim



Fonte: Fotografia do autor, novembro de 2018.

Esses encontros com os desenhos eram em grande medida acidentais: quando vi seus desenhos no *Houses of Goa Museum*, estava no museu por meu

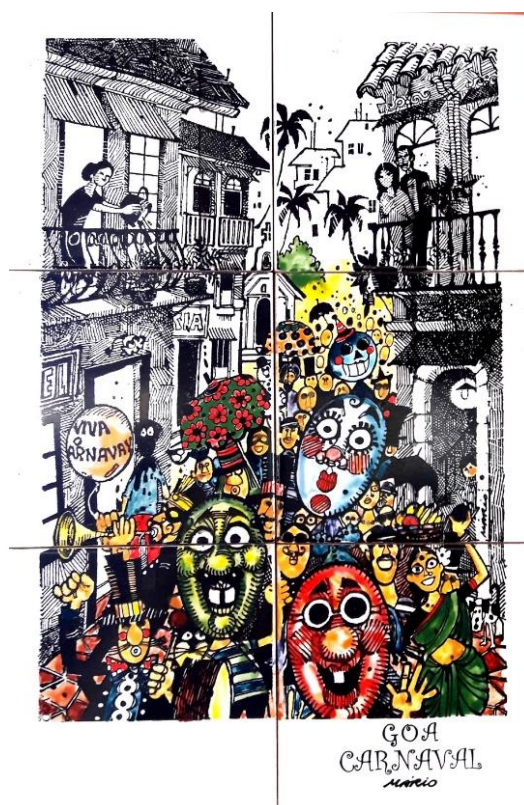
<sup>18</sup> Discutirei adiante com mais pormenores a presença de lugares singulares nas imagens de Mário Miranda. A questão é que todos esses lugares singulares figuram monumentos famosos e antigos, não sendo a representação de um evento transitório. É neste sentido que eles produzem o mesmo efeito das imagens que representam a vida cotidiana em sua tipicidade.

interesse pelas casas goesas; quando os vi no templo de *Mangeshi*, não fui ao templo porque esperava encontrá-los ali; o mesmo aconteceu quando visitei uma casa ancestral e me deparei com um de seus desenhos emoldurado em uma sala ou quando fui assistir a um espetáculo de *tiatr* – um tradicional teatro goês – no centro cultural *Kala Academy* e vi reproduções de seus desenhos no interior do anfiteatro. Esses encontros, que ocorreram ao longo de minhas três viagens de pesquisa, eram muitas vezes acompanhados de interessantes comentários de meus interlocutores a respeito de Mário Miranda e de sua obra. Desenvolverei em mais pormenores algumas dessas situações ao longo do capítulo, mas destaco desde já que os comentários costumavam enfatizar a precisão dos registros feitos por Mário Miranda. Em outras palavras, esses desenhos são vistos como documentos históricos legítimos, a partir dos quais se produzem narrativas históricas de importância fundamental para se pensar Goa na contemporaneidade.

Após meu primeiro encontro com os desenhos de Mário Miranda no bairro das Fontainhas, foi no Clube Vasco da Gama que tive as primeiras conversas a respeito das imagens. Tradicional clube da capital goesa, o espaço é muito frequentado por membros da diminuta comunidade lusófona de Goa, e ocupa um andar de um prédio em uma região central de Pangim. Quem caminha pela rua em frente, em uma movimentada região da capital, o clube pode ser identificado por um grande retrato de Vasco da Gama pintado na fachada. O clube está dividido entre dois espaços, o restaurante e o salão. No interior do restaurante, um outro retrato do navegador português está posicionado em uma das paredes com revestimento em madeira. Nos diversos pilares do espaço estão penduradas algumas reproduções de desenhos de Mário Miranda,

pintadas em azulejos assim como no revestimento da mesa na *Confeitaria 31 de janeiro*. O salão onde as mesas estão dispostas possui amplas aberturas para uma praça, que conferem uma bela vista da cidade. Na fotografia abaixo, é possível ver uma das reproduções de Mário Miranda expostas no local, que mostra uma cena de um carnaval de rua.

**Figura 4** – *Carnaval*, de Mário Miranda

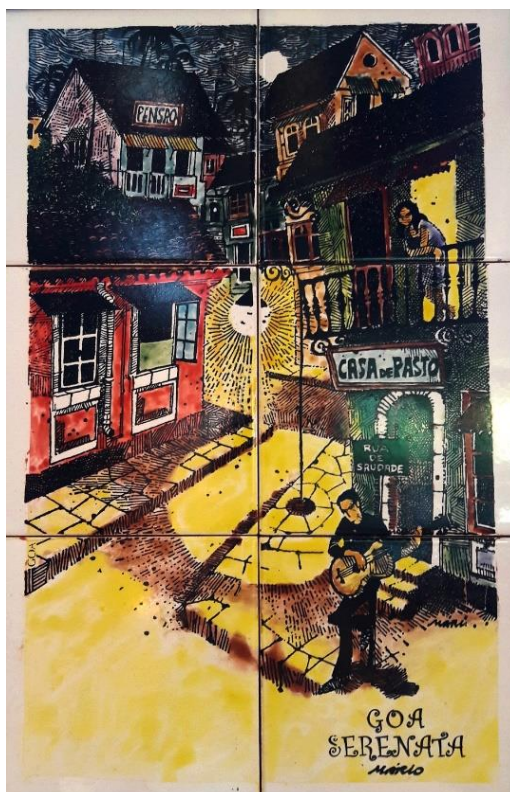


Fonte: Fotografia do autor, novembro de 2018.

Como pode ser visto, este desenho mostra uma multidão preenchendo todo o espaço disponível de uma rua, enquanto outras três pessoas assistem à passagem dos foliões a partir das varandas das construções laterais. É impossível dimensionar a verdadeira extensão da multidão, que perdemos de vista no fundo da imagem. Além dessa reprodução de *Carnaval*, um outro desenho de Mário Miranda exposto no clube se intitula *Serenata*, e mostra um

homem na rua tocando violão enquanto uma mulher no segundo andar de um estabelecimento apoia-se na grade da varanda para, aparentemente, escutá-lo. Na fotografia que reproduzo abaixo, é possível ver uma rua é muito parecida com a da imagem do carnaval, porém o cenário é noturno e apenas as duas personagens são representadas. Assim como na imagem anterior, a rua ocupa um lugar central, e o próprio violonista, que está de costas para a mulher, parece não estar tocando para ela, apesar de se tratar de uma serenata. Em *Carnaval*, esta ênfase na rua é marcada pela utilização das cores em um cenário em preto e branco, enquanto em *Serenata* as duas personagens contemplam uma rua vazia iluminada por uma lâmpada que, apesar de guardar uma relação simétrica com a lua, ilumina mais do que ela.

**Figura 5 - *Serenata*, de Mário Miranda**



Fonte: Fotografia do autor, novembro de 2018.

Essas duas reproduções apresentam características que voltam a surgir em muitas outras imagens de Mário Miranda. A análise que faço aqui tem por objetivo mostrar certos elementos recorrentes e típicos em seus desenhos, que é um primeiro passo fundamental em minha argumentação. Para apreender esses elementos recorrentes, destaco as seguintes comparações entre os dois desenhos: de uma imagem a outra, muda-se completamente o evento, de uma rua ocupada por uma multidão em um carnaval diurno para uma rua noturna e vazia durante uma serenata. O fato de que violinista e mulher na varanda não se observem aumenta ainda mais a sensação de solidão de cada um dos personagens, e a relação entre ambos parece tão distante quanto a que existe entre a lâmpada e a lua, fortalecendo assim o contraste com a cena do carnaval (onde, inclusive, uma mulher na varanda no canto superior esquerdo interage com a rua ao virar um balde sobre um transeunte).<sup>19</sup> Assim, as duas imagens apresentam cenas contrastantes, mas que estão também associadas por algumas características: a primeira delas é o ritmo cíclico do dia e da noite; a segunda é a existência de certos elementos espaciais estáveis, como a rua e as construções de seu entorno. Apesar de estes não serem elementos espaciais absolutamente idênticos, eles são suficientemente parecidos para que sejam reconhecidos como ruas e construções de um mesmo *tipo*, o que é indicado especialmente pela arquitetura das construções, com destaque para as janelas, varandas, portas e telhados. Sobretudo, vemos uma mesma organização geral

---

<sup>19</sup> É curioso pensar este evento do balde como secundário, que se expressa como algo provavelmente acidental. Isso fortalece um contraste com o cortejo de carnaval que ocorre no mesmo momento. Este, por seu caráter ritual, é carregado simbolicamente e denota o oposto do evento singular, marcando justamente o rotineiro e o típico. A imagem apresenta um eixo central constante em torno do qual pequenos eventos orbitam.

do espaço com três elementos fundamentais: a rua, o interior das construções, e entre elas os lugares de passagem, que nestas duas imagens é a varanda.

Parece inclusive legítimo supor que a serenata da segunda imagem, por sua própria estranheza, tenha cumprido a função de possibilitar a concretização e a fusão na imagem de dois planos espaciais: o interior das construções e a rua, e entre elas o principal elemento de passagem, que é a varanda. Os desenhos do cartunista possuem, portanto, uma certa arquitetura, organizada através de alguns elementos espaciais recorrentes, sobre a qual em cada imagem uma cena singular se apresenta. Quando o dia amanhecer e a rua voltar a se ocupar pela multidão, violonista e mulher terão desaparecido, mas o espaço assim disposto permanecerá. A *Serenata* expressa aqui uma tendência importante dos desenhos de Mário Miranda, associada a esta organização espacial fundamental: há uma valorização da figuração de um espaço repleto de aberturas, e a ideia de um fechamento entre interior e exterior é estranha aos seus desenhos. Como indicarei no capítulo seguinte, os desenhos de Mário Miranda no *Houses of Goa Museum* são apresentados justamente como evidência da porosidade entre interior e exterior, como característica que diferenciaria a arquitetura colonial goesa da tradicional hindu, onde a abertura para um pátio interno seria a imagem contrária desta passagem para a rua.

Se na imagem do *Carnaval* podemos obviamente supor que a rua estava chamando a atenção das personagens nas varandas pelo festejo que por ela passava, em *Serenata* este não pode ser o caso: não há nada efetivamente acontecendo ali, e as duas personagens apenas observam a rua vazia iluminada pela luz do poste. Essa centralidade da rua – que não aparece nunca isolada, mas sempre no interior da série rua-varanda-construção – destaca ainda mais o



seu papel de figuração da estabilidade do cenário, e em seu conjunto, ambas as imagens apontam para o caráter cíclico de um tempo que se materializa na concretude de um espaço marcado pela permanência.<sup>20</sup> Objetivamente falando, essa materialização do tempo dos acontecimentos em um espaço que perdura em sua forma típica de expressão, sugere que aquilo que se passa nessas imagens poderia estar ocorrendo em qualquer rua de qualquer cidade goesa. Até mesmo o nome da rua na imagem *Serenata* – “Rua da Saudade”, como indicado na placa logo atrás do violonista – parece ser menos a indicação de um lugar específico, visto que não encontrei nenhuma rua com esse nome em Goa, do que uma expressão pictórica do acentuado lirismo da imagem. É através desse grau de generalidade da configuração espacial, portanto, que as imagens enfatizam a permanência histórica da cidade goesa.<sup>21</sup> Em *Serenata*, vemos que o violonista está voltado para a rua parece ignorar a mulher na varanda e se dirigir a alguém que não está mais presente, a alguém que passou como a multidão do carnaval passa pela rua na primeira imagem. Do ponto de vista dos acontecimentos que se desdobram em cada uma das cenas, a serenata contrasta marcadamente com o carnaval; na primeira, o vazio e a saudade carregam a marca de algo ou alguém que já passou, no carnaval, o festejo público é o evento no momento mais pujante em que acontece. Ainda assim, e apesar de contrastarem de tal modo, enfatizo que o paralelismo das formas do

---

<sup>20</sup> Não quero supor, aqui, que Mário Miranda tenha produzido essas duas imagens em conjunto, para serem vistas e apresentadas paralelamente, mas apenas indicar que em sua tendência a figurar a vida cotidiana aparecem de forma corriqueira certos elementos que concretizam a permanência histórica. O olhar comparado que apresento tem a vantagem metodológica de tornar mais evidentes esses elementos que se repetem, o que seria impossível em uma análise de imagens individuais.

<sup>21</sup> Aqui falo da permanência histórica *nas* imagens, mas logo analisarei a produção dessa permanência histórica nas relações entre as imagens e o mundo em que estão expostas.

espaço é uma característica que não pode ser subestimada se quisermos compreender o sentido da presença pública dessas imagens.

Em certo sentido, Mário Miranda dá uma grande ênfase não apenas às personagens e aos eventos singulares, mas ao *palco* sobre o qual esses atores transitam momentaneamente. Em uma entrevista que concedeu, o artista forneceu algumas pistas para pensarmos o sentido dessa presença momentânea, que aponta para uma certa casualidade do resultado final de seus desenhos. Em uma entrevista a Sankara Kumar (2021), ele descreveu o próprio trabalho da seguinte maneira:

Às vezes eu tento colocar muita coisa em um desenho, o que é ruim, eu acho. É um hábito ruim, e às vezes eu tento me livrar dele. Mas há outros momentos em que eu sinto que o espaço em branco ajuda o desenho, destaca a personagem, e que muita aglomeração parece às vezes estragar, matar o desenho. Então depende, depende do tempo disponível, geralmente. Se eu tenho tempo de sobra, eu continuo adicionando coisas, mais ou menos isso, e se eu tenho um prazo a cumprir, isto faz meu desenho muito sucinto, sem muitos detalhes, por causa da falta de tempo. [minha tradução]

Essa curiosa declaração de Mário Miranda mostra que ele considera um hábito ruim sua tendência de adicionar detalhes de forma progressiva ao desenho. O que ele descreve aqui é uma tensão entre dois aspectos dessa tendência: por um lado, no sentido das singularidades que se acumulam conforme o tempo disponível de trabalho, e que se expressa nessa tendência ao registro máximo de detalhes; por outro, no sentido contrário, da valorização de uma representação mais sucinta, que interrompe o movimento anterior e possibilita um maior destaque, uma maior ênfase em uma personagem. O que Mário Miranda expressa aqui de modo mais significativo é que o resultado final não depende de um plano prévio cuja realização seria o critério para considerar

a obra finalizada. Ele seguirá adicionando coisas no desenho enquanto tiver tempo para fazê-lo. Assim, o seu depoimento reforça que existe um certo caráter contingente nas cenas que desenhou. Continuarei desenvolvendo essa ideia a partir de outros exemplos, que contribuirão para meu argumento de que os desenhos de Mário Miranda afirmam a continuidade histórica de Goa, e isso é feito através do contraste entre os eventos singulares e a permanência de elementos típicos, e que se tornam típicos na medida em que se *repetem*, ou seja, passam a ser vistos como independentes de um cenário único.<sup>22</sup>

Cada um dos desenhos expostos no Clube Vasco da Gama expressa com mais clareza um desses aspectos. O primeiro aparece na imagem da multidão em *Carnaval*, que materializa essa sua tendência espontânea de registro contínuo da qual é salvo apenas pela determinação externa da falta de tempo. Apesar do afirmado risco de “matar o desenho”, que se tornaria, em um caso limite, nada mais que um borrão<sup>23</sup>, este movimento de registro de singularidades deixa uma marca inconfundível ao estilo de Mário Miranda, e que pode ser observada no recorrente tema da aglomeração em seus desenhos. O segundo movimento se encontra mais bem expresso em *Serenata*, onde é possível ver um desenho mais sucinto, onde as personagens e elementos são mais enfatizados e destacados. Apesar da diferença entre ambos os movimentos, Mário Miranda sugere que eles são resultado de um mesmo processo de adição contínua de elementos na imagem, que aparecem assim com uma certa

---

<sup>22</sup> Esse esvaziamento da singularidade tem o sentido de um processo de generalização, onde certos eventos deixam de ser determinados pelo tempo e espaço específicos de sua ocorrência (*déixis*), se tornando assim aptos a circular. O antropólogo Greg Urban discute esse processo em seu livro *Metaculture: how culture moves through the World* (2001).

<sup>23</sup> Isso é, de fato, sugerido em *Carnaval* pela presença de uma multidão sem forma nem detalhes que se acumulam no fundo da rua.

independência em relação aos demais, visto que não foram concebidos em conjunto.

O que essa descrição de Mário Miranda reforça é justamente o que eu já tinha descrito analisando os dois desenhos: entre eles há um elemento de permanência, a rua goesa típica, sobre a qual personagens e demais elementos foram inscritos.<sup>24</sup> Basta reconhecer que, nos desenhos, o “espaço em branco” de que falou nunca é um vazio, mas sempre um espaço particular (seja a casa, a rua, o mercado) para retornar mais uma vez à centralidade do espaço que perdura sob os demais elementos da imagem. A descrição de Mário Miranda sobre o papel do tempo é também muito sugestiva, visto que ele aparece como algo externo a seu ritmo de trabalho, impondo-lhe limites. Esses limites não são, portanto, previamente limitados por um plano, em que seu trabalho posicionaria cada elemento, cada personagem, em um lugar específico necessário. O que quero indicar com essa ausência de plano sugerida pelo próprio cartunista é a característica fundamental de que, em seus desenhos, não há um fechamento interno, não é a execução final de um plano que diz quando o desenho está ou não pronto. Essa característica é indicativa de uma grande abertura de suas imagens, onde não existe uma relação de interdependência necessária entre os elementos e personagens figuradas. Em outras palavras, as imagens formam um todo mecânico, em que os elementos constitutivos mantêm uma relação externa de contiguidade no tempo e no espaço, mas não estão unidas por uma relação intrínseca de sentido.<sup>25</sup> Mikhail Bakhtin (1990, p.1) apresenta a seguinte definição do conceito de “todo mecânico”:

---

<sup>24</sup> Ênfase que é nestas duas imagens que a centralidade da rua se encontra destacada, mas que em outras imagens é através da repetição de alguns personagens ou demais elementos que se produz essa permanência através de eventos singulares irrepetíveis.

<sup>25</sup> A definição aparece também em Mikhail Bakhtin (1990 [1919]).

Um todo é chamado 'mecânico' quando seus elementos constitutivos estão unidos apenas no espaço e no tempo por alguma conexão externa e não estão imbuídos com a unidade interna do sentido. As partes deste todo são contíguas e tocam umas às outras, mas em si mesmas permanecem alheias umas às outras. [minha tradução]

Essa característica dos desenhos de Mário Miranda pode ser vista de modo mais evidente em dois murais que ele pintou no *Municipal Market* de Pangim.<sup>26</sup> No primeiro mural, que apresento na fotografia abaixo, está representada uma cena um tanto confusa, onde diversas personagens se aglomeram em um primeiro plano. No canto superior direito, vemos uma pessoa que se apoia na porta de um bar, e que além de ser a única do mural apresentada como silhueta, também está posicionada em um segundo plano, a partir do qual observa à distância a agitação da rua. A silhueta indica ainda uma personagem desprovida de quaisquer características que possibilitariam que fosse identificada, o que na prática significa que aquela sombra pode ser qualquer pessoa.<sup>27</sup> Aqui, quase tudo sugere movimento, com exceção – além da silhueta – do vendedor atrás do balcão da loja de *Tea Coffee* e da pessoa sentada na minúscula mesa à sua frente. Ao contrário da pessoa no bar, contudo, estes dois se encontram no primeiro plano e participam da movimentação na rua. Assim, do ponto de vista do conteúdo figurado, vemos a que o bar aparece aqui como

---

<sup>26</sup> O Mercado Municipal de Pangim foi inaugurado em 2004, e os murais foram pintados para essa inauguração, a convite do então “chief minister” de Goa, Manohar Parrikar (1955 – 2019).

<sup>27</sup> Na verdade, nenhuma das personagens pode ser identificada precisamente (no sentido de fazer referência a uma pessoa real conhecida), a silhueta representa, contudo, um grau ainda mais elevado de incógnita e anonimato. Por exemplo, sequer sabemos que tipo de roupa a pessoa usa, o que já possibilitaria algum posicionamento, senão individual, ao menos social. Reitero que me refiro aos desenhos expostos publicamente. Em seu diário de juventude, Mário Miranda representou diversas pessoas que eram suas conhecidas, inclusive identificando-as textualmente.

um lugar de observação distanciada.<sup>28</sup> É possível sugerir, ainda, que a pessoa que se apoia na porta do bar ocupa uma posição análoga a das personagens que, na imagem do *Carnaval*, estão nas varandas observando o cortejo passar. Em uma imagem marcada pelo movimento, há também ali um ponto estático a partir do qual as diversas ações singulares são vistas em sua totalidade.

**Figura 6** – Cena de rua: mural de Mário Miranda no *Municipal Market* de Pangim



Fonte: Fotografia do autor, novembro de 2018.

Se olharmos com atenção para cada uma das personagens, veremos que não há entre elas nenhum encontro de olhares. Todas elas estão com sua atenção voltada para uma outra personagem que, no entanto, não retribui o olhar. Isso lembra a não correspondência que indiquei, na imagem da *Serenata*,

<sup>28</sup> No capítulo seguinte mostrarei como o bar e as varandas são vistos como análogos na produção da história da arquitetura goesa como “aberta”, em contraste com a arquitetura tradicional hindu considerada “fechada”.

entre violinista e a mulher na varanda, onde ambos participavam na mesma imagem, mas sem que houvesse qualquer ligação direta entre ambos. Isso fortalece a imagem de um encontro acidental, meramente mecânico, de uma série de personagens que estão se trombando pelo fato de se relacionarem apenas em virtude de compartilharem do mesmo tempo e espaço. Reitero que essa característica é aqui um modo de apresentação pictórica de um tipo bastante peculiar de associação entre tempo e espaço: o tempo dos eventos singulares se esvai sobre um espaço marcado pela arquitetura típica – e o *bar* é visto por muitos goeses como um espaço tradicional, cuja presença na paisagem é um diferenciador entre Goa e o restante da Índia. O que o olhar estático da silhueta na porta do bar significa no conjunto da imagem? Retorno mais uma vez a uma fala de Mário Miranda (KUMAR, 2021):

Eu gosto de observar as pessoas, mas de uma distância segura. Eu não gosto de fazer parte da multidão, mas eu gosto de os observar à distância, seja no aeroporto, na estação de trem, ou em uma cena de rua. Eu gosto de observar as pessoas, seu comportamento, sua atitude, e suas características, e felizmente na Índia as pessoas têm características muito distintas, uma grande variedade de rostos. Se você vai ao Japão, China, a maior parte das pessoas são parecidas. Mas na Índia, enquanto você viaja do Norte ao Sul, há uma rica variedade na qualidade das expressões faciais, cor, comportamento, vestimenta, hábitos de alimentação. Eu quero dizer, eu amo observar, eu vou ter uma boa refeição em um restaurante sul-indiano, e eu os observo comendo. Alguém do Kerala come a comida de um jeito diferente de alguém do Punjab, no Norte. Isso é algo que me fascina.

Essa posição estática é aquela de quem se posiciona de modo a ver a vida passar diante de seus olhos. No mural, o observador na porta do bar é o único que, ao se manter distante, não é observado por nenhuma das outras pessoas, mas que observa a todos – enquanto silhueta, sequer sabemos especificamente para onde seu olhar está voltado, mas pela distância sabemos que toda a cena se desenrola dentro de seu campo de visão. Pela fala de Mário

Miranda vemos que ele apresenta a sua própria posição como análoga a esta que tenho descrito a respeito da silhueta. O tipo de relação accidental que existe entre as personagens gera um efeito cômico em muitas de suas composições, na medida em que aquele que observa os desenhos consegue perceber as conexões de movimentos que escaparam ao olhar sempre parcial das personagens retratadas. Dá-se a impressão de uma falta de atenção destas personagens, que estão presas a uma aglomeração que não conseguem compreender em sua totalidade. A organização espacial da imagem, sua arquitetura, determina também o posicionamento de olhares. Assim como nas imagens do Clube Vasco da Gama, aqui também existe uma organização espacial que cria uma relação desigual entre quem observa e quem é observado. No capítulo seguinte discutirei algumas consequências desse posicionamento desigual de olhares. Em linhas gerais, elas indicam que as personagens, os goeses em sua vida cotidiana, não apreendem e nem expressam nenhum sentido histórico de sua própria ação, não há nesses desenhos nenhuma ação orientada para algo externo ao próprio evento singular em que estão imersos. Mikhail Bakhtin (2018) diria que aqui não há nenhum acontecimento, apenas o *acontecer*. Ao contrário de muitos cartuns produzidos em outros contextos, eles não são explicitamente políticos, ou seja, não possuem um alvo e não querem desmascarar nada. O mural que está sendo analisado é uma imagem exemplar do emaranhado da vida cotidiana.

Diante desse observador distante, a agitação da rua tende ao desequilíbrio, como podemos ver pela presença central de dois “equilibristas”, um de xícaras e outro de pacotes, ambos apoiados em apenas um dos pés. O primeiro tem seu caminho bloqueado pela guia da coleira do cachorro, que está



sendo segurada por uma mulher segurando que olha para trás com feições de espanto. É possível que tenha confundido o assobio do pássaro, supondo que este teria sido produzido pelo homem atrás dela. O equilibrista de pacotes, por sua vez, parece ter se desequilibrado pela trombada da mulher à sua frente, e é apoiado pela pequena menina à sua esquerda, que garante uma frágil estabilidade. A impressão geral é a de que, se tivéssemos mantido nosso olhar sobre essa cena por mais alguns segundos, tudo se transformaria drasticamente, com a queda dos equilibristas e o desentendimento entre as personagens finalmente se manifestando. Nas duas imagens do Clube Vasco da Gama também pudemos ter uma impressão do que o tempo fez: as pessoas passaram, anoiteceu, a multidão deu lugar a uma rua solitária.

Assim como a pessoa apoiada na entrada do bar, o olhar de quem observa o mural consegue captar tudo que acontece nesse determinado trecho do espaço. Existe assim um paralelismo entre essas duas posições e aquela da observação distanciada do próprio Mário Miranda. A iminência de transformação, que se expressa sobretudo na imagem do desequilíbrio – momento liminar entre repouso e mobilidade – contrasta com a fixidez do espaço sobre o qual ela decorre, e as imagens analisadas sedimentam justamente um eixo específico de relações espaciais, uma certa arquitetura. Esse contraste marca uma certa independência de cada um dos elementos retratados, tanto em relação às demais personagens, quanto em relação ao espaço que atravessam por um instante. O que quero enfatizar com a análise deste mural é justamente que é possível apreender nos próprios desenhos a característica descrita por Mário Miranda a respeito de seu processo de composições, e que defini como sendo o de uma relação mecânica entre os elementos do conjunto figurado. É importante

notar que o olhar da silhueta, e também o de Mário Miranda, não é um olhar qualitativamente superior aos demais, mas apenas possui a vantagem de estar melhor posicionado, o que mais uma vez coloca o destaque sobre a arquitetura da cena figurada, onde sempre existem mais de um plano, seja este enfatizado na relação entre interior e exterior ou entre um plano mais próximo e outro mais distante. Isso será discutido em pormenores adiante, quando argumentarei que em Mário Miranda não existe nenhuma intenção de revelar aspectos escondidos da vida social, mas apenas de apresentar essa vida tal qual ela se desenrola diante do olhar. Ou seja, ele observa aquilo que é público, e mesmo o mundo privado aparece figurado como um interior repleto de aberturas por onde o olhar pode atravessar.

**Figura 7** – Vendedora de peixes: mural de Mário Miranda no *Municipal Market* de Pangim.



Fonte: fotografia do autor, novembro de 2018.

No mural acima, também pintado por Mário Miranda no *Municipal Market* de Pangim, vemos uma vendedora que equilibra sobre a cabeça um cesto cheio de peixes. Situado a poucos metros do mural que analisei acima, a imagem aqui é mais sucinta, mas também apresenta como tema o contraste entre equilíbrio e um conjunto de eventos singulares que orbitam em torno da figura central. Os peixes pulam para fora do cesto e são apanhados por ao menos um pássaro e um gato, enquanto os outros aguardam sua vez de conseguir uma recompensa. Toda a cena é observada a certa distância por um transeunte que carrega um peixe na mão, sugerindo que ele poderia tê-lo comprado da vendedora alguns instantes antes, ou mesmo tê-lo apanhado no chão. Assim como nas outras imagens, as marcas espaciais são as mesmas que encontramos nos outros desenhos de Mário Miranda, tendo ao fundo um conjunto de casas e sobrados com janelas voltadas ao plano onde acontece o evento principal.

Existe uma outra característica que todos que observam o mural compartilham com a silhueta ou com o homem que carrega o peixe e observa a vendedora: estamos distantes da primeira linha da imagem, que conseguimos então observar em sua totalidade, mas ao mesmo tempo compartilhamos com elas um espaço. Esse compartilhamento de um mesmo espaço é reforçado por algumas características do mural: as personagens são retratadas em tamanho real, e a linha sobre a qual se apoiam coincide com o mesmo chão que eu também piso ao observá-los.<sup>29</sup> Na medida em que os dois murais figuram internamente um lugar para personagens que participam como observadoras, o

---

<sup>29</sup> Uma outra característica importante, que discutirei na conclusão do capítulo, é que os dois murais que estão em contato com o público estão protegidos por uma placa de acrílico. No mural dos equilibristas, é possível ver um papel amarelo onde está escrito “no spitting”, em uma advertência contra o comportamento destrutivo diante de desenhos que são vistos, aqui, como um patrimônio a ser preservado.

ato de observar o mural possui com estas personagens uma correspondência espacial. Assim, tal qual a silhueta do primeiro mural, participamos do cenário sem que nossa aparência externa faça parte da imagem propriamente dita.

**Figura 8** – Mercado de rua: Mural de Mário Miranda no *Municipal Market* de Pangim.



Fonte: fotografia do autor, novembro de 2018.

No mural acima, também presente no *Municipal Market* de Pangim, a representação é de um mercado de rua. Estão aqui presentes diversos elementos que já analisei nas outras imagens: a organização espacial, em que uma rua central é ladeada por construções; a existência de sacadas em que personagens ocupam o espaço de passagem entre interior e exterior; o desencontro de olhares em diversas das interações; existe ali uma silhueta, na construção sobre o *Hotel*, e também algumas vendedoras, seja carregando cestos na cabeça ou vendendo peixes; no canto inferior esquerdo, um gato rouba um peixe da vendedora, como no mural analisado anteriormente; o efeito cômico de certas interações acidentais pode ser sentido na imagem como um todo. Assim, tanto no aspecto formal da organização do espaço, quanto no conteúdo

das personagens e situações retratadas, esse mural *repete* certas características presentes nos demais. Ao apresentar diversas dessas imagens, da mesma maneira com que as encontrei em Goa durante minha pesquisa de campo, é possível ir extraindo delas certos elementos estáveis, típicos, que são constituídos como tais justamente em virtude de sua repetibilidade em diversos contextos.

Ainda assim, isso não faz com que esses desenhos sejam representações meramente genéricas. No caso deste mural, o rio ao fundo – que se destaca por sua vibrante cor azul em uma imagem dominada pelas cores branco e preto – convida a uma identificação com a área externa do próprio *Municipal Market*. O mercado se situa a poucos metros da avenida Dayanand Bandodkar, que margeia o rio Mandovi, que marca a paisagem da capital Pangim. Em uma das saídas do mercado, um pequeno trecho de rua termina justamente no rio, que se separa da avenida por uma proteção de balaústres de concreto brancos, que foram também figurados no mural. Que essas associações sejam apenas uma possibilidade (não é possível afirmar que essa rua seja, exatamente, a que existe na saída do mercado) é algo que deriva do próprio caráter tipológico da representação, seja de suas características espaciais, seja das personagens que se repetem entre diversas imagens. Assim, existem duas características fundamentais que analisei até agora: de um lado, a repetição de certos elementos das imagens consolida algumas representações típicas; por outro, há uma associação entre a imagem e o mundo onde ela está exposta. Um aspecto importante dessa segunda característica é que há uma sobreposição entre dois mundos: estando dentro do mercado, eu consigo observar, através do mural, o seu exterior. Em certo sentido, as imagens consolidam a abertura entre interior

e exterior que é uma característica das próprias imagens. São essas duas características que consolidam o sentido histórico dos desenhos de Mário Miranda expostos publicamente, e marcam sua defesa da continuidade da vida social goesa a despeito da mudança política fundamental de 1961.

**Figura 9** – Máscara de carnaval: decoração no Clube Vasco da Gama.



Fonte: Fotografia do autor, novembro de 2018.

Antes de concluir esta seção, quero apresentar mais uma aspecto que encontrei no Clube Vasco da Gama, além das duas imagens já analisadas. Na fotografia acima, retirada no restaurante do clube, vemos uma decoração de máscara de carnaval. A decoração mantém uma relação bastante explícita com o desenho *Carnaval* que apresentei acima, onde é possível ver entre os foliões que passavam pela rua algumas máscaras que, assim como essa, possuem um tamanho desproporcional em relação às personagens. Aqui, contudo, a máscara se encontra destacada e isolada da aglomeração em que aparecia na primeira imagem. A máscara pendurada no clube faz parte da decoração permanente, e

eu não tirei essa fotografia durante o período de carnaval. Se pensarmos essa concretização no espaço do presente – no restaurante do Clube Vasco da Gama – de um elemento indicado nas imagens, podemos entrever uma forma muito importante de se associar o mundo representado nos desenhos com o mundo da representação, onde os desenhos estão expostos publicamente. Esse não é um caso isolado de materialização, de ressurgimento no presente, de elementos típicos que estão retratados nos desenhos.<sup>30</sup> Em outros espaços que discutirei abaixo, a concretização está ainda mais explicitamente relacionada aos desenhos, com personagens de Mário Miranda sendo de fato reproduzidos em estátuas. O que quero argumentar aqui, é que não apenas os desenhos afirmam o caráter cíclico do tempo e do espaço, como a exposição pública possibilita que o mundo do observador contemporâneo seja visto como em uma relação de espelhamento em relação ao mundo da imagem. Há uma construção de correspondência entre imagem e realidade e, conseqüentemente, entre passado e presente. Isso é feito, volto a mencionar, através de certos elementos da imagem se desprendem de qualquer determinação singular de sua ocorrência, ganham vida própria, e passam a circular por diversos espaços em Goa.

\*\*\*

Após essa interpretação de algumas imagens e murais de Mário Miranda, discutirei agora diversos comentários que ouvi quando mencionei a alguns interlocutores o meu interesse pelos desenhos. Tais comentários lançam luz sobre dois temas relacionados: o primeiro se refere à qualidade de registro fiel

---

<sup>30</sup> Assim como nos balaústres do mural do mercado, aqui temos também apenas uma sugestão de correspondência. Em outros casos a relação é concreta e determinada.

da realidade social feito por Mário Miranda a partir de sua experiência pessoal, perspectiva que é o principal ponto de concordância entre todos os interlocutores com quem conversei; o segundo tema, mais controverso, é o da associação feita entre seus desenhos e um *estilo goês* que não seria, portanto, exclusivo de Mário Miranda. A este segundo tema surgem com frequência comentários no sentido de afirmar a genialidade de Mário Miranda e, por conseguinte, a singularidade de sua obra. Como apresentarei abaixo, a despeito do sentido histórico que podemos encontrar nas próprias imagens, não existe um posicionamento unânime dos goeses em relação ao seu significado histórico. Seriam eles a obra de um gênio inigualável ou expressão cultural coletiva? Indicam eles um passado totalmente perdido ou a reiteração continuada de uma mesma identidade goesa? Em diferentes contextos, diversos interlocutores se posicionam de modo distinto diante dessas questões.

Acredito, contudo, que é possível lançar uma luz interpretativa sobre essas posições distintas: em primeiro lugar, elas partem de um mesmo reconhecimento da validade histórica dos desenhos de Mário Miranda – *nunca* ouvi alguém questionar o realismo de seus registros. Essa concordância fundamental sobre a validade de um documento histórico é algo que evidencia o próprio interesse social nas disputas em torno da história. Arjun Appadurai, em “The Past as a Scarce Resource” (1981) desenvolve esse argumento em seu estudo sobre conflitos em torno da história de um templo no sul da Índia. Em segundo lugar, as posições não se excluem absolutamente, mas enfatizam dois momentos de um mesmo processo dinâmico entre o singular e o típico. Ora a validade do registro tende a se valer da relação com o cenário específico a que se refere (o tempo e o espaço particulares em que Mário Miranda viveu), ora seu



realismo passa a ser continuamente validado na experiência do presente através de um processo de generalização de sua qualidade típica. Essa generalização é produzida através da sobreposição entre imagem e realidade, do deslize entre personagens e lugares típicos dos desenhos aos mais diversos contextos de sua exposição. É por isso que, sempre que estivermos diante da apresentação pública dessas imagens, estamos no plano de sua validade como registro da vida goesa em seu caráter mais geral.<sup>31</sup>

Assim, apesar de ser definido por muitos como um artista genial e singular, o apagamento da especificidade biográfica de seus desenhos contribui para que eles sejam vistos não apenas como um registro do passado de seu autor, mas também como uma expressão da vida goesa em seu caráter mais essencial e duradouro.<sup>32</sup> Ou ainda, em outros termos, na medida em que a experiência de Mário Miranda é compreendida como sendo tipicamente goesa, sua apresentação conserva a autenticidade de um registro pessoal direto sem com isso limitar o alcance de sua representatividade social. A fala de Digambar Kamat que apresentei no início do capítulo – "Sempre que eu quero ver como Goa era no passado, eu olho para os desenhos de Miranda" – mostra de modo claro essa generalização. Que aqui esse mundo seja o *passado* não deve desconsiderar o lugar específico que esse passado assume em relação com o presente: se antes esse mundo goês se apresentava em sua plenitude, ainda é possível, contudo, encontrar pontes que o conectam ao presente. No caso mais

---

<sup>31</sup> Salvo raros momentos em que lido com comentários que explicitamente enfatizam a singularidade do contexto de Mário Miranda como marca de suas imagens, estou neste capítulo interessado na maneira pela qual seus desenhos, ao serem expostos publicamente, produzem uma continuidade histórica e, portanto, uma identidade goesa.

<sup>32</sup> Neste sentido, os desenhos são abordados aqui a partir de seu lugar na produção da história goesa, e não do registro biográfico das memórias de Mário Miranda. Sobre a relação entre memória e história, ver Palmié & Stuart, 2016.

recente de transmutação de um registro pictórico singular de Mário Miranda em expressão de um mundo, uma estátua enorme de uma de suas personagens foi colocada no novo aeroporto de Goa, que conta ainda com diversos de seus desenhos reproduzidos em pilares no seu interior.<sup>33</sup> A estátua [Figura 10] mostra um homem goês sob um coqueiro, relaxando e tocando violão. Diante da estátua existe uma placa explicativa que diz o seguinte: “*Debaixo do coqueiro* representa o espírito ‘*sussegad*’ de Goa. A natureza tranquila [*easy-going*], onde criatividade, trabalho e vida estão balanceados e felizes”.

Exposta na mais aclamada obra realizada pelo atual governo de Goa, tanto essa estátua quanto as imagens nos pilares do interior do aeroporto mostram a grande aceitabilidade da obra de Mário Miranda como o reconhecimento de que ela é expressiva de uma certa essência goesa que têm aqui uma formulação bastante romântica. O espírito de Goa estaria no equilíbrio entre vida, criatividade e trabalho, ou seja, em um modo de ser em que cada um desses elementos não anularia o outro. O termo ‘*sussegad*’, derivado da palavra portuguesa “*sossegado*”, é amplamente conhecido e apresentado em Goa, pelos próprios goeses, como sendo definidor de seu caráter, e aparece aqui como a ideia subjacente a ser representada pela imagem, em um claro exemplo de como uma personagem de Mário Miranda passa a ser vista como expressão de um conceito geral. É curioso notar que a placa sob a estátua afirma que ‘*sussegad*’ é o espírito *de Goa*, e não *dos goeses*. Por mais que seja possível ver aqui uma estratégia de apresentar Goa como destino turístico, em que ser ‘*sussegad*’ não seria um privilégio apenas dos locais, a imagem produzida enfatiza mais uma vez a importância do espaço. O próprio nome da estátua – *Debaixo do Coqueiro*

---

<sup>33</sup> O aeroporto foi inaugurado em dezembro de 2022, sendo que não tive a oportunidade de fazer uma visita para conferir o resultado da disposição dos desenhos e da estátua.

– enfatiza sobretudo uma característica da paisagem, indicando o coqueiro e não a personagem sob ela (como ocorre na imagem original, apresentada na página seguinte, cujo nome é “Guitarist”).<sup>34</sup>

**Figura 10** – Estátua “Under the Coconut Tree”.



Fonte: The Hard Copy, 2022.

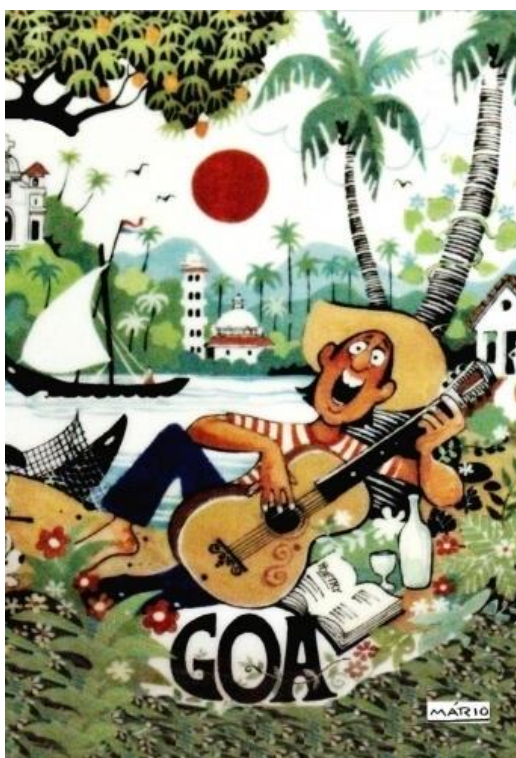
Assim como no caso da máscara de carnaval que apresentamos acima, aqui vemos um elemento da imagem – uma das personagens figuradas – sendo apresentado fora do conjunto dos demais elementos da imagem. Em outras palavras, a personagem está isolada, retirada da imagem original em que fora concebida. Como analisei acima, quando falei da relação mecânica entre os componentes da imagem, o tipo de relação que as personagens desenhadas estabelecem com o espaço figurado é o de relativa liberdade: as personagens não estão presas a um cenário específico, mas transitam entre vários. É como

---

<sup>34</sup> Mais adiante discutirei alguns casos em que as personagens aparecem sem o acompanhamento de nenhum elemento da paisagem, mas aqui quero me ater ao significado dessa estátua.

se o violonista tivesse deixado o coqueiro às margens do rio para tocar agora aos visitantes que chegam a Goa. Alguns objetos foram deixados para trás, como a garrafa de bebida – polêmico no contexto político contemporâneo, o álcool é presença constante nos desenhos de Mário Miranda – e também importantes construções, como a igreja e o templo hindu, e também a casa onde uma silhueta se encontra apoiada na porta, em posição praticamente idêntica à da silhueta no bar que analisei no mural do *Municipal Market*.

**Figura 11** - Desenho “Guitarist”, de Mário Miranda.



Fonte: “website” da *Mário Gallery*.

Chega a ser irônico que esta estátua esteja exposta justamente em um aeroporto cuja construção recebeu inúmeros protestos por ter gerado o deslocamento e a destruição de diversas vilas goesas na região. Isso mostra, porém, que aqui não há uma correspondência espacial entre o cenário da imagem original, marcadamente rural, e seu atual posicionamento no aeroporto.

Assim como no caso da máscara de carnaval no Clube Vasco da Gama, mas de modo ainda mais explícito (visto que lá a semelhança entre as máscaras era muito menor), é produzido aqui um deslize da personagem do mundo representado para o mundo da representação, ainda que para contextos muito distintos do original da imagem. Esse caso é um bom exemplo da capacidade dos desenhos de expressar um *mundo*, visto que essa característica está explicitamente apresentada no painel sob a estátua no aeroporto.

Em uma das minhas visitas ao Clube Vasco da Gama, escutei do presidente do clube – católico e que falava um pouco de português – uma fala parecida com a do *chief minister* Digambar Kamat: quando mencionei que tinha visto desenhos de Mário Miranda em diversos lugares, que representavam inclusive uma grande variedade de cenários, ele afirmou que Mário Miranda conhecia muito bem a vida goesa em sua diversidade, pois “esse era o mundo que ele viveu”. Visivelmente empolgado com meu interesse nas imagens, levantou-se da mesa em que estávamos sentados e me levou para ver os desenhos que estavam expostos nos pilares do restaurante do clube (dentro as quais estavam as duas imagens que analisei no início deste capítulo). Essa fala do presidente do clube também remete a duas características associadas: a fidelidade do registro de Mário Miranda da realidade social tal qual ela se lhe apresentava em seus detalhes mais sutis, e a ideia de que essa realidade social não era individual, mas do mundo goês. Ele também mencionou que esse mundo goês não estava perdido em um passado distante, mas poderia ser ainda vivido e visitado: após lhe perguntar sobre a importância das vilas em muitos desenhos, ele me convidou para conhecer sua vila de origem, sugerindo que eu poderia ver com meus próprios olhos alguns lugares que, por seu caráter típico,

materializariam essa conexão entre passado e presente e, conseqüentemente, teriam uma relevância central para a imaginação de uma identidade goesa que perdura através do tempo.<sup>35</sup>

O segundo comentário que quero apresentar aconteceu em uma outra ocasião, no mesmo clube, por um frequentador que estava no local e que começou a conversar comigo depois de ter me ouvido falar em português. Foi com lágrimas nos olhos que um senhor, me disse que os desenhos representavam um mundo que não voltaria mais. Ao contrário do presidente do clube, este frequentador enfatizou justamente o caráter de passado daquele mundo representado. Isso sugere o caráter ambíguo que muitas vezes cerca a apreensão dos desenhos que, se compreendidos em conjunto, indicam um sentido duplo: figuram um mundo que inegavelmente pertencem ao passado, mas que, contudo, não desapareceu por completo. Nem sempre diferentes interlocutores estão sintonizados com o grau de nostalgia implicado nas imagens, mas ainda assim é preciso pensar que esses comentários não se anulam mutuamente, mas antes revelam uma relação complexa com o passado e com o presente. Retomo aqui o que identifiquei acima como um valor impregnado nas imagens: a ruptura de 1961 foi real, mas incompleta, e reafirmo que essa posição se expressa em uma tensão no que diz respeito aos posicionamentos diante do sentido histórico das imagens. Qualquer evento é transitório em sua singularidade (o passado que não volta mais), mas pode ressurgir quando passa a ser expressão de uma característica típica que volta a emergir historicamente (o passado que pode ser visitado no presente). Os dois

---

<sup>35</sup> Infelizmente, esta visita acabou não acontecendo, mas o comentário foi bastante revelador. Em outro momento descreverei casos mais bem sucedidos de visitas a vilas ancestrais.

comentários que escutei no Clube Vasco da Gama enfatizam preferencialmente cada um dos momentos dessa relação dinâmica entre singular e típico, mas se alinham na noção fundamental de que o que se vê nos desenhos é o *mundo goês*.<sup>36</sup>

A noção de que Mário Miranda representou o mundo que viveu nos leva, então, para além do seu tempo biográfico: este não poderia, evidentemente, alcançar tamanha generalidade sozinho, sem que se tornasse artisticamente expressão de um horizonte sociocultural mais amplo. Para isso, há um claro desprendimento em relação às particularidades de seu contexto individual de produção. Ao observarmos os desenhos que estão expostos publicamente, é impossível reconstruir qualquer narrativa biográfica ou apreender qualquer evento significativo na vida de seu autor. A linearidade progressiva do tempo biográfico não aparece nas imagens, que se organizam em torno de uma temporalidade da repetição.<sup>37</sup> Isso acaba, certamente, por criar a impressão de que as imagens possibilitam um acesso imediato entre o público contemporâneo e o mundo representado: entre os goeses e Goa. Antes de discutir diretamente a questão da tipificação de sua própria vida, quero fazer algumas considerações a respeito de algumas abordagens biográficas. A primeira delas diz respeito à recente publicação do diário de juventude de Mário Miranda, e a segunda a um painel em um museu, o *Houses of Goa Museum*, em que algumas informações sobre sua vida estão expostas ao público visitante.

---

<sup>36</sup> Nenhuma das posições pode ser tomada, individualmente, como representativa de uma suposta posição goesa a respeito do passado. Essa posição única não existe, e é antropológicamente mais interessante compreender que essas tensões são significativas politicamente para o presente. O que vemos aqui é um caso elucidativo de uma concordância fundamental sobre a qual o debate público se desenvolve.

<sup>37</sup> Por isso motivo seria incorreto falar em cronotopo biográfico nos desenhos, o que existe é o mais geral cronotopo da representação, ou seja, do mundo em que o desenho foi produzido, que neste caso engloba e faz desaparecer qualquer especificidade biográfica de Mário Miranda. Para uma reflexão sobre o tempo biográfico, ver M. Bakhtin, 2018, p.53.

Durante sua juventude, ainda na década de 1950 e antes de sair de Goa, Mário Miranda registrou através de desenhos a sua vida cotidiana. Esse seu diário foi publicado recentemente e, em uma nota introdutória o editor Gerard da Cunha enfatiza o que considera o duplo alcance dos desenhos: por um lado, “este diário é o centro de sua vida, onde ele registra tudo o que estava acontecendo, [por outro] é também um comentário social sobre a vida no período” (2012, p.6). Existe aqui uma aproximação entre registro biográfico e o comentário social, tema fundamental ao que entendo ser a relevância pública de seus desenhos. Gerard da Cunha, além de editor dos diários de Mário Miranda, é arquiteto e curador do *Houses of Goa Museum*. Destaco antecipadamente que a noção de “comentário social”, que ele utiliza para caracterizar um dos aspectos da obra de Mário Miranda, deve ser pensada com cuidado.<sup>38</sup> Se compreendida isoladamente, a noção de comentário social colocaria uma grande ênfase no próprio cartunista como analista externo da realidade social, e isso pode deslocar um dos aspectos mais fundamentais da sua relevância pública: na posição de alguém que viveu no mesmo mundo que figurou em seus desenhos, o mais importante na figura de Mário Miranda é justamente esse “duplo alcance” de seus desenhos: eles são, *ao mesmo tempo*, o registro de sua vida e um comentário social.

O *Houses of Goa Museum* será discutido em pormenores no capítulo seguinte, mas antecipo aqui uma análise de um painel do museu, que é o único lugar em que encontrei algumas informações biográficas de Mário Miranda

---

<sup>38</sup> Os desenhos expostos publicamente se afastam do estilo dominante neste diário. Isso se dá especialmente pelo fato de que no diário existe uma ênfase em acontecimentos particulares cotidianos: a visita a amigos, jantares em certos restaurantes, aventuras de bicicleta, jogos, dentre outros. Os desenhos expostos são mais genéricos. Por mais que ambos sejam registros de seu cotidiano, os indicadores de uma maior particularidade espaço-temporal são muito mais comuns no seu diário.



apresentadas publicamente. Uma das primeiras informações que lemos ali é “Mário João Carlos do Rosário de Brito Miranda (seu nome completo) vem de Loutolim, Goa”. Essa localização de sua origem em Goa, a despeito de seu nascimento em Damão, está em consonância com uma prática recorrente em Goa, de uma pessoa identificar sua origem como sua vila de origem, mesmo que não tenha nascido lá. Assim, conheci muitos goeses que, apesar de terem nascido na capital Pangim, quanto questionadas sobre sua origem, respondiam a vila de origem de sua família (ou seja, a resposta à pergunta “de onde você é?” não é necessariamente o local de nascimento). Há nessa prática uma clara ênfase no posicionamento social, mais do que no individual. Essa forte identificação da origem pessoal com a casa ancestral da família, e por conseguinte à vila ou cidade em que ela se encontra, aparece adiante no painel biográfico de Mário Miranda no museu. Além da identificação de sua origem pessoal com sua origem familiar, lemos ainda “Nossa família originalmente veio a Loutolim da vila vizinha de Raçain cerca de 320 anos atrás. Eu sei que essa casa já estava lá antes de chegarmos aqui então ela é provavelmente muito mais antiga”. Aqui, a casa ancestral adquire uma centralidade muito grande para a história da família, que mesmo tendo vindo de outra localidade, a identifica como centro de sua vida social (“vem de Loutolim” se transformou aqui em “veio a Loutolim”), e o painel segue descrevendo o salão de visitas, as importantes recepções que ali aconteciam. Aqui vemos que a casa passa a se tornar um espaço central de convergência da história da família: por mais que essa história se estenda a um passado ainda mais remoto, é ali que ela materializou seu ponto de origem. Nem Mário Miranda nasceu em Loutolim, nem sua família é originalmente desta vila, mas a casa se torna o espaço definidor de seu

posicionamento. No capítulo seguinte discutirei o lugar fundamental das casas goesas para a produção da história local, mas aqui destaco apenas que existe uma complexidade latente na afirmação aparentemente simples de que Mário Miranda representou em seus desenhos “o mundo que ele viveu”. Afinal, nessa afirmação este mundo tem fronteiras pouco precisas, e para que elas abarquem Goa como um todo – ou seja, em sua caracterização mais essencial – é preciso subir alguns níveis na escala da generalização. Se nesse painel Mário Miranda aparece como enraizado na experiência social de sua família e de sua vila de origem, sendo expressão de ambas determinações sociais, através de seus desenhos ele passa a ser identificado com um nível ainda mais amplo, que é o do mundo goês. Isso se evidencia particularmente na consideração de que seus desenhos expressam um *estilo goês*.

A questão do estilo é um outro passo fundamental para o apagamento da particularidade biográfica dos desenhos de Mário Miranda. Isso aparece sobretudo na questão dos desenhistas goeses que também produzem imagens com composição e traços semelhantes aos de Mário Miranda. Algumas vezes ouvi de interlocutores em campo que esses desenhos possuiriam um *estilo goês*. Destaco, primeiramente, o caso de um bar na ilha de Divar, cujas paredes eram cobertas por ilustrações e personagens em estilo de cartum, quando perguntei ao dono sobre os desenhos ele disse que eram “*Goan style*”. Em Pangim, no restaurante *Sagar*, toda a decoração é composta de desenhos em cartuns. Em uma ocasião em que questionei a suposta autoria de Mário Miranda destes desenhos a um interlocutor presente, que havia inclusive conhecido Mário Miranda pessoalmente, ele me respondeu em um tom surpreso que não entendia porque todos os desenhos no estilo eram identificados como sendo de Mário

Miranda: “Existem muitas pessoas desenhando cartuns, mas toda vez que as pessoas olham um desenho desses elas dizem que é do Mário”. No caso dos quadros no *Sagar*, os desenhos eram de um cartunista goês chamado Fabian Gonsalves, e ilustravam algumas cenas goesas, como o carnaval, um bar cheio de clientes segurando bebidas, e ainda uma banda durante uma apresentação musical, temas muito recorrentes nos desenhos de Mário Miranda.

Sobre a questão do estilo, quando pensei sobre a particularidade de seu uso público em Goa, tentei compreender as razões pelas quais eu praticamente não encontrei fotografias antigas de Goa expostas nesses estabelecimentos. Enquanto caricaturas, as personagens desenhadas por Mário Miranda são vistas como imagens associadas ao real, onde detalhes foram apenas enfatizados, mas não inventados.<sup>39</sup> Mesmo que não se trate, na maioria dos casos, de uma representação realista, do tipo que seria um registro meramente fotográfico, a caricatura exagera os traços que são considerados os mais comuns e corriqueiros. Em outras palavras, os desenhos não deixam de fazer referência à realidade goesa pelo fato de seu estilo ser o da caricatura dos cartuns. Assim, não deixa de ser um fato significativo que exista uma preferência pela exposição dos desenhos, e não de fotografias antigas de Goa.<sup>40</sup> A fotografia, por mais fiel que seja em relação à representação realista de uma determinada cena do passado, jamais poderia alcançar a caracterização de um *estilo goês*. Para isso, os desenhos de Mário Miranda possuem uma dupla vantagem: são reconhecidos

---

<sup>39</sup> A caricatura se apresenta como uma forma explícita de exagero do comum, que remeto ao procedimento artístico identificado por György Lukács em sua discussão sobre o “caráter caricato” no drama: “Lessing coloca com razão, em relação aos caracteres dramáticos, a seguinte pergunta: ‘Como é possível ser ao mesmo tempo *exagerado* e *normal*?’” (2018, p.132). Essa questão evidencia a tensão entre a fidelidade às singularidades e sua generalização no sentido de uma tipificação.

<sup>40</sup> No capítulo seguinte analisarei em pormenores a relação entre os desenhos de Mário Miranda e algumas fotografias de Goa expostas no *Houses of Goa Museum*.

como sendo tão fiéis quanto a fotografia, e ainda indicam uma maneira local não apenas de ser, mas também de se expressar.<sup>41</sup> Os desenhos, que espelham, *ao mesmo tempo*, o passado e o presente, o fazem na medida em que promovem uma certa distorção estilística onde ambos podem se acomodar.

Assim como a fotografia, é possível pensar que o *cartum*, em uma percepção mais genérica, é um estilo mundialmente disseminado, cuja ocorrência praticamente se confunde com presença ubíqua da imprensa periódica.<sup>42</sup> Quando é definido como um estilo goês, é evidente que não se trata de remontar a origem dos cartuns a Goa, mas não deixa de ser interessante que o estilo local seja muito pouco... local! Mário Miranda afirmou, em algumas entrevistas que concedeu, que foi muito influenciado por cartunistas estrangeiros. Ao contrário do que acontece em outros estados indianos, onde é recorrente a identificação a um estilo artístico local – como a arte *Gond* em Madhya Pradesh ou a pintura *Kalighat* em Bengala Ocidental – , vemos em Goa que o estilo mais identificado ao estado é amplamente reconhecido como global.<sup>43</sup> Evidentemente, qualquer esforço em remontar às origens do estilo dos cartuns apontaria para referências que não são goesas, e o próprio Mário Miranda afirmava ter sido muito influenciado por cartunistas estrangeiros. O que poderia parecer à primeira vista uma contradição (um estilo global sendo compreendido como local) é de fato uma das características mais importantes para o entendimento da popularidade dos desenhos de Mário Miranda em Goa.

---

<sup>41</sup> Os desenhos de Mário Miranda que estão expostos se afastam também do uso mais convencional atribuído aos cartuns, que é o de polemizar com eventos e pessoas particulares, e suas imagens não possuem um alvo, não pretendem atacar ninguém.

<sup>42</sup> Acredito ser possível pensar em que medida os cartuns se tornaram um estilo privilegiado para o que Greg Urban (2001) definiu como *metacultura*. O presente caso sob análise seria um interessante exemplo do que identificou como identificação entre cultura e *metacultura*.

<sup>43</sup> Isto fica evidente pela própria dificuldade em encontrar referências historiográficas à origem do cartum.

Mário Miranda foi muito influenciado pelo cartunista britânico Ronald Searle, que trabalhou na revista satírica *Punch*.<sup>44</sup> Em uma entrevista à *Mario Gallery* (2021) (rede de lojas que vendem *souvenirs* e alguns de seus desenhos originais), Mário Miranda comenta essa influência:

Eu era um grande entusiasta dos desenhos de Ronald Searle, e eu praticamente copieei seu estilo, até que eu o conheci e ele me disse: “continue fazendo seus cartuns, mas pare de me copiar”, o que eu fiz, e gradualmente eu desenvolvi meu próprio estilo [...] Em Nova York eu conheci vários cartunistas americanos, muito amigáveis e prestativos. Eu passei um dia com Schulz,<sup>45</sup> do *Peanuts*, mas ultimamente eu tenho gostado de desenhar, visitar novos lugares e fazer rascunhos. [minha tradução]

O próximo comentário a respeito dos desenhos de Mário Miranda também discute a questão do estilo, mas não segue a mesma linha do que indiquei anteriormente. Em um contexto bastante diferente, um jovem goês e hindu, que trabalha como desenhista, fez comentários bastante elucidativos a esse respeito, mostrando como ambas as posições podem ser vistas simultaneamente nos desenhos. Em uma conversa informal em sua casa, quando ele me mostrava alguns rascunhos que tinha feito, ele me disse que Mário Miranda era para ele o maior artista goês, que ele possuía um estilo único de desenho, com um impressionante manejo do preto e do branco. Além de enfatizar o caráter único dos desenhos de Mário Miranda, que não podia ser comparado aos outros cartunistas que copiavam seu estilo, ele ainda destacou a capacidade do desenhista em registrar os detalhes mais sutis da vida goesa. Segundo me disse, quando olhava os desenhos ele conseguia identificar com precisão a vila

---

<sup>44</sup> Essa mesma revista havia sido alvo de duras críticas feitas por Mahatma Gandhi, devido ao seu conteúdo colonialista.

<sup>45</sup> Charles M. Schulz (1922 – 2000) foi criador de personagens de cartuns de grande sucesso, como *Snoopy* e *Charlie Brown*.

retratada a partir das expressões e da corporalidade das personagens. Acrescentou, sugestivamente, que conseguia realizar essa identificação “por ser goês”, sugerindo que para qualquer outra pessoa – como eu mesmo, no caso da conversa – seria impossível ver essas singularidades para além da fachada mais geral da tipicidade dos desenhos. Assim, o comentário de Govit partiu da identificação de duas características dos desenhos de Mário Miranda que estão intimamente relacionadas: a sua unicidade – a possibilidade de diferenciar sua obra da de todos aqueles que seguiam seu estilo – e a sua precisão no registro de contextos particulares. Assim como nos dois comentários no Clube Vasco da Gama analisados acima, aqui também temos dois comentários aparentemente antagônicos: Mário Miranda é um gênio que possui um estilo pessoal inconfundível, por um lado, ou compartilha com demais desenhistas um estilo goês. Assim como no caso anterior, aqui há também uma relação dinâmica entre o particular e o típico.

\*\*\*

Irei apresentar agora mais alguns casos que ajudam na explanação de meu argumento, sobretudo no que se refere ao seguinte tema: a relação de espelhamento produzida entre as imagens de Mário Miranda e os espaços de sua exposição promove uma aproximação entre passado e presente através da repetibilidade de certos elementos figurados. Neste sentido, o que analiso não são apenas as representações históricas existentes *nas* imagens, mas aquelas que são produzidas na relação *entre* as imagens e o mundo. Esta repetibilidade é fundamental para a imagem dominante da história que estou descrevendo,

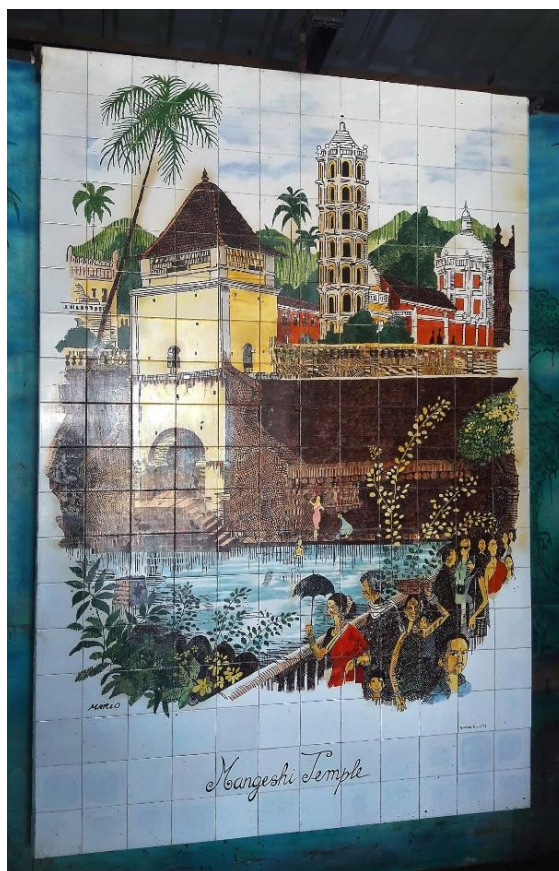
onde os pequenos acontecimentos da vida cotidiana seguem seu ritmo a despeito dos eventos históricos críticos.

É assim que toco no problema da libertação de Goa do domínio português em dezembro de 1961. Em grande medida, a história produzida através das imagens de Mário Miranda não representa este evento, visto que sua arquitetura espaço-temporal sugere que a vida goesa continua a jorrar de uma espécie de fonte inesgotável e supra-histórica: o *espírito* goês. Ou seja, no *cronotopo* que aqui discuto a identidade goesa é pensada como uma premissa, e não como o resultado de um desenvolvimento histórico. Em um contexto pós-colonial onde a consciência de períodos de intensa transformação social é muito evidente, os desenhos não são um reflexo de um suposto sentimento geral, mas intervêm criticamente na conjuntura em que são expostos. Nos desenhos, este modo permanente de ser aparece na figuração da vida cotidiana, do modo goês de se estar no mundo – o “*goan lifestyle*” que os goeses tanto enfatizam e que aparece muitas vezes condensado no conceito de “*sussegad*” – que se organiza de acordo com um ritmo, seja o anual das procissões e festas religiosas, dentre as quais o carnaval é a mais destacada, seja o ritmo diário do mercado ou das visitas às igrejas e templos. Essa escolha temática é fundamental para a produção de uma identidade goesa que seja afirmada através do tempo, e vemos aqui a estratégia pictórica da *tipificação* a que me dediquei a analisar até o momento.

Contudo, no caso que apresentei na seção anterior, do novo aeroporto de Goa, as estátuas não estão, de fato, compartilhando o mesmo espaço das imagens a que correspondem. Um importante efeito adicional ocorre quando esse compartilhamento é mais literal: ao olharmos a imagem, somos parte do

mundo que ela figura. Assim, ao mesmo tempo que observamos – de *fora* da imagem – o mundo figurado, nós também estamos *dentro* deste mundo. Um exemplo deixará mais claro o que estou argumentando, e apresento agora um mural de azulejos no templo de *Mangeshi*, em Ponda. Neste mural, o templo representado é o próprio templo de *Mangeshi*. O mural de azulejos está posicionado em um dos prédios do complexo do templo, na sua lateral direita, em uma parede posicionada à frente de uma das entradas principais, de modo que pode ser visto do pátio central do templo por todos que passam por ali. O próprio estilo mais realista desta representação, que em certo sentido foge do estilo dos cartuns, reforça ainda mais essa característica de espelhamento.

**Figura 12** – Mural em azulejos em parede do templo de *Mangeshi*.



Fonte: fotografia do autor, novembro de 2020.



Para acessar o templo, é preciso caminhar pela margem do tanque figurado, e uma vez em seu interior o visitante reconhece ter visto há poucos instantes aquela mesma imagem. Ao contemplar o mural, mesmo estando dentro do templo, é possível observar sua fachada como um observador situado no lado externo. Na medida em que o mural apresenta ao expectador a perspectiva que abarca toda a fachada da construção, é no interior deste desenho que ele consegue se posicionar. Essa relação complexa entre o interior e o exterior é produzida pelo posicionamento e pela escolha de um desenho que seja representação do próprio lugar em que ele está situado. Assim como no caso das estátuas, vemos aqui uma confusão, no sentido de uma compressão entre mundo da representação e mundo representado, o que implica, necessariamente, na produção de uma coincidência entre os dois mundos. A diferença principal entre os dois casos é que, no caso das estátuas, elas visivelmente acompanham o estilo dos cartuns, sendo uma realização no presente da imagem tal qual ela foi desenhada. No caso de *Mangeshi*, também existe uma correspondência de estilos, mas o mural é que segue o estilo do templo, reproduzindo-o com traços realistas. Vemos em diversos contextos, algumas formas distintas de produção da correspondência entre imagem e mundo. Aqui, onde a correspondência espacial é tão evidente, as personagens são em grande medida secundárias, a ênfase é mais na construção do que nas pessoas, que aparecem apenas marginalmente no canto inferior esquerdo, quase fora do enquadramento.

**Figura 13** – Almoço com garrafa de *Big Boss* no canto inferior direito, [meu destaque]



Fonte: fotografia do autor, fevereiro de 2020.

Como mencionei no início do capítulo a respeito de algumas imagens na mesa da *Confeitaria 31 de Janeiro*, aqui o caráter monumental do templo de *Mangeshi* sugere que Mário Miranda não está retratando através dele um tempo e um espaço particular e transitório, como o que caracterizaria um evento que aconteceu e não se repetirá jamais, mas sim um tempo e espaço que atravessam séculos e gerações. Aqui, o templo possui um lugar análogo ao do *bar* no mural do *Municipal Market*, ou das varandas nas imagens do *Carnaval* e da *Serenata*: são marcas reconhecidas e duradouras da paisagem. Essa busca de uma correspondência direta entre imagem e mundo também foi vista em uma casa que visitei em Saligão. A casa pertence à família que produz uma marca de *feni* chamada *Big Boss*. Apesar de o foco do *walking tour* serem as casas goesas, não deixei de reparar em um quadro com um desenho de Mário Miranda pendurado na sala da casa, um amplo cômodo com uma grande mesa em seu centro. Em meio à mobília antiga e a objetos de origens muito variadas, o

desenho exposto retratava uma família reunida para uma refeição em torno de uma ampla sala de uma casa tradicional goesa. A correspondência entre o espaço retratado e aquele em que o desenho estava exposto era evidente, sendo que era possível observar no desenho uma sala muito parecida com aquela em que o desenho estava exposto. Além disso, o guia mencionou que o desenho era uma cópia onde era possível observar, em uma mesa no canto inferior direito, uma garrafa de *Big Boss*. Não há dúvida do lugar marginal ocupado pela garrafa no desenho, que dificilmente teria sido notada por qualquer visitante se o guia não a tivesse indicado.

**Figura 14** – Desenho de um bar exposto no Clube Nacional.



Fonte: fotografia do autor, janeiro de 2020.

Ainda assim, esse detalhe era o que mais interessava ali, na medida em que criava uma correspondência direta entre o desenho e o lugar de sua exposição: uma garrafa da mesma marca e tipo, reconhecível por seu formato

único, estava exposta aos visitantes em uma prateleira de um corredor anexo à sala. Esse exemplo poderia supor uma exceção à discussão que tenho feito sobre a tipicidade dos desenhos de Mário Miranda. Contudo, é fundamental mencionar que essa tipicidade nunca é alcançada através de uma supressão dos detalhes, e os desenhos são sempre repletos de conteúdos provenientes da vida cotidiana; no caso da garrafa de *Big Boss*, é importante enfatizar que o *feni* é considerada a bebida típica de Goa.

O desenho acima, de 1983, está reproduzido em um quadro no Clube Nacional<sup>46</sup>, e mostra um bar. Na parede de fundo, dois arcos se alinham de forma paralela: no primeiro, vemos o balcão do bar, que separa o cliente e o *patrão*, e no segundo, a área externa da rua, onde passa uma carruagem. Um senhor que caminha levanta o chapéu para cumprimentar os senhores que bebem em uma mesa, que parecem não responder (a única personagem que olha para fora é o cachorro, que troca olhares com o cachorro na área externa). A personagem que está sentada de costas olha em direção à posição do observador da imagem, portanto para fora dela. Têm-se a figuração de dois planos, o interior e o exterior, que se demarcam não por uma barreira, mas pela passagem em arco, e um terceiro plano – em que me situo ao observar a imagem – está sugerido pelo próprio desenho. Ao observarmos a imagem, estamos também sendo observados. O aceno de chapéu do senhor na rua, neste sentido, está no mesmo eixo de quem observa o desenho, enquanto os presentes na mesa estão de costas viradas a ele. Passando diante da mesa, quase se confundindo com o fundo branco, uma garçonete carrega uma garrafa de *feni* da marca *Big Boss*. Nosso olhar atravessa o interior do bar e encontra a área externa. Esse contato

---

<sup>46</sup> O nome do clube é, originalmente, em português.

entre três planos distintos é algo que considero fundamental para a análise dos desenhos de Mário Miranda expostos publicamente. Esses desenhos produzem uma presentificação do contato face-a-face, que só é possível em um registro sincrônico em que as pessoas que se observam compartilham um mesmo tempo e espaço. Se fosse apenas uma foto do espaço vazio, essa aproximação entre imagem e mundo teria de ser feita pela sugestão de certas semelhanças materiais, seja com a arquitetura, ou mesmo com certos objetos.<sup>47</sup>

**Figura 15** – Desenho de um baile exposto no Clube Nacional.



Fonte: fotografia do autor, janeiro de 2020.

Ainda no Clube Nacional onde, um outro desenho exposto na parede do restaurante representa uma banda tocando em um salão, como pode ser visto na fotografia acima. No mesmo espaço, no fundo do salão onde as mesas do restaurante estão expostas, uma banda de estátuas foi colocada sobre o balcão,

---

<sup>47</sup> No capítulo seguinte retomarei essa questão ao diferenciar, no *Houses of Goa Museum*, o papel desempenhado pelas fotografias em comparação com aquele desempenhado pelas imagens de Mário Miranda.



criando um efeito semelhante de aproximação entre os espaços representados e da representação. Essa aproximação espacial possui consequências também no eixo temporal, ao produzir uma intersecção entre a Goa do passado (do presente de Mário Miranda) e aquela do presente do expectador. Uma vez produzida a semelhança entre imagem e mundo através do compartilhamento espaço-temporal da imagem e das estátuas, um outro efeito é produzido: não se trata apenas de uma correspondência geradora de uma *tipificação* pela afirmação da repetição de certos elementos, como discuti anteriormente, mas de um reposicionamento do nosso olhar. No Clube Nacional, como em outros lugares onde vemos um procedimento análogo, enquanto observamos a imagem estamos posicionados na própria imagem que observamos: ao olharmos uma imagem de um salão onde uma banda toca, estamos nós mesmos posicionados em um salão onde uma “banda” toca.

**Figura 16** – Banda de estátuas no Clube Nacional.



Fonte: fotografia do autor, janeiro de 2020.

Um último caso que quero apresentar é o de alguns desenhos de Mário Miranda no principal centro cultural de Goa, a “*Kala Academy*” (Academia de Artes), que fica em Pangim e é administrado pelo Governo de Goa. No prédio de arquitetura moderna, cuja construção foi concluída em 1983, e projetado pelo arquiteto de origem goesa Charles Correa (1930-2015), acontecem diversas atividades, como espetáculos de dança, teatro, exposições de arte, artesanato, e também aulas de instrumentos musicais e outras atividades educativas. No principal auditório, que recebe o nome de “Dinanath Mangeshkar Kala Mandir” acompanhei apresentações de *tiatr* (forma de teatro goês) e de música *hindustani* (música clássica do norte da Índia). Este auditório foi projetado acusticamente para receber tanto apresentações de música indiana como ocidental. Para isso alguns ajustes arquitetônicos foram realizados. Além dessas características do espaço, as paredes do auditório foram decoradas com réplicas de balcões, como camarotes em um antigo teatro. Atrás dos balcões, cortinas podem ser colocadas ou retiradas para alterar o tempo de retorno do som, a depender do tipo de música a ser apresentada. Nestes balcões, personagens de Mário Miranda estão sentados com a atenção voltada para o palco. Não são, aqui, estátuas, mas sim reproduções de personagens em tamanho real, como se tivessem sido recortadas de uma folha de papel. Aqui, as personagens que ganharam vida e saíram dos desenhos se encontram no centro cultural não mais para assumir um lugar na vida cotidiana, mas para serem expectadoras. Se nas imagens e nas estátuas que discuti ao longo do capítulo existia sempre o lugar do observador a quem elas eram apresentadas, aqui as próprias personagens passam de modo mais explícito de observadas para observadoras, ainda que exista uma produtiva ambiguidade entre essas duas posições. No início das

apresentações que têm lugar no auditório, as luzes que iluminam os balcões com as personagens são as últimas a se apagarem, e por um instante, quando os expectadores nas cadeiras já estão no escuro, apenas brilham no espaço as personagens e o palco.

**Figura 17** – Auditório da *Kala Academy*, em Pangim.



Fonte: *Kala Academy*, 2023.

\*\*\*

Ao longo deste capítulo, interpretei alguns dos desenhos de Mário Miranda que encontrei durante minha pesquisa de campo em diversos lugares em Goa. A relação entre os desenhos e esses lugares fez parte de meu argumento a respeito da produção de uma história cuja marca é a continuidade da identidade goesa a despeito da ruptura ocorrida em dezembro de 1961. Essa continuidade e essa identidade se inserem, hoje, no complexo cenário político do federalismo indiano. Nestas considerações finais, quero apresentar um



momento em que o aspecto político destas exposições públicas se torna mais explícito. Para isso, remeto o leitor a dois murais do *Municipal Market* que já descrevi no início do capítulo: o mural que possui em seu centro o equilibrista de xícaras, e o outro, o que representa uma vendedora de peixes. Em ambos os murais é possível observar manchas vermelhas sobre a placa de acrílico que protege a pintura, e a própria existência dessas placas já implica que essas pinturas são vistas ali por seu valor enquanto patrimônio a ser preservado. De todas as imagens de Mário Miranda que discuti neste capítulo, apenas os murais do *Municipal Market* são pinturas originais, e todas as demais são reproduções. A placa de acrílico justifica, assim, que o desenho no mural seja alvo de uma intenção de conservação. Descreverei um caso que tomei conhecimento a partir de uma notícia de jornal.

No mural do equilibrista de xícaras, como pode ser visto na fotografia que apresentei, foi afixada a mensagem “*No spitting*” [não cuspir], escrita em um papel amarelo improvisado e colocado entre o mural e o painel de acrílico que o protege. Essa mensagem se refere às manchas vermelhas que mencionei, fruto do hábito de se mascar o *paan*, uma iguaria indiana feita com uma folha de bétel embrulhada em formato triangular e recheada com noz de areca moída e diversos outros condimentos. De efeito estimulante, o *paan* é mascarado antes de ser cuspidado, deixando marcas vermelhas em diversos locais públicos. É em decorrência deste costume que a mensagem “*No Spitting*” (*não cuspir*) pode ser lida em praticamente todos os prédios públicos, ônibus e trens. Popular em toda a Índia, o consumo de *paan* é alvo de controvérsias. Em Goa, apesar da aceitação do seu uso ritual (a primeira vez que experimentei *paan* foi em um casamento hindu) o consumo cotidiano é associado ao aproveitamento de seus

efeitos narcóticos pelas classes trabalhadoras e especialmente aos migrantes de outras regiões indianas. O consumo de *paan* ocupa um lugar importante na história e nos rituais indianos, mas tem sido recentemente alvo de políticas públicas federais que buscam coibir o seu uso, tanto por seus supostos malefícios à saúde quanto pela imagem que associa seu consumo a um rastro de sujeira deixado pelos usuários.

Apesar de estar repleto de marcas de *paan*, os murais haviam sido limpados recentemente por um grupo de jovens goeses. Passo então para a notícia de jornal, do *Herald* de 7 de março de 2017, intitulada “Agora, locais agem como *Munnabhais*, limpam os murais de Mário no mercado de Pangim”. A notícia apresenta uma breve descrição sobre um trabalho voluntário de limpeza, que teve como objetivo retirar dos murais essas marcas de *paan*. A notícia fornece algumas imagens esclarecedoras sobre essa ação, e o termo *Munnabhais* está associado a um filme que fez muito sucesso na Índia no período, que descreverei melhor abaixo. Aqui, quero enfatizar primeiramente o pleno significado político da ideia de limpeza, que não se refere a um incentivo neutro de consequências. Como indiquei no parágrafo anterior, o consumo de *paan* é corriqueiramente associado aos migrantes de outras regiões indianas, o que situa socialmente a origem da sujeira a ser limpada.

Depois que turistas estrangeiros tomaram a iniciativa de agir como *Munnabhais* e limpar as praias e uma estátua de Gandhi recentemente, um grupo de jovens e enérgicos goeses sob a bandeira de *Revolutionary Goans* tomaram para si a tarefa de mudar a atitude das pessoas e ainda presentear os goeses com um Estado limpo.

Essa notícia apresenta diversas informações que merecem ser pensadas com cautela. Essas informações são apresentadas como um breve histórico dos

precedentes desta ação voluntária de limpeza: tudo começou com alguns estrangeiros que limpam algumas praias e uma estátua de Mahatma Gandhi, e que a notícia chama de *Munnabhais* em referência ao filme *Lage Raho Munna Bhai*. Essa alusão ao filme é interessante, visto que nele o protagonista – chamado *Munna Bhai* – está profundamente incomodado com a sujeira e os escarros de seu vizinho na área comum do prédio em que mora. Um dia, ele é convencido pelo fantasma de Mahatma Gandhi a tomar a iniciativa e continuar limpando os escarros sem dizer nada, apesar de seu incômodo. A mensagem do filme convida a que ações sejam tomadas em defesa daquilo que se reconhece como correto – no caso, a *limpeza* – e que não se perca muito tempo encontrando culpados. Se esta foi a associação produzida pela notícia entre os estrangeiros e o filme, o próximo momento nesse breve histórico é protagonizado por um grupo de goeses, chamado *Revolutionary Goans*, que tomam para si a iniciativa de limpar os murais de Mário Miranda. É preciso notar que o tema da limpeza tem sido muito debatido e divulgado em Goa e na Índia, sendo que uma das mais importantes iniciativas federais no período foi o *Swachh Bharat*, um programa nacional para promover a limpeza da Índia. O *logo* do programa *Swachh Bharat*, que aparece reproduzido em diversos lugares na Índia, é um desenho dos famosos óculos de Gandhi., onde em uma das lentes está escrito *Swachh*, e na outra *Bharat*. A ideia de estar sendo observado, que é bastante sugestiva neste *logo*, é anunciada explicitamente em uma propaganda do programa em Panjim, onde vemos pintado a seguinte frase: “Jogando lixo nas ruas [?] Deus está te observando”<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> No original, em inglês, “Throwing garbage on streets, ‘God’ is watching you”

**Figura 18** – Mural pintado na *18th June Road*, em Pangim.



Fonte: fotografia do autor, janeiro de 2018.

O grupo político, *Revolutionary Goans*, escolheu justamente os murais de Mário Miranda para limpar, evento que também marcou a primeira atividade pública do grupo que tem se popularizado rapidamente em Goa. Ao ser entrevistado por um jornalista, um dos jovens que participaram da limpeza disse que a ideia surgiu depois que viram turistas ingleses tirando fotos das marcas vermelhas de *paan* mascado e cuspidas em algumas das imagens. Assim, se a notícia do *Herald* faz uma associação entre a limpeza de praias e de uma estátua de Mahatma Gandhi por turistas estrangeiros, um membro do *Revolutionary Goans* destaca o lugar da sujeira vista pelo olhar do turista estrangeiro. Ambas as referências a estes turistas sugerem que há uma importância atribuída ao lugar da iniciativa pela limpeza, onde goeses e estrangeiros se colocam no lugar dos que limpam a sujeira dos turistas e migrantes indianos. Essa posição é frequentemente repetida por goeses, que descrevem os migrantes e os turistas

de outros estados indianos de modo explicitamente ofensivo, sempre associando-os à sujeira.<sup>49</sup>

Se os turistas estrangeiros limpam a estátua de Mahatma Gandhi, o maior herói nacional indiano, é sugestivo que os jovens goeses tenham limpo justamente os murais de Mário Miranda, que ganham uma nova significação, e são vistos como expressão do patrimônio local a ser protegido da ação que ganha um sentido de profanação. Esse caso não operou de forma absolutamente criativa no que se refere aos termos associados e os valores a eles atribuídos, e a crítica ao *paan*, seus usuários e vendedores faz parte das narrativas que circulam na cidade. Em Panjim, os vendedores de *paan* se concentram em uma das ruas mais movimentadas da capital goesa, a *18th June Road*, que se prolonga a partir da praça da Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição (também conhecida como *Panjim Church*) em direção às proximidades do *Municipal Market*. O mural reproduzido acima [imagem 16] foi pintado em uma esquina onde os vendedores de *paan* montam suas bancadas. Dividindo o espaço das calçadas com outros vendedores, a maioria em busca de turistas estrangeiros dispostos a comprar seus produtos, os vendedores de *paan* atraem, por sua vez, principalmente clientes indianos. Distribuem sobre uma pequena mesa os diversos recipientes com as especiarias e a pilha de folhas de bétel. Todo o procedimento de confecção e venda do *paan* é iluminado, à noite, por uma pequena luz pendurada sobre a mesa, que faz com que toda a atividade se destaque nas esquinas mal iluminadas. São esses vendedores

---

<sup>49</sup> Um jovem com quem desenvolvi uma amizade mais duradoura, e que organizava visitas guiadas em Goa, disse-me que optava sempre por ser guia de goeses ou turistas estrangeiros, mas *nunca* de turistas indianos. O fato de que este jovem seja um grande apoiador do *BJP* e do governo de Narendra Modi mostra como é complexa a relação que os goeses estabelecem com seu pertencimento à Índia.

(chamados de *paanwalas*) que, poucos dias antes da limpeza do mural de Mário de Miranda no *Municipal Market*, foram banidos de comercializar seu produto em Pangim. Como grande parte do comércio de rua na cidade, a venda de *paan* se dá de maneira informal, portanto sem o licenciamento fornecido pelo governo municipal. Para justificar a força-tarefa para identificação e expulsão dos destes vendedores, o então prefeito de Pangim, Surendra Furtado, contrastou em uma entrevista o *feni* – tradicional bebida goesa fermentada de caju – e o *paan* associado aos migrantes:

Um goês prefere tomar um gole de *feni*, em vez de mascar *paan*. Isto é contra o *ethos* cultural dessa grande cidade. Além disso, as embalagens de *paan* estão entupindo o sistema de drenagem da cidade e as pessoas estão cuspiendo por todo lado depois de consumir o *paan*, arruinando a beleza de nossa capital".<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup><https://www.financialexpress.com/india-news/panaji-bans-selling-of-paan/555449/>

## Capítulo 2

### “Houses of Goa Museum”:

#### A história goesa em um museu de arquitetura

Neste capítulo, analisarei a produção da história goesa no *Houses of Goa Museum*, um museu que conta com uma exposição permanente tematizando o processo de formação da casa goesa. O museu apresenta uma narrativa histórica que é mais abrangente do que a particularidade temática poderia sugerir inicialmente. Em outras palavras, através de sua análise das casas, o museu produz uma série de correspondências históricas entre a materialidade destas construções e as características mais distintivas do povo goês em sentido mais amplo. Essa constatação inicial – que a história de Goa está sendo produzida através da história das casas – será desenvolvida ao longo do capítulo, mostrando quais são as características fundamentais que fazem com que as casas sejam não apenas meios privilegiados para essa história, mas a realização efetiva no espaço de uma aproximação entre passado e presente.

Duas tendências dominantes organizam o material apresentado aos visitantes do museu: por um lado, cada casa singular apresentada no museu é valorizada por certos detalhes do seu desenho, construção ou mobília, que apontam para uma riqueza de influências que se combinaram para dar a estas construções sua forma acabada; por outro, e apesar dessa apresentação da diversidade das casas particulares, o museu assume um esforço em definir qual seria o conjunto de características comuns que distinguem destas casas, ou seja, aquilo que elas teriam em comum que as diferenciaria das demais casas indianas. Assim, uma questão que percorre toda a exposição poderia ser

formulada da seguinte maneira: o que fez com que as “casas de Goa” se tornassem, efetivamente, casas “goesas”? Apresentarei neste capítulo alguns momentos em que a narrativa do museu oscila entre ambas as expressões – e uma terceira, menos comum, mas ainda assim presente, de que a casa goesa seria uma casa “indo-portuguesa”. É importante perceber algumas diferenças fundamentais, como o fato de que no próprio nome do museu a ênfase não recai sobre o aspecto qualitativo da *goanidade* das casas – como seria o caso na expressão “casa goesa” – mas sim no fato mais objetivo de que as casas estão situadas em Goa. As expressões não são, a despeito de o museu aparentemente oscilar entre elas, totalmente intercambiáveis, e parte de meu argumento neste capítulo é mostrar que é muito produtivo pensar essa pluralidade de denominações, que não se referem apenas a uma escolha analítica pelo termo mais adequado.

Do mesmo modo que argumentarei que a história das casas está imbricada na história de Goa, não sendo possível separar esses dois níveis de análise, a definição das características distintivas das casas goesas tem relação direta com a maneira pela qual Goa está sendo pensada a partir de suas diferenças em relação à Índia. Mostrarei que para o museu a característica fundamental da casa goesa é o abrandamento da fronteira entre o interior e exterior, entre o espaço doméstico e a vida pública – uma separação carregada de simbolismo político, como demonstrarei. O fato é que esta relação de sintonia com seu entorno é uma característica essencial da casa goesa desde sua origem pré-colonial, ganha forma explícita após a conversão das elites ao catolicismo, e constitui a referência a partir do qual o museu defende que os arquitetos do presente se reconectem com o passado.



Tendo em vista o conjunto de questões que tenciono esclarecer, o primeiro tema que desenvolverei a partir da exposição será o das origens locais das casas goesas, enfatizando logo de início a harmonia que possuem em relação à paisagem de seu entorno. Esse tema será considerado pelo seu valor histórico, ou seja, por permitir que uma certa imagem do passado seja associada ao momento presente, sublinhando uma continuidade histórica das casas goesas desde o período pré-colonial. Dada a importância que o museu atribui ao passado, chegando a defender que os arquitetos goeses promovam uma *Renascença*, não surpreende que toda a exposição seja dedicada a estabelecer quais são os seus traços distintivos, ou seja, a definir qual é o padrão de arquitetura goesa que deve ser restaurado no presente.

Na segunda seção do capítulo, discutirei como esta valorização da origem local das casas goesas se complementa com uma descrição em pormenores das muitas influências externas que as casas receberam. Este é o tema que possui mais espaço na exposição, sendo que a maioria dos objetos expostos, do mobiliário, e dos ornamentos apresentados aos visitantes são indicativos dessa abertura a influências que preencheram o interior dessas casas e enriquecer o estilo de sua feição externa. Através da observação dos objetos da exposição, analisarei como o museu lida com este aparente paradoxo: se por um lado o museu defende as origens locais das casas de Goa – como fica claro no próprio nome do museu –, por outro ele apresenta uma imagem que é praticamente o inverso desta primeira, onde cada elemento constitutivo destas casas é exemplar de um empréstimo vindo de fora de Goa. Retomarei o conceito de história para compreender como ele possibilita que ambas essas características sejam reunidas como partes constitutivas de um mesmo processo. Defenderei que os

objetos e influências estrangeiras estão posicionados historicamente de modo a reafirmar a mesma característica definidora da casa goesa, que é a sua abertura ao entorno.

Na terceira seção do capítulo, enfatizarei os aspectos que caracterizam o que o museu identifica como sendo aqueles pertencentes à casa goesa em sua forma mais acabada, especialmente levando em consideração que esta concretização de seu aspecto *goês* é efetivada durante o período colonial, mas tendo sido uma iniciativa criativa dos próprios goeses. Essa análise será complementada com uma discussão sobre a presença no museu de desenhos do cartunista Mário Miranda, que tematizam justamente esse aspecto distintivo da casa goesa, mas que cumprem na exposição um papel diferente daquele dos demais objetos: Mário Miranda estava imerso na história goesa e também narrou essa história. No contexto específico do museu, isso fica particularmente evidente no fato de que seus desenhos ilustram as casas goesas, mas também sua própria casa ancestral é apresentada como maquete, como um objeto do museu.

No decorrer de minha análise, irei demonstrar que existe uma questão política fundamental sem a qual a descrição do museu perderia seu sentido mais importante: no fim das contas, o museu defende que a característica fundamental da casa goesa foi determinada pela busca dos goeses por sua própria identidade. É o povo *goês* que é o ator fundamental da história produzida na exposição. Assim, mesmo que o caráter distintivo da casa goesa seja impensável fora da particularidade histórica de sua experiência colonial, ela busca se libertar dessa história colonial, que coloca em atores externos o papel primordial de seu desenvolvimento. É ao apresentar a história das casas de Goa que o museu

produz um lugar específico para o ator desse processo, o povo goês. Se o próprio museu apresenta muitas histórias singulares, existe, contudo, algo que atravessa o conjunto em sua totalidade, *uma história* que não se resume a nenhuma de suas partes constitutivas. Neste capítulo tenho o objetivo de demonstrar que o museu pretende, sobretudo, posicionar os goeses como construtores da própria história.

### **1. As casas de Goa**

O *Houses of Goa Museum* foi inaugurado em 1997, tendo sido projetado e construído pelo arquiteto Gerard da Cunha, que é também o curador da exposição. Além deste museu, ele projetou algumas importantes construções em Goa, com destaque para a *Central Library* de Pangim, e também foi o responsável pela restauração do forte dos Reis Magos, uma das mais importantes construções coloniais do estado.<sup>51</sup> Apesar de sua origem goesa, Gerard da Cunha nasceu em 1955 na cidade de Godhra, no estado indiano do Gujarat, e antes de se estabelecer em Goa ele viveu e desenvolveu projetos em outros estados da Índia. Na cidade de Bangalore, projetou a *Nrityagram*, uma vila que funciona como escola de dança, e também no estado de Karnataka foi o arquiteto responsável pelo prédio central e da biblioteca do campus de Hampi da *Kannada University*. Gerard da Cunha recebeu diversos prêmios indianos de arquitetura, entre eles o “Prime Minister's National Award for Excellence in Urban

---

<sup>51</sup> O forte dos Reis Magos se situa na vila homônima no norte de Goa. Em 2017, quando o visitei, estava instalada uma pequena exposição dos desenhos de Mário Miranda. O cartunista foi um dos grandes defensores da restauração do forte.

Planning and Design” em 1999, o que o tornou um arquiteto de renome nacional e também uma pessoa muito conhecida em Goa.

A notoriedade de Gerard da Cunha corrobora o interesse pelo *Houses of Goa Museum*, e a escolha do museu como um dos locais participantes do *India Heritage Walk Festival*, organizado pelo governo indiano, em fevereiro de 2020, é indicativo dessa importância. Fiz algumas visitas ao museu antes de participar da visita guiada durante este festival, e foi um jovem arquiteto goês com quem eu sempre conversava, e que sabia de meu interesse pelo tema das casas goesas, que me falou do museu pela primeira vez e que me recomendou a visita. O museu está situado a poucos quilômetros de distância da capital Pangim, na vila de Torda, mas, apesar dessa proximidade, ele se encontra em uma estrada pouco movimentada e em meio à densa vegetação. Quando cheguei ali para uma primeira visita, me impressionei com sua aparência externa: o prédio de três andares se destaca por sua forma inusitada, triangular, muitas vezes descrita como tendo a aparência de um navio.<sup>52</sup> À primeira vista, portanto, o prédio se afasta muito do tipo de arquitetura tida como tradicional em Goa, e é marcado por uma inequívoca singularidade. Até mesmo o espaço onde se encontra, comprimido em um canteiro central entre duas ruas, é bastante inusitado. No entanto, como desenvolverei abaixo em pormenores, a própria exposição contém elementos que torna possível estabelecer que tipo particular de conexão entre o prédio do museu e as casas goesas.

---

<sup>52</sup> O próprio Gerard da Cunha afirmou, em entrevista, reconheceu essa aparência, mas afirmou que ela foi um resultado inesperado. “Architecture Autonomous: Gerard da Cunha”. In: *Made in India: Special Issue*, v.77, 2007.

**Figura 19** – Prédio do *Houses of Goa Museum*.



Fonte: fotografia do autor, abril de 2019.

Ao mesmo tempo em que Gerard da Cunha identificou na história da casa goesa a formação de sua perfeita adequação às condições de seu entorno, ele defendia o seu próprio trabalho de acordo com esse mesmo princípio de equilíbrio ambiental, que possibilita uma associação entre construções que, apesar de muito distintas, teriam sido concebidas seguindo princípios semelhantes. Para compreender melhor os sentidos sociais e históricos desta aproximação, é oportuno mencionar primeiramente alguns momentos da trajetória de Gerard da Cunha, em especial o fato de que, quando ainda era estudante de arquitetura na *School of Planning and Architecture*, em Delhi, ele

trabalhou com o renomado arquiteto Laurence Wilfred Baker (1917–2007), que defendeu justamente uma arquitetura em que a relação das construções com os locais em que se situavam não fosse hostil – como seria uma arquitetura importada a partir de modelos europeus, por exemplo. Além de se tratar de uma concepção arquitetônica, esta proposta rendeu a Laurence Baker o sugestivo epíteto de “Gandhi da Arquitetura”. O que possibilitou essa associação foi precisamente o fato de que ele defendeu que a arquitetura deveria ser expressão no espaço da defesa gandhiana do *local*, que era crítica da implantação de modelos considerados inadequados às condições ambientais e sociais indianas.<sup>53</sup> Este problema era recorrente no nacionalismo indiano da primeira metade do século XX, e se tornou expressão da inadequabilidade de um conjunto de práticas europeias ao clima indiano, em especial a vestimenta e a arquitetura. A defesa política de práticas e costumes locais foi um meio de produção de uma espacialidade especificamente indiana, por contraste à imposição de modelos europeus heterônomos – qualificados, portanto, como artificiais na sua relação com as condições indianas – que sufocariam as expressões locais tidas por espontâneas.<sup>54</sup>

O que irei analisar aqui é como esse tema aparece no *Houses of Goa Museum* e, particularmente, como se articula com as narrativas históricas apresentadas aos visitantes. A conexão entre estes dois temas – o equilíbrio entre a casa e seu exterior, e as narrativas históricas – aparece em um painel

---

<sup>53</sup> O nacionalismo *gandhiano* defendia a autonomia das vilas indianas e a utilização de recursos locais, prática integrada a uma política de boicote a produtos britânicos que recebeu o nome de *Swadeshi*. Essa autonomia era construída a partir de um quadro geral bipartido, em que Estado e sociedade seguiam linhas de desenvolvimento próprias.

<sup>54</sup> Na primeira metade do século XX, essa posição política teve como uma de suas consequências a valorização da esfera da vida cotidiana como espaço de atuação política de amplos setores da população que permaneciam excluídos dos meios de participação dos centros de decisão estatais.

posicionado logo na entrada do museu: “a história da casa goesa começa na Antiguidade e, como toda arquitetura vernacular, começou com a utilização de materiais disponíveis localmente no interior das condições climáticas locais” [meus destaques]. Um primeiro elemento deste texto que quero explicitar é o fato de que o curador deixa claro que compreende que a adequação às “condições climáticas locais” foi uma característica das casas goesas desde o início de sua história e, mais ainda, que existe *uma* história das casas goesas, que se estende ao passado antigo – e, portanto, pré-colonial – e tem sua base em uma relação de sintonia com o meio ambiente, tanto no que se refere aos materiais utilizados quanto à sua adequação às condições climáticas. Essa unidade histórica é fundamental, e significa que, a despeito de todas as transformações formais pelas quais passou ao longo do seu desenvolvimento, a casa goesa tem uma origem em relação a qual todas as modificações subsequentes devem ser reportadas. Em outras palavras, nenhuma das transformações inaugurou um *novo início*, e esta continuidade afasta qualquer ênfase em eventos de ruptura, algo que o museu continuará endossando ao longo da exposição.<sup>55</sup>

Neste sentido, é possível afirmar que a unidade histórica das casas goesas acaba por estabelecer que cada uma das feições particulares assumidas pelas casas é apenas uma etapa transitória de sua longa *metamorfose*. Mesmo quando o museu apresenta casas singulares, ou mesmo os momentos específicos da história da casa goesa em geral, o sentido latente que atravessa todos os momentos é aquele que marca a casa goesa desde seu início: a casa goesa foi construída em harmonia com seu entorno. Isso fica claro na seguinte

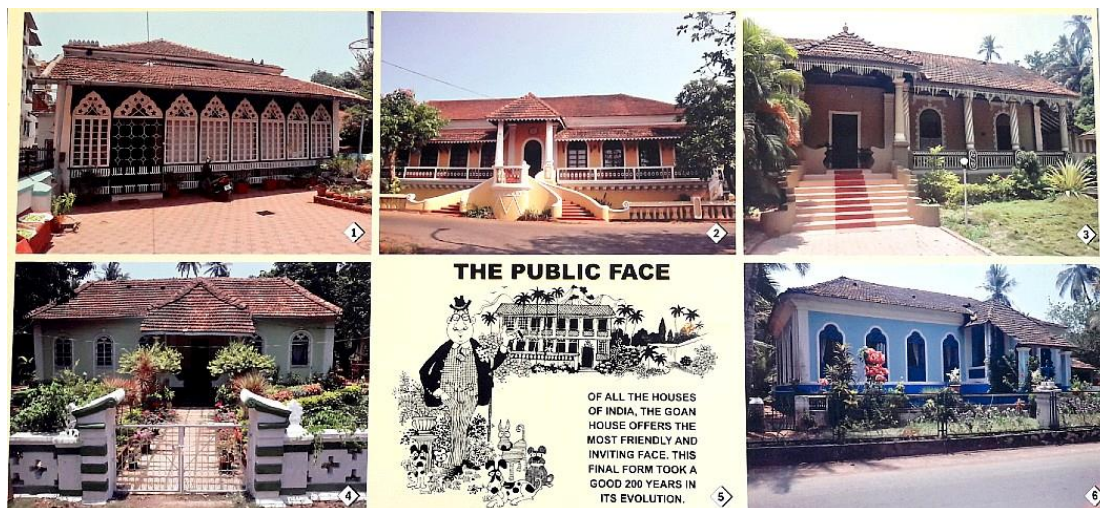
---

<sup>55</sup> A este respeito, é reveladora a semelhança com o silenciamento de Mário Miranda a respeito da incorporação de Goa à Índia em 1961. O museu não silencia completamente a este respeito, mas as referências nunca indicam que esse evento teria significado uma verdadeira ruptura.



descrição, através da qual o museu apresenta aos visitantes a ideia de um processo que culmina em uma forma final: “A face pública – De todas as casas da Índia, a casa goesa oferece a fachada mais amigável e convidativa. Essa forma final levou 200 anos para sua evolução”.

**Figura 20** – Desenho de Mário Miranda e fotografias do painel “The Indo-Portuguese House”.



Fonte: fotografia do autor, abril de 2019.

Desenvolverei adiante de forma mais detida as especificidades destas características, mas adianto que o museu concede uma importância central às características que marcam a abertura da casa goesa ao seu exterior, expressas aqui na forma de uma fachada amigável e convidativa. Na forma final da casa goesa entrevê-se o sentido de sua evolução, a maneira pela qual ela nunca estabeleceu com seu entorno – com Goa – nenhuma relação de hostilidade tal como ocorreria caso se tratasse de uma arquitetura exógena imposta como modelo inadequado às condições locais. Em um painel intitulado “*The Outdoors*”, a imagem expressa é a da casa que se mistura de forma quase indistinguível na paisagem:



Uma das características mais distintivas da casa goesa é que ela se mescla [*“merge”*] na paisagem. Imagine vastos campos de arroz bem desenvolvidos, tingidos com um brilho verde e dourado, e bem no meio desse oceano verde-dourado, uma casa. Tudo que você consegue ver primeiramente é o telhado. É apenas quando você se move e se aproxima que você enxerga as portas e as janelas. É apenas quando você aperta seus olhos para afastar deles a luminosidade do sol que você enxerga as molduras, as pilastras, o frontão sobre o pórtico.

Curiosamente, aquilo que neste texto é descrito como uma das mais importantes características distintivas da casa goesa é justamente o fato de que ela aparece, à primeira vista, como indistinguível. O que quero enfatizar é que a casa goesa, na forma que se consolidou ao longo de seu processo de evolução, retoma justamente aquele aspecto que marcava sua característica original de uma arquitetura adequada às condições de seu entorno. O conceito de evolução, que aparece na descrição sobre a face pública amigável, fortalece a imagem de uma história que, através de seus momentos mais distintos, segue de forma contínua até seu pleno desenvolvimento. É importante desenvolver um pouco mais detidamente a perspectiva segundo a qual o processo de evolução teve um fim, sendo que uma forma derradeira se cristalizou e revelou as características mais espontâneas que orientaram todo o processo. A ideia de que a forma final da fachada amigável levou dois séculos para sua evolução é reveladora sobretudo de um aspecto que, apesar de silenciado, impõe-se ao leitor: ela levou duzentos anos *a partir* do início da colonização portuguesa, e não do início de sua história pré-colonial. O museu parece adotar assim uma postura paradoxal: a história da casa goesa não coincide com o início do período colonial, mas ao mesmo tempo este início é um marco temporal para as transformações que dele decorreram. Esse aparente paradoxo deve ser explicitado e resolvido a partir da perspectiva mais geral da representação histórica do museu – que é a

perspectiva que ordena e posiciona cada um dos momentos históricos, derivando seu sentido da sua relação com as demais – sob o risco de ser avaliada de forma isolada e, portanto, incompleta ou até mesmo equivocada. A importância que o museu atribui à colonização portuguesa, e especialmente à conversão das elites locais ao catolicismo, para a transformação da casa goesa, não deve ser nunca menorizado. Contudo, tendo-se em vista a representação histórica mais abrangente, ou seja, o *cronotopo* dominante do museu, essa importância tem seu significado no interior de uma narrativa em que todas as importantes etapas da história da casa goesa são momentos que terminaram por consolidar uma sua característica dominante – as casas de Goa são casas abertas a muitas influências, mas que nunca perderam o seu equilíbrio com as condições de seu entorno.

Deste modo, a ideia de uma história única que tem seu início na Antiguidade e seu culminar durante o período colonial estabelece que a cronologia do desenvolvimento da casa goesa não coincide nem com o início, e nem com o fim do colonialismo português no território: sua história não está subsumida na história do colonialismo e não pode ser explicada a partir dela e, na verdade, é justamente a relação inversa que o museu irá defender. A definição da arquitetura por meio de seu local de origem possuiria a vantagem de ser um conceito suficientemente amplo para incluir casos concretos muito diversos: desde as casas hindus mais antigas, até as mansões das elites católicas do século XVIII, todas seriam casas *de* Goa. Nesse primeiro momento, portanto, o argumento parece assumir uma forma tautológica: o que faz essas casas serem goesas seria simplesmente o fato de que elas são de Goa. A desvantagem – compreendida a partir da intenção de definir o que seria uma

arquitetura goesa – seria uma consequência direta desta mesma amplitude. De fato, em um dos painéis do museu, é apresentada uma tabela com informações de temperatura e pluviometria no estado. Com destaque para a ocorrência anual das chuvas de monções, a frase que aparece destacada é que “Goa se encontra [*falls*] na ‘região quente e húmida’”. Algumas fotos que acompanham este texto mostram certas características das casas que visam lidar com essa condição climática: proteção sobre as janelas, telhas especiais [*cow*] com aberturas fixas para ventilação, além do piso térreo elevado para evitar a umidade do solo durante as monções. Até mesmo o *balcao* e a varanda, duas das mais importantes características enfatizadas ao longo do museu, são porventura descritas a partir da solução que ofereceram à questão do clima: “O *balcao* com suas colunas oferecia proteção contra as monções apenas para uma parte da fachada. Com a varanda, toda a parte frontal da fachada estava protegida contra os elementos”. O que é sugerido ao longo do museu como características da adequabilidade das casas goesas ao seu entorno, aparece também em um comentário de Gerard da Cunha sobre seu próprio trabalho:

Eu estava muito inspirado por suas [Laurence Wilfred Baker] técnicas simples e eficientes e foi através dele que eu consegui assimilar meu próprio estilo. Como resultado, nenhum dos trabalhos que tenho feito até agora é padronizado. Cada estrutura tem sido construída com respeito aos materiais localmente disponíveis e à natureza do local. (The Better India, 2020) [minha tradução] <sup>56</sup>

Esse respeito às condições do entorno que Gerard da Cunha reconhece em seu trabalho é justamente o aspecto mais importante de sua descrição da

---

<sup>56</sup> Há aqui um curioso paralelismo com a entrevista de Mário Miranda que citei no capítulo anterior, que também apresenta dois momentos: o primeiro, do entusiasmo e fascínio diante de um outro artista/arquiteto, e o segundo, de desenvolvimento do estilo próprio a partir desta influência. Em ambos, o estilo próprio nunca é expressão imediata de uma criatividade original.

casa goesa, que se manifesta em sua perfeita harmonia com o exterior, sua *abertura*, que a torna quase indistinguível na paisagem. Uma outra implicação deste aspecto fundamental é a ausência de um padrão único para as construções – que se modificam conforme as condições locais também se modificam – e que são sempre, em alguma medida, únicas. O caso da estrutura do museu é um exemplo de como o prédio foi projetado em consideração às condições espaciais do entorno imediatamente adjacentes, ou seja, foi pensado de modo a ocupar uma estreita faixa em um canteiro central entre duas ruas. Não se trata aqui, portanto, da simples identificação de uma condição climática genérica, como “tropical úmido”, que poderia sugerir respostas arquitetônicas semelhantes em toda uma região – o que excluiria a intervenção da criatividade dos construtores, algo que o museu valoriza muito, como argumentarei abaixo.

O equilíbrio e a abertura ao ambiente operam aqui uma aproximação entre os construtores do passado e o próprio movimento teórico e político a que Gerard da Cunha se inseria, mostrando que esse não pretendia ser um movimento de vanguarda e ruptura com o passado, e sim uma retomada de uma conexão com práticas locais de construção. Assim como Laurence Baker pensava a arquitetura no interior do contexto político de defesa nacionalista do *local*, em Gerard da Cunha também é possível ver que essa orientação possui consequências práticas muito importantes, que foram expressas na maneira com que o arquiteto concebeu sua própria obra. Curiosamente, ao mesmo tempo em que essa orientação fundamental lança uma ponte entre passado e presente, ela não implica a existência de um modelo formal fixo herdado deste passado. Isso pode ser visto no trecho da entrevista citada acima, em o próprio Gerard da

Cunha descreve como a influência de Laurence Baker configurou a qualidade plural das estruturas que projetou.

Em suma, Gerard da Cunha identifica o sentido de seu trabalho com aquele que afirmou ter guiado a formação histórica da casa goesa desde sua origem. Assim, mesmo que o prédio do *Houses of Goa Museum* tenha uma aparência que o afasta de qualquer modelo que tomaríamos como sendo tradicional das construções goesas, ele é uma estrutura que foi projetada buscando o máximo de adequação às condições de seu entorno. Gerard da Cunha não está propondo, portanto, um tipo de associação entre passado e presente a partir da aplicação de uma forma estética particular e imutável, de um modelo, e sim através de um tipo de orientação prática fundamental. A arquitetura que se adequa a cada espaço em que se concretiza não se define, portanto, por diretrizes formais a serem reproduzidas independentemente do lugar em que serão aplicadas. Além disso, essa orientação fundamental não apenas garante como encoraja que expressões particulares de estilo tenham precedência na prática dos arquitetos.<sup>57</sup>

Mais do que uma possibilidade, a criatividade passa a ser vista então como algo desejável, o que pode ser constatado no seguinte trecho de um painel em que o curador fala sobre o futuro das casas goesas: “Quem pode dizer qual será o destino dessas lindas casas? Serão algumas delas substituídas por blocos sem nenhuma expressão [“faceless blocks”] de apartamentos por desenvolvedores imobiliários sem nenhuma imaginação?”. A imaginação, a criatividade e a originalidade são os elementos que verdadeiramente afastam –

---

<sup>57</sup> Identificarei adiante que o museu reconhece que uma forma arquitetônica geral de fato emergiu, mas como uma espécie de acaso espontâneo, como resultado de disposições éticas fundamentais e não da aplicação de um modelo geral assumido *a priori*.

ou deveriam afastar – os arquitetos goeses da tendência contemporânea de construir blocos inexpressivos. Diante dessa situação crítica, o museu mostra como os goeses se expressaram através da arquitetura, e como esta foi um meio privilegiado através do qual os construtores do passado deram materialidade às suas disposições particulares. O passado aparece como um período de liberdade expressiva, garantida pela ausência de um modelo homogêneo e estático que suprimiria a criatividade espontânea dos construtores. Para a narrativa do museu, o passado é um mundo ideal que deve orientar os arquitetos do presente, mas um passado do qual não se consegue retirar nenhum modelo a ser replicado. Em um painel apresentado na entrada do museu, Gerard da Cunha apresenta elementos adicionais desse modo de relação com o passado:

Ser um arquiteto na Goa contemporânea pode ser uma fonte de embaraço. Nossa profissão tem sido reduzida a uma engrenagem de uma roda corrupta que consegue produzir apenas feiura e está projetada para destruir o meio ambiente. Quantos de nós compreendemos que somos os herdeiros profissionais dos grandes construtores desta terra. Para que não sejamos amaldiçoados por nossos filhos, precisamos criar um renascimento [*Renaissance*] que deixará orgulhosas as gerações futuras.

Nesta passagem, Gerard da Cunha descreve uma situação de crise da arquitetura goesa na contemporaneidade, diante da qual ele faz um apelo ao reconhecimento de uma continuidade histórica em que os arquitetos do presente se percebam como herdeiros dos construtores do passado. A fonte de embaraço que o autor menciona é justamente fruto da inadequação da realidade contemporânea, figurada como uma “roda corrupta”, em relação ao passado ideal. A retomada desta ligação, a *Renaissance*, é o ponto fulcral desta imagem

da crise do presente,<sup>58</sup> e mostra como a história é um tema central do museu que, ao apresentar as características das casas goesas, está buscando sobretudo reestabelecer com contornos mais precisos os objetivos que se lançam ao futuro. A dimensão social deste projeto deve ser ao mesmo tempo destacada e qualificada: o uso do termo *Renaissance* deixa claro que a proposta é construir, através da arquitetura, um movimento histórico em sentido amplo, e o sentido desse movimento busca se posicionar como agentes históricos ativos e deixar, assim, de ser uma mera engrenagem cujo movimento seria uma consequência puramente mecânica de estímulos externos.<sup>59</sup> A saída da condição de engrenagem seria a *autocompreensão* (“Quantos de nós *comprendemos* que somos os herdeiros profissionais dos grandes construtores desta terra” [meus destaques]), tomar para si as rédeas do próprio desenvolvimento ao reconhecer o próprio lugar na história, superar as determinações da roda corrupta do presente e, se lançando para além destas determinações, produzir algo que foge às limitações do próprio tempo. Neste cenário, o desenvolvimento de uma consciência histórica teria como efeito uma alteração de rumos da própria história, e isto é garantido pela possibilidade de uma liberdade expressiva.

---

<sup>58</sup> Curiosamente, como Reinhart Koselleck desenvolveu em sua tese *Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês* (2015 [1959]), a própria crise do presente é um produto da visão crítica (racional, no caso de sua investigação sobre o Iluminismo) do mundo, que ao lançar seus fundamentos em um plano que estaria fora da história, interpreta esta como sempre inadequada aos preceitos formais sobre os quais se sustenta. No caso do presente capítulo, este mundo ideal é projetado no passado, em um esforço de enfatizar sua possibilidade histórica. A luz deste passado se lança sobre a realidade do presente em um processo que Mikhail Bakhtin (2018, p.91) definiu como inversão histórica: “aí se representa como já tendo existido no passado aquilo que em verdade pode ou deve ser realizado apenas no futuro”. No trecho que analiso, a imagem dos filhos amaldiçoando a geração de seus pais evidencia a pressão que a inversão histórica exerce sobre estes para que se adequem aos preceitos ideais que eles próprios se colocaram.

<sup>59</sup> Em outros contextos indianos, a perspectiva da renascença sempre foi a de retomada do período pré-colonial; aqui ao contrário, trata-se de uma recuperação do passado colonial.

Vemos no trecho do painel citado acima que dois elementos aparecem associados: a roda corrupta, que prende os arquitetos goeses ao presente, tem como resultado mais importante a destruição do meio ambiente. A questão da do equilíbrio entre construção e ambiente é retomada agora dentro de um projeto histórico mais amplo, o que consolida mais uma vez a sua importância para a narrativa do museu. A ausência de padronização, marca da arquitetura expressiva, aparece como resultado de uma orientação que rejeita as meras determinações funcionais externas. Contra a roda corrupta que destrói o meio ambiente, Gerard da Cunha defende o retorno à arquitetura expressiva. Reside aqui, contudo, uma dificuldade: em que medida essa orientação pode consolidar uma arquitetura que seja efetivamente goesa, e não apenas *de Goa*?

## **2. *Uma casa de muitas origens***

A casa goesa, como apresentei na seção anterior, é primeiramente definida no museu como um caso particular de arquitetura local; afinal, o museu tem em seu nome a própria ideia de que são casas *de Goa*. Essa abordagem, contudo, deixa pouco espaço para uma definição mais precisa sobre o que seria uma casa distintivamente *goesa* – ou seja, uma casa qualitativamente distinta, definida por algo mais do que apenas o reconhecimento de sua origem local. Quanto a esse problema, as casas *goesas* seriam a materialização de um tipo geral de casa existente como resposta às condições climáticas de uma ampla região quente e húmida. Desta definição procede uma caracterização fundamental a respeito das casas deste tipo, que é justamente a de que entre elas e o lugar em que se encontram existe uma conexão interna, e não um mero



posicionamento contingente. A importância mais fundamental desse aspecto de conexão íntima com o local reside no privilégio que é então atribuído às origens pré-coloniais da casa goesa, ao reconhecimento de que seu enraizamento local se manteve mesmo através das transformações formais pelas quais passou ao longo de sua história; em outras palavras, esse equilíbrio com o entorno não é absolutamente um aspecto do *passado*, possibilitando na verdade uma unificação da história de Goa.

**Figura 21** – Painel com mosaicos, ladrilhos e azulejos.

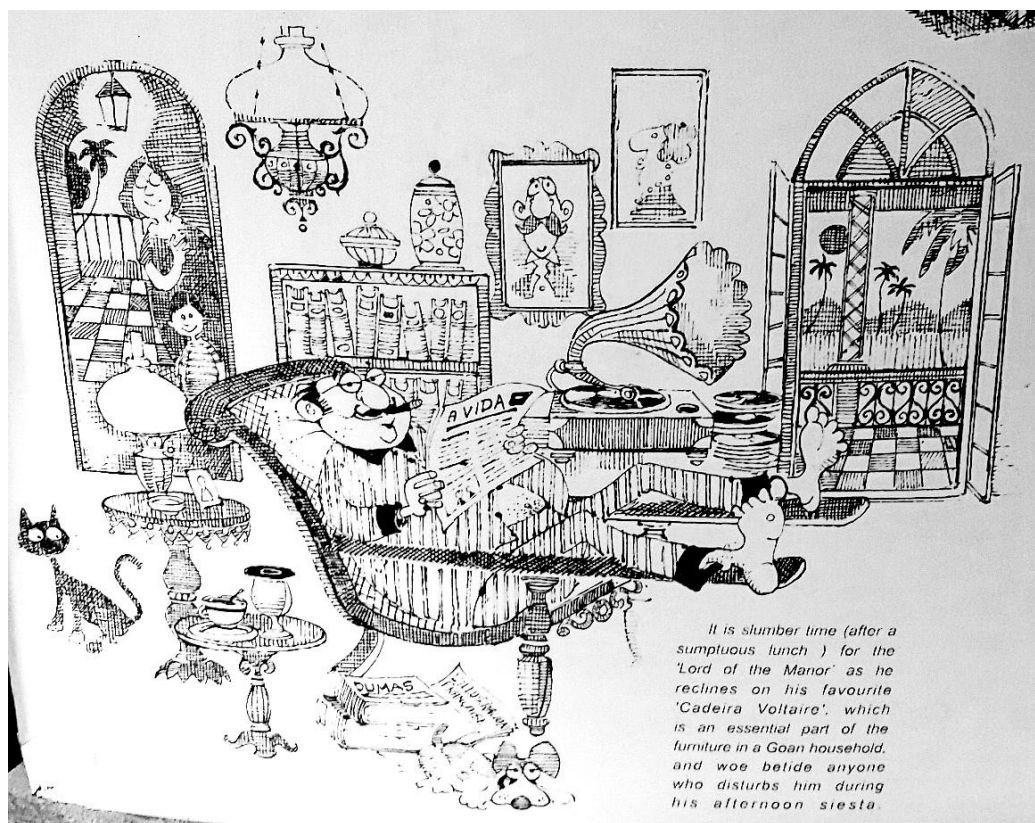


**Fonte:** fotografia do autor, abril de 2019.

Apesar da importância desta primeira caracterização da casa goesa, ela não é a única apresentada aos visitantes, e nem mesmo aquela com a qual estes se deparam com mais frequência. Na maior parte da exposição, as casas goesas são definidas por uma imagem aparentemente oposta à que descrevi até agora: ao invés de ser enfatizada sua origem local, o aspecto destacado é justamente

o de que as casas manifestam um amálgama de influências externas a Goa. Nesta segunda imagem, prevalece o aspecto de uma casa aberta a múltiplas influências, e cabe questionar qual o lugar que esse aspecto particular das casas ocupa no interior da narrativa histórica do museu. Assim como ocorreu com a primeira imagem, aqui também existe uma dificuldade análoga para a produção de uma distintividade das casas de Goa, de seu efetivo reconhecimento como sendo casas *goesas*. Isso aparece materialmente na exposição, onde diante destas inúmeras origens dos elementos particulares é difícil encontrar quaisquer objetos que sejam tratados como substancialmente *goeses*.

**Figura 22** – Desenho de Mário Miranda no mural *The Interior*.



Fonte: fotografia do autor, abril de 2019.

Um exemplo disso pode ser visto nas imagens 3 e 4, que mostram dois painéis onde estão expostas quatro placas de ladrilho de cimento identificadas

por uma placa indicativa do local de sua produção, a “Fulgencio Tiles” na cidade goesa de Mapuçá, sendo que o molde do azulejo na parte inferior é de origem em Leipzig, na Alemanha. Ao lado são apresentados mosaicos do Japão e pedaços de azulejos dos séculos XVI e XVII, e também uma placa de ladrilho de terracota de fabricação goesa.<sup>60</sup> O que é sugestivo aqui é variedade das origens dos diferentes mosaicos, sendo a goesa apenas uma delas, e sobretudo o fato de que o museu continua operando pela estratégia de designar origens que parecem ser em grande medida fortuitas. Nos exemplares de ladrilhos *fabricados* em Goa, note-se que eles não são descritos como sendo *goeses*: no primeiro caso, a placa de terracota é definida como tendo sido “fabricada em Goa”, e no segundo, os azulejos são descritos como “usados em Goa”. A pergunta não é diretamente sobre a identidade em um sentido qualitativo, mas sim sobre a origem, como também pode ser visto nos mosaicos vindos [“*from*”] do Japão ou do molde que veio [“*came from*”] da Alemanha. O museu segue apresentando objetos dessa maneira, e nesta mesma seção o visitante ainda encontra alguns exemplares de telhas de origens indianas, mais especificamente de Mangalore, no estado de Karnataka, e francesas. A imagem das múltiplas origens aparece no painel *The Interior*, onde há uma distinção entre o interior da casa pré-portuguesa e aquele que surgiu ao longo dos séculos XVI e XVII:

O interior pré-português era espartano e praticamente desprovido de mobiliário. Com a conversão religiosa e a adoção de um estilo de vida ocidental os interiores mudaram dramaticamente. Durante o século XVI e parte do século XVII, Goa se tornou o armazém e o porto de todo o comércio entre o Oriente e o Ocidente e era uma das cidades mais ricas do período. Grandes oficinas produziram o mobiliário para os goeses ricos e para exportação. Durante um período de tempo as

---

<sup>60</sup> Ao serem nomeados com a palavra “azulejo”, subentende-se que sejam de fabricação portuguesa, enquanto os ladrilhos feitos em Mapuçá são nomeados com o termo em inglês, “*tiles*”. Em Goa, é comum que os “*portuguese tiles*” sejam denominados de “azulejo”.

casas se encheram de artefatos de toda a Europa e do Extremo Oriente.

Neste mesmo, painel, a reprodução de um desenho de Mário Miranda mostra a forma acabada dessa casa repleta de objetos [Imagem 5]. A descrição que acompanha a imagem apresenta uma personagem central identificada com o epíteto genérico de “senhor da mansão”. A mobília – representada nesta imagem pela tradicional “Cadeira Voltaire” – é enfatizada como parte essencial da casa goesa; a menção ao descanso – a *siesta* – após um suntuoso almoço, acontece diante das grandes portas abertas para a paisagem externa, de onde o observam uma mulher e uma criança. O interior está repleto de outros objetos, com destaque para os retratos na parede, o jornal *A Vida*, que era publicado em português (1938-1966), um livro de Alexandre Dumas e um volume do jornal *L'illustration Française*. A referência a Dumas é particularmente curiosa, visto que um ilustre goês teria servido – segundo contaram-me alguns goeses – de inspiração para um dos personagens do livro *Os três mosqueteiros* (1844). A seguinte descrição a respeito da própria exposição contribui para a compreensão do sentido atribuído a estes elementos de origens variadas:

Elementos individuais do *design*: Depois de inspecionar aproximadamente 150 casas em Goa e estudar cada portão, mureta [*compound wall*], placa de beiral, coluna, janela, porta, grade, pintura [*fresco*], teto falso e pilar, nós queremos agora apresentar a você nossa análise desses elementos de estilo. A maior parte das casas usou os mesmos princípios de *design* com diferentes expressões no embelezamento e nos detalhes.

O museu trata esses objetos – incluídos aqui aqueles de fabricação goesa – no interior de um esquema conceitual que contrapõe aspectos individuais e princípios comuns. Apesar de não ser apresentado aqui quais seriam, de fato,

estes princípios compartilhados, o museu deixará claro ao visitante que eles se referem aos aspectos da estrutura da casa que se associam aos elementos de passagem entre interior e exterior, especialmente o *balcao* e a varanda. Antes de passar para esses aspectos compartilhados, que serão discutidos na próxima seção, ainda é preciso desenvolver a importância e o lugar atribuído aos elementos individuais. Primeiramente, a afirmação de que existem nas casas “diferentes expressões no embelezamento e nos detalhes” não deve ser utilizada para afirmar qualquer condição marginal ou secundária desta diversidade. O sentido mais profundo dessa diversidade aparece em sua conexão com o tema da *criatividade* dos goeses, que aparece mais explicitamente em um painel intitulado “China”, composto por pouco mais de trinta fotos de mosaicos existentes em cinco casas goesas, todas identificadas pelo nome da família a que pertencem. As poucas informações históricas dizem que os mosaicos eram feitos com as porcelanas que se quebravam durante as viagens dos navios vindos de Macau. Sobre os padrões dos mosaicos, lê-se:

A natureza do material deu aos goeses uma oportunidade para expressar abundantemente sua individualidade. Pássaros, animais, insetos e plantas eram temas comuns. Os goeses que se estabeleceram na África usaram animais, pássaros e plantas africanas.<sup>61</sup>

Assim como no trecho citado anteriormente, é possível identificar aqui uma dialética entre temas comuns e expressões individuais adequadas às

---

<sup>61</sup> O texto parece sugerir que a individualidade expressa pelos goeses se referia mais à essa adaptabilidade às sugestões temáticas de seu entorno do que a qualquer estilo próprio. Isso indica uma certa aproximação com a visão lusotropicalista de Gilberto Freyre, embora o museu questione justamente a centralidade do elemento português, algo que era fundamental para a visão do sociólogo brasileiro. Em minha dissertação de mestrado (MESTRINELLI, 2017) dediquei um capítulo à discussão da viagem que Gilberto Freyre fez a Goa em 1951 e de sua interpretação sobre a então Índia Portuguesa.

particularidades de cada local sugere que a expressão criativa se deu justamente em acordo com as condições do entorno. É interessante notar que o texto não deixa absolutamente claro se a “expressão da individualidade” seria algo propriamente pessoal – a individualidade de cada um dos goeses – ou a individualidade cultural dos goeses como grupo. Há um perceptível deslize entre os dois níveis, que mostra uma dificuldade: por não estarem guiados por um modelo recebido, os goeses teriam exercido livremente sua criatividade, mas em que medida essa criatividade permitiu a emergência de uma expressão coletiva que pudesse ser reconhecida como tipicamente goesa? A criatividade a partir de fragmentos de mosaicos mostra de forma bastante pictórica a natureza do processo de transmutação do que veio de fora. No texto abaixo, a elaboração desse argumento atinge o ponto central da dificuldade que acabei destacar, e o que é descrito é que nenhum elemento estrangeiro foi simplesmente adotado sem antes ter recebido a mediação criativa de um povo que estava em busca da própria identidade:

O que fez com que os goeses canalizassem toda sua energia para a construção de casas e construíssem cada janela, coluna, grade, portão, beiral de telhado e pilastra de modo diferente? Eu suspeito que tudo começou com uns poucos indivíduos construindo algo especial e despertando o interesse de seus vizinhos e dando assim início a uma cadeia de eventos que englobou todo o cenário arquitetônico. Os ingredientes eram perfeitos para esse espetacular *pot pourri* – empréstimos do Ocidente, raízes do Oriente, nas mãos de um povo em busca de sua própria identidade.

Esse é um dos painéis mais elucidativos do museu, onde aparece de forma mais explícita a dialética entre padrão e originalidade. A criatividade não é apresentada como uma força socialmente disruptiva, que separaria os goeses à medida em que cada um deles teria se orientado por inclinações individuais. O resultado do processo é, ao contrário, marcadamente social: os goeses

canalizaram suas energias criativas como um momento de sua busca identitária, ou seja, uma busca coletiva. A liberdade é descrita como uma decisão individual de se criar algo novo, algo que é apresentado com uma hipótese histórica: “eu suspeito que tudo começou com uns poucos indivíduos construindo algo especial”. Há, porém, um segundo momento decisivo na história das casas, que é justamente o fato de que essa iniciativa de alguns indivíduos desencadeou [a expressão usada é “*sparking off*”] uma série de eventos coordenados. A imagem que é apresentada ao visitante é, portanto, um amálgama entre impulso criativo e ordenamento.

Cada iniciativa individual passa a integrar uma *cadeia de eventos*, que engloba o cenário arquitetônico como um todo, a partir de uma rede de vizinhança. A individualidade não cria, portanto, uma casa isolada a ser compreendida apenas em seus próprios termos, mas “transborda” ao entorno.<sup>62</sup> É através desse posicionamento particular da criatividade que o passado é descrito, portanto, como *aberto* – o que fica evidenciado pela condição de busca exposta no trecho citado – sem com isso deixar de ser o passado de todo um povo.<sup>63</sup> O que temos neste momento é a imagem de indivíduos criativos e livres, que não agem conforme nenhuma orientação de sentido definida, mas que nem por isso agem de forma desorientada: nessa posição de buscadores de algo

---

<sup>62</sup> Na seção seguinte mostrarei como a contrapartida da casa é justamente a vila goesa como espaço em que a mediação criativa operada em cada casa encontra expressão coletiva em um espaço socialmente compartilhado. A vila goesa transcende a soma de seus componentes, é o espaço onde a criatividade individual passa a se efetivar socialmente e pode, portanto, materializar definitivamente a identidade goesa. Para isso, será necessário considerar que a abertura da casa ao seu entorno torna sua face pública a passagem necessária para esta construção.

<sup>63</sup> Não existe, no passado tal qual descrito pelo museu, nenhum espaço para uma *utopia*, considerada como uma imagem fixa de futuro ao qual seria possível se dirigir progressivamente. Apartados tanto de modelos herdados do [seu] passado quanto de uma imagem orientadora de futuro, este povo em busca da própria identidade teria vivido em um presente profundamente adensado

ainda desconhecido – a própria identidade – os goeses do passado caminham juntos rumo ao seu futuro. Essa abertura do passado é o que explica a receptividade dos goeses às múltiplas influências, e é também o que possibilitou que os diferentes estilos, objetos, móveis, tendências de decoração e embelezamento tenham sido os meios utilizados para a construção de uma identidade nova. Essa definição do passado como um momento de busca é uma importante maneira pela qual o museu defende não existir um modelo tradicional que os goeses do presente simplesmente pudessem retomar.<sup>64</sup>

Isso corrobora a imagem de que a particularidade goesa não deriva unicamente das raízes do Oriente, nem dos empréstimos do Ocidente, mas que ambos os conjuntos de elementos – o *pot pourri* – estavam nas mãos de um povo disposto a criar algo novo. É relevante que, nesta descrição, não é negado que as raízes de Goa sejam orientais – algo que está subentendido em toda a discussão que apresentei sobre a casa *de* Goa – mas estas aparecem aqui subsumidas na condição genérica de *ingrediente*, junto com os empréstimos ocidentais. Essa condição compartilhada de ingrediente tem o significado de serem materiais disponíveis para a mediação criativa do povo goês – assim como os cacos dos mosaicos chineses que discuti acima.<sup>65</sup> O que é apresentado

---

<sup>64</sup> Neste sentido, a hipótese que apresento é a de que o passado ideal possui contornos muito mais éticos do que estéticos, ou pelo menos que o primeiro se sobrepõe ao segundo. Trata-se de buscar a definição de um modo de ser e sobretudo um modo de agir. Assim, a inversão histórica não implica que o período colonial seja visto como modelo por excelência ao presente, sendo que ele próprio foi apenas um caso particular de manifestação de um *ethos* goês que existia antes de tomar uma forma específica. É esse contorno ético de uma maneira típica de ser que possibilita que, mais uma vez, os goeses atuem como seus antepassados.

<sup>65</sup> A utilização do artigo indefinido em “*um* povo” corrobora a caracterização desta situação inicial e, neste momento, a história *do* povo goês propriamente dito ainda não tinha encontrado suas linhas definidoras. Há aqui um paralelo com a denominação das “casas de Goa”, que com o tempo deram um salto qualitativo para além da mera designação de origem, tornando-se “casas goesas”. Para a narrativa do museu, *um* povo de Goa se tornou, através da busca de sua própria identidade, *o* povo goês. Fica em aberto a definição do momento preciso em que esse povo passou a efetivamente buscar sua própria identidade, mas há sugestões, que indicarei adiante, de que isso se deu a partir da conversão ao catolicismo. Ademais, a unificação do povo é paralela e análoga à unificação da história que mencionei na seção anterior.



a partir do trecho citado é que o elemento verdadeiramente central da história das casas de Goa é justamente o *povo*. Por mais que a diversidade de estilos e as múltiplas origens dos elementos constitutivos sejam uma marca inegável da casa goesa tal como apresentada na exposição, tudo isso deve ser compreendido à luz dessa centralidade. Apenas ao atribuir uma grande amplitude histórica ao conceito de “povo” é que o autor pode, de modo retrospectivo, unificar todo o processo e possibilitar então que esses “construtores do passado” sejam considerados *goeses* (como vemos na primeira sentença do trecho selecionado), mesmo que ainda estivessem em busca da própria identidade.

É importante enfatizar, portanto, que o resultado maior desse processo que descrevi a partir da análise da dialética entre padrão e criatividade é que a casa goesa possui diferentes estilos, mas não é definida por nenhum deles. A casa é, em outras palavras, maior do que cada um dos estilos, e os engloba. Ela não é, portanto, uma espécie de exemplo singular de um estilo maior, estrangeiro. Essa descrição de uma mistura de influências perpassa todos os grupos de objetos do museu, e sobre os móveis das casas, o texto diz: “Móveis indo-portugueses – artesãos goeses criaram um estilo distinto que figura na história mundial dos móveis. A forma básica de um móvel em particular tem uma origem europeia, contudo os motivos e a decoração são geralmente indianos. Muitas frutas goesas, como o caju e a churna foram retratadas”.<sup>66</sup> A ênfase aqui, certamente, está nos artesãos goeses criando algo novo, “inspirados” por designs e decorações de origens diversas.

---

<sup>66</sup> A definição “indo-português” é em certo sentido polêmica, mas tem como efeito deixar muito explícito que se trata de um objeto híbrido. Isso será analisado em mais pormenores na seção seguinte.

Os estilos ocidentais, como o classicismo, não são vistos pelo museu como adoção de um modelo, um enquadramento das estruturas a princípios estrangeiros e sim como meios de expressão da criatividade. O deslize entre a questão da identidade goesa – que subjaz a formulação mais explícita da casa goesa – e a imagem desse amálgama de influências é particularmente evidente em um painel do museu, intitulado precisamente “*A Identidade Goesa*”, mas onde se segue a este título a inesperada descrição: “As casas goesas revelam características do *Classicismo Italiano* no planejamento de sua fachada, na proporção do material e na simetria e regularidade dos elementos como a base dos pilares, nas grades horizontais e pilastras”. À descrição do que seria a identidade goesa segue um apontamento a respeito da influência do classicismo italiano em diversos de seus elementos. Compreendido no conjunto da presente análise, o que fica evidente é a subsunção deste estilo ocidental à identidade goesa, e não o contrário. Isso ficará mais claro na próxima seção, em que apontarei as características estruturais consideradas mais distintivamente goesas.

Resumidamente, portanto, essa segunda imagem da casa goesa: ao enfatizar a diversidade das casas individuais, o modo como elas se constituem de forma *diferente* uma das outras, a narrativa continua a enfatizar que esse processo foi guiado por uma busca coletiva. Isso se expressa de duas maneiras: explicitamente, quando afirma que existia um povo em busca da própria identidade, mas também tacitamente, quando descreve que a tentativa de construir algo singular englobou todo o cenário arquitetônico com uma *cadeia de eventos*, ou seja, a energia criativa não permaneceu em uma esfera individual, mas transbordou ao espaço coletivo. A passagem da criatividade individual para

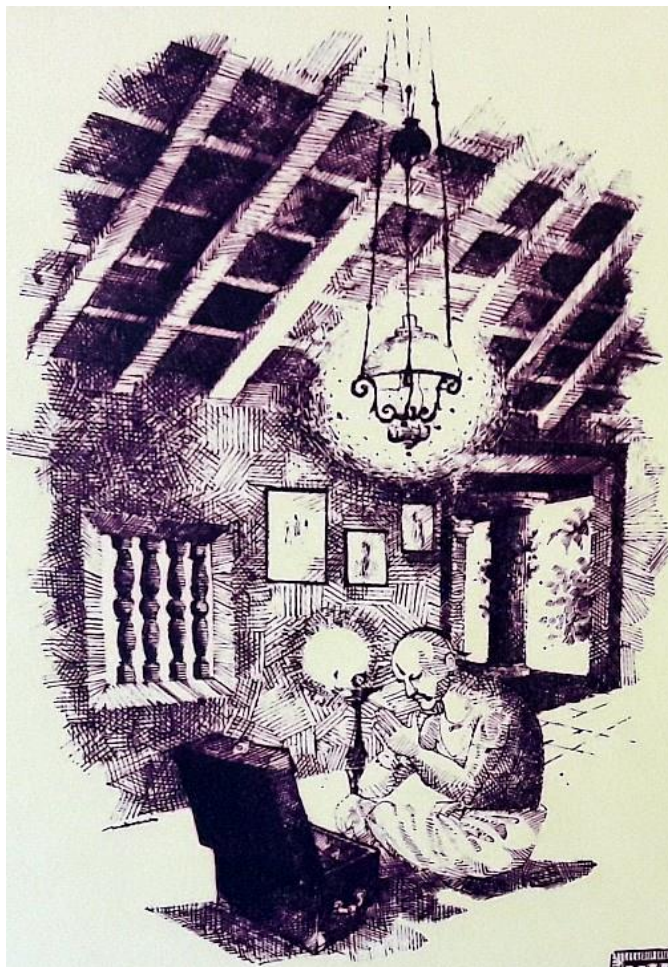
a identidade coletiva é descrita de forma sutil, como um processo orgânico e sem tensões: é porque buscavam a mesma identidade que produziram sempre algo diferente. A criatividade e a produção de casas singulares e inovadoras aparece como uma espécie de experimentação material com a própria arquitetura, que passa a ocupar então o lugar de registro desta busca. No fim deste processo, encontraremos a produção da vila como espaço distintivamente goês: as casas, por mais que sejam os objetos centrais do museu, ocupam também um papel de mediação entre a ação individual e a construção do cenário, este sim o resultado do processo. Para elaborar esse argumento de modo mais preciso, desenvolverei antes a maneira pela qual o museu apresenta as características distintivas da casa goesa.

### **3. As características definidoras da casa goesa**

Em todo o museu, existem apenas duas menções à casa goesa como um híbrido de dois tipos de casas, como uma fusão entre a *Raj Angan*, a casa hindu de apenas um andar e com um pátio interno, e a *Casa de Sobrado* portuguesa, caracterizada por ter dois andares. Nestas breves menções, em que este amálgama das duas casas está sob destaque, a casa goesa é também denominada de casa *indo-portuguesa*. Esta ênfase na origem dupla se refere, evidentemente, às características consideradas como sendo as mais importantes de sua estrutura, e não aos detalhes de estilo, que possuem uma gama muito mais variada de origens. Como mostrarei no decorrer da análise, este amálgama de duas casas típicas se apresenta como um momento importante da história da casa goesa durante o período colonial, mas que acaba

mais uma vez por reafirmar a uma tendência: o desenvolvimento da casa goesa se deu no sentido de um equilíbrio entre a casa e seu entorno, que se expressa materialmente nos elementos de passagem entre interior e exterior, mas que deve ser compreendida sobretudo a partir de uma nova experiência social goesa.

**Figura 23** – Desenho de Mário Miranda no painel *The Interior*.



Fonte: fotografia do autor, abril de 2019.

Para analisar esta ressignificação da utilização do espaço a partir de uma nova experiência social, discutirei primeiramente dois elementos importantes dessa arquitetura, que são o pátio interno, ou *courtyard*, e o *balcao*, que é a varanda que rodeia a casa. No último andar do museu, cada um dos tipos de

casa que deram origem à casa indo-portuguesa é apresentado em um painel, que contém algumas fotos e uma breve descrição. O sobrado português é descrito como o “modelo de casa que os portugueses originalmente trouxeram a Goa” e sua origem é identificada como sendo nas regiões rurais de Portugal. As menções ao sobrado são muito breves, e o museu dá muito mais importância na seguinte transformação que ocorreu na estrutura da *Raj Angan*:

O pátio interno [*courtyard*] era o eixo [*fulcrum*] em torno do qual a casa era desenhada, embora às vezes ele poderia estar fora do centro ou mesmo ser minúsculo. Ele trouxe o espaço externo para dentro da casa sem que se perdesse a privacidade. A casa indo-portuguesa incorporou o *courtyard* em seu repertório de *design*, mas o utilizou como um elemento de paisagem e área de circulação, e não como *fulcrum*.

Esta descrição estabelece que, apesar de certos elementos da *Raj Angan* terem sido incorporados na casa indo-portuguesa, uma transformação qualitativa fundamental se operou. Na estrutura da casa hindu tradicional, o *courtyard* teria o sentido de uma área externa fechada internamente, que é algo que se evidencia com o assumido papel de manter a privacidade do interior. Enquanto eixo central, era em torno dele que toda a vida na casa orbitaria, e seu modelo sugere uma orientação centrípeta para a casa, que contrasta com o uso que foi feito posteriormente desse mesmo espaço. A *Foto 1* mostra um desenho de Mário Miranda exposto no museu, em que a abertura ao pátio interno aparece ao fundo. Esta abertura é praticamente a única saída ao fechamento sugerido pelos tons escuros do desenho. Apesar de pequena, esta saída ainda é maior do que a que vemos através da janela à esquerda, que de tão fechada mal permite que a luz entre, tornando necessária a iluminação artificial mesmo durante o dia. O trecho acima afirma que este pátio interno, que não libertava a

casa hindu tradicional de sua clausura – visto ser um espaço externo que permanecia interno à casa – foi transformado na casa indo-portuguesa em uma área de circulação e em um elemento da paisagem. Há aqui uma complementaridade com a figuração mais comum da casa goesa, que é descrita como se misturando à paisagem e sendo por ela englobada. Enquanto elemento de *paisagem*, essa nova utilização do pátio interno evidencia antes de tudo uma mudança de postura dos moradores, onde enfatiza-se cada vez mais um enfraquecimento da própria distinção entre interior e exterior, que apesar de literariamente exagerada pelo museu, cumpre o propósito de marcar o aspecto mais importante da transformação que ocorreu com esta casa. Uma outra descrição apresentada no museu é elucidativa desse apagamento de fronteiras, e retrata a relação de uma cozinha com o pátio interno na casa de uma família católica da vila de Majorda:

Ah! Se ao menos fosse possível dar uma amostra dos aromas e dos sons daquela cozinha nestas páginas! Se alguém apenas pudesse descrever suas dimensões físicas, suas fronteiras, sua extensão! Porque esta é uma cozinha que não possui fronteiras fixas, nenhuma extensão evidente, nenhuma dimensão mensurável. Uma cozinha onde o interno se esparrama pelo chão de barro do *courtyard* externo, e o externo flutua sobre o interno.

O tipo de relação que a casa mantém com seu entorno – que descrevi na primeira seção deste capítulo a partir da indistinguibilidade da casa em meio aos campos de arroz – é aqui replicado na relação entre cozinha e o pátio interno, que deixa de ser visto como um espaço limitado, como *fulcrum* central, e ganha horizontes amplos e indefinidos.<sup>67</sup> O que é importante enfatizar aqui é que se

---

<sup>67</sup> A tradução de “*courtyard*” para pátio interno exige um importante esclarecimento: apesar do seu posicionamento interno, ele é descrito justamente como a manutenção do espaço externo

trata de um mesmo espaço, um mesmo elemento estrutural que as casas goesas herdaram da *Raj Angan* – denominação esta que não é especificamente goesa e abrange um tipo de arquitetura muito comum em toda a Índia – mas que adquire funções e sentidos distintos quando incorporadas na casa indo-portuguesa. No trecho acima, a imagem de uma cozinha sem fronteiras fixas ou extensão mensurável mostra de modo muito claro essa dissolução entre casa e paisagem que seria, em outras palavras, o caso mais extremo da perfeita adequabilidade ao entorno.

Que o exemplo apresentado pelo museu seja justamente o da produção de uma maior abertura a partir da ressignificação do uso do pátio interno é bastante sugestivo. A mudança que permitiu o fortalecimento da abertura se deu justamente a partir da estrutura típica da casa hindu, enquanto o sobrado português, de cujo *design* poderia ser esperado uma influência transformadora na casa tradicional hindu, não chega sequer a ser mencionado neste importante aspecto.<sup>68</sup> No que se refere à influência portuguesa, existe uma importante questão que emerge da descrição destes dois tipos de casas, que diz respeito justamente aos motivos que teriam levado os goeses a buscar esta nova utilização do pátio. Outras descrições apresentadas no museu sugerem que a transformação mais profunda se deu a partir de um novo estilo de vida promovido com a conversão das elites locais ao catolicismo. Isso fica mais claro na descrição que aparece no mural *The Balcao*, a respeito deste outro espaço da

---

no interior da casa, sem por isso deixar de ser externo. Apesar da manutenção da oposição interno/externo, ela está aqui sendo utilizada para destacar sua própria superação.

<sup>68</sup> Nem mesmo o *balcao* ou a varanda, vistos como elementos novos da casa goesa após a conversão, são vistos como elementos de origem portuguesa, que parece ter restringido sua influência mais substancial ao fato de ser uma casa de dois andares. Ainda assim, e talvez justamente pela importância arquitetônica do segundo pavimento, o museu mantém o conceito de casa indo-portuguesa.

casa onde a relação entre abertura e conversão é mais explícita. A descrição é ainda mais merecedora de atenção na medida em que o *balcao* é apresentado pelo museu como a característica arquitetônica mais importante da casa goesa:

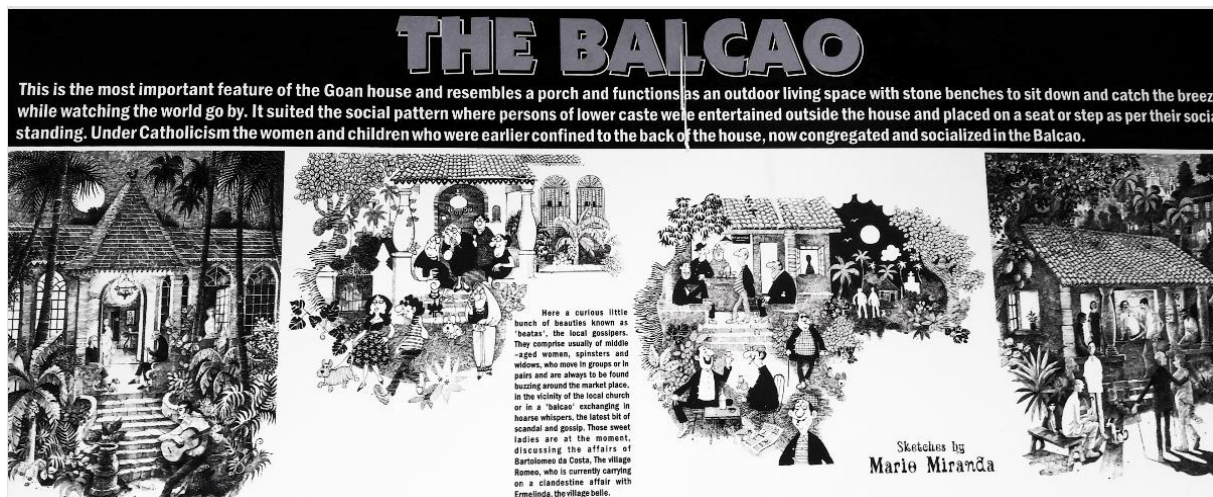
Esta é a mais importante característica da casa goesa, se parece com uma varanda e funciona como um espaço de convívio externo, com bancos de pedra para se sentar e pegar uma brisa enquanto se assiste o mundo passar. Ela se adequa ao costume social de que pessoas de castas baixas eram recebidas fora da casa, e posicionadas em um banco ou degrau, de acordo com sua posição social. Sob o catolicismo, mulheres e crianças, que antes eram confinadas ao interior da casa, agora congregavam e socializavam no *Balcao*.

No trecho acima é possível ver que, com o *balcao*, um novo espaço de convívio emergiu no limiar entre a casa e a rua. Apesar de novo, este espaço está associado a um costume social local, e passou por uma ressignificação na sua utilização. Antes, era um espaço fora da casa com o propósito de manter a hierarquia social; agora, esse mesmo costume de interação social na área externa passa a ter o propósito de confraternização. Em outras palavras, a transformação se deu a partir das bases locais, e não através da imposição ou adoção de um modelo absolutamente novo; neste sentido, a casa indoportuguesa operou uma ressignificação das práticas locais a partir da estrutura da casa hindu. Nesse novo momento da casa goesa, que não se encontra desvinculado da casa pré-colonial, está abolido qualquer espaço de clausura, ou seja, de inacessibilidade entre os ambientes interno e externo. Isso fica particularmente evidente no momento em que o texto menciona que o *balcao* possibilitou o convívio social de mulheres e crianças antes confinadas na área interna. A isto se associa um fato que mencionei anteriormente, sobre o museu



argumentar que a casa goesa possui a face pública mais amigável dentre todas as casas indianas.<sup>69</sup>

Figura 24 – Desenhos de Mário Miranda no painel *The Balcao*.



Fonte: fotografia do autor, abril de 2019.

As características do novo estilo de vida associado ao *balcao* são expressos justamente através de quatro desenhos de Mário Miranda que ilustram o painel.<sup>70</sup> A organização espacial apresentada como tipicamente goesa pelo museu é a mesma que aparece em seus desenhos, com a ênfase recaindo nos espaços de abertura, como janelas, portas, varandas, e balcões, sempre figurados como possibilitadores do cruzamento de olhares e, assim, da aproximação entre a casa e a rua, entre interior e exterior. Os desenhos estão acompanhados por onze fotografias que mostram o balcão de diversas casas, e a diferença mais marcante entre os desenhos e as fotografias é que nestas os

<sup>69</sup> Assim como no painel *The Balcao*, na imagem sobre a face pública também era possível ver uma relação entre as fotografias das casas e um desenho de Mário Miranda.

<sup>70</sup> Sobre os desenhos de Mário Miranda e o reconhecimento público de que seriam a expressão do estilo de vida propriamente goês, ver o primeiro capítulo desta tese. Apesar da grande presença de seus desenhos no museu, não se encontra exposto nenhum desenho original, e sim algumas reproduções em diversos painéis temáticos da exposição.

espaços estão vazios, enquanto nos desenhos de Mário Miranda eles estão repletos de pessoas.<sup>71</sup> A relação entre a permanência de referências espaciais sob o desenrolar da vida cotidiana já foi desenvolvida no primeiro capítulo da tese, e reaparece no museu de modo enfático. Se argumentei que o elemento fundamental da distintividade da casa goesa aparece no museu associado a um estilo de vida que ressignificou alguns espaços da casa, para que essa forma de relação social seja expressa, as fotografias não bastam.<sup>72</sup> Isso porque, como tenho argumentado, o próprio conceito de um estilo de vida está situado no registro do *típico*, e as fotografias indicam apenas espaços singulares.

Não é apenas abertura em si, mas a abertura transmutada em espaço de convívio que verdadeiramente consolida a goanidade das casas. Assim, os desenhos consolidam o argumento a respeito da formação da casa goesa, especialmente no momento em que ela se tornou meio e expressão do estilo de vida goês. Em outras palavras, os desenhos apresentam algo mais do que as fotografias, que é a própria vida goesa. É nos desenhos, e não nas fotografias, que se opera a articulação entre a história da casa e a vida cotidiana. Assim como discuti no primeiro capítulo, é curioso que o museu não apresente fotografias antigas, apenas fotos das casas vazias, sendo que os desenhos são os únicos a sugerir como seria a vida na casa goesa no passado, durante seu auge.

---

<sup>71</sup> A questão da relação entre os desenhos e fotografias das casas é um importante eixo onde encontramos a articulação entre história e vida cotidiana: esta acontece no cronotopo da casa goesa. A mesma questão da relação entre desenhos e fotografias aparece no painel *The Indo-Portuguese House*, onde um desenho de Mário Miranda ocupa o lugar central, circundado por onze fotografias mostrando a fachada de diversas casas goesas.

<sup>72</sup> As fotografias apresentam apenas o cenário onde a vida se desenrola, e isso fica mais evidente pela ausência de pessoas nestas mesmas fotografias. No primeiro capítulo da tese, mostrei a importância da permanência e repetibilidade de espaços genéricos

Um exemplo de como o *balcao* passa a ocupar esse novo espaço de convívio, que não poderia ser captado apenas a partir da estrutura em si – afinal, esta poderia muito bem estar sendo utilizada para manter a hierarquia social, como era o caso antes de sua transmutação – pode ser visto no painel *The Balcao*. Neste painel, as fotografias que estão vinculadas a um local: cada fotografia possui uma legenda indicando a vila específica da casa retratada, ao lado do sobrenome da família proprietária.<sup>73</sup> Quanto aos desenhos, vemos uma maior generalidade, tanto na referência genérica a uma típica vila goesa, quanto na descrição das personagens, que são vistos como expressões de tipos sociais. As *beatas* são descritas do seguinte modo: “As fofoqueiras locais. Elas são compostas geralmente por mulheres de meia-idade, solteironas e viúvas”. A mesma tendência à identificação de traços gerais e recorrentes aparece na descrição do tema do conversa das beatas, que é o romance clandestino entre Bartolomeu da Costa, o “Romeo da vila”, e Ermelinda, a “Bela da vila”. Ambas as caracterizações, ainda que partindo de nomes próprios, os colocam como exemplos singulares de um tipo mais genérico, de um espaço igualmente genérico: a vila. Essa maior generalidade dos desenhos se mantém com relação não apenas às fotografias, mas inclusive aos demais objetos do museu, via de regra apresentados com sua designação de origem. Se os desenhos fossem tão específicos em relação a seu contexto de origem, como o são as fotografias e demais objetos domésticos ali presentes, não poderiam cumprir o mesmo papel de mediação entre cada um dos contextos singulares e sua realização como expressão típica.

---

<sup>73</sup> O efeito é importante, e seria possível considerar que são as fotografias e os demais objetos do museu que exemplificam pela sua singularidade alguns aspectos típicos apresentados nos desenhos. Esses estariam assim em um plano de maior generalidade, e mais propensos a construir mediações em contextos distintos.

Uma segunda diferença entre as fotografias e os desenhos é que enquanto todas as fotografias mostram balcões de casas, dois dos desenhos de Mário Miranda mostram bares (*tavernas*), onde podemos ver o sentido da correspondência arquitetônica: a abertura para a rua.<sup>74</sup> Assim, os desenhos estão mais explicitamente organizados em torno de um tema, que apesar de arquitetônico ganha aqui uma dimensão social: a abertura a partir de onde é possível “assistir o mundo passar”<sup>75</sup>, e por onde grupos sociais distintos se encontram. Trata-se, aqui, de mais uma evidência a respeito da generalidade do tema da abertura do *balcao* como expressão não apenas da arquitetura das casas, mas de todo um tipo de relação entre interior e exterior, entre a vida privada e a vida pública. Mais do que indicar casos específicos, os desenhos enfatizam que aquilo que podemos ver nas fotografias e descrições de casas particulares esteve conectado com transformações mais gerais da própria sociedade goesa. Um exemplo dessa ampla transformação aparece no seguinte texto apresentado aos visitantes: “O resultado desse amálgama cultural [dos goeses cristãos] deu origem a uma cultura que se tornou, com o tempo, mais rica e inovadora na forma e no sentido. Por sua vez, isso afetou o *design* das casas dos goeses hindus”. Aqui fica evidente o papel de mediação que os goeses convertidos assumiram neste processo.

É importante destacar a menção no trecho acima à *origem* de uma cultura, e como demonstrei em várias outras passagens, é mais frequente que o museu enfatize o fundamento contínuo, as raízes locais da casa goesa e a unidade

---

<sup>74</sup> No primeiro capítulo da tese, sobre os desenhos de Mário Miranda, a correspondência entre varandas e bares foi analisada a partir de alguns exemplos imagens expostas publicamente.

<sup>75</sup> Essa descrição remete a algo que discuti no capítulo anterior, a respeito do olhar distanciado lançado para a rua.

histórica do povo goês como mediador fundamental de todo o processo. Existe no museu uma relação complexa entre a influência estrangeira e o papel assumido pelos goeses como condutores principais dessa história. No entanto, o aspecto enfatizado sempre recai sobre os goeses como produtores da própria história naqueles seus aspectos mais fundamentais. O seguinte texto mostra de modo elucidativo essa complexa questão:

A conquista portuguesa de Goa em 1510 alterou o desenvolvimento da casa goesa de forma inexorável [...] em uma tentativa de separar os goeses católicos recém convertidos de suas raízes culturais, um estilo de vida europeu foi encorajado. Grande concentração de terra e um sistema feudal, aliado às remessas de expatriados em Portugal, na África portuguesa e em outras colônias, ajudou a sustentar um estilo de vida ostentoso em que a casa cumpriu um papel central. E então um fenômeno inesperado aconteceu! O novo cristão goês adotou a postura europeia, mas não se alheou de suas raízes indianas completamente!

Uma análise desse excerto sugere algumas características fundamentais da história que está sendo produzida no museu. Primeiramente, a conquista portuguesa causou uma transformação profunda no desenvolvimento da casa goesa, o que sugere inclusive que os portugueses não implantaram um novo tipo de casa, de forma paralela à que existia anteriormente, mas alteraram o próprio desenvolvimento da casa goesa, ou seja, influíram sobre um processo que já estava em curso. Isso enfatiza a centralidade da *Raj Angan* em comparação com o sobrado português que destaquei anteriormente. Ao contrário de uma tendência bastante corrente nas discussões sobre o colonialismo britânico na Índia, não vemos aqui nenhuma sobreposição de camadas históricas bem delimitadas.<sup>76</sup> Nessa descrição, o declínio do mundo pré-colonial sob o impacto

---

<sup>76</sup> A imagem das camadas históricas claramente separadas é um cronotopo fundamental para as perspectivas em torno do renascimento cultural, de ressurgimento de algo que havia sido suplantado pelos colonizadores

da conquista não possui valor de tragédia ou colapso, e uma nova adaptação foi levada a cabo pelos goeses, sendo que o novo cenário é marcado também pela continuidade de relações harmônicas.<sup>77</sup> Ainda que a conversão tenha sido obra e resultado da colonização, a continuada relação com as raízes indianas, sem a qual nenhum amálgama cultural teria sido possível, foi produto da resiliência dos goeses. Esse posicionamento particular do tema da conversão é feito justamente através de sua inserção em uma história no interior de cujas relações o seu sentido é transfigurado: a produção da história é o meio pelo qual o museu promove uma ressignificação de alguns temas fundamentais, justamente ao inseri-los em novas relações no interior de um conceito abrangente.

Um dos elementos mais elucidativos do trecho citado é que o evento verdadeiramente surpreendente, o “fenômeno inesperado”, não é a conquista portuguesa, por mais inexorável que ela tenha sido, mas a resistência dos goeses diante dessa tentativa de imposição completa de um novo estilo de vida. Bem situado no contexto geral da narrativa histórica do museu, é legítimo supor que os goeses, que estavam em busca de sua própria identidade, utilizaram o *pot-pourri* de influências culturais com finalidades totalmente próprias. O novo estilo de vida, ainda que encorajado pelos colonizadores, não foi recebido passivamente pelos goeses, mas incorporado no interior de seu processo de criação identitária que descrevi em pormenores na seção anterior.<sup>78</sup> Esse

---

<sup>77</sup> Essa visão difere da que é comumente discutida para o caso da colonização britânica, onde a presença colonial sobrepõe as formas culturais pré-existentes, mas se mantém em uma outra “camada”, sem que esse processo de construção de uma harmonia tivesse sido levado a cabo. A aproximação entre a arquitetura colonial britânica e a arquitetura *mughal* foi alvo de inúmeras controvérsias, que serão discutidas no capítulo sobre Velha Goa. Em Goa, os nacionalistas hindus são aqueles que apresentam uma *história em camadas*, que se oporia a esta visão de superfície.

<sup>78</sup> Aqui, é importante destacar que os goeses assumem uma postura mais ativa do que a comumente era aceito pela historiografia nacionalista, em que a conversão era vista como submissão. A casa goesa aparece como testemunho de que o guia da história goesa foram os próprios goeses.

amalgama arquitetônico não seria, portanto, produto de uma casualidade histórica, mas de uma mediação criativa dos goeses. Sendo então a resiliência dos goeses convertidos o evento realmente surpreendente e inesperado, quanto mais poderoso é considerado o impacto da conquista e da conversão, mais inesperada se torna a manutenção das raízes indianas.

A figuração do processo segue a seguinte lógica: a presença colonial e a conversão das elites goesas ao catolicismo levaram a uma alteração de seu estilo de vida, que a despeito de ter sido limitada pela resiliência dos goeses em manter suas raízes indianas, resultaram em uma ressignificação da utilização de espaços tradicionalmente associados à casa tradicional hindu, no sentido de sua maior abertura; ou seja, o aspecto português entra em consideração na casa indo-portuguesa apenas de forma indireta, através da conversão, e não de uma imposição formal da estrutura do sobrado. A tendência de abertura ao entorno promovida pelo estilo de vida católico mais reforça a estrutura fundamental da casa goesa do que se opõe a ela, inserindo-se assim como uma ação potencializadora de um movimento que os goeses se encarregaram de coordenar. Isso fica ainda mais evidente com a descrição da resiliência dos goeses convertidos em abandonar suas raízes indianas, estabelecendo os limites das influências que receberam de acordo com seus próprios propósitos.

#### **4. A casa na vila goesa**

Em cada uma das três seções anteriores deste capítulo, elaborei um aspecto distinto da casa goesa tal como esta aparece representada no interior da narrativa histórica do museu: a primeira é a que está apresentada no próprio

nome do museu, que enfatiza que as casas apresentadas são casas *de* Goa, de origem pré-colonial e caracterizadas por um estreito vínculo com as condições ambientais de seu entorno; no segundo momento, que corresponde ao período colonial, a casa é elaborada a partir de estilos e objetos das mais variadas origens, que permitiram aos goeses expressar sua criatividade na busca por sua própria identidade; o terceiro momento é aquele em que a casa já aparece plenamente formada, onde um estilo de vida tipicamente goês encontra o espaço mais adequado para sua expressão, marcado justamente pela maior abertura da casa ao seu entorno e também ao convívio social mais estreito. Esses três aspectos fundamentais estão unificados e se complementam como momentos de uma mesma história, não apenas pelo fato de o museu não indicar nenhum evento de ruptura radical entre eles ou aproximá-los por meio do conceito unificador de “história”, mas porque em todo esse processo a casa desenvolveu objetivamente sua característica mais elementar: sua harmonia com a paisagem de seu entorno.<sup>79</sup> Apesar de todas as transformações significativas pelas quais a casa passou, mesmo sob impacto da colonização e da conversão, ela não se constituiu como estranha ao seu entorno, tendo ao contrário fortalecido ainda mais sua aproximação com ele. Assim, ocorre na imagem final da casa – a única em que a figuração aparece repleta de vida – a transmutação social dos princípios de organização espacial, um salto qualitativo: agora a casa não é mais uma resposta direta às determinações do clima, ou seja, uma função do ambiente, mas aparece ativamente como produtora do próprio entorno, no interior do qual se estabelece como uma parte em um todo harmônico. Este é o

---

<sup>79</sup> A ruptura que o museu reconhece ter acontecido é aquela que separou os arquitetos da contemporaneidade da condição de herdeiros dos construtores do passado. Essa ruptura é posterior aos três momentos que estou identificando.



último episódio que irei analisar da história da casa goesa: justamente por ser aberta ao seu entorno e construída em harmonia com ele, foi por meio da casa que a criação levada a cabo pelos goeses não permaneceu confinada à esfera privada, tendo se efetivado em um novo espaço público que se transmutava, agora, em espaço goês. Algumas implicações desta sua posição poderão ser elaboradas a partir da seguinte descrição:

O que é que faz as casas goesas, tanto católicas quanto hindus, tão especiais? Primeiramente, é seu perfeito posicionamento na paisagem. Deixe a história de lado e parecerá que cada vila utilizou um *designer* urbano sensível (já que o termo *designer* rural não existe no dicionário da arquitetura) que posicionou cuidadosamente a vegetação da vila, o mercado, e escolheu a posição estratégica para a igreja da vila. Nesse complexo ele funcionou como um *sutradhar* ou diretor de teatro cuidadosamente levando em consideração a coreografia das festas e procissões. Nosso hábil *designer* então posicionou as casas em vizinhanças reservadas e temperou [*peppered*] o lugar com numerosas cruzeiras, *tulsis vrindavans* e capelas.

Esta passagem acrescenta um novo elemento à questão do equilíbrio entre a criatividade dos construtores goeses e o cenário como um todo: este ajuste harmônico aparece agora associado à figura quase transcendental de um *designer* que teria coordenado toda essa formação em seus menores detalhes. O pedido do autor para que, neste exercício imaginativo, desconsideremos momentaneamente a história, apenas reforça a surpresa diante do fato de que tal harmonia tenha sido alcançada justamente pelo processo histórico, que ao longo de sua efetivação produziu os efeitos que se esperaria de um *designer* da vila, um diretor de teatro posicionado externamente ao palco em uma posição que lhe permitisse observar tudo. O fato surpreendente é justamente que, sem qualquer posição privilegiada para a observação do todo análoga a esta que foi hipoteticamente atribuída ao *designer*, cada ator individual atuou no sentido de produzir este mesmo equilíbrio. O sentido apresentado aqui é análogo ao da

busca identitária feita sem nenhum modelo que lhe assegurasse uma orientação prévia, mas que a partir desta liberdade produz uma inaudita harmonia. O que resulta de uma descrição nestes termos é a imagem de um processo marcadamente espontâneo, totalmente concentrado no fluxo imanente da vida cotidiana e, portanto, sem nenhum ponto de apoio externo – seja um modelo do passado ou uma orientação de futuro. A possibilidade desta harmonia já contém a imagem implícita de que, a despeito da criatividade de cada construtor goês, eles não se constituíam como indivíduos absolutamente isolados, e sim como um povo.

Ainda a respeito deste trecho, é importante destacar o aspecto relacional da noção de um “perfeito posicionamento”, que atribui o caráter especial das casas goesas ao conjunto de suas relações – apenas a partir do ponto de vista do *todo* é possível que seu posicionamento seja qualificado como perfeito – e não às suas qualidades intrínsecas. Evidentemente que o museu não abandona a discussão sobre quais seriam estas qualidades distintivas das casas, mas já mostrei na seção anterior que estas são justamente aquelas que permitem sua relação cordial e sua afinidade com a área externa. Aqui, mais do que casas individualmente conciliadas com um ambiente externo genérico – eventualmente tão amplo e genérico como toda a região quente e úmida –, temos um estabelecimento dos limites dentro dos quais elas podem possuir um *posicionamento* específico.<sup>80</sup> Assim, ao enfatizar a perspectiva do *todo*, o argumento histórico do museu desloca a centralidade da casa, justamente ao

---

<sup>80</sup> Disso deriva uma importante consequência: Goa possui sua unidade espacial básica na vila, é nela que Goa se constitui, e isso independe se o seu pertencimento territorial mais amplo é com Portugal ou, após 1961, com a Índia. Isso será analisado com mais pormenores no capítulo 4 desta tese.

estabelecer que a unidade verdadeiramente fundamental é o *palco* da vila goesa.

O trecho acima continua da seguinte maneira:

Caminhe pelas ruas de uma vila e você verá que essas casas são como elegantes e respeitáveis homens e mulheres conversando em uma recepção formal. A atmosfera é cordial e, embora o código de vestimenta seja especificado, cada convidado é uma personalidade elegantemente vestida e colorida, e com grande confiança individual e presunção! E assim como cada convidado da festa é único e variado, a variedade nos detalhes dos elementos nestas casas goesas é surpreendente.

O primeiro aspecto que quero destacar é que este segundo trecho traz a narrativa ao presente e se comunica diretamente com o visitante do museu, narrando o que ele pode ver o caminhar pela rua de uma vila. Em cada um dos trechos do texto apresentado aos visitantes, está destacado um nível de posicionamento do olhar: no primeiro, o *designer* é aquele que observa tudo, posicionado externamente à vila como um diretor de teatro, e a descrição sugere que é a partir de um ponto de vista estático que esse diretor encara o cenário que se movimenta, mas que se movimenta conforme uma coreografia planejada por ele próprio. Essa é a perspectiva da história, que engloba todas as iniciativas particulares enquanto as transcende; contudo, o autor deixa claro que essa é apenas uma imagem hipotética, e na realidade a surpreendente harmonia da vila goesa é imanente à própria vida cotidiana. No segundo trecho, o autor faz um convite para que o visitante caminhe pelas ruas de uma vila, e prefigura que ele avistaria justamente a variedade que se apresenta ao longo do trajeto. Ao contrário do *designer*, o olhar do caminhante está posicionado no mesmo nível do mundo que observa, e a partir do qual consegue observar a imensa variedade das casas. O mesmo texto apresenta, em dois trechos, uma dualidade complementar que leva à seguinte questão: como viver a vida cotidiana,

mantendo-se dentro de seu fluxo, mas ainda estar em posição de apreendê-la em sua totalidade e, desta maneira, conseguir apresentá-la para além das individualidades particulares de cada situação? <sup>81</sup> Nem mesmo o *designer* da vila conseguiria esse feito pois, a despeito de conseguir um olhar amplo, isso se efetua através de sua externalidade em relação à vida cotidiana, que além disso torna sua posição demasiado hipotética – “deixe a história de lado e *parecerá* que cada vila utilizou um *designer* urbano sensível” [meus destaques]. Como ocupar então essa posição sem ter que deixar a história de lado e sem supor que alguma personagem deveria estar fora da história para conseguir também observá-la? Em outras palavras, como colocar a história goesa no nível do olhar de um goês e possibilitar que ele finalmente consiga enxergar o seu próprio posicionamento em relação ao cenário completo da vila?

Esse conjunto de questões pode ser pensado a partir do propósito político mais geral do museu, que é contribuir para que os goeses do presente se reconheçam como herdeiros dos construtores do passado. A comparação é a seguinte: a história da casa goesa culmina em um momento em que, a despeito das contingências da história, das inúmeras influências e do livre exercício da criatividade individual, no resultado final tudo está em seu devido lugar. Esse cenário contrasta claramente com a descrição apresentada inicialmente sobre a condição de um arquiteto goês na atualidade, reduzido que está a uma “engrenagem de uma roda corrupta que consegue produzir apenas feiura”. A imagem da engrenagem é a da parte que não controla mais o todo, mas apenas

---

<sup>81</sup> Assumindo a auto referencialidade necessária a toda construção identitária, a pergunta seria: como ter um estilo de vida determinado e ao mesmo tempo poder reconhecê-lo como sendo goês? Como viver em uma casa *de* Goa, mas poder reconhecê-la como uma casa *goesa*? Não é Goa como entidade pré-existente que define a casa como goesa – isso seria o resultado mais simples de uma identificação já realizada – mas a casa goesa que, ao produzir o espaço goês, cria as condições de sua própria goanidade.

responde de forma mecânica a determinações de um sistema maior que não emana das próprias partes. Aqui é possível ver a importância de que o *designer* da vila seja apenas uma figura hipotética, usado justamente para um contraste com a realidade, pois do contrário aos goeses não seria atribuída nenhuma iniciativa própria. No mundo contemporâneo da engrenagem, há finalmente a imagem de uma ruptura com o passado, que está marcada justamente pela perda da espontaneidade que unia iniciativa individual e equilíbrio total. Engolido pela engrenagem, os goeses se encontrariam no presente em uma situação em que já não agiriam segundo sua própria iniciativa, e a imagem idílica da vila goesa do passado é também, assim, a de um mundo em que os goeses faziam a própria história, ainda que não o reconhecessem. É diante dessa imagem e desta ruptura que o museu apresenta um chamamento à consciência histórica que passa fundamentalmente pela possibilidade de que os goeses vejam a si mesmos *na* história. Ainda que hoje os goeses tenham perdido o privilégio da espontaneidade, podem retomar através da consciência histórica o vínculo rompido com seus ancestrais. A necessidade de se buscar um modelo ao arquiteto contemporâneo já é um sintoma da perda dessa espontaneidade, e adiciona uma dimensão pedagógica ao próprio museu: agora é preciso investigar o passado, reconhecer seus traços fundamentais, e agir conforme esse modelo.

Quero concluir este capítulo com algumas palavras a respeito de um goês que, ao que indicam os usos feitos de sua obra no próprio museu, teve a capacidade de ocupar o espaço privilegiado que nem mesmo o hipotético *designer* podia ocupar, justamente por sua externalidade em relação ao palco da vida cotidiana: refiro-me ao cartunista Mário Miranda, que mencionei brevemente ao longo do capítulo. É interessante notar que a dinâmica do posicionamento do

olhar que estou desenvolvendo a partir dos dois trechos selecionados estava também presente na compreensão de Mário Miranda a respeito de seu próprio hábito de se manter distanciado da multidão, mas justamente para conseguir observar essa mesma multidão de forma mais ampla do que qualquer um de seus participantes. Essa sua posição aparece materialmente nos próprios desenhos, em que posições intermediárias – as varandas, os bares, as janelas – possibilitam estar *dentro* dos desenhos, mas em uma posição privilegiada para observar a totalidade do acontecimento, como se estivesse *fora* deles.

No museu, é importante perceber que os desenhos ocupam um lugar bastante específico que reproduz essa mesma relação: fazem parte da exposição, mas são também um comentário sobre ela. Isso fica claro quando se leva em consideração que, além dos desenhos, o museu apresenta também uma maquete da casa onde Mário Miranda vivia, que está apresentada ao público no interior de uma caixa de acrílico, com a legenda [em português]: *Casa dos Mirandas – Loutulim*. Na parede sobre ela, é possível ver sua planta arquitetônica, algumas fotos de seu interior, e relatos pessoais de Mário Miranda sobre a vida na casa. Assim, a própria disposição deste material no museu reforça a ideia de que o olhar do cartunista é um olhar que se posicionava *dentro* da casa, como alguém que testemunhou a vida goesa no seu aspecto mais íntimo e cotidiano.<sup>82</sup> Contudo, a existência de seus desenhos ao longo da exposição mostra que Mário Miranda não se limitou registrar sua vida pessoal: seu olhar se expandiu até o ponto de praticamente se debruçar sobre todos os

---

<sup>82</sup> Os pormenores desta característica da obra de Mário Miranda foram discutidos no Capítulo 1 da tese. Em suma, é porque suas imagens são um registro direto das impressões de seu autor que eles não são apenas uma representação sobre Goa, mas fazem parte, eles próprios, do mundo que representam.

aspectos considerados típicos e importantes desta mesma vida goesa.<sup>83</sup> Deu a estes elementos não apenas expressão, mas também um tipo particular de vida, ao lado da qual as fotografias expostas no museu parecem pálidas e sem eloquência. É justamente por razão deste tipicidade que os desenhos são fundamentalmente diferentes dos demais objetos do museu, que são evidentemente *partes* de Goa, mas que não permitem nenhum olhar *sobre* Goa.

---

<sup>83</sup> A inexistência de desenhos originais de Mário Miranda na exposição indica que eles não aparecem ali como obras a serem conservadas ou valorizadas por qualquer valor singular intrínseco, como ocorre com os demais objetos expostos, e na verdade cumprem ali um papel de construir mediações entre os objetos singulares e um olhar panorâmico da vida goesa em sua maior *tipicidade*.

## Capítulo 3

### Velha Goa: histórias de um lugar cosmopolita

Em minha primeira viagem de pesquisa a Goa, fiquei hospedado no bairro de Fontainhas, na capital Pangim, em um dos vários quarteirões em que moradores e turistas dividem cotidianamente o espaço. Alguns dos moradores, ao perceberem que minha estadia se prolongava e que eu não era, portanto, um turista, conversaram comigo em algumas ocasiões. Um destes moradores do bairro, que morava em frente a um hotel muito frequentado, era especialmente inclinado a reclamar dos turistas. Da porta de sua casa, olhando para a varanda cheia de turistas do restaurante do hotel – que se chama justamente “*Verandah*” – reclamou ironicamente: “Eu não entendo o que essas pessoas veem de especial aqui, não existem varandas na Europa?”.<sup>84</sup> Visivelmente irritado, sua reclamação contém uma característica bastante significativa: o bairro da capital goesa não é um lugar exótico, e teria a oferecer justamente aquilo que a maior parte dos turistas europeus já conheciam em seus próprios países; mais do que isso, esse mesmo morador se queixava constantemente que a presença do turismo tirava dos moradores do bairro a possibilidade de realmente aproveitarem a tranquilidade daquelas ruas. Para este senhor, de idade já avançada, a situação era marcada pelo absurdo de um turismo sem sentido: Fontainhas era apenas um bairro comum, deveria continuar sendo apenas isto,

---

<sup>84</sup> A importância, em Goa, da varanda e do *balcao* foi discutida em pormenores no capítulo anterior. Não surpreende, então, que a poucos metros do restaurante *Verandah*, existe um albergue chamado justamente *The White Balcao*. A fala que reproduzi aqui foi feita em inglês, e a tradução é minha.



e em grande medida ali não havia nada para ser visto.<sup>85</sup> Esse momento de minha pesquisa de campo expressa vivamente uma questão fundamental que pude perceber em diversos contextos: há em Goa uma problematização em torno do que merece ou não ser *visto*. Isso evidentemente subjaz ao modo como o turismo tem sido pensado, mas não se restringe a esse tema: aqui, a crítica ao turismo é reveladora de concepções que atuam no sentido de distinção entre espaços marcados pela monumentalidade ou pela simplicidade cotidiana, pelo que é extraordinário ou apenas comum.

Em uma segunda ocasião, conversava com um outro morador que estava sentado em frente à capela de São Sebastião, também no bairro de Fontainhas. Perguntei se ele morava no bairro, e ele respondeu afirmativamente, apontando uma casa na mesma rua em que estávamos, bem ao lado da igreja. Quando demonstrei estar interessado em saber mais sobre o bairro, ele começou a narrar a história do local: segundo me contou, o bairro havia sido construído após a antiga capital, Velha Goa, ter sido assolada por uma praga e abandonada. Mais do que uma simples sequência temporal, o fato mais curioso da história é que as casas do bairro teriam sido construídas com as pedras coletadas após a demolição de diversas construções da antiga cidade. Sentado nos degraus da capela, o senhor ainda me contou como o crucifixo no interior da igreja, em que Jesus Cristo é representado com os olhos abertos, ficava anteriormente no palácio da Inquisição em Velha Goa – um dos prédios que foram demolidos.<sup>86</sup> Para este segundo morador, o bairro possui certamente coisas interessantes a

---

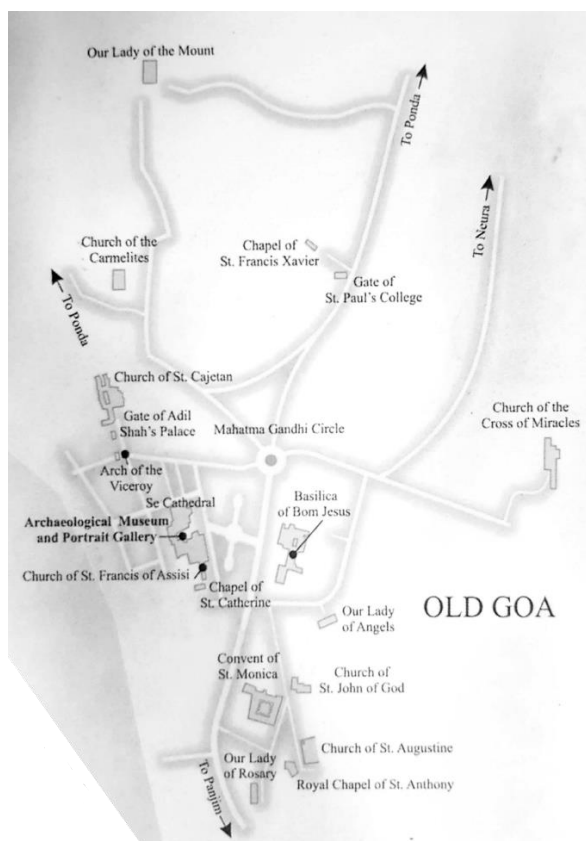
<sup>85</sup> Muito do turismo descreve Fontainhas justamente em termos de seu aspecto corriqueiro, a ideia promovida é justamente a de que é um lugar para se captar a vida tranquila de um bairro típico da capital.

<sup>86</sup> Outro marco da cidade é o sino da *Panjim Church*, que anteriormente ficava no convento de Santo Agostinho, em Velha Goa.

serem vistas, mas a narrativa apresentada ainda sustenta que existiu uma transmutação entre o monumental e cotidiano, e muitas das grandes construções da antiga cidade eram agora casas comuns, que passariam despercebidas a quem não tivesse o conhecimento histórico sobre suas origens. Essa história que me contou tem como tema central o *abandono* de Velha Goa e criação de Pangim, que discutirei na primeira seção deste capítulo.

Na primeira seção apresentarei ainda um breve histórico das relações entre Pangim e a antiga capital no contexto do colonialismo português. As narrativas em torno do abandono da cidade são dominantes, e é através das ruínas e dos monumentos de Velha Goa que essa história é apresentada aos visitantes da antiga cidade. Durante as últimas décadas do domínio português, Velha Goa recebeu grande atenção por parte do governo colonial, que atuou sobretudo em sua reestruturação espacial e na reelaboração narrativa de sua história. Hoje, moram em Velha Goa cerca de 2.500 habitantes, o que contrasta com a grande quantidade de visitantes que recebe todos os anos, em especial durante a festa de exposição das relíquias de São Francisco Xavier. Minha primeira visita a Velha Goa foi justamente durante a exposição das relíquias, em dezembro de 2017. Durante a década de 1950, a incorruptibilidade do corpo do santo foi simbolicamente utilizada pelo governo colonial português, que buscou afirmar que a resistência ao tempo destas relíquias simbolizava a eternidade da presença portuguesa no território. Foi em torno das festas de exposição das relíquias do santo que as principais obras de demolição e reestruturação urbana foram realizadas no lugar, que culminaram em uma associação direta entre a presença portuguesa no território e a história do cristianismo na Índia.

**Figura 25** – Mapa de Velha Goa



Fonte: S. Rajagopalan, *Old Goa*, 2014.

Ainda no interior desta apresentação histórica, discutirei os sentidos da presença da *Archaeological Survey of India* – *ASI* como responsável pela conservação de um conjunto monumental constituído majoritariamente por igrejas e conventos de origem no período colonial. Apresentarei a narrativa histórica dominante da *ASI* a partir de três frentes: as placas explicativas posicionadas diante dos mais diversos monumentos de Velha Goa, que se limitam à descrição factual das características materiais de cada monumento; a narrativa mais abrangente do *Archaeological Museum of Goa* sob responsabilidade da *ASI*, onde o destaque é justamente para o esforço de posicionar a história do lugar em relação à história indiana em sentido mais amplo; e uma publicação da *ASI* intitulada *Old Goa* (2004).

Para melhor compreender estes os materiais selecionados para análise, farei antes uma breve apresentação histórica da própria origem da *ASI*, tendo por referência a consolidação da arqueologia indiana em seus momentos mais significativos. No momento em que a conservação de Velha Goa passa a ser responsabilidade da *ASI*, em 1968, esta instituição estava em um momento de expansão que coincidiu com a crescente defesa pública da importância da arqueologia para a construção do passado indiano. Assim, a despeito das narrativas apresentadas pela *ASI*, buscarei mostrar na terceira seção, a partir do exemplo das ruínas do convento de Santo Agostinho, como este monumento é preparado para ser *visto* de uma maneira muito particular. Meu foco de análise será em um conjunto de painéis explicativos da história do local, e em um dispositivo visual que permite ao visitante experienciar a glória passada do edifício. O efeito buscado neste espaço é justamente o de invocar as suas conexões transnacionais, contribuindo para a produção do caráter cosmopolita de Velha Goa, em um exemplo particularmente elucidativo de articulação entre cronotopos distintos. É importante enfatizar que a discussão em torno do cosmopolitismo, tanto neste capítulo como nos demais de minha tese, não deve levar o leitor a perder de vista o horizonte particular de questões políticas no interior do qual estou tecendo as presentes considerações sobre Goa: a partir desse conceito, penso sempre na maneira pela qual os goeses estão produzindo sua diferenciação em relação ao restante da Índia, em uma dinâmica que se encontra inserida no complexo cenário das políticas estaduais indianas.<sup>87</sup> Na última seção, farei uma análise de narrativas históricas em torno de uma capela

---

<sup>87</sup> Para um olhar geral sobre as implicações do conceito de cosmopolitismo, ver Carol A. Breckenridge (2002).

que foi totalmente restaurada na vila de Verem, e farei uma comparação com as ruínas de Velha Goa.

## 1. A história de um abandono

Velha Goa e Pangim estiveram intimamente conectadas ao longo de sua história. Velha Goa foi a capital da Índia Portuguesa de 1510 a 1843, ou seja, desde a conquista do território por Afonso de Albuquerque até a criação de Nova Goa, uma nova capital que abrangia, além da antiga cidade, as vilas de Ribandar e Pangim. Essa “inclusão” de Velha Goa na nova capital, ainda que os prédios administrativos tivessem sido estabelecidos em Pangim, evitou a perspectiva de uma ruptura completa com o passado: *velha* Goa ainda fazia parte da *nova* Goa. Alice Santiago Faria (2007, p.87) indica que isso teria contribuído para uma “ficção legislativa de uma única capital do Estado da Índia”, que perdurou até 1921, quando a antiga cidade deixou oficialmente de fazer parte de Nova Goa e a capital passou então a ser identificada apenas com Pangim. Ainda que a periodização proposta pela autora possa ser demasiado nominalista – não considerando os efeitos reais desta ficção legislativa – e que o processo de mudança tenha ocorrido de forma mais gradual do que a mudança oficial da capital poderia sugerir, é certamente relevante compreender que esse processo culminou em uma separação espacial e temporal, e que a antiga capital passou a ser denominada de *Velha* Goa somente após a criação da nova cidade.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> A data precisa da denominação “Velha Goa” é difícil de estabelecer, e provavelmente a mudança não se deu de forma brusca. Alguns autores identificam que a adição do adjetivo *Velha* se deu apenas após 1961. É possível dizer, com segurança, que o termo só encontrou fundamento em sua oposição a Nova Goa.

Esta mudança teve um impacto profundo nas representações sobre Goa em sentido mais amplo, visto que a cidade em ruínas, após ser isolada no passado e apartada do presente, deixou de ser um símbolo da decadência do colonialismo português, como era tratada desde o século XVII, especialmente por viajantes ingleses. A moderna Pangim do século XIX seria a evidência material de que os portugueses tinham entrado em uma nova etapa de sua história: agora, eles próprios lançavam seu olhar distanciado para a antiga cidade, ao mesmo lugar em que antes eram observados e julgados. Ainda assim, algo de vivo permanecia associado a Velha Goa após a mudança de capital em 1921, que foi justamente sua importância religiosa: de capital da Índia Portuguesa, a antiga cidade passou a ser considerada pelos portugueses como uma relíquia da cristandade, uma cidade que deixava então de ser associada particularmente à história portuguesa e ganhava uma importância para a história mundial.<sup>89</sup> É certo que essa nova atribuição deve ser compreendida como tendo sido uma intenção do próprio governo colonial, que até os últimos anos de sua presença na Índia buscou inflar seu papel histórico como protetor do cristianismo.

De uma perspectiva mais panorâmica, é possível compreender e posicionar as diversas narrativas históricas sobre a cidade a partir das causas distintas que cada uma atribui ao seu abandono. Uma das causas apontadas é de natureza involuntária – uma epidemia ocorrida no século XVI – e a outra é de natureza voluntária – a expulsão das ordens religiosas no século XIX teria antecipado e causado a ruína da cidade. Outras questões históricas são decisivas para a problematização dos responsáveis pelo abandono da cidade:

---

<sup>89</sup> Nas seções seguintes demonstrarei como Velha Goa se apresenta hoje como símbolo do cristianismo na Índia, sendo que a própria história do colonialismo português no território é silenciada.

após o abandono, o colapso subsequente das estruturas foi obra das intempéries do clima e da falta de manutenção, ou foi uma destruição voluntária por parte dos portugueses? Alguns momentos importantes da história da cidade precisam ser delineados para que a dimensão política do *abandono* seja posteriormente esclarecida.

Mesmo antes da criação de Nova Goa, em 1843, o processo de desocupação da antiga capital já havia se iniciado. Assim, ainda que seja possível estabelecer a mudança oficial como um marco neste processo, este apresentou um caráter muito mais gradual. Isso fica evidente quando se leva em conta a dificuldade em indicar datas precisas para o início da desocupação da cidade, embora relatos de finais do século XVII já apontem sua condição decadente. O primeiro evento que impactou a cidade no sentido de incentivar o afastamento populacional foi uma epidemia de cólera ocorrida ainda nas primeiras décadas da presença portuguesa no território, em 1543. Este é hoje o acontecimento mais amplamente reconhecido como a causa da ruína da cidade pelos goeses com quem conversei sobre o assunto,<sup>90</sup> mas é significativo que ele não seja considerado como tal nas narrativas históricas apresentadas aos visitantes de Velha Goa, onde são apontadas sobretudo causas de ordem política e econômica.

É possível, porém, que o impacto da epidemia no primeiro século da ocupação portuguesa tenha de fato sido fundamental para o cenário desolador que despertou comentários de viajantes ingleses que passavam pelo território português no século XVII. Ainda assim, o tema da maior parte destes

---

<sup>90</sup> O início da pandemia da *covid-19*, que ocorreu durante minha estadia em Goa, levou a um ressurgimento de comentários a respeito desta outra epidemia que teria assolado a cidade. Em algumas conversas que tive em Goa, pude perceber certa resistência à interpretação segundo a qual escolhas políticas ou econômicas teriam levado ao abandono de Velha Goa

comentários não apontava causas *naturais* para o declínio da cidade, e sim causas que podem ser definidas como “civilizacionais”. Os comentadores ingleses que visitaram o território durante o início da presença britânica na Índia consideravam politicamente importante investigar as razões do assumido declínio da administração colonial portuguesa.<sup>91</sup> As ruínas da capital foram tratadas como um símbolo da ruína do empreendimento colonial português em sentido mais amplo, sendo vistas pelos ingleses como uma evidência material das consequências trágicas da influência da religião na política colonial.<sup>92</sup> É importante enfatizar que, neste período, a cidade ainda era a capital, e não era vista como pertencente ao passado. O distanciamento temporal que isolou Velha Goa em um passado superado foi produzido apenas posteriormente, no culminar de um processo de construção da nova cidade de Pangim.

O historiador M. N. Pearson (1988) apresenta uma outra periodização do abandono, e argumenta que as elites deixaram Velha Goa em fins do século XVII, ou seja, em um período posterior em mais de um século à epidemia de 1543, ainda que as causas dessa saída tenham sido também a busca de condições sanitárias mais adequadas. Esta imagem se afasta, pela própria definição do período em que a saída ocorreu, do caráter de calamidade geralmente atribuído à evacuação da cidade em decorrência da epidemia. Contudo, é importante considerar que a avaliação de M. Pearson se refere às elites, e é notável que algumas das igrejas que ainda existem em Velha Goa foram construídas justamente no século XVII, como a Igreja de São Caetano,

---

<sup>91</sup> M.N. Pearson (1987). Sobre o exercício comparativo realizado por viajantes ingleses, Filipa Lowndes Vicente (2015).

<sup>92</sup> Não deixa de ser relevante pensar que a mudança da capital para Nova Goa tenha isolado o elemento religioso do político em espaços distintos.



concluída na metade do século.<sup>93</sup> Ou seja, ainda que o abandono das elites – que teriam se mudado para Pangim e Ribandar – tivesse de fato ocorrido a partir deste século, é evidente que ele não pode ser associado imediatamente à ruína da cidade como um todo. Ainda assim, a maior parte das histórias do declínio de Velha Goa buscam definir uma causa determinante para sua ruína, o que acaba necessariamente por posicionar diferentes agentes históricos em uma complexa distribuição de responsabilidades. O que um olhar mais panorâmico sobre a bibliografia a respeito da história da cidade indica, contudo, é que não existiu um evento definitivo que permitiria identificar com precisão um *antes* e um *depois* no longo processo de transformação do lugar.

No que se refere às causas voluntárias de abandono da cidade, destacam-se dois eventos: a expulsão dos jesuítas de todos os territórios portugueses em 1759, pelo Marquês de Pombal, e a posterior extinção das ordens religiosas em 1834, após o fim da Guerra Civil Portuguesa (1828 – 1834). Estes eventos colocam como causa central da ruína da antiga capital uma decisão política do governo português. O contexto em que a expulsão dos jesuítas aconteceu foi marcado por profundas transformações em Goa. Em 1759, mesmo ano da expulsão dos jesuítas, o vice-rei Conde de Ega se muda da capital para o palácio do Idalcão em Pangim, em um passo importante para a futura mudança efetiva da capital (FARIA, 2007). Uma importante consequência deste primeiro movimento foi a apresentação de um plano urbanístico de Pangim em 1776, que estava orientado à construção de uma cidade marcadamente moderna. A passagem para o século XIX, contudo, esteve longe de ser tranquila: durante o período de 1799 a 1815, Goa foi ocupada pelos

---

<sup>93</sup> O próprio trabalho de Pearson argumenta que a vida da maior parte da população de Goa no período não se alterou de acordo com as vicissitudes históricas de Velha Goa.

ingleses, e pouco mais de uma década depois, em 1828, Portugal entra em um período de guerra civil que culminou com a extinção dos conventos em 1834 e a consequente demolição de muitas das estruturas em Velha Goa.<sup>94</sup> Foi após esse período que finalmente Nova Goa foi oficialmente reconhecida como capital em 1843, e Velha Goa passou a ser reconhecida pela administração portuguesa sobretudo por sua importância religiosa. Essa é, possivelmente, uma das causas pelas quais ainda hoje Velha Goa seja mais associada ao espaço cristão em sentido geral do que ao empreendimento colonial português em específico, inclusive existindo um silenciamento em relação a seu papel no empreendimento colonial: a importância de Velha Goa é apresentada como transcendendo seu lugar histórico particular, pautando-se mais no suposto caráter universal das narrativas cristãs.

Significativa desse interesse é a data de 1859, quando foi retomada a exposição das relíquias de São Francisco Xavier na Basílica do Bom Jesus, após mais de um século sem que tivessem ocorrido. Foi em torno das exposições anuais que teve início um processo de transformações no lugar que lhe conferiu a aparência que pode ser vista ainda hoje pelos visitantes de Velha Goa. Talvez a característica mais importante deste primeiro período de retomada da exposição das relíquias foi a destruição de muitas estruturas. Em 1870, uma comissão foi criada especificamente para listar os prédios da cidade e indicar quais deveriam ser preservados e quais poderiam ser destruídos. A retomada das festas anuais de São Francisco Xavier foi uma motivação em torno da qual

---

<sup>94</sup> Segundo Sidh Mendiratta (2011), a demolição de prédios de Velha Goa ocorreu majoritariamente entre 1760 – logo após expulsão dos jesuítas – e 1890 – que marca um momento de crescente interesse na conservação da antiga cidade, após as transformações urbanas feitas por ocasião da retomada das exposições anuais das relíquias de São Francisco Xavier em 1859, de que falarei adiante.

foram feitas diversas modificações urbanas na cidade, que passava então a ser pensada como um lugar orientada a receber peregrinos. A maior parte das modificações ocorreu justamente no entorno da Basílica do Bom Jesus, onde a festa se concentra. As exposições das relíquias de São Francisco Xavier se tornaram também um contexto, a partir do início do século XX, para a publicação de inúmeros trabalhos históricos e guias para os visitantes de Velha Goa.

Em um claro exemplo da relação entre arqueologia e produção da história, Velha Goa foi vista como um lugar que deveria se adequar aos visitantes. Em outras palavras, o espaço foi pensado e reformulado materialmente com a finalidade de ser visto de uma maneira específica. A divulgação do legado arquitetônico de Velha Goa foi feita também no periódico *O Oriente Português*, que teve sua publicação iniciada em 1904. Sidh Mendiratta (2011) argumenta que a descoberta do túmulo de Afonso de Albuquerque em 1890 deu início a um período de maior interesse na conservação de Velha Goa. A relação entre a descoberta e a iniciativa de conservação e propaganda precisa ser, contudo, pensada com cautela. O que chama a atenção é que a perspectiva oficial portuguesa sobre Velha Goa a apresenta cada vez mais como um símbolo de um passado grandioso, e não como símbolo de declínio e fracasso colonial, como aparecia frequentemente nas narrativas de viajantes ingleses.

O contexto em que o túmulo de Afonso de Albuquerque foi descoberto era o de uma desconstrução ativa e intencional do espaço da antiga cidade, que teve início em 1870 com a criação de uma comissão, por parte do governador-geral da Índia Portuguesa, o visconde de São Januário (1829 – 1901), para a descrição e avaliação do estado em que se encontravam os edifícios de Velha Goa. O objetivo da comissão era indicar quais edifícios seriam conservados e quais

seriam demolidos, o que de fato ocorreu em grande escala nos anos que se seguiram. Segundo Vera Mariz (2018), o objetivo da comissão era, inicialmente, bastante pragmático: aliviar a administração portuguesa de custos desnecessários com a manutenção de prédios que já não tinham serventia. Contudo, a autora afirma que houve uma “transformação de uma iniciativa de preocupações meramente económicas numa missão pontuada por diversas manifestações de entendimento da importância histórica, artística e religiosa dos edifícios visados” (MARIZ, 2018, p.212). Esse processo de desconstrução faz parte da história de Velha Goa tal como é percebida ainda hoje, em especial nos comentários a respeito da construção do bairro de Fontainhas, em Pangim, com as pedras demolidas da antiga capital. O que chama atenção neste caso é que o período em que teve início o interesse arqueológico seguiu e, em alguns momentos, se confundiu, com o período em que muitas das construções estavam sendo destruídas. Esse período é significativo justamente por evidenciar este processo concomitante de produção e destruição, algo que escapa totalmente das histórias que buscam um evento que teria, por sua própria singularidade, demarcado claramente o momento do colapso, do qual a valorização do papel histórico da epidemia de 1543 seria o caso mais expressivo.

O interesse pelo valor arquitetônico em Velha Goa se intensificou particularmente nos últimos anos do colonialismo português, sobretudo a partir da independência indiana de 1947, quando aumentou a pressão diplomática para que Portugal cedesse os territórios da Índia Portuguesa à Índia.<sup>95</sup> Sob as

---

<sup>95</sup> É importante lembrar que, neste momento, a ideia era mostrar Velha Goa ao mundo, em uma estratégia de angariar apoio da comunidade internacional à demanda portuguesa de que sua presença na Índia não fosse considerada como uma presença colonial. De acordo com essa estratégia, Goa era retoricamente descrita pelo governo português como uma província ultramarina.

ameaças da iminente invasão indiana, as construções de Velha Goa seriam símbolo da longa presença portuguesa no território. Mais do que isso, uma identificação entre a presença histórica portuguesa e o cristianismo na Índia buscou estabelecer uma legitimidade que não se pautasse em uma história particular, mas que fosse ampliada duplamente: Velha Goa deveria ser reconhecida por sua importância para o *cristianismo*, por um lado, e para a história de todo o Ocidente, visto que era promovido pelo governo português como o lugar de encontro entre Oriente e Ocidente. Neste período, que se estendeu até a década de 1950, os portugueses se apresentavam como os construtores de Velha Goa, e não como seus destruidores. Como descreverei adiante, essa imagem não é hoje apresentada aos visitantes de Velha Goa, que encontram um legado material que teria sido construído por iniciativa exclusiva das ordens religiosas. Antes de passar efetivamente a um caso particular de narrativa histórica produzida em Velha Goa, farei uma apresentação sumária da história da *Archaeological Survey of India*, bem como da maneira específica pela qual esta instituição apresenta a história de Velha Goa.

## **2. Apontamentos históricos sobre a *Archaeological Survey of India***

A maior parte das pesquisas sobre a história da arqueologia na Índia apontam duas tendências que se alternaram a depender do contexto: por um lado, alguns períodos foram caracterizados por uma maior descentralização nas investigações, que eram realizadas por indivíduos sem qualquer vínculo institucional; por outro, esforços de concentração e coordenação levaram à fundação de instituições de abrangências variadas, mas sempre sobrepondo aos

sítios arqueológicos particulares alguma história de escopo abrangente. Esta questão, que desenvolverei abaixo de forma sumária, aponta para o tema que verdadeiramente me interessa: quanto mais descentralizada a atividade arqueológica indiana se tornou, mais próxima ao grande público ela se viu posicionada, especialmente a partir de sua atuação como instituição que possibilitaria um engajamento direto da população indiana na *visualização* do próprio passado. Longe dos estudos estritamente acadêmicos que se desenvolveram até o século XIX, a arqueologia indiana chegou às vésperas da independência de 1947 como uma frente de atuação e intervenção no debate público indiano. Mostrarei nas seções seguintes como essa produção histórica de grande alcance público implicou também em *silenciamentos*, e que estes são tão importantes para a construção das narrativas históricas quanto os lugares e eventos efetivamente apresentados aos visitantes de Velha Goa. Antes, contudo, é preciso descrever em linhas gerais esse encontro da arqueologia indiana com os sítios particulares onde o passado podia ser articulado com a experiência direta dos visitantes.

O primeiro esforço de sistematização da investigação sobre o passado da Índia, que desde o século XVI se assentava sobre iniciativas individuais, foi a fundação da *Asiatic Society of Bengal (ASB)*, em Calcutá, no ano de 1784. Motivado por propósitos iluministas, o seu fundador, William Jones, pretendia sobretudo posicionar a história indiana no interior do quadro geral da história mundial.<sup>96</sup> Importante enfatizar que a *ASB* não estava orientada exclusivamente aos estudos de arqueologia, e mesmo nesse caso não realizou escavações,

---

<sup>96</sup> Esta proposta se materializou sobretudo no desenvolvimento dos estudos indo-europeus, com especial destaque para investigações comparadas entre o sânscrito e latim e o grego (UCKO, 1995).

sendo muito mais associada ao vasto campo da então chamada “Indologia”. A segunda metade do século XVIII já indica, portanto, a tendência à centralização que se concretizou quase um século depois, com a fundação da *Archaeological Survey (AS)*<sup>97</sup> em 1861. Nesta data, um engenheiro militar britânico chamado Alexander Cunningham (1814 – 1893) fez um apelo ao governador-geral da Índia, Charles Canning (1812 – 1862) a respeito do completo abandono em que diversos monumentos se encontravam no país.

O contexto político do período também deve ser levado em consideração, e Dilip Chakrabarti (1982) argumenta que a sistematização da ciência arqueológica na Índia, que culminou com a fundação da AS, foi simultânea ao entendimento, para os próprios ingleses, de que a Índia seria uma nação antiga, que poderia ser referenciada a um passado próprio e, conseqüente, ser uma área específica de investigação arqueológica.<sup>98</sup> Esta imaginação colonial de uma unidade histórica entre regiões até então estudadas de forma autônoma foi estimulada especialmente nos primeiros anos do *Raj Britânico*, instituído após o Motim de 1857. Essa revolta de grandes proporções fez com que a coroa britânica buscasse ampliar seu conhecimento a respeito da Índia, que seria então governada diretamente por ela, e não mais pela *Companhia das Índias Orientais*.<sup>99</sup> Apesar desta defesa da particularidade histórica indiana, que

---

<sup>97</sup> Nos primeiros anos de sua existência, a ASI era denominada apenas como “Archeological Survey” [AS], e seu primeiro diretor-geral foi Alexander Cunningham (1814 – 1893), um oficial do exército britânico que dedicou boa parte de sua permanência na Índia ao estudo da arqueologia. Fora da AS, e muitas vezes contrariamente às suas teses, um papel de grande influência se consolidou em torno dos trabalhos independentes de James Fergusson e James Burgess. Para mais informações sobre a história da arqueologia na Índia, ver D. Chakrabarti (1988). Para o conflito entre os grupos de Alexander Cunningham e James Fergusson, ver Upinder Singh (2016).

<sup>98</sup> Para Hasmukh Sankalia (1965), a antiguidade da Índia foi descoberta na primeira metade do século XIX, em especial após o orientalista inglês James Prinsep ter decifrado o alfabeto *brahmi*, o mais antigo sistema de escrita conhecido no subcontinente.

<sup>99</sup> Além da fundação da ASI em 1861, o Censo e as investigações etnológicas mais sistemáticas datam desse mesmo período pós-1857.

pressionou as fronteiras institucionais da investigação arqueológica até o ponto em que ela se unificou sob a AS, o foco das investigações do período não correspondeu a esta abrangência temporal: ainda que se promovesse uma percepção de unidade espacial da Índia, o interesse estava claramente sedimentado no campo da história antiga (DHAVALIKAR, 1999).

Mais do que apenas uma organização institucional, a fundação da AS marcou também a consolidação do foco especificamente arqueológico de pesquisa, com desenvolvimento de escavações que levaram a novas descobertas, e não apenas de observações e descrições de locais já conhecidos. As escavações do período se restringiram, contudo, ao estudo de arquitetura budista no norte da Índia, mas ainda assim foi um primeiro momento em que demandas por conservação e investigação de novos sítios arqueológicos foi atendido pelo governo britânico. Após 1885, contudo, o posto de diretor praticamente deixou de existir, não sendo estabelecido nenhum sucessor a Cunningham. Apenas em 1902 o vice-rei Lord Curzon retomou o interesse e indicou John Marshall para ocupar o posto. A história do período de Cunningham mostra justamente que, mesmo tendo sido esse um primeiro esforço de centralização, a arqueologia na Índia alcançou certa continuidade institucional apenas no século XX.

Geralmente a maior centralização das investigações arqueológicas aparece associada à emergência de um sentimento nacional, na medida em que essa centralização corresponde à imaginação de um espaço e uma história nacionais. No seguinte relato, o arqueólogo Hasmukh Sankalia (1908 – 1989) identifica que foi, ao contrário, a *descentralização* da investigação arqueológica que foi decisiva para o conhecimento do passado indiano no período de



consolidação do nacionalismo indiano, sendo visto por ele como um prenúncio à Independência em 1947. Aqui já é possível ver um autor que, participando dos próprios eventos que se sucederam ao evento que narrava, começava a lançar as bases para um posicionamento bastante particular da arqueologia como palco central dos debates públicos sobre a identidade nacional indiana:

O fato mais significativo, sintomático do que a própria Índia alcançaria alguns anos mais tarde, foi que na década de 1940, o Governo da Índia que era majoritariamente britânico, perdeu ou abandonou seu monopólio das escavações arqueológicas no país. De uma maneira singela inicialmente, a *University of Calcutta* e então a *Deccan College* assumiram o campo, e foram seguidas posteriormente por outras universidades. Isto foi de fato um grande avanço e contribuiu consideravelmente ao rápido desenvolvimento de nosso conhecimento sobre o passado da Índia. (SANKALIA, 1974, p. 19)

Hasmukh Sankalia foi o primeiro discípulo indiano do arqueólogo britânico Mortimer Wheeler (1890–1976), a quem reconhece o mérito de ter dado justamente o impulso à diversificação que teria levado à grande expansão da arqueologia nos anos precedentes à Independência. O arqueólogo Karagadda Paddayya (1995, p.131) descreveu da seguinte maneira o período de Mortimer Wheeler como diretor-geral da ASI: “O curto período do mandato de Wheeler durou quatro anos (1944–48) e foi marcado por uma série de desenvolvimentos que normalmente tomariam quarenta anos”. Ainda que outros trabalhos historiográficos apontem que esta afirmação da existência de um monopólio do governo seja descomedida, o que interessa aqui é compreender que a década de 1940 foi marcada por um impulso à ampliação da presença da arqueologia na Índia para além dos quadros institucionais então vigentes.<sup>100</sup> O que ocorreu

---

<sup>100</sup> A década de 1930 havia sido marcada, ao contrário, por um quase completo abandono dos principais sítios arqueológicos indianos, com a assumida justificativa de falta de fundos decorrente da crise de 1929. Em seu clássico *The Discovery of India* (1946, p.69), Jawaharlal Nehru lamenta o abandono dos trabalhos de escavação nos sítios associados à civilização do vale do Indo.

não foi, no entanto, um retorno à situação anterior na qual as investigações eram levadas de forma individual por pesquisadores independentes, e Sankalia valoriza sobretudo a diversificação *institucional*, que aparece em sua narrativa como parte de um movimento de maior proximidade entre os centros de pesquisa e as realidades a serem pesquisadas. Sankalia afirmou esta proximidade não apenas a partir da organização das instituições, mas também no que se refere aos objetivos norteadores das pesquisas, dizendo que “a arqueologia nos ajuda a compreender nosso passado, para que possamos guiar nossos passos no futuro e desenvolver um senso de orgulho e consciência de nosso legado” (SANKALIA, 1974, p. 29). No mesmo artigo, o autor afirma que a missão mais importante da arqueologia era seu reencontro com as “massas” e, com esse objetivo, indicou algumas tarefas importantes, como incentivar a visita aos sítios arqueológicos, publicar em linguagem acessível as principais descobertas, não proibir fotografias, dentre outras. (SANKALIA, 1974, p. 29)

Com essa expansão das investigações arqueológicas em meados do século XX, uma grande e variada população poderia ver o próprio passado, inclusive através de seu envolvimento com os próprios espaços de onde este passado estava emergindo. Uma profunda mudança ocorreu, portanto, em relação ao período dos estudos especializados em “Indologia” do século XVIII, que eram fundamentados sobretudo no conhecimento linguístico, em especial do sânscrito. A identificação da diversificação de centros de pesquisa nos anos que antecederam a Independência em 1947 não significa, evidentemente, que o governo central e os provinciais deixaram de se envolver com as investigações arqueológicas, e o caso mais claro é justamente o da continuidade dos trabalhos da ASI sob a direção de Mortimer Wheeler. Essa valorização de uma

diversificação institucional correspondia, sobretudo, a uma visão particular da história, e Hasmukh Sankalia criticou o que considerava ser um “entusiasmo dos antropólogos em mostrar o progresso da ‘selvageria e barbárie para a civilização’” (1974, p.19). A organização temporal da história indiana não poderia ser simplesmente encaixada neste grande esquema universal, e pesquisas em contextos particulares passaram a ser o foco das investigações.

Nesse contexto, a ideia dominante era a de que a Índia precisava ser redescoberta pelos próprios indianos, que teriam se desconectado de seu próprio passado pela ação dos colonizadores. O meio mais eficiente de redescobrir o passado era justamente o de torná-lo visível por sob as camadas históricas que o suplantaram. No livro *Facts on the Ground* (2001), a antropóloga Nadia Abu El-Haj desenvolveu em pormenores as implicações políticas das escavações arqueológicas em Israel, mostrando como esta se orientava para produzir a história da suposta ocupação primordial judaica no território. Dessa maneira, as “camadas” históricas posteriores perderiam a aura de autenticidade, ainda que estivessem mais aparentes aos moradores e visitantes. A arqueologia seria, da perspectiva de seus usos políticos, esse dispositivo capaz de sugerir que aquilo que está escondido sob o solo é mais fundamental do que o que podemos observar à primeira vista na superfície.

Em Velha Goa, apesar da ASI ter produzido uma história que se organiza em torno do tema das conquistas sucessivas do território, o foco continua sendo a valorização do patrimônio arquitetônico de origem cristã. Minha hipótese é a de que, na atualidade, a própria ASI é que ocupa um lugar de autoridade para narrar a história da antiga capital, fornecendo não apenas um olhar histórico panorâmico, mas a própria mediação entre o passado e o presente. Esse tema

será desenvolvido em mais pormenores no restante do capítulo, mas adianto que nas ruínas do convento de Santo Agostinho existe uma complexa relação entre o visível e o invisível, entre aquilo que se mostra espontaneamente e aquilo que precisa ser revelado aos visitantes através de dispositivos explicativos. O caso de Velha Goa se insere em um conjunto específico de problemas que teve de ser enfrentado pela *ASI*, que é o de integrar no conjunto de patrimônios indianos justamente aquelas construções de origem colonial.<sup>101</sup> Assim, por mais que a história da fundação da *ASI* seja inseparável da história do nacionalismo indiano nos séculos XIX e XX, após a independência indiana colocou-se um novo conjunto de problemas referente a esse tipo de patrimônio que remonta sua origem e seu estilo à influência europeia.<sup>102</sup> Em outras palavras, se o foco inicial da *ASI* era justamente encontrar e divulgar um passado especificamente indiano, como a instituição incorporou monumentos que inevitavelmente remontam sua origem a outras histórias e outros lugares?

### **3. Velha Goa e a *ASI***

Saindo da capital Pangim, a viagem de ônibus até Velha Goa percorre cerca de dez quilômetros e leva menos de meia hora para alcançar seu destino. A chegada ao lugar marca uma mudança perceptível na paisagem: a via estreita do trajeto, margeada por fileiras de casas, termina na ampla praça central de Velha Goa, praticamente um grande campo aberto circundado por diversas

---

<sup>101</sup> Evidentemente, Velha Goa não é o único caso deste tipo, que inclui a arquitetura colonial em todas as regiões da Índia.

<sup>102</sup> Essa característica não é exclusiva de Velha Goa, e em outros estados indianos construções coloniais, inclusive igrejas, são monumentos protegidos pela *ASI*. (METCALF, 2005, p.110).

igrejas. Os poucos moradores de Velha Goa vivem fora desta área central, o que causa justamente a impressão de que o lugar está longe de possuir qualquer semelhança com uma cidade, ou mesmo com uma vila goesa. Apesar disso, não se trata de um lugar vazio, e por entre os edifícios do lugar há uma grande circulação de turistas e peregrinos. Apesar de a maior parte das mais importantes igrejas estarem no entorno desta praça central – como a Basílica do Bom Jesus e a catedral da Sé, de que falarei mais adiante – algumas delas estão ligeiramente afastadas, atrás da primeira fileira de construções visíveis, porém próximas o suficiente para serem alcançadas em poucos minutos de caminhada. No meio desta grande praça, é possível ver um comprido letreiro feito em pedra onde está escrito: *Archeological Survey of India* [foto 2]. Ao lado, um pequeno painel mostra um mapa indicando aos visitantes os sete principais monumentos do entorno, que são justamente aqueles que compõem as “Igrejas e Conventos de Velha Goa”, listados pela UNESCO, em 1987, como Patrimônio Mundial. Diante do letreiro da ASI, o visitante contempla dois dos maiores edifícios de Velha Goa: a catedral da Sé e a Basílica do Bom Jesus. A Sé é a maior igreja de Goa e foi construída pelo governo português para a ordem dominicana; sua construção, que foi iniciada em 1542, levou quase um século para ser totalmente concluída, e ainda hoje ela é a sede do Patriarcado das Índias Orientais e da Arquidiocese de Goa e Damão.

Do lado oposto à catedral, está a Basílica do Bom Jesus, cuja construção foi concluída em 1605, e que é a mais visitada de todas as igrejas de Velha Goa, famosa pela presença em seu interior do corpo incorruptível de São Francisco Xavier, que pode ser visto em um mausoléu com as laterais de vidro. São Francisco Xavier nasceu em 1506, no reino de Navarra, na Espanha. Após um

período em que morou em Paris, conheceu Inácio de Loyola, o fundador da Companhia de Jesus, com quem fez uma peregrinação a Roma; na cidade, teve contato com representantes do rei de Portugal, Dom João III, o que o levou a Lisboa e, posteriormente, para Goa em 1542. Tendo Goa como base de suas peregrinações, fez viagens às ilhas Molucas, a Malaca, ao Japão e em 1552 morreu após um período doente, enquanto estava na ilha de Sanchoão, na China. Após quatro meses de seu enterro em Sanchoão, o túmulo de Francisco Xavier foi aberto por seu sucessor, que queria prestar-lhe homenagens, e foi encontrado plenamente conservado, como se ainda estivesse vivo. São Francisco Xavier foi canonizado em 1622, e seu corpo é visto anualmente por milhares de visitantes em Velha Goa.

Tanto a Basílica do Bom Jesus quanto a catedral da Sé já receberam trabalhos de restauração da *Archeological Survey of India (ASI)*. Além dos trabalhos de conservação e restauração, a *ASI* cumpre um papel fundamental na produção de narrativas históricas em toda a Índia, e compreender sua presença em Velha Goa é um meio privilegiado para analisar o tipo de relação que é ali produzida entre a história local e a história indiana em sentido mais amplo.<sup>103</sup> Para uma melhor compreensão dos sentidos históricos de Velha Goa, irei descrever, nesta seção, como a *ASI* apresenta a história deste conjunto de monumentos, tanto diretamente aos visitantes através de placas explicativas no local, quanto em suas demais publicações. Um problema se destaca na análise que faço nesta seção: a maioria dos monumentos de Velha Goa datam do período colonial, e em contraste com o que apresentei no capítulo anterior a

---

<sup>103</sup> Mais do que narrativas históricas, a *ASI* também conduz os trabalhos de conservação em Velha Goa. Uma outra instituição que também atua no local é a *Fundação Oriente*, que foi responsável pela restauração da Capela de Nossa Senhora do Monte, e que organiza alguns eventos que acontecem no local e sobre os quais falarei adiante.

respeito das casas goesas, não existe em Velha Goa nenhuma continuidade histórica que remonta ao período pré-colonial e que possa ser produzida a partir das igrejas e conventos.<sup>104</sup> As estruturas da antiga cidade apresentam uma perspectiva histórica formalmente diferente, em que as marcas materiais da presença do cristianismo remontam a circuitos globais do amplo espaço cristão. Não há nenhuma perspectiva de *formação* destas construções, de sua transformação ao longo do tempo, de mudanças em sua aparência ou em sua estrutura; o que existe, ao contrário, é a ideia de que elas corresponderam a modelos arquitetônicos que pertenciam ao mundo cristão, obtendo suas características de um conjunto diverso de origens nacionais.

**Figura 26** – Praça central com o letreiro da ASI; ao fundo, a catedral da Sé.



Fonte: fotografia do autor, dezembro de 2017.

---

<sup>104</sup> Joaquim Santos (2016) argumenta que, diferentemente dos ingleses na Índia, que buscaram se posicionar como a última etapa de um longo processo de sucessivas conquistas do subcontinente indiano, os portugueses possuiriam um passado ao qual retornar. A questão parece-me mal colocada: ter um passado ao qual retornar não significa que este passado seja considerado como a *origem* definitiva, sobre a qual se teria condições de sustentar e legitimar sua presença no território.

Em 1968, a *ASI* passa a ser responsável pela preservação dos patrimônios de interesse nacional em Goa, o que incluía os diversos monumentos da antiga capital. Hoje, além da proteção dos monumentos, a *ASI* ainda é responsável pelo *Archeological Museum* existente em um anexo do Convento de São Francisco de Assis. Qual poderia ser o lugar ocupado pelo patrimônio cristão em uma instituição de arqueologia indiana? Tanto nas publicações da *ASI* quanto no museu arqueológico, o passado de Goa é indubitavelmente indiano, e o estabelecimento de um amplo escopo histórico deixa claro que as igrejas e conventos se incluem no conjunto de patrimônios do período *colonial*. Esse aspecto de Velha Goa é descrito em uma publicação da *ASI* que possui o formato de um guia para visitantes, com informações adicionais a respeito de horários das visitas, hospedagens, dentre outras, e que é vendido no *Archeological Museum*. Esta publicação é uma fonte importante de informações a respeito da perspectiva da *ASI* a respeito de Velha Goa, e faz parte de uma série dedicada aos *World Heritage Sites* na Índia. Apesar das informações bastante detalhadas sobre aspectos materiais e estéticos de cada um dos monumentos de Velha Goa, quero me ater especialmente ao quadro histórico geral no interior do qual essas informações particulares se encontram posicionadas.

Primeiramente, o documento aponta a origem mitológica de Goa: “De acordo com a tradição, Paraśurāma reivindicou esta terra do mar, fazendo-o recuar, e estabeleceu os arianos, que o acompanhavam, nas margens dos rios Gomatī e Aghanāsinī, como eram chamados então o Mandovi e o Zuari”. Essa história é amplamente conhecida em Goa e foi narrada a mim algumas vezes. Claramente há aqui um posicionamento da própria origem de Goa em um quadro



mais amplo do hinduísmo, visto Paraśurāma ser um dos avatares do deus Vishnu. A história não faz referência específica a Velha Goa, o que aliás é uma característica importante a ser destacada em toda essa narrativa histórica. Antes mesmo da apresentação desta origem mitológica, o documento mostra que a história do nome *Goa* encontra sua origem nos mais antigos épicos indianos: “O nome [Goa] deriva de ‘Gomanta’ tal como referido no *Mahābhārata*, *Harivaṃśa* e *Skandapurāṇa*”.

Apesar desta referência a tempos remotos, o documento opera com uma linha do tempo em que um outro *início* é identificado: “A história antiga de Goa começa no terceiro século AC quando formava parte do Império Maurya. Era governada pelos *Sātavāhanas de Kolhapur no início da era cristã*”. Aqui, a noção de história antiga aparece associada à história de sucessivas conquistas, um tema fundamental para a concepção geral das narrativas da ASI não apenas sobre Goa, mas em toda a Índia. É importante destacar que, ao longo desta história de conquistas, Goa sempre foi parte de impérios e dinastias fundadas em outras regiões indianas. Na descrição de todos os principais momentos da história das sucessivas conquistas, Goa não é nunca o centro de nenhum dos poderes instituídos.<sup>105</sup> Acrescenta-se a isso o fato de que o documento descreve sobretudo a história de Goa em sentido genérico, e posiciona Velha Goa apenas em um momento consideravelmente posterior: “A história cultural de Velha Goa pode ser remontada ao século XI, quando os Kadambas estabeleceram nesta região um *brahmapurī*”.<sup>106</sup> É possível ver que a história de Velha Goa faz parte

---

<sup>105</sup> Mesmo quando a ASI descreve o período em que Chandrapur – hoje conhecida como a vila de Chandor – foi a “capital” de Goa, trata-se claramente do local onde, em Goa, se assentava os governantes da dinastia Bhoja, que se estendia por uma vasta área e tinha como centro a região de Malwa, nos atuais estados de Madhya Pradesh e Rajastão.

<sup>106</sup> No período Kadamba, *brahmapurīs* eram centros educacionais, muitas vezes referidos como antigas universidades.

não apenas de uma história que se desenrolava em uma área consideravelmente maior, mas tinha sua dinâmica compassada pelas vicissitudes políticas de todo sul e centro do subcontinente. Os achados arqueológicos e as construções religiosas em Goa seriam testemunho desse processo milenar: “No intervalo de aproximadamente mil anos, começando no século IX, os conquistadores embelezaram Goa com templos, mesquitas e igrejas”.<sup>107</sup> A caracterização aparentemente simples, porém controversa, de que essas construções religiosas teriam *embelezado* Goa carrega, acredito, certas implicações. Se por um lado Goa possui uma clara condição periférica no interior dos domínios a que esteve submetida, ainda assim era uma região disputada por sua posição portuária estratégica, e que recebeu assim influências diversas. As igrejas – que são as únicas construções goesas que foram listadas como patrimônio mundial pela UNESCO – aparecem aqui como apenas uma das influências que marcaram o espaço em Goa.

Mesmo no documento da *ASI*, o patrimônio de Velha Goa é sobretudo associado à história do cristianismo, sobre a qual é feito um convite ao visitante: “Aventure-se para além da orla repleta de palmeiras das praias de Goa e descubra os marcos mais duradouros deste patrimônio, *viz.*, as igrejas e conventos de Velha Goa”. Aqui, vemos que são as igrejas e conventos que são caracterizadas como marcos duradouros, e que a *ASI* assume como destinatário um turista que esteja em Goa em busca de lazer nas praias. De fato, a experiência de um visitante a Velha Goa é indubitavelmente orientada ao patrimônio cristão, visto que desde sua chegada à praça central, é este

---

<sup>107</sup> Curiosamente, o documento não apresenta o século IX em nenhuma data considerada relevante na história goesa, apontando apenas que desde o século VIII Goa estava sob domínio da dinastia dos Silaharas.

patrimônio que lhe alcança os olhos. Assim, se a narrativa histórica da ASI reconhece a particularidade do período do domínio português, inclusive associando neste texto o poder colonial e a conversão religiosa, existe a afirmação do valor cultural e histórico deste conjunto de edifícios.<sup>108</sup>

Essa história de conquistas sucessivas é apresentada aos visitantes de Velha Goa justamente no *Archaeological Museum*, que é mantido pela ASI e que conta com um acervo dividido em distintas fases históricas, que vão de instrumentos de pedra do período paleolítico até objetos do período colonial associados ao cristianismo. O *Archeological Museum* cumpre um importante papel de mostrar esses diferentes momentos históricos, produzindo assim uma conexão entre eles. Fundado em 1964, o museu ocupa o espaço do antigo convento de São Francisco de Assis. Os objetos apresentados foram encontrados não apenas em Velha Goa, mas em diversas regiões goesas. Um importante contraste resulta da comparação entre a narrativa histórica da ASI, presente tanto no museu quanto na publicação que estou analisando, e as demais informações apresentadas aos visitantes em placas informativas diante de cada um dos monumentos. Concentrarei minha análise em um destes monumentos, que é o complexo de ruínas da igreja e do convento de Santo Agostinho.

---

<sup>108</sup> Em uma informação a respeito do museu, presente no site da ASI, a conquista de Goa por Afonso de Albuquerque é descrita como “o início da hegemonia do Ocidente sobre o Oriente, um período de colonização que durou por quatrocentos e cinquenta anos, até meados do século vinte”.<sup>108</sup>

### 3. As ruínas da igreja de Santo Agostinho

Como mencionei na seção introdutória deste capítulo, a primeira vez que estive em Velha Goa foi em dezembro de 2017, durante a festa de exposição das relíquias de São Francisco Xavier. Na ocasião, quando me aproximei das ruínas da igreja de Santo Agostinho, me deparei com uma placa em pedra entalhada da “Archeological Survey of India (ASI)”, onde estava inscrita uma narrativa da grandiosidade e decadência da igreja:

A torre e a igreja foram construídas em 1602 pelos frades agostinianos que chegaram em Goa em 1587. A construção foi abandonada, o que resultou no colapso da abóbada em 1842. A fachada e metade da torre ruíram em 1931 e algumas outras partes colapsaram em 1938.

Este breve histórico cumpre o propósito de delimitar os anos de construção e colapso da igreja, apontando como causa de sua deterioração o abandono que sofreu no século XIX. O termo “abandono”, quando apresentado sem maiores qualificações, parece sugerir, mesmo que implicitamente, que a destruição foi efetivada pelo próprio tempo: o colapso da abóbada é explicado como tendo sido um resultado deste abandono, que teria deixado a construção desamparada diante das intempéries. Essa imagem aparece de modo ainda mais explícito em um outro painel que analisarei adiante, onde o visitante pode ler que, após o abandono dos frades, “o complexo caiu em decadência devido à falta de manutenção e aos caprichos do tempo”. Essa imagem organiza uma atribuição bastante particular das responsabilidades envolvidas nos dois eventos que delimitam a história apresentada aos visitantes no painel da *ASI*: sua construção pelos frades, e sua destruição pelas intempéries após seu abandono. Por mais simples que possa parecer essa imagem do processo histórico, ela

deixa de mencionar aspectos importantes que poderiam alterar profundamente a atribuição de responsabilidades históricas; em especial, me refiro ao fato de que os frades não simplesmente abandonaram a igreja e o convento, mas foram *expulsos* por determinação do governo português.

O mérito da construção é, ao contrário, indubitavelmente referido à iniciativa dos próprios frades, embora a simplicidade da narrativa deixe de lado algumas mediações fundamentais que tiveram papel para o estabelecimento da igreja e do convento em Velha Goa. Em nenhum momento o visitante se depara com qualquer informação sobre, por exemplo, o papel histórico desempenhado por esses frades agostinianos nas políticas de conversão ao cristianismo no século XVII. Seguindo uma tendência bastante comum em outros lugares de Velha Goa, a história da conversão e do colonialismo perde relevância diante da descrição da grandiosidade do empreendimento realizado pelos religiosos, valorizado tanto pela imponência das igrejas quanto por suas características estilísticas e decorativas.

Apesar de sucintas, as informações históricas apresentadas aos visitantes possuem a função evidente de complementar e preparar sua experiência do local. Isso pode ser visto de forma mais explícita no fato de que, ao lado deste primeiro panorama histórico, o visitante se depara com uma segunda placa, de tipo bastante diferente [foto 1]. Ao contrário da placa de pedra da ASI, esta é feita de acrílico, e sua superfície transparente contém o contorno desenhado da antiga fachada da igreja, antes de seu colapso. Ao lado dela, uma prancha explicativa identifica este contorno como a “Fachada Conjectural”, explicando: “Visível aqui está a impressão imponente da fachada da Igreja de Santo Agostinho em sua forma original”. O dispositivo está situado de modo a

permitir que o observador sobreponha, ao contorno desenhado da fachada, a visão da torre do sino parcialmente destruída à distância.

**Figura 27** – A “fachada conjectural”.



Fonte: fotografia do autor, dezembro de 2017.

Assim como na placa da *ASI*, que associa o colapso da abóbada ao abandono da igreja pelos agostinianos, abaixo do dispositivo de acrílico está posicionado um outro painel com uma narrativa das razões que levaram a igreja à ruína, apontando inclusive a data de 1835 como aquela em que ocorreu o abandono. Este ocorreu no ano subsequente à extinção dos conventos pelo governo português, embora seja significativo que esse evento não seja mencionado em nenhuma das duas placas informativas que acompanham o dispositivo da “fachada conjectural”, e a expulsão apareça caracterizada aqui também como simples *abandono*. Levando em consideração que o colapso da

abóbada ocorreu em 1842, menos de uma década após a saída dos agostinianos, é pouco provável que a expulsão/abandono tenha sido causa suficiente para a rápida deterioração do edifício. Nesta narrativa ainda consta a informação de que, após 1835, a estrutura foi utilizada por outros missionários por vários anos, o que sugere ainda menos tempo de abandono antes do primeiro colapso. Além destas informações históricas, são apresentadas também quais foram as intenções na produção do dispositivo da “fachada conjectural”:

De acordo com os registros históricos, os frades abandonaram o complexo de Agostinho no ano de 1835, para nunca mais retornar, ainda que as premissas tenham sido utilizadas por outros missionários por alguns anos. Subsequentemente, o complexo caiu em decadência devido à falta de manutenção e aos caprichos do tempo. [...] Os 2/3 da torre do sino de 46 metros ruíram em 1938. Contudo, 1/3 da torre ainda está de pé como testemunho da excelência arquitetônica da era passada e é um símbolo de Velha Goa. Por isso, para recriar o cenário medieval a fachada conjectural está sendo criada para que os visitantes do Patrimônio Mundial romantizem as ruínas e visualizem o passado.

A sobreposição do desenho conjectural, representando a forma original da Igreja, sobre a visão da parcela ainda existente do campanário, busca intencionalmente criar um efeito de visualização do passado a partir do presente. Este efeito esperado é ainda descrito a partir de algumas “Instruções para observar as impressões” apresentadas no mesmo painel: “Se posicione de tal maneira que o topo da torre existente e o da impressão se alinhem, de modo que toda a fachada que uma vez existiu possa ser vista no espaço aberto”. Tudo que o visitante precisa fazer para contemplar o passado é, segundo estas instruções, posicionar seu olhar no local e na altura exatas, mantendo-se assim em um ponto ideal para sua observação distanciada. O dispositivo, através da sobreposição de duas imagens, promove então uma espécie de contato *direto* entre passado

e presente, sem consideração às etapas que teriam levado de um a outro. Neste sentido, este dispositivo visual encontra-se de acordo com as informações históricas da *ASI*, com sua grande ênfase nos momentos históricos da construção e da destruição da igreja.

Em ambos os dispositivos de visualização do passado – o textual e o visual – é como se todos os momentos progressivos do colapso da igreja pudessem ser concentrados em dois extremos: por um lado, o momento de auge e plenitude em que a fachada é apresentada em toda sua imponência; por outro, seu estado mais avançado de decadência, além do qual os próprios trabalhos de conservação impedem que avance. Esses dois extremos marcam os limites no interior dos quais qualquer história é então narrada. Posicionada logo na entrada do complexo de ruínas, o dispositivo conjectural cumpre esse papel de delimitação histórica, alinhando-o inclusive a uma delimitação do campo visual do visitante. Os dois marcos históricos se inserem, por sua vez, no período colonial: tanto a construção no início do século XVI, quanto a última etapa do colapso da primeira metade do século XX. Ao contrário das casas goesas que discuti no capítulo anterior, não existe aqui nenhuma relação orgânica com o passado pré-colonial, o que dificulta qualquer perspectiva que afirme a existência de uma *goanidade* destas ruínas. Ainda que a *ASI*, tanto no museu quanto em outras publicações, enfatiza a história pré-colonial de Velha Goa, essa não é a perspectiva apresentada aos visitantes que visitam o complexo. As ruínas não remetem, dentro da moldura histórica apresentada, nem ao período pré-colonial, e tampouco ao período após a incorporação de Goa à Índia. Um argumento relevante para a análise do presente caso é aquele apresentado por Michel-



Rolph Trouillot em *Silenciando o Passado* (2016), especialmente quando descreve sua visita às ruínas de Sans Souci, no Haiti:

Quem quer que aqui venha chega tarde demais, depois de um clímax do qual bem pouco foi preservado, e, ainda assim, cedo o bastante para ousar imaginar como ele deve ter sido. *Como ele deve ter sido é algo que não é deixado inteiramente à imaginação do visitante.* (TROUILLOT, 2016:67) [meus destaques]

Essa estabilização dos dois momentos limitadores da série histórica das ruínas – sua origem e seu colapso – tem como efeito este posicionamento particular dos visitantes: a partir de um presente que se encontra fora da história apresentada, a sensação é a de ter chegado tarde demais, e mesmo os frades que construíram a estrutura “abandonaram o complexo de Agostinho no ano de 1835, *para nunca mais retornar*” [meus destaques]. Essa narrativa que posiciona toda a história da estrutura no passado também promove um esvaziamento do futuro: não aparece aí contemplada nenhuma possibilidade posterior de transformação ao conjunto de ruínas, e as escavações arqueológicas podem apenas ter o efeito de adensamento do passado já delimitado, mesmo quando se trata de descobertas imprevistas. Essa experiência de “chegar tarde” não é a única que Michel-Rolph Trouillot identifica nas ruínas de Sans Souci, e também não é a única que é apresentada aos visitantes do complexo de Santo Agostinho. Segundo destaquei no trecho acima, a possibilidade de se imaginar como foi o passado das construções em ruínas é “algo que não é deixado inteiramente à imaginação do visitante”; em certo sentido, a “fachada conjectural” apresenta aos visitantes uma imagem que ocupa um espaço que, do contrário, permaneceria vazio e passível de ser imaginado livremente pelos visitantes.

O aspecto mais interessante aqui é compreender, então, como os visitantes devem imaginar um passado que é a eles apresentado como já concluído. Isto carrega uma condição bastante relevante para a análise do presente caso: os acontecimentos que porventura tiveram um papel na história da construção e colapso da estrutura já se encerraram, e o visitante que se aproxima das ruínas hoje está posicionado fora desse processo histórico, não podendo intervir no seu curso.<sup>109</sup> A concentração histórica nos dois momentos visíveis na placa conjectural acaba emoldurando, portanto, a imaginação histórica dos visitantes. As narrativas apresentadas e o dispositivo conjectural organizam a apreensão da história e do espaço, e delimitam os contornos do lugar histórico das ruínas. Essa mesma organização – um passado concluído e ao qual é impossível retornar a não ser imaginativamente – pode ser também percebida no tipo de trabalho arqueológico empreendido no local pela ASI, que apesar de realizar um trabalho de conservação das ruínas, não apresenta nenhuma expectativa de reconstrução efetiva do espaço, e sim uma valorização do contraste mais radical possível entre passado e presente. A única reconstrução esperada é, portanto, aquela possibilitada visualmente pela placa conjectural, que orienta justamente a imaginação do passado, e esse distanciamento aparece de forma explícita na expectativa da “romantização” das ruínas por parte dos visitantes; como foi apresentado na descrição que acompanha a placa de acrílico, “a fachada conjectural está sendo criada para que os visitantes do Patrimônio Mundial romantizem as ruínas e visualizem o passado”.

---

<sup>109</sup> Nos dois primeiros capítulos desta tese desenvolvi em mais pormenores a importância da externalidade do observador para a construção da história goesa. Diferente do “diretor de teatro” que apresentei no capítulo anterior, aqui essa externalidade é também temporal, enquanto aquele se afastava espacialmente para dirigir um processo em curso.

#### 4. As relíquias da rainha Ketevan

Um festival internacional de música, o *Ketevan World Sacred Music Festival*, acontece anualmente nas ruínas do convento de Santo Agostinho. Em 2020, o evento contaria com a participação de artistas de mais de dez países, e estava marcado para as datas de 13 a 15 de março, mas foi cancelado devido ao *lockdown* em decorrência da pandemia do coronavírus. Uma notícia do jornal *Times of India* apresentava o evento sob o título “Ruínas de Velha Goa ecoarão com a música sacra de outrora”. A proposta do festival é reunir artistas do Oriente e Ocidente, algo que a mesma notícia apresenta ao enfatizar um encontro que possui também uma importante dimensão de encontro temporal: “O festival contará com tradições de música sacra de diferentes eras do Oriente e do Ocidente”. Assim, além de Velha Goa ser promovida como lugar de encontro entre Oriente e Ocidente, é também marcada pelo encontro temporal: “Uma vibrante e eclética experiência de músicas, etnicidades e tradições, onde passado e presente se tornam um para propiciar a coexistência entre culturas”. É sugestivo que o nome do evento faça referência justamente à rainha Ketevan da Geórgia, cuja trajetória possibilita que as ruínas sejam primeiramente associadas a eventos que não são *locais* em sentido estrito. Assim como no caso das relíquias do próprio São Francisco Xavier, as relíquias da rainha Ketevan – que foram encontradas no complexo de Santo Agostinho – indicam outras histórias e outros espaços: inclusive, nenhum dos dois morreu em Velha Goa, sendo suas relíquias foram ali trazidas apenas posteriormente. Ambas as trajetórias estabelecem com Velha Goa um vínculo de outro tipo, que não é o de uma origem: a cidade foi um ponto de passagem em circuitos globais das

reliquias cristãs. Estas características, que aparecem expressas na própria divulgação do evento, enfatizam a caracterização de Velha Goa como um lugar de *encontro*, aspecto fundamental para a percepção de seu cosmopolitismo.

**Figura 28** – Painéis em exposição nas ruínas do convento de Santo Agostinho.



Fonte: fotografia do autor, dezembro de 2017.

A história das relíquias da rainha Ketevan é apresentada aos visitantes como o tema central de um conjunto de painéis expostos no interior do complexo de ruínas de Santo Agostinho. A exposição, assinada pela ASI, recebe o título de “Interpretação do Complexo de Santo Agostinho” e é composta por textos e imagens fixados em um muro lateral ao campo aberto em frente às ruínas [foto 2]. Em uma das primeiras placas é possível ler uma descrição da intenção da exposição: “Fotografias, tanto de nossos arquivos como imagens contemporâneas, irão te levar ao passado e te trazer ao presente”. Assim como a “fachada conjectural” pretende criar a impressão de visualização do passado,

esta exposição apresenta imagens antigas e contemporâneas da igreja, e a própria AS/ se apresenta como mediadora necessária do acesso a este passado.

Os textos e as imagens dos painéis, apesar de terem perdido as cores e a vivacidade originais, expressam o mesmo esforço declarado de “romantização” das ruínas, que já havia aparecido na legenda que acompanha a “fachada conjectural”. O título de um dos painéis sugere esta intenção, destacando a relação entre os dois momentos dominantes: “A glória passada metamorfoseada em ruínas românticas”. Existe um contraste entre dois momentos: as ruínas se tornaram românticas em virtude de uma *metamorfose* que a afastou da forma que possuía em seu passado de glória. Aqui também a imaginação do passado é orientada pela apresentação de fotografias da fachada da igreja antes de seu colapso. A explicação das causas dessa transformação também segue a narrativa da placa da “fachada conjectural”, e a ênfase recai inicialmente na ação do tempo após o abandono da estrutura. Contudo, algumas informações tornam as responsabilidades pelo colapso da estrutura mais anunciadas: “Em 1835 este complexo foi abandonado em decorrência da expulsão das ordens religiosas de Goa, e o governo português ordenou sua demolição.” Aqui a ideia de abandono deixa de ser a causa primeira do colapso, e o que é enfatizado é justamente a ação deliberada do governo português na destruição da estrutura. Em um outro painel, é dito que após a abóbada ter ruído por causas naturais em 1842, “o *Conselho do Tesouro Público* ordenou a venda do material. Contudo, é dito que o convento permaneceu em um bom estado de preservação até 1846, quando foi parcialmente demolido, sob ordens do então governo português”. Esta importante menção à ação desempenhada pelo governo português não promove, contudo, nenhum questionamento a respeito dos sentidos históricos

da construção deste complexo em sua relação com o colonialismo português. A história da conversão das populações locais ao cristianismo não é narrada em nenhum dos registros presentes em todo o complexo de ruínas. A imagem do passado, que serve como contraste que evidencia o romantismo das ruínas, restringe-se ao destaque da imponência material da construção, e não a qualquer atividade desempenhada pelos agostinianos:

Denis L. Cottineau em seu '*A Historical Sketch of Goa*' se refere a ela [a Igreja de Santo Agostinho] como a mais bela e majestosa construção da cidade e que poucas cidades da Europa podem lardear possuir em seus arredores uma construção tão magnífica.

Primeiramente, o que chama a atenção nesta passagem é a referência ao relato, visto como autoritativo, de um viajante europeu que passou pela cidade. A comparação com as cidades europeias – que poderia ser um padrão de comparação óbvio para o viajante – acaba cumprindo o papel de reinserir na narrativa da exposição justamente o escopo comparativo no interior do qual a imagem da glória passada é produzida e afirmada. Há uma outra história que é ainda mais importante por seu papel em associar as ruínas a acontecimentos internacionais, que foi a descoberta das relíquias da rainha Ketevan (1560-1624), que governou em Kakheti na Geórgia, e que foi canonizada após morrer como mártir na região do Império Safávida, atual Irã, e cuja importância é afirmada pela exposição de modo categórico: “O tema central desta exposição é a descoberta acidental da evidência histórica da Rainha Ketevan, uma santa grega ortodoxa da Geórgia”. A própria exposição mostra, contudo, que não se tratou de uma “descoberta acidental”, e sim de uma busca pelas relíquias através de uma série de escavações com o objetivo de encontrá-las. Importante destacar que existia, no século XVII, missões agostinianas também na Geórgia, o que

esclarece que as relíquias tenham circulado no interior da rede de conventos (M. GONÇALVES, 2020, p.135).

Ao longo dos painéis, é narrada a atenção internacional recebida pelas ruínas a partir de 1998, quando o Patriarca da Igreja Ortodoxa Georgiana, Elias II, enviou um pedido de permissão de busca das relíquias da santa ao Embaixador da Índia na Ucrânia. Após esse pedido, os Ministros de Assuntos Estrangeiros da Geórgia e da Índia se encontraram em Nova Delhi, e uma delegação de arqueólogos georgianos iniciou a busca pelas relíquias. Esta primeira tentativa não foi bem sucedida, e apenas após a identificação do provável local em que as relíquias estariam armazenadas é que foi possível encontrá-las. Tendo por referência o silenciamento anteriormente apontado, ainda que a história das relíquias de Ketevan não conteste abertamente outras narrativas que poderiam ser produzidas neste espaço, ela ocupa um lugar de destaque, e como disse Michel-Rolph Trouillot, “à medida que as fontes preenchem a paisagem histórica com seus fatos, o espaço disponível para outros fatos fica reduzido”. (TROUILLOT, 2016:91)

A atenção internacional às ruínas da Igreja de Santo Agostinho colocou em cena atores políticos que escapam à história do colonialismo de Portugal em Goa. Neste caso narrado, as relíquias da rainha Ketevan envolveram uma cooperação entre Índia e Geórgia, cujo interesse parece estar depositado na busca de fatos para uma outra história. Em um dos painéis da exposição, está escrito que “estas evidências delineiam o evento histórico, ocorrido durante o reino do mais iluminado soberano safávida Shah’Abbas I da Pérsia (1587-1621). A evidência apresentada vai além do único contato que o safávida teve com a Índia através dos mongóis”. As relíquias encontradas são tratadas como

evidências de relações geopolíticas e eventos históricos internacionais, inclusive narrando um episódio antes desconhecido da relação entre o Império Safávida e a Índia. Goa teria sido um lugar de *encontro* entre esses acontecimentos de distintos países. O texto do painel continua: “A descoberta tem conotações internacionais, visto que está associada a acontecimentos históricos ocorridos na Geórgia, Irã e Índia”. Ou seja, uma rainha da Geórgia, que morreu como mártir no Irã, e cujas relíquias foram trazidas por monges agostinianos até a Índia. O que importa destacar aqui é, sobretudo, que o tema central da exposição é justamente um acontecimento “global”, e que lança pouca luz a qualquer evento histórico especificamente goês. A capacidade das relíquias de conectar espaços distintos foi analisado, a partir do caso brasileiro, por Manuela Carneiro da Cunha (2018), que indicou o papel da circulação das relíquias para a construção de uma “geografia espiritual” que se ampliava para além das fronteiras nacionais.

A descoberta das relíquias não é apenas o tema central da exposição, mas orientou as próprias escavações no complexo de ruínas. Neste sentido, é importante observar como outras histórias associadas ao convento e à igreja foram relegadas a um segundo plano. Um dos arqueólogos envolvidos no projeto de escavação e busca das relíquias, Sidh Mendiratta (2010, p.271), afirmou que “o objetivo primordial da operação era de fato encontrar as relíquias da rainha Ketevan e todas as restantes considerações arqueológicas e de proteção patrimonial ficaram relegadas para segundo plano”. A centralidade da busca das relíquias fica bastante evidente na maneira pela qual algumas informações a respeito dos trabalhos de escavação são apresentadas. A exposição de painéis narra a descoberta de diversos relicários em uma capela no interior do complexo. Orientados por informações de documentos escritos, os arqueólogos iniciaram a



escavação com o objetivo de encontrar as relíquias da rainha, e os demais relicários, conforme foram sendo descobertos, serviram de meios de orientação para o propósito fundamental. Assim, esperava-se que com cada nova descoberta – que corresponderiam a um total de sete relicários – o mapa geral da capela que havia sido projetado a partir da documentação pudesse se tornar cada vez mais completo. Em um painel da exposição esse processo foi descrito da seguinte maneira:

A escavação científica está sendo conduzida nas ruínas do complexo de Sto. Agostinho desde 2003, e quando alcançou o nível térreo entre o primeiro e o segundo claustro, o jazigo de Manuel de Sequeira e Matos foi descoberto. *Esta descoberta levou à identificação da Capela Capitular, onde as relíquias da rainha Ketevan haviam outrora sido guardadas.* [meus destaques]

Esse trecho da descrição apresentada mostra justamente a importância maior dada às relíquias da rainha Ketevan, em comparação com outras relíquias que estavam ali presentes, que são vistas como um *meio* para se encontrar as relíquias verdadeiramente valiosas. Uma outra tentativa de identificar o local exato destas relíquias mostra que, em escavações próximas a uma janela, não foi encontrado nenhum relicário completo e nem mesmo partes reconhecíveis, como previsto pela documentação, mas apenas um pedaço de revestimento junto com pequenos fragmentos de osso. Ainda assim, o texto afirma que “esta é a descoberta mais importante e significativa”, sobretudo pelo fato de que “Este é identificado como o lugar onde as relíquias da rainha Ketevan uma vez repousaram”. Diante do contexto em que as buscas foram feitas, não surpreende que tal centralidade seja atribuída às relíquias da rainha, porém isso acarreta certas consequências. Dentro da Capela Capitular descoberta e mencionada no trecho anterior, foi descoberto um relicário com as seguintes inscrições:

Aqui jazem os ossos do venerável servo de Deus, frei João da Cruz nativo da cidade de Alpedrinha, filho desta congregação da Índia, Missionário de Bengal onde Deus fez por ele várias maravilhas; morreu nesta cidade de Goa; em sua morte uma luz celestial foi vista em julho de 1638.

Assim como no caso da descoberta do jazigo de Manuel de Sequeira e Matos, aqui também se trata de um indício para o mapeamento da capela, com a finalidade de encontrar as relíquias de Ketevan. O que chama a atenção, contudo, é que além deste objetivo, nada é destacado a respeito da data da morte: julho de 1638 é a data exata de um motim armado levado a cabo pelos freis agostinianos na cidade de Goa. Esse motim ocorreu na sequência de uma série de tensões existentes entre as ordens religiosas e o governo português. Esse silenciamento de um dos eventos mais marcantes da história dos agostinianos em Goa corrobora a tendência narrativa da exposição, que é apresentar aos visitantes uma inserção das ruínas em uma história que cruza fronteiras e que não possui local definido.

## **5. A capela restaurada de Verem**

Nesta última seção, me afastarei um pouco de Velha Goa para apresentar o caso de uma capela goesa que foi totalmente restaurada. Ao fim da análise, pretendo evidenciar alguns contrastes com o caso das ruínas que descrevi na seção anterior, sobretudo no que se refere ao tipo de relação estabelecida entre passado e presente. Ao contrário do que ocorre com a “fachada conjectural” das ruínas do convento de Santo Agostinho – onde se oferece ao visitante apenas um vislumbre romântico do que teria sido esse passado perdido – aqui a

restauração da capela buscou efetivar no presente a glória passada que aparece atribuída à construção nos documentos que analisarei. Apesar dessa diferença, a principal semelhança entre os casos é justamente o cosmopolitismo que permeia sua apresentação pública: as igrejas pertencem indubitavelmente à história colonial, mas sua construção foi efetivada segundo padrões arquitetônicos que circulavam amplamente em um espaço que transcendia fronteiras políticas vigentes. Em suma, estas construções podem ser vistas como sendo uma replicação de modelos estrangeiros, ou seja, como possuindo em última instância uma origem externa a Goa.<sup>110</sup> A capela que analisarei é um interessante exemplo de como essa externalidade, ao mesmo tempo em que é ampla o suficiente para afastar qualquer vínculo estrito com Portugal, é combinada com a história local da vila em que foi construída, fornecendo pistas sobre qual é o tipo de relação existente entre ambos os espaços.

Antes de iniciar efetivamente minha descrição da capela, é importante apresentar uma questão teórica que contribui para o estabelecimento de certas nuances importantes para meu argumento. Utilizo o conceito de “origem”, que mencionei acima, no sentido a ele atribuído pelo antropólogo Greg Urban (2001), em especial em suas considerações a respeito da circulação cultural. O horizonte de questões relativas ao cosmopolitismo carrega implicitamente o problema da relação entre origem e espaço de circulação <sup>111</sup>, que pode ser pensada – tendo por referência o trabalho de Greg Urban – da seguinte maneira: como é possível

---

<sup>110</sup> Não se trata, evidentemente, de uma origem concreta, como era o caso dos diversos móveis e outras partes das casas goesas que discuti no capítulo anterior, que efetivamente teriam sido produzidos fora de Goa. Aqui, o que veio de fora é o modelo arquitetônico e os estilos correspondentes.

<sup>111</sup> Sobre esse ponto específico do argumento, é sugestiva a definição de Sheldon Pollock (2002) a respeito do latim e do sânscrito como línguas cosmopolitas, apresentada em “Cosmopolitan and Vernacular in History”, na coletânea *Cosmopolitanism* (BRECKENRIDGE, 2002).

que um determinado artefato cultural – um tratado de arquitetura, no caso que discutirei nesta seção – mesmo que necessariamente produzido a partir das diversas mediações particulares ao seu contexto original, possa se desprender destas mediações que ancoravam seu sentido à sua origem e, assim, circular por outros espaços? Na medida em que são produzidos *para* a circulação irrestrita, esses artefatos se caracterizam por uma grande pretensão de universalidade, que se manifesta concretamente na reduzida presença de marcadores do tempo e espaço específicos de sua produção. Em outras palavras, apesar de terem uma origem em um contexto particular, a intenção de seus produtores é justamente que eles possam ser aplicados e recebidos alhures. É evidente que essa possibilidade não é determinada simplesmente por características internas aos artefatos, mas o espaço em que ocorre sua replicação é também aquele de uma comunidade que incorpora essas referências cosmopolitas, como é o caso da comunidade católica goesa.<sup>112</sup> Importante notar que o cosmopolitismo não implica em um apagamento das origens, mas sim em uma percepção segundo a qual a circulação por um novo contexto é especialmente valorizada.

O tema da origem aparece aqui sobretudo através da discussão sobre o estilo arquitetônico materializado pela capela: mais do que uma construção singular, ela é apresentada como um monumento de arte coríntia, com elementos renascentistas, e um plano desenvolvido de acordo com um tratado de arquitetura italiano. É por essas características não singulares que ela é

---

<sup>112</sup> No primeiro capítulo desta tese, apresentei um outro exemplo desse tipo de artefato: apesar de ser possível narrar a história dos “cartuns” como um tipo específico de arte figurativa que surge na França do século XVIII, eles não carregam referências explícitas a esta origem particular. Arjun Appadurai defende, em seu trabalho sobre a *cultura pública*, que o cinema seria um outro caso deste tipo.

considerada um monumento importante a ponto de justificar o dispêndio de recursos para sua restauração. Mais do que isso, são essas características – que compartilha com outras igrejas que foram produzidas a partir dos mesmos modelos – que configuram a “glória passada” que é apresentada hoje para ser experienciada pelos visitantes. O conceito de *estilo* que aparece nos documentos que citarei adiante tem a clara acepção de uma tendência coletiva dominante em um certo período, e se afasta das acepções mais individualistas deste mesmo conceito.

**Figura 29** – Capela restaurada de Verem.



Fonte: fotografia do autor, dezembro de 2017.

Cheguei a esta capela de modo bastante ocasional: durante uma caminhada que fazia para visitar o *Forte dos Reis Magos*<sup>113</sup>, em Verem – uma

---

<sup>113</sup> Este forte é um dos mais conhecidos e visitados em Goa, e se situa na margem oposta do rio Mandovi, tomando-se por referência a cidade de Pangim, de onde é possível observá-lo.

pequena vila que, de Pangim, pode ser observada na margem oposta ao rio Mandovi – encontrei em uma das ruas principais de acesso ao forte uma placa onde pude ler: “Capela construída no século XVII”. A placa indicava uma pequena rua vicinal, que tomei com a intenção de ver a referida capela. Em um pequeno bairro de ruas estreitas vi a fachada branca da construção, diante de um pátio coberto de bandeirinhas e fechado por um portão de ferro. Por entre as barras do portão tirei a foto que reproduzo acima [foto 3]. Após passar um tempo circundando a construção, um senhor aparece na janela de uma casa ao lado do portão e pergunta, em inglês, antes mesmo que eu pudesse vê-lo: “Você quer visitar a capela?”. Como respondi que sim, ele se apressou a pegar uma chave e a sair para diante do portão.

Começamos a conversar em inglês, mas pouco antes que ele abrisse a porta lateral da capela, encorajado pela história que me contava, perguntei-lhe se falava português. Ele respondeu afirmativamente e, apresentando-se como Felix Gonsalves, contou-me que era engenheiro de obras do governo português antes de 1961, e que após a expulsão dos portugueses da Índia, teve a oportunidade de seguir com a profissão em Angola. Pelo fato de a mãe estar doente naquele período, acabou decidindo por ficar em Goa. Quando lhe perguntei sobre a razão das bandeirinhas coloridas e de um resto de fogueira, já reduzida às cinzas, que observei no gramado diante da capela, ele me descreveu que os moradores do local haviam celebrado recentemente uma festa naquele espaço, lamentando que eu tivesse perdido a ocasião por apenas alguns dias. Conforme caminhávamos pelo pátio coberto de bandeirinhas, contou-me de forma emotiva, porém entusiasmada, sobre a reforma da capela de Nossa Senhora de Todo-o-Bem, que ocorreu durante os anos de 1997 e 1998. As

informações que me narrava diziam respeito sobretudo à beleza do interior, em especial do altar em madeira, e quando lhe perguntei sobre mais detalhes sobre a história da restauração, ele me mostrou dois documentos fixados na parede do corredor pelo qual entramos no interior da capela.

O primeiro documento era uma notícia de jornal do *The Navhind Times*, com o título de “Capela de Verem restaurada à sua glória passada”, de 31 de janeiro de 1998.<sup>114</sup> O primeiro tema relevante da história narrada é o da passagem que a capela sofreu, de sua origem como oratório privado de um fidalgo ao pertencimento público na vila em que se encontra. Essa passagem do espaço doméstico ao espaço público descreve um percurso histórico muito distinto do que descrevi na seção anterior, visto que em Velha Goa as grandes igrejas e conventos nunca pertenceram à esfera privada. De modo correspondente à sua origem como oratório privado, e apesar de ser visível a partir da rua lateral, ela é uma capela espacialmente reclusa, com um muro baixo a separando da rua, e com um pátio em sua frente que se confunde com o quintal de uma casa vizinha. Essa característica a distingue da maioria das igrejas goesas, que costumam estar posicionadas em espaços de grande circulação e de fácil acesso. A história da origem da capela é apresentada da seguinte maneira:

O fundador e provável construtor foi um certo Vidal Fonseca Bravo de Almeida, um fidalgo que possuía uma casa nobre nas proximidades. A capela parece ter sido seu oratório. Em 1850, os donos da terra onde a capela se situa decidiram doá-la ao bairro a que pertence até hoje.

---

<sup>114</sup> Os dois documentos que estou analisando estavam em inglês, e as traduções foram feitas por mim.

Ao lado desta notícia de jornal, o segundo documento que me mostrou – um papel impresso sem indicação de autoria – define de modo mais preciso a identidade do construtor, que deixa de ser o “provável construtor” da notícia anterior, e também afirma enfaticamente que se tratava de seu oratório privado: “um dos melhores monumentos de arte coríntia, sendo o altar em estilo Renascença, esta capela foi construída nos princípios do século XVIII pelo fidalgo Vidal Fonseca Bravo de Almada, como oratório do seu solar feudal”. Este segundo documento afirma ainda que a doação foi feita pelos proprietários em 1845, e não em 1850, como aparecia na primeira notícia. Apesar das datas distintas da doação, e dos diversos graus de asserção, ambos os textos indicam a mesma passagem ao espaço público da vila de Verem. Acredito, inclusive, que a exposição de dois documentos com algumas informações contrastantes coloca ainda mais importância ao aspecto que ambos possuem em comum, e que toca justamente em um tema que tenho identificado como fundamental para a compreensão de Goa: a recorrência em que o tema da abertura entre interior e exterior, e da passagem entre ambos, é tematizado em diversas produções culturais goesas contemporâneas.<sup>115</sup> Além da questão da data da doação, a notícia do jornal indica ainda a existência de uma indefinição em torno da data de fundação da capela:

Uns dizem que ela foi fundada antes de 1726, mas realmente construída décadas mais tarde, depois de 1783. Outros mencionam apenas a primeira data. *Baseado nas características do estilo*, a capela parece ter sido construída em alguma data entre 1680 e 1720. [meus destaques]

---

<sup>115</sup> O tema da abertura foi fundamental também aos dois primeiros capítulos desta tese, indicando uma característica fundamental dos desenhos de Mário Miranda e também um dos elementos mais definidores das casas goesas no *Houses of Goa Museum*.



Mais significativo do que a discussão em torno da data precisa é, contudo, que o estilo da igreja foi usado como um dos critérios para a identificação de sua data de origem. Essa singela apresentação da temporalidade do estilo já é um salto para um outro cronotopo: sem poder recorrer seguramente aos eventos da história individual da capela, sobre as quais não há resolução precisa, é a partir da identificação de seu estilo arquitetônico que o próprio artigo promove sua intervenção no debate, recorrendo a um outro critério de definição temporal que é veiculado com certo ar de discurso de autoridade. Este enfoque é enfatizado pelo fato de que ela estabelece que a origem provável da capela foi anterior às datas da controvérsia, ou seja, a notícia não toma uma posição dentre as opções apresentadas, mas apresenta uma terceira alternativa, supostamente mais objetiva porque baseada em uma análise qualificada da materialidade da capela.

Essa dedução histórica a partir de uma análise do seu estilo é a que foi utilizada para anunciar, na placa que me guiou a esta capela, que ela havia sido construída no século XVII. A suposição fundamental para essa periodização estilística é a de que a construção fez parte de um contexto amplo de circulação de planos arquitetônicos no interior do mundo cristão. Uma posição semelhante pode ser vista nas placas informativas da *Archaeological Survey of India* a respeito das igrejas de Velha Goa e sua tendência a uma grande valorização de seu valor estético e artístico.<sup>116</sup> Mais do que endossar a posição que encontro nesse material, quero sobretudo enfatizar que esta escolha de abordagem carrega implicações fundamentais para a produção da história, e a mais óbvia dela é que o foco na dimensão estilística coloca em segundo plano o papel

---

<sup>116</sup> Não surpreende, então, que a maior parte da notícia esteja dedicada a uma descrição minuciosa das características físicas da capela, não existindo nenhuma referência à história do cristianismo em Goa em sua relação com o colonialismo.

histórico dos portugueses, como analisarei com mais pormenores adiante. No mesmo trecho que citei anteriormente – “um dos melhores monumentos de arte coríntia, sendo o altar em estilo Renascença” – é possível ver claramente expresso que a construção não criou nada novo, e o que parece impressionar é justamente que em uma pequena vila goesa uma construção tenha correspondido aos critérios estilísticos esperados de obras arquitetônicas europeias do período.<sup>117</sup> Ainda mais que isso, o altar em estilo renascentista no interior de um monumento identificado como expressão da arte coríntia evidencia um certo ecletismo estilístico, algo que é comumente valorizado em Goa.

A notícia do *The Navhind Times* apresenta então diversas destas características notáveis da construção, visíveis a despeito de seu tamanho reduzido. Segundo destaca a notícia, a nave retangular com três capelas semicirculares em cada um dos lados é muito rara no mundo português: “De fato, não existe nenhuma igreja como essa em todo Portugal (apenas raras capelas no interior de uma ou duas igrejas do norte de Portugal)”<sup>118</sup>. Isso resulta, nesta notícia, em uma desvalorização das explicações causais que definem a influência portuguesa como a origem específica a partir da qual as igrejas goesas foram construídas. É evidente que não é possível separar a existência desses monumentos da história colonial portuguesa, mas a notícia destaca uma associação estilística que ocorreu *a despeito* dos portugueses, expressa na afirmação de que nenhuma igreja portuguesa pode ter servido de modelo a esta

---

<sup>117</sup> Ênfase que os dois estilos apontados não se restringem à arquitetura religiosa, possuindo circulação mais ampla do que essa restrição à esfera religiosa possibilitaria.

<sup>118</sup> No original: “In fact, there isn’t a church like that in the whole of Portugal (only the odd chapel inside one or two northern Portugal churches)”. É interessante notar que, no caso português, as capelas permaneceram no interior das igrejas, como partes menores delas próprias; em Goa, ao contrário, a capela deixou seu espaço privado originalmente restrito para se tornar aberta ao público. A passagem entre espaço doméstico interno e vida pública da vila foi discutida no capítulo anterior sobre as casas goesas no *Houses of Goa Museum*.

capela, visto ser ela própria uma expressão mais fiel dos estilos que materializa.<sup>119</sup>

Isso fica particularmente evidente no momento em que a notícia informa a origem do plano arquitetônico da capela: “o plano é de origem italiana, divulgado no século XVI através de famosos textos de arquitetura, nomeadamente o tratado de Sebastiano Serlio”. Este tratado, além de ser definido como a origem do plano da capela, expressa também o conjunto de preceitos estilísticos que servem de padrão avaliativo da qualidade artística das construções. É em referência a esse padrão que a capela de Verem é tratada como superior às raras manifestações portuguesas. O construtor da capela aparece, neste sentido, como um executor de preceitos estilísticos de grande circulação, e neste momento é oportuno recordar a questão de fundo da análise que estou realizando: em que consiste a glória passada que a restauração da igreja propôs recompôr? Identifico no trecho abaixo alguns possíveis desdobramentos desta questão fundamental:

Não é apenas sua antiguidade que torna extraordinária a capela de Nossa Senhora de Todo-o-Bem, mas suas delicadas proporções da fachada e da nave, os entalhes em madeira do altar e do púlpito, as decorações em estuque do arco principal, o excelente portal em pedra e as gravuras do Santo Sacramento, todas entalhadas em granito e de qualidade incomum para uma pequena capela. Nossa Senhora de Todo-o-Bem é extraordinária, sobretudo, por seu plano.

Assim, uma vez que apenas a antiguidade não seria suficiente para conferir o caráter extraordinário da construção – afinal, ela poderia ser apenas uma antiga capela rural comum – o que a fez merecer os esforços e recursos para sua conservação foram, possivelmente, suas características estilísticas e

---

<sup>119</sup>

A marca mais caracteristicamente portuguesa desta capela seria, talvez, o seu nome.

principalmente seu plano, já remetido anteriormente ao tratado de Sebastiano Serlio. É importante destacar, contudo, que não há no documento nenhuma indicação de que o construtor da capela teria conhecido o referido tratado, não sendo percebida a ocorrência de uma replicação *direta* entre texto e capela. O fidalgo construtor aparece, na verdade, como alguém que buscou copiar as igrejas jesuíticas<sup>120</sup>: “O fidalgo que construiu a capela de Nossa Senhora de Todo-o-Bem decidiu *copiar* as igrejas jesuítas, as mais elegantes do período, construindo então uma capela que não era apenas uma capela rural comum, mas um verdadeiro pequeno monumento” [meu destaque]. É possível ver então que a notícia apresenta uma série de réplicas: mais diretamente, a capela assumiu como modelo as igrejas jesuíticas, mas o que ela encontrou ali foi justamente a sugestão das características dominantes de um estilo global, replicado por sua vez do tratado original.

Um aspecto importante da produção desta história da capela é que o conjunto de informações especializadas a partir das quais a capela é identificada como um monumento extraordinário – como, por exemplo, o caráter notável da existência de três capelas semicirculares em cada lado de um átrio retangular – produz uma valorização que não é óbvia ao visitante comum. Essa história precisa, evidentemente, ser *apresentada* a ele, sob o risco de a construção ser assumida como sendo uma simples capela comum: para experienciar a glória passada que foi restaurada, é esperado que o visitante seja suprido com uma série de informações. Somente a partir destas informações é que ele será capaz

---

<sup>120</sup> Essa postura não é nada óbvia, e parte considerável das discussões em torno da arquitetura religiosa durante o colonialismo ibérico defende a existência de uma *resposta* nativa/indígena aos modelos europeus, mais do que uma valorização da fidelidade implícita em noções como cópia ou réplica. Um exemplo desta perspectiva da resposta indígena pode ser encontrado em Serge Gruzinski, *A guerra das imagens* (2006).

de compreender o caráter monumental atribuído à pequena capela, sendo capaz de diferenciá-la das muitas capelas rurais que existem em Goa e que, mesmo sendo tão antigas quanto essa, não possuem a mesma notoriedade.

A relevância monumental está aqui diretamente associada à desvinculação desta capela a um registro meramente local, e a capela é extraordinária porque, sendo uma pequena capela, é também um monumento de relevância estilística equiparável às grandes igrejas de Goa. No texto que acompanha a notícia de jornal, a descrição estilística continua, agora a respeito das características da porta principal: “O entalhamento do portão é de granito pardo finamente lavrado sendo superior a este, em Goa, só o da igreja dos franciscanos, que é em estilo manuelino”.<sup>121</sup> Vemos aqui, mais uma vez, que não estamos diante de uma simples valorização da singularidade da capela: ao mesmo tempo em que ela não é uma capela rural comum, ela também não fogia de padrões de estilo identificáveis.

A capela simboliza, antes de tudo, a existência de uma elite local sintonizada com aquilo que, em seu tempo, havia de mais valorizado em termos de arte e arquitetura cristãs, equiparando-se às igrejas “mais elegantes do período”: mesmo quando ainda era um oratório privado, ela já se adequava às diretrizes estéticas que a posicionavam em um horizonte mais amplo de circulação de objetos, técnicas e ideias. Em outras palavras, sendo de uso privado, ela já simbolizava uma abertura ao mundo segundo o qual foi construída, e existem ao menos três cronotopos que se entrecruzam na capela: o da casa goesa de elite, onde surgiu e foi construída para uso privado; o do vasto mundo cristão segundo o qual, desde sua origem, encontrou a expressão

---

<sup>121</sup> O texto faz provável referência à Igreja de São Francisco de Assis, em Velha Goa.

material de seu estilo; e o da vila goesa, na qual passa a pertencer através de seu uso público.

Sintonizando essa questão ao objeto da presente análise, ela pode ser assim formulada: se a capela restaurada é vista como a efetivação concreta de preceitos de arquitetura cristã – no caso, um tratado italiano de arquitetura – que possuíam uma origem exógena e que circulavam amplamente no século XVII, como esse seu cosmopolitismo é novamente efetivado e valorizado a partir dos trabalhos de restauração ocorridos na última década do século XX? Vemos (apesar da semelhança no que se refere ao cosmopolitismo das referências estéticas) uma grande diferença em relação às ruínas do convento de Santo Agostinho em Velha Goa, que pode ser apreendida em termos do seu cronotopo dominante: como expressão e iniciativa de uma ordem cristã específica, o espaço do convento foi completamente abandonado com a expulsão das ordens religiosas. Esta capela, ao contrário, continuou como parte viva do cotidiano dos moradores do local. Isso fica bastante evidente quando percebemos que a restauração da capela foi uma ação que envolveu diversos moradores do local, e não apenas instituições, embora o envolvimento da *Fundação Oriente* como a maior financiadora individual para os trabalhos mostra que, da perspectiva da própria instituição, a capela seria parte do conjunto de patrimônios de origem portuguesa.

Do lado oposto aos textos impressos que tenho discutido, existem duas placas de pedra entalhadas, em que se lia na parte superior de ambas: “Todo-o-Bem Chapel Renovation Fund - 1997-1998”. Na primeira delas vemos duas colunas: uma lista de nomes, identificados como “Contribuidores Honoráveis”, e as correspondentes quantias em rúpias que foram doadas por cada um.

Curiosamente, o primeiro nome da lista era o da *Fundação Oriente*, que aparecia como a maior doadora individual, mas cuja doação de pouco mais de 160 mil rúpias era inferior à soma das doações dos demais contribuidores, que somava cerca de 190 mil rúpias. É possível ver aqui um amplo envolvimento local na restauração da capela, algo que não existia nos monumentos de Velha Goa. Na segunda placa, vemos ainda quatro nomes sob a denominação “Contribuições Honorárias em Memória”, indicando o interesse que os nomes de pessoas já falecidas fossem registrados como contribuidores da restauração, bem como seis nomes de membros do “Renovation Committee”. Enquanto me mostrava as placas, Felix Gonsalves apontou orgulhosamente seu nome entalhado na lista de membros do comitê de renovação e, sob seu nome, o título de engenheiro supervisor da renovação.

A conclusão da notícia retoma o foco nos possíveis visitantes, convidando-os a conhecer o resultado do trabalho de restauração: “Nossa Senhora de Todo-o-Bem vale a pena ser conhecida e visitada agora que foi restaurada”<sup>122</sup>. Existe aqui uma diferença em relação às ruínas da Igreja de Santo Agostinho, visto que o valor da capela está em seu caráter restaurado, que pretende trazer ao presente a glória passada, e não em sua condição irreparável de ruína.

---

<sup>122</sup> No original: “Nossa Senhora de Todo-o-Bem is well worth knowing and visiting now that it has been restored”

## Capítulo 4

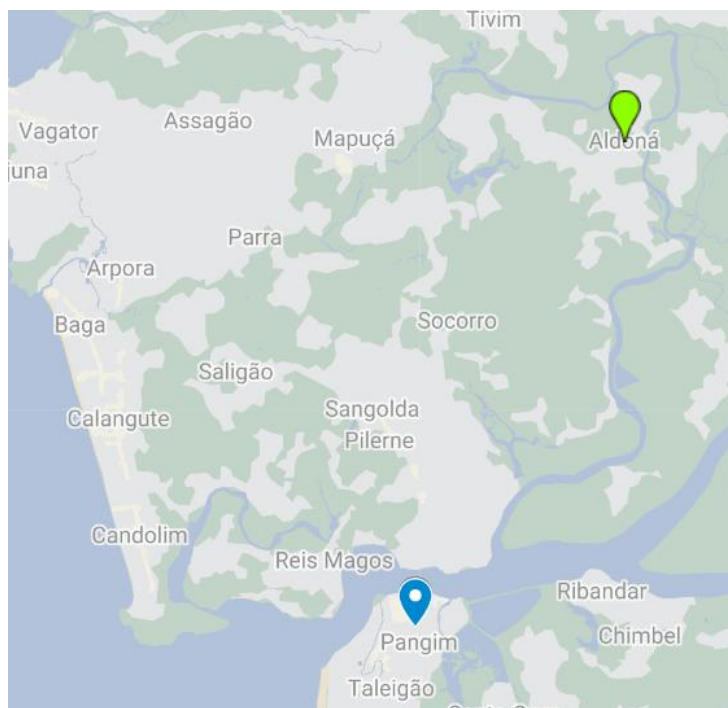
### História e espaço em Aldona

Este capítulo está dividido em duas seções, e em cada uma delas eu analiso algumas narrativas históricas que foram a mim relatadas por católicos na aldeia de Aldona, durante os dois meses que ali me estabeleci. Visitei a aldeia de Aldona diversas vezes ao longo de minha pesquisa de campo, e cheguei a permanecer por várias semanas consecutivas em algumas destas visitas. A primeira seção tem como tema central a história de um conflito entre católicos e hindus que ocorreu nessa aldeia no ano de 1984, e a subsequente construção de uma estátua no local do conflito, com a afirmada intenção de apaziguar as tensões. Minha ênfase será na análise de meios orais, e apresentarei dois relatos sobre este evento; farei também uma análise detalhada sobre a maneira pela qual, em cada um deles, há uma figuração distinta sobre o tipo de relação preponderante entre hindus e católicos. Meu foco, neste capítulo, é justamente a população católica de Aldona, com quem tive mais contato durante o período que lá permaneci. A diferença fundamental entre ambos os relatos é que, no primeiro, as duas comunidades são caracterizadas como expressando visões de mundo completamente distintas, e o conflito entre ambas aparece como uma ocorrência previsível; no segundo, a relação entre católicos e hindus é vista como fundamentalmente harmônica, e o conflito é representado como uma ruptura momentânea desta harmonia. Diversos temas aparecem associados a esta representação mais geral sobre o conflito, e serão indicados e interpretados a partir de sua ocorrência na fala de meus interlocutores. Dentre estes temas, destacarei, sobretudo, como os relatos acabam fundamentando uma distinção



entre Goa, que é novamente retratada através de seu caráter “ocidental” e cosmopolita, e a Índia; apesar desta recorrência temática, cada relato atribui certas especificações particulares que contribuem para mostrar como esse tema não é consensual entre os goeses.

**Figura 30** - Mapa mostrando a localização de Aldona e de Pangim.



Fonte: *Google Maps*.

Na segunda seção, farei uma análise detalhada de um relato feito a mim pelo presidente da *gãocaria* de Aldona, que é um conselho administrativo composto pelas linhagens dos descendentes dos fundadores da aldeia. Em seu relato, aparece uma imagem da aldeia que é marcadamente hierárquica, em que uma clara divisão existe entre as famílias dos membros da *gãocaria* e os demais moradores da aldeia. A história que o presidente me relatou busca estabelecer a legitimidade deste grupo em detrimento do *panchayat*, que é a instituição eletiva de administração local que passou a efetivamente vigorar na aldeia a

partir da incorporação de Goa à Índia em 1961. Através dessa questão, analisarei como a questão da autonomia da aldeia se consolida como um operador fundamental para a produção de uma continuidade histórica a despeito de acontecimentos políticos reconhecidos como externos – dentre os quais estão o colonialismo português e a própria incorporação à Índia. No relato do presidente da *gãocaria*, existe uma crítica tácita que acompanha seu antagonismo em relação ao *panchayat*: ao contrário dos portugueses, que reconheceram o sistema local de administração, mantendo-se assim distantes dos seus assuntos internos, o governo indiano implementou uma forma de administração dissonante com a realidade local.

Para melhor compreender essa crítica, observarei aquele que é o aspecto central de sua argumentação: essa instituição – o *panchayat* – possibilitou que decisões políticas e administrativas fossem tomadas por moradores que não pertenceriam ao grupo restrito dos descendentes dos fundadores da aldeia. É sobretudo essa “intromissão” – vista, duplamente, como uma “intromissão” do governo indiano e também dos moradores que não seriam membros autênticos da aldeia – que aparece como marco da incorporação de Goa à Índia, e que levanta inúmeros questionamentos em torno da legitimidade relativa das duas instituições. Para o presidente da *gãocaria*, a disputa passa necessariamente pelo reconhecimento de um direito histórico, e seu relato fornece um importante material para a análise da importância da produção de narrativas históricas no interior de um campo de disputas políticas. Há uma construção argumentativa no interior de sua narrativa histórica, que inicia na descrição do evento originário da fundação da aldeia, que por sua vez garante o direito legítimo ao território, e conseqüentemente, o direito de administração local.

Há ainda uma dimensão particular desta questão que deve ser destacada, que é a maneira pela qual o espaço da aldeia aparece dividido entre o privado e o público. É a afirmação de um direito legítimo aos espaços públicos que fundamenta a posição dos *gãocares*, que relegam aos demais moradores uma posição estritamente privada. Como já desenvolvi em capítulos anteriores, especialmente nos dois primeiros capítulos da tese, o tema da abertura entre público e privado, casa e rua, é um tema recorrente para a imaginação social goesa, e será aqui retomado a partir de um outro contexto etnográfico. Isso será discutido a partir do tema da hierarquia existente entre as divindades familiares e da divindade da aldeia, por um lado, e pelo tema da fundação da aldeia pelos descendentes dos *gãocares*, por outro. As duas seções deste capítulo estão, assim, conectadas por um tema que é de grande importância para ambas, que é a questão do *espaço* e da legitimidade de seus usos públicos.

\*\*\*

Cada seção deste capítulo possui como núcleo uma interpretação de um evento discursivo. Além da análise dos relatos orais, que é incontornável para a apresentação das nuances que se manifestam objetivamente na fala de meus interlocutores, desenvolvo uma leitura dos mesmos a partir de minha experiência etnográfica mais ampla. A própria relevância de certos temas – como o convívio pacífico entre cristãos e hindus, ou ainda as acepções particulares sobre o espaço público e o sentido social das casas – ganhou contornos mais claros ao longo de minha pesquisa de campo. Fora deste contexto, dificilmente poderiam ser destacados como temas privilegiados para o entendimento dos significados

que busco apreender. É em virtude destas considerações que a interpretação – que é mais ampla do que a análise particular dos relatos da qual necessariamente parte – ganha uma relevância etnográfica que considero fundamental. Neste processo, apresentarei discussões e debates que foram produzidos a partir de outros contextos indianos, mas que cumprem um papel de iluminar as questões analisadas a partir de um horizonte mais amplo. Tento evitar, assim, que os eventos aqui selecionados para minha análise e interpretação sejam vistos como casos meramente isolados, ou ainda, narrativas individuais sem nenhuma ancoragem social.

### **1. A estátua de Edward Soares e o conflito de 1984**

Aldona é uma aldeia na “taluka”<sup>123</sup> de Bardez, no distrito norte de Goa, e possui aproximadamente seis mil habitantes. A aldeia fica a menos de dez quilômetros do principal centro urbano da região, a cidade de Mapuçá, com a qual está conectada por uma linha de ônibus. Em Aldona, a parada desta linha de ônibus fica em frente ao mercado, que é o local mais movimentado da aldeia, de onde se pode observar a estátua de Edward Soares, posicionada em uma pequena área de formato triangular e que funciona como uma “rotatória”. É ao lado da estátua que vários “pilots”, condutores de moto, aguardam para levar os passageiros que desembarcam no ponto de ônibus para as diversas seções [“wards”] em que a aldeia é dividida. Durante meu último mês do segundo período de campo em Goa, me estabeleci em Aldona, na casa de um antropólogo indiano que, por estar viajando a trabalho, me disponibilizou sua

---

<sup>123</sup> Goa está dividida territorialmente em dois distritos, Norte e Sul, e cada distrito possui subdivisões denominadas “talukas”, que são doze no total do estado.

casa. Assim como diversos outros moradores da aldeia, meu anfitrião não era goês, mas havia se mudado para o estado há cerca de dez anos em busca de uma vida mais tranquila, e como me contou diversas vezes, se apaixonou por Aldona. Sua casa fica em uma das dezesseis seções (“wards”) da aldeia, chamada Quitula, a poucos quarteirões da principal ponte sobre o rio Mapuçá, que corta a aldeia em duas partes. Além dessa região central, com o mercado e demais estabelecimentos comerciais, Aldona possui uma distribuição bastante esparsa de casas, o que torna difícil se locomover caminhando. Isso explica, em parte, a presença dos “pilots” em frente à estátua. Até ter conseguido uma bicicleta emprestada de um morador da aldeia, dependi bastante deste serviço. Além dessa distribuição espacial esparsa dos moradores, o rio Mapuçá divide a aldeia em duas partes; em Corjuem, do lado oposto do rio em relação ao centro da aldeia, existe uma maior concentração de hindus, embora essa divisão não seja absoluta.

Mais do que um ponto central da aldeia, a estátua de Edward Soares (1898 - 1955) foi tema de algumas conversas que tive com moradores de Aldona. A obra é uma homenagem ao primeiro diretor da maior escola da aldeia, a *St. Thomas Higher Secondary School*, fundada em Aldona em 1923. Edward Soares era católico, e recebeu a designação de “freedom fighter” – título concedido, na Índia, àqueles que lutaram pela independência do país e, em Goa, àqueles que atuaram por sua incorporação à Índia e pelo fim do colonialismo português. Apesar deste título, que simboliza sua atuação política, é o seu papel de educador que é destacado na placa anexada na base da estátua: “Um educador visionário que acreditava no poder aperfeiçoador da disciplina. Fundador e

diretor da St. Thomas High School, Aldona”<sup>124</sup>. Existem ainda duas placas menores, que apresentam ao visitante desinformado algumas coordenadas históricas básicas: na primeira, é apresentada algumas informações sobre a construção da estátua: “Este monumento foi erigido em dezembro de 2006 por seus ex-alunos, admiradores e familiares”; na segunda, está indicado que aquele espaço onde a estátua se encontra pertence à Igreja: “St. Thomas Church - Aldona - propriedade. Não urinar/Não incomodar”. A data da construção, bem como a iniciativa em construí-la, são complementadas na segunda placa pela informação sobre a posse do pequeno pedaço de terra; ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, não se trata de um terreno público em meio a uma rotatória, mas de uma propriedade da igreja, que se situa a cerca de duzentos metros do local.

**Figura 31** – Estátua de Edward J. Soares



Fonte: fotografia do autor, dezembro de 2018.

---

<sup>124</sup> As informações apresentadas estão originalmente em inglês, e todas as traduções são minhas.

O primeiro relato que irei analisar neste capítulo – e que teve a estátua de Edward Soares como um de seus temas – foi fruto de uma conversa que tive com um católico de Aldona, chamado Ambrose, de cerca de quarenta anos de idade e que trabalhava com serviços domésticos e de jardinagem. As conversas que tive com ele foram sempre informais, visto que ocorriam nos curtos momentos em que nos encontrávamos na casa. Em uma dessas ocasiões, perguntei-lhe sobre seu trabalho, e disse que estava interessado em saber um pouco mais de sua história e da aldeia em que nascera. Ele me explicou que depois que os portugueses saíram de Goa, em 1961, todos os empregos e cargos no governo foram ocupados por hindus. Essa mudança teria obrigado os católicos a migrarem ou a realizar outros trabalhos, como o que ele realizava então. Desde o início de nossas conversas, ele deixava muito nítida a fronteira existente entre as duas comunidades religiosas, sendo ele próprio um católico praticante, que em diversos momentos me contava sobre suas idas à igreja e à missa. Logo após esta primeira explicação que me deu sobre a situação privilegiada que os hindus viviam em Goa após 1961, ele lamentou as transformações pelas quais o estado estava passando, indicando o que seria uma contradição: ao mesmo tempo que os hindus estavam ampliando sua influência em Goa – tanto na esfera cultural quanto na política – muitos migrantes e turistas indianos se mudavam ou viajavam para Goa buscando desfrutar de suas características mais ocidentais (que, para ele, apareciam sempre associadas à presença do catolicismo).<sup>125</sup> A crítica se resumia, então, a apontar a contradição desses indianos, que Ambrose acusava de tentarem transformar

---

<sup>125</sup> Há um interessante paralelo com o relato do morador do bairro de Fontainhas que apresentei no capítulo anterior; naquele caso, contudo, ele criticava o interesse que os turistas europeus manifestavam justamente pelas características ocidentais de Goa, que eles poderiam muito bem encontrar em seus próprios países.

Goa e destruir sua tradição ocidental e cristã, mas ao mesmo tempo manifestar interesse por esses aspectos. O exemplo que ele citou foi o dos turistas indianos que iam a Goa em busca de bebidas alcoólicas, que são mais aceitas em Goa do que em outros estados indianos; em alguns estados, como Bihar e Gujarat, o consumo de bebidas alcoólicas é proibido, em outros é permitido, mas os preços das bebidas são excessivamente altos.<sup>126</sup> Nesta ocasião, eu lhe perguntei:

L: Goa é diferente?

A: Goa é cultura ocidental. Nossas vestimentas, você sabe, cultura ocidental. Nos outros estados, eles não se vestem assim, Goa é diferente. Nossa cultura é diferente, nossa cultura é romana, nós somos cristãos, **eles são bons amigos nossos, mas nós não lhes damos nossos corações**, porque o jeito de pensar é diferente, como o pensamento de Modi<sup>127</sup>, o pensamento deles é fanático. O que eles dizem agora é que até 2020-2022, todos os cristãos terão sido convertidos ao hinduísmo, e que os muçulmanos serão expulsos para o Paquistão [risada]. Isso não é possível, mas eles têm isso na mente, *Hindutva*, eles dizem.

L: E você percebe isso acontecendo aqui em Aldona, entre cristãos e hindus?

A: Sim, mas eles não te mostram o lado interior, por fora eles se sentam juntos, mas o lado de dentro eles não mostram. **Você sabe, nós tivemos um riot aqui em Aldona.**

L: Mesmo? Entre católicos e hindus?

A: Sim, e foi violento, doze dias, a polícia veio.

L: E as pessoas ainda se lembram?

A: Elas ainda se lembram, nós também nos lembramos do que aconteceu aquele dia. Tem um triângulo, com a estátua de Edward Soares, as pessoas se juntaram lá. Daquele dia em diante, você sabe, a estátua foi colocada lá.

L: E porque eles colocaram a estátua de Edward Soares lá?

A: **Ah, você sabe, para neutralizar, ele pertence a todos, porque é o fundador da escola, então não teria mais inimizades agora.**<sup>128</sup>

<sup>126</sup> Essa diferença em relação à aceitabilidade das bebidas alcoólicas é amplamente compartilhada, tanto por goeses quanto por indianos de outros estados, e é um tema recorrente quando o assunto é estabelecer diferenças entre Goa e o restante da Índia. Discuti isso com mais pormenores no primeiro capítulo da tese, em referência ao aspecto simbólico do *feni*, que é a bebida tradicional goesa.

<sup>127</sup> Narendra Modi é o primeiro-ministro indiano desde 2014, membro do *Bharatiya Janata Party* (BJP), partido que compartilha da ideologia fundamentalista hindu chamada *Hindutva*. Farei uma descrição mais pormenorizada deste tema na conclusão desta tese.

<sup>128</sup> Todos os destaques nos trechos de entrevistas deste capítulo são de minha autoria.



De todas as conversas que tive com Ambrose, selecionei esta para a presente análise por um motivo principal: após ter passado muito tempo escutando, em Goa, histórias que descreviam as aldeias goesas como espaço de harmonia, me impressionou que a primeira representação que recebi de um interlocutor em Aldona – que me descreveu voluntariamente esta história, que até o momento eu ainda não conhecia – foi justamente marcada pelo tema dos conflitos entre hindus e católicos e da permanente desconfiança entre as duas comunidades. A primeira impressão que tive foi que justamente no espaço ao qual geralmente se atribui a condição de equilíbrio eu me deparei com a descrição mais explícita do conflito e da inimizade. Após certo tempo, e depois de conversar com outros moradores, a recorrência do tema do conflito me convenceu de que esta narrativa possui ampla circulação social entre os moradores. De qualquer modo, no relato que apresentei acima é fundamental reconhecer que ainda persiste a imagem de um engajamento público na busca da harmonia – a ser almejada pela construção da estátua de Edward Soares –, que é um tema muito importante para a percepção, por parte dos goeses, de sua distinção em relação à Índia.

Uma questão importante, e que se refere justamente ao importante tema da distintividade goesa, é a seguinte: a quem pertence, de fato, a responsabilidade pelo conflito? Fica claro pelo relato acima que a cultura goesa foi associada aos cristãos – “nossa cultura é diferente, nossa cultura é romana, nós somos cristãos” – o que de partida já cria um afastamento em relação às narrativas dominantes sobre a identidade goesa que a colocam acima das distinções religiosas. Os hindus, na medida em que são apresentados a partir do pensamento de Narendra Modi e da ideologia *Hindutva*, são vistos como

deslocados de Goa, como expressão de uma comunidade e de uma maneira de pensar que é *indiana*. Não é difícil perceber nesta fala que a separação entre Goa e Índia está operando uma organização específica do discurso, em que caracterizações estão sendo atribuídas a cada um dos termos comparados.

Uma das consequências desta ênfase nas distinções religiosas é que o convívio entre hindus e católicos aparece qualificado como uma realidade superficial. Ou seja, o narrador admitiu que católicos e hindus são “bons amigos”, mas que isso não dizia respeito a uma sintonia verdadeira – “nós não lhes damos nossos corações”. Mesmo a justificativa para a construção da estátua opera com essa mesma organização de ideias interpretativas que apresenta, de um lado, o reconhecimento do conflito, e por outro, a simulação de uma harmonia: todos da aldeia se lembram do conflito, mas a estátua está lá para “neutralizar”. Na fala em questão não apareceu nenhum desenvolvimento sobre os sentidos desse termo, mas é possível afirmar que não se trata de uma neutralização efetiva e profunda – não levou a nenhuma espécie de esquecimento – visto que a estátua faz parte da história do conflito e, inevitavelmente, a ele se refere. Não obstante, a própria história de Edward Soares acaba preenchendo o espaço vazio onde antes o conflito tivera lugar.

Um outro aspecto fundamental que uma análise do relato apresentado faz emergir mais claramente é o sentido “histórico” do conflito, ou seja, a maneira pela qual o narrador compreende a emergência do evento no interior de um conjunto de outras circunstâncias a ele associadas, e não de maneira meramente individual e isolada. Para Ambrose, o conflito é uma *explicitação* de um tensão latente, de uma incompatibilidade entre visões de mundo e modos de pensar, e não um evento inesperado que teria causado uma ruptura em relação

ao que existia anteriormente. É por esta razão que não existe em sua narrativa nada que permita a construção de uma imagem de ruptura de uma harmonia pré-existente; para ele, essa harmonia nunca existiu e continua não existindo. Alguns marcadores temporais fornecem a dimensão desta realidade contínua e latente do conflito: “O que eles [os hindus] dizem **agora** é que até 2020-2022, todos os cristãos terão sido convertidos ao hinduísmo, e que os muçulmanos serão expulsos para o Paquistão”.<sup>129</sup> Esta clara referência à conjuntura política do momento, com a citação explícita da ideologia *Hindutva*, ao pensamento “fanático” e ao primeiro-ministro indiano Narendra Modi, é apresentada como uma manifestação particular de um modo de ser e pensar estáveis e duradouros: é o que eles – os hindus – estão dizendo “agora”. Em suma, não teria sido a ascensão política do BJP e o fortalecimento institucional do fundamentalismo hindu (*Hindutva*) na política indiana que explicaria a emergência de posições fanáticas, mas o *inverso*: são os mesmos hindus (descritos como grupo homogêneo e de forma genérica) que, no passado, haviam fomentado o conflito em Aldona, que agora estão dizendo que os cristãos devem ser convertidos e os muçulmanos expulsos do país. Apesar da afirmação de uma particularidade marcante de Goa em comparação à Índia – “Goa é cultura ocidental” – há aqui um claro paralelismo entre a situação política local e nacional, fundamentado em

---

<sup>129</sup> É importante a comparação com a islamofobia, que é indubitavelmente a orientação dominante da intolerância dos adeptos do *Hindutva*. Pelo menos desde a década de 1950 circula em Goa o receio de que os cristãos do estado receberiam o mesmo tratamento por parte da Índia, e esse medo – que não era totalmente infundado, visto que os fundamentalistas hindus fazem recorrentes ataques à população cristã – foi politicamente articulado pelo governo português com a intenção de angariar apoio internacional contra a tentativa indiana de incorporação de Goa.

uma visão homogênea dos hindus, bem como com uma identificação de Goa exclusivamente com a cultura cristã e ocidental.<sup>130</sup>

No interior desse horizonte ideológico, a própria intenção apresentada como justificativa para a construção da estátua – vale dizer, sua capacidade de “neutralizar” o conflito – é desmascarada. Curiosamente, ele mencionou a estátua justamente no momento em que lhe perguntei se as pessoas ainda se lembravam do que tinha ocorrido. A estátua, mesmo que esteja lá para silenciar e neutralizar, acaba trazendo à tona justamente a história que pretendia suprimir. Em aparente contradição com o conteúdo da própria narrativa, após Ambrose dizer que a tensão entre comunidades seria algo permanente, ele comentou, sobre Edward Soares, que “ele pertence a todos, porque é o fundador da escola, então não teria mais inimizades agora”<sup>131</sup>. Esta não é, contudo, uma contradição efetiva, e Ambrose estava claramente ecoando uma justificativa que foi dada no passado para a construção da estátua. A aparente contradição é, na verdade, reveladora das distintas posições sociais a respeito da construção da estátua: a sugestão é a de que ao menos algumas das pessoas envolvidas no ocorrido – ao contrário do próprio Ambrose – acreditaram na capacidade de neutralização, ou pelo menos na importância de manifestar publicamente essa intenção. A despeito do conflito, para os que assumiram essa posição – sugerida tanto pelo relato quanto pela construção da estátua – era importante expressar publicamente a amizade entre hindus e cristãos.

---

<sup>130</sup> É notável a diferença com o discurso que ouvi no Instituto Vasco da Gama e que apresentei no primeiro capítulo da tese, em que um senhor que se autointitulou “mouro” e ouviu como resposta que era, sobretudo, *goês*.

<sup>131</sup> O uso do termo “agora” marca uma outra referência temporal, que não é a da narração, e contribui assim para a identificação de que se trata aqui de um discurso citado de forma livre.

Um segundo momento de sua narrativa que corrobora esse descompasso entre a “realidade” do conflito e das inadequações fundamentais, por um lado, e as manifestações superficiais de amizade e harmonia, é quando ele diz que “eles [os hindus] não te mostram o lado interior, por fora eles se sentam juntos, mas o lado de dentro eles não mostram”. Na Índia em geral, sentar-se à mesma mesa é considerado um forte indicativo da possibilidade de estabelecimento de relações sociais entre grupos distintos, sendo associada à comensalidade como uma das mais claras expressões de um intercâmbio social entre castas. No entanto, esse tema aparece aqui ressignificado, e essa relação “harmoniosa” que pode ser observada não passa de uma *mera* aparência, uma encenação. Tendo em mente a grande relevância da imagem do contato social íntimo para a imaginação social goesa – o que descrevi particularmente no primeiro capítulo da tese, sobre os desenhos de Mário Miranda – a posição de Ambrose carrega uma crítica profunda a esta posição. Em certo sentido, o que ele está advertindo é para um conflito latente, que impossibilita que o verdadeiro sentido das relações sociais entre goeses hindus e católicos seja apreendida a partir de sua manifestação pública. Ao mesmo tempo que a imagem da intimidade entre comunidades é afirmada, ela aparece subvertida através desse seu posicionamento particular.

Um último aspecto importante para a análise do relato de Ambrose que quero destacar é que ele não mencionou, em seu comentário sobre a construção da estátua, que desde o acontecimento do conflito, em 1984, até a construção da estátua em 2006, tinham se passado mais de vinte anos, e ele disse apenas que, “*daquele dia em diante, você sabe, a estátua foi colocada lá*”. Essa informação sobre o grande hiato temporal entre o conflito e a construção acaba

inevitavelmente enfraquecendo a perspectiva de que a construção teria sido uma resposta imediata ao ocorrido, como ele próprio disse. Contudo, é relevante que essa justificativa não tenha aparecido apenas no relato de Ambrose, e o próprio termo “neutralizar” foi utilizado por um outro interlocutor – que me narrou o segundo relato que analisarei nesta seção – a quem perguntei diretamente sobre as razões da construção da estátua em relação ao conflito: “para neutralizar, ele foi o fundador da escola, então todos gostam dele”. Ao que tudo indica, porém, ambos os interlocutores, que apresentaram essa justificativa, enfatizaram que após o conflito de 1984 o espaço onde os eventos ocorreram passou a ser continuamente associado a essa história. A dimensão *espacial* é assim um aspecto central da história, e a neutralização do conflito se expressou concretamente como uma neutralização do espaço onde ele tinha ocorrido – que, como desenvolverei na próxima seção, é um espaço marcado por um conflito em torno de sua propriedade legítima. Para antecipar o problema de modo provisório, o conflito ocorreu após um grupo de hindus tentar construir um *tulsi*<sup>132</sup> em um espaço que pertence à Igreja.

Ambrose não enfatizou, em seu relato, a importância específica da disputa em torno do espaço, “diluindo” o problema em um horizonte amplo e espacialmente irrestrito das relações entre hindus e católicos – o conflito seria, segundo ele, expressão de uma incompatibilidade de modos de pensar o mundo, e deste modo independeriam do contexto particular em que ocorrem. Não à toa, sua perspectiva passou facilmente do conflito de Aldona para uma descrição do comportamento dos hindus de outras regiões da Índia. O aspecto espacial foi

---

<sup>132</sup> O “tulsi” é uma planta sagrada para os hindus, considerada um avatar da deusa Lakshmi. Em Goa, é muito comum que em frente às casas hindus seja posicionado um pedestal com um “tulsi”, que seria o símbolo análogo à cruz, tradicionalmente construída em frente às casas cristãs.

mais desenvolvido em um segundo relato que ouvi de um outro morador cristão de Aldona, que tinha participado dos acontecimentos, e que por isso os narrou a mim de modo muito mais íntimo, identificando muitas das pessoas envolvidas. Este segundo relato foi feito em uma conversa informal com um grupo de goeses em um restaurante de Aldona, e os demais participantes – que não eram originalmente da aldeia de Aldona – estavam tão interessados quanto eu em conhecer os detalhes do ocorrido. Logo no início da história, a questão do espaço particular em que o conflito ocorreu adquiriu centralidade.

C: Eu era jovem, eu me lembro. Você sabe onde a estátua de Edward Soares está agora? Então, aquele pedaço de terra triangular pertence à igreja. A igreja é dona de todo o mercado, o Instituto [...] e se você voltar mais ainda, toda a igreja pertence à *comunidade*. Uma grande quantidade de terra foi dada à Igreja, deram também o *panchayat*.<sup>133</sup>

Como disse no início deste capítulo, em uma das placas informativas existentes na base da estátua há uma indicação de que aquele espaço pertence à Igreja, fato que aparece também neste segundo relato. Após esta introdução, o narrador contou que, todos os anos antes de 1984, os hindus pediam permissão à igreja para poderem utilizar o espaço para realizar o retorno ritual da *devi* de Candolim. A divindade, originária de Aldona, havia sido retirada da aldeia no contexto da perseguição religiosa realizada durante a Inquisição. Em muitas aldeias goesas o retorno ritual das divindades que foram expulsas acontece anualmente, conectando as duas aldeias. O que é importante destacar aqui é que, apesar da suposta “neutralização” pela construção da estátua, a

---

<sup>133</sup> A seção seguinte será dedicada especificamente a uma análise da “comunidade”, que é uma instituição de administração local das aldeias goesas, e mencionarei também sua relação com o “panchayat”, que é o sistema análogo comum em toda a Índia.

igreja não abriu mão de reclamar a posse do espaço onde ela se encontra, mesmo sendo esse um dos fatores que estiveram presentes como causa do próprio conflito. Isso levanta uma suspeita, que não foi expressa por nenhuma das pessoas com as quais conversei em Aldona, de que a “neutralização” pode ter sido na verdade uma ocupação definitiva por uma das partes do conflito; ainda assim, o fato de a estátua ser de uma personalidade admirada pelas duas comunidades permanece como uma dimensão simbólica importante. O segundo relato segue então com informações que contribuem para destacar a importância desta posse por parte da Igreja: os hindus estavam na posição de ter que pedir permissão à igreja para realizar seu ritual [“puja”]:

C: A Igreja sempre deu permissão. Então, em 1984, por alguma razão eles não pediram permissão, mas não havia problema com isso, afinal, eles faziam isso todo ano. Aí eles colocaram uma espécie de barricada, e você não conseguia enxergar o que estava acontecendo lá dentro, e isso era algo que eles nunca tinham feito. Antes você conseguia vê-los fazendo seus *pujas*. Mesmo assim ninguém os incomodou.

Conforme o relato ganha corpo, é possível ver com mais clareza as personagens envolvidas, suas qualificações e atribuições. Em primeiro lugar, a igreja aparece como tolerante em relação ao fato de que não lhe foi pedido aquilo que lhe deveriam: a permissão para usar parte de sua terra. A imagem apresentada é a de que o costume se sobrepunha às formalidades, afinal de contas, a permissão era sempre concedida. O segundo momento é fundamental e retoma um tema que apareceu no primeiro relato que analisei: os hindus começaram a fazer algo *escondido*, eles se fecharam ao olhar público. Antes, Ambrose havia dito que os hindus não mostravam seu “interior”; agora, esta atribuição adquire uma expressão espacial mais marcante. Ainda assim, não é



este fechamento que teria causado o conflito, e o relato afirma enfaticamente que ninguém tinha inicialmente se incomodado com as barricadas levantadas. O que ocorreu, e que foi decisivo para o desfecho, foi que um católico teria “acidentalmente” visto por uma fresta que os hindus estavam construindo um *tulsi*, ou seja, que não estavam apenas realizando um ritual momentâneo, mas efetivamente ocupando o espaço de modo permanente. É nesta condição que eles teriam deixado a posição de “visitantes” para reclamar para si aquele pedaço de terreno.

C: No terceiro dia algo aconteceu, um católico estava passando e uma parte estava aberta, e ele percebeu que eles estavam construindo um *tulsi*, no meio do triângulo. Então ele foi até a Igreja, isso era por volta de 8 da noite. A igreja tocou os sinos - provavelmente apenas dez casas possuíam telefone - e então a aldeia de Aldona inteira foi até a igreja, os sinos tocando, e os católicos se reunindo para saber o que tinha acontecido, então isso foi o que aconteceu e nós **tivemos** que atacar.

Quando os católicos conseguiram observar o que estava acontecendo de forma acobertada, eles “tiveram” que atacar, e o relato afirma depois que, ao se aproximarem do triângulo, viram sinais de que os hindus haviam premeditado o conflito. O narrador continua e diz: “Tinha uma pilha de pedras, uma pilha de bastões, então eles estavam preparados para o conflito, foi tudo planejado, sabe”. A história do conflito apresenta os hindus agindo de forma dissimulada e premeditada, enquanto os católicos responderam à situação de forma mais espontânea, conforme as ações se desenrolavam de modo quase “acidental”, como o caso do católico que “estava passando” e “percebeu” o que havia dentro da barricada. Neste momento, um outro jovem que escutava o relato perguntou se havia alguma história de tensão em Aldona antes desse evento, e o narrador respondeu negativamente. Sua resposta, porém, possibilita algumas

considerações importantes sobre a relação entre católicos e hindus, e o modo como este evento teria rompido com a costumeira relação pacífica e amigável entre as duas comunidades; esta característica diferencia este relato do primeiro que analisei.

C: Nunca, nunca, é isso que estou te dizendo [...] nós costumávamos sentar juntos, beber juntos, jogar futebol, tudo, nós crescemos juntos, **nós nunca nos consideramos hindus-católicos**, nada, nós íamos ao Ganesh, eles vinham para o Natal, eles ficavam em minha casa. Então nós fomos todos lá e dissemos: “Ah, então os hindus estão lá, vamos ao triângulo”, o triângulo é um lugar pequeno, o *tulsi* estava lá, algum *puja* estava lá, e eu me lembro de dizer “Deepa, melhor amigo!” Ele estava olhando para mim, e eu estava olhando para ele. **Nós apenas não sabíamos o que estava acontecendo.**

A ideia de que hindus e católicos participam conjuntamente das celebrações mais importantes para cada uma das comunidades do estado, o Natal e o “Ganesh Chaturthi”<sup>134</sup>, é muito enfatizada em Goa como exemplo das suas relações harmoniosas. Este fato chegou a ser descrito a mim como uma das características distintivamente goesas. Essa mesma ideia de que não existiria uma linha clara de separação religiosa – ao menos no que diz respeito ao convívio social – aparece no relato justamente quando é afirmado que “nós nunca nos consideramos hindus-católicos”, no sentido de que as diferenças religiosas nunca foram um fator de diferenciação entre comunidades. Nessa passagem do relato um outro elemento salta aos olhos: quando ele se depara com um amigo hindu, eles se entreolham sem saber o que estava acontecendo. Aqui a imagem da amizade entre um católico e um hindu continua reservando

---

<sup>134</sup> O “Ganesh Chaturthi” é a celebração do nascimento do deus Ganesh, e é uma data festiva popular nos estados de Maharashtra e Goa. A depender do ano, visto que os rituais hindus seguem o calendário lunar, a data é comemorada em agosto ou setembro.

sua autenticidade, diferente do primeiro relato, em que ela era vista como conscientemente superficial – “nós não lhes damos nossos corações”. Ao contrário, neste segundo relato existe a permanente sugestão de que as coisas simplesmente aconteceram de forma irrefletida – “Nós apenas não sabíamos o que estava acontecendo” – e isto fica ainda mais claro nos momentos em que a narrativa destaca certos instantes de tomada de consciência. Um momento exemplar deste tipo é quando o narrador conta que, após perceberem que teriam que atacar, os católicos começaram a se armar com o que encontrassem, e que ele próprio conseguiu um facão de abrir cocos: “Então eu comecei a caminhar e percebi que eu não podia fazer nada com aquilo, porque se eu acertasse alguém eu o mataria.” Essa tomada de consciência, o momento em que ele percebe o que estava fazendo, é um contraponto ao “impulso” em *ter* que defender o terreno da igreja, que parece ter tido o caráter de decisão coletiva dos católicos reunidos após o chamado dos sinos da igreja.

Essa afirmação de um comportamento irrefletido contrasta, evidentemente, com o que havia sido dito anteriormente, isto é, que o conflito teria sido premeditado pelos hindus. Uma hipótese é a de que há o reconhecimento de uma diferença, ainda que não declarada explicitamente, entre os hindus de Aldona, amigos e conhecidos, e os demais hindus que vieram à aldeia apenas para o ritual – importante lembrar que este é um ritual que conecta duas aldeias, a de onde a divindade foi expulsa, e aquela que a abrigou. Nesta situação, os hindus de Aldona teriam sido tomados pelos eventos, e se viram cooptados a defender sua comunidade de modo irrefletido, como foi expresso no encontro entre amigos que se posicionavam em lados opostos do confronto. Isso seria o correspondente análogo da descrição segundo a qual os

católicos “tiveram” que atacar, quando o narrador empunhou uma arma letal sem se dar conta, neste momento inicial, daquilo que estava fazendo. De qualquer modo, seja esta hipótese aceita ou não, o fato mais importante para esta história é que o conflito ocorreu e separou amigos de longa data por divisões religiosas que antes não eram por eles consideradas. Essa divisão expressa uma ruptura que pode ser interpretada como um afastamento em relação a um passado marcado por uma certa “inocência”, como um período em que as pessoas simplesmente congregavam, e sequer percebiam a si mesmas como pertencentes a comunidades religiosas distintas – “nós nunca nos consideramos hindus-católicos”. O primeiro ato de agressão foi descrito de modo bastante significativo, que acaba corroborando os argumentos que estou desenvolvendo: “de repente alguém, você sabe, alguém deve ter empurrado alguém e então - *boom!* - pedras estavam caindo”. Não se sabe quem empurrou quem, se quem iniciou a agressão foi um hindu ou um católico. Ainda assim, no correr dos eventos, a separação ficou mais nítida e adquiriu expressão espacial:

C: Os hindus estavam de um lado, nós estávamos do lado do Instituto<sup>135</sup>, aproximadamente quinhentas pessoas, e os policiais estavam lá, o *tulsi* estava lá, e você sabe, os policiais não podiam fazer nada, eles não sabiam como lidar com a situação. Em algum momento os hindus perceberam: “isso não está ficando bom”, eles estavam em minoria, então eles voltaram para casa. E então os católicos estavam lá, e nós tínhamos que quebrar aquilo.

Além de descrever uma separação em linhas bastante claras, esse momento ainda revela o despreparo das forças policiais, descritas como

---

<sup>135</sup> O “Instituto” de Aldona funciona como uma espécie de clube, espaço de confraternização onde são realizados uma série de eventos. Durante o período de minha pesquisa, participei de algumas atividades, como bingo, projeções de jogos de futebol, celebração do Natal, dentre outras.

incapazes de ação diante da própria inexperiência, que sugere ainda a excepcionalidade do que estava ocorrendo. Os próprios hindus, apesar de terem supostamente premeditado o conflito, se percebem imersos em uma situação de desvantagem numérica, e deixam o local. Todo o contexto desta história parece marcado por um caráter de improvisação, de uma tentativa falhada de efetivar o próprio conflito, de uma hesitação permanente em que mesmo após uma decisão tomada, ela é rapidamente reconsiderada, de uma indecisão sobre como proceder. Essa história do conflito cristaliza a imagem de que os goeses, no fim das contas, não sabem como se comportar em um conflito. O último momento da narrativa apresenta um fechamento surpreendente ao enredo: a despeito dos hindus terem ido embora do local, não é possível afirmar que deixaram *completamente* o cenário do conflito, e o relato volta a enfatizar, após a dispersão dos grupos separados espacialmente, a confusão e a indistinção entre católicos e hindus, mas desta vez expressando-se como uma confusão interior:

C: Mas aí vem uma parte importante: eu jamais quebraria um Ganesh, você fica com medo, e você também respeita, ou o que quer que seja, e finalmente **nós somos todos hindus por dentro**. Então estávamos todos lá, gritando, mas ninguém tocava nele. A entrada do triângulo era pequena, e nós dissemos: “nós precisamos quebrar isso agora, ou isso vai parar na Justiça e ninguém vai entrar ali novamente”. Então, eu percebi o que estava acontecendo, e eu corri para dentro, seguido pelos outros, eu fui ao lado do *tulsi*, atrás de mim estava Carlos Almeida<sup>136</sup>, um homem de Corjuem, e ele foi empurrado sobre o *tulsi*: Carlos Almeida quebrou o *tulsi*! Agora ele é lembrado como a pessoa que quebrou o *tulsi* [risadas].

Neste último trecho do relato, é de fundamental importância o reconhecimento de que os hindus não são apenas os “outros”, que foram embora

---

<sup>136</sup>

Utilizei aqui, como nos outros momentos dos relatos, um pseudônimo.

e deixaram os católicos sozinhos diante do “tulsi” e da estátua de Ganesh. O narrador reconhece que eles, os católicos, são também hindus por dentro, e a hesitação que existia diante da efetivação do conflito com os hindus aparece agora como uma hesitação interna aos próprios católicos. Assim como no primeiro relato que apresentei, aqui também existe uma clivagem entre aparência externa e uma suposta subjetividade mais profunda, um “dentro”, embora seja nos próprios católicos que esta subjetividade mais complexa seja identificada. Como eles poderiam atacar hindus e destruir uma divindade hindu, sendo eles próprios, em última instância, hindus? Esse parece ser o núcleo organizador de toda a narrativa, de onde emanam as oscilações frequentes, e o tom de indecisão marca até mesmo a maneira pela qual a história teve um fim. Foi após terminar o seu relato, que lhe perguntei sobre as razões da construção da estátua, e ele me respondeu: “para neutralizar, ele foi o fundador da escola, então todos gostam dele”.

O desfecho da história é a de que a destruição do “tulsi” se deu de forma acidental; apesar do afirmado reconhecimento da necessidade de destruí-lo – “nós precisamos quebrar isso agora” – o que prevaleceu foi uma paralisia diante da incapacidade de efetivar o intento, algo parecido com o abandono do facão que tinha primeiramente empunhado. Assim como o primeiro ato de agressão teve início com um empurrão anônimo – “alguém deve ter empurrado alguém” – o último também foi um empurrão, aparentemente ocasionado pela tentativa apressada do grupo em passar pela estreita entrada do triângulo. A responsabilidade atribuída à pessoa empurrada é claramente irônica, e ela efetivou a destruição sem ter tomado a atitude para tal. Se em um primeiro momento, a narrativa poderia ser associada, pelo seu *tema*, à afirmação da

existência de conflitos em Aldona, a maneira particular em que foi narrada provoca uma série de intervenções nesse corpo temático: no fim das contas, o conflito foi um evento em grande medida accidental, uma situação que não foi criada pelos moradores da aldeia, mas ao contrário, que os apanhou desprevenidos. A própria sugestão de que o conflito havia sido premeditado por ao menos alguns dos envolvidos permanece muito difusa e sem contornos claros, e é contraposta ao lugar ocupado pelo amigo do narrador, hindu de Aldona, que também não sabia o que estava acontecendo. É possível ver que, ao contrário do primeiro relato que analisei, aqui os hindus não são descritos como grupo homogêneo.

Como pensar, a partir desta história, os sentidos que permeiam a construção da estátua de Edward Soares? Ao contrário do primeiro relato que analisei, aqui fica claro que o conflito não é visto como um resultado necessário de uma incompatibilidade profunda e incontornável entre hindus e católicos. Contudo, o próprio narrador explicou a construção da estátua usando o mesmo termo que havia sido utilizado no primeiro relato: neutralizar. É evidente então que, apesar da estátua aparece como cumprindo uma função de neutralizar os desentendimentos entre hindus e católicos, ela precisa ser compreendida no interior das narrativas históricas em que aparecem inseridas: somente a partir deste horizonte mais amplo é possível indicar de modo mais preciso o sentido atribuído ao termo. Acredito que a melhor maneira para pensar seu sentido para a produção dessa história é a que foi descrita por Michel-Rolph Trouillot, em *Silenciando o Passado* (1995), quando falou de um tipo de “silenciamento” mais ativo do que um mero “esquecimento”: “A prática de silenciamento exige engajamento. Menções e silêncios são, portanto, ativos contrapontos dialéticos

dos quais a história é a síntese.” (1995, p.88). Isso fica evidente com a consideração, em ambos os relatos, de que os habitantes tomaram a iniciativa pelo construção da estátua, ou seja, de que o apaziguamento foi algo almejado.

Assim, é pouco produtivo meramente constatar que a estátua cumpre o papel de silenciamento do conflito, se esta intenção não for compreendida em sua constante relação com seu contraponto dialético, as menções junto das quais está sendo produzida a história. E esta aparece, na verdade, no plural: como espero ter demonstrado a partir da análise dos dois relatos, há uma recorrência de eixos temáticos, que formam uma base comum em torno da qual cada narrador assumiu uma posição particular. Existe, contudo, um último tema do segundo relato que ainda não desenvolvi, e que me levará ao tema central da próxima seção: quando os católicos decidem que precisavam destruir o “tulasi”, a razão apontada foi que “nós precisamos quebrar isso agora, ou isso vai parar na Justiça e ninguém vai entrar ali novamente”. Aqui é possível compreender que os participantes decidiram, naquele momento, que cabia a eles tomar uma atitude, e que esta decisão seria diferente e em grande medida conflitiva com aquela que teria sido tomada pela Justiça. Na próxima seção, analisarei como alguns dos temas que surgiram nestes relatos aparecem novamente em torno de um outro conflito, desta vez entre duas instituições que disputam o direito legítimo de administrar a aldeia.

## **2. A gãocaria e a autoridade sobre o território**

Em uma visita guiada que fiz em Aldona, o guia local, morador da aldeia de aproximadamente cinquenta anos de idade, me levou até as fronteiras da



aldeia para me mostrar os *manos*: mecanismo de comportas que impedem que a água salobra do rio Mapuçá entre nas terras cultiváveis, os *khazans*. Enquanto me explicava de que maneira as comportas se abriam e fechavam automaticamente de acordo com a vazão do rio, ele mencionou que seus ancestrais haviam construído esse sistema para a criação de *bunds*, lagos artificiais onde até hoje se pratica a pesca. Mais do que isso, o sistema permitiu que grandes áreas fossem drenadas e tornadas, assim, cultiváveis; em suma, parte considerável da paisagem com que um visitante se depara ao chegar em uma aldeia goesa como Aldona, que pode parecer à primeira vista como natural, possui uma história e, portanto, um grupo que reivindica ter assumido nela o papel preeminente. O guia que me levou conhecer os lugares que considerava mais importantes em Aldona é um *gãocar*, título que designa os descendentes por linha paterna dos fundadores/construtores da aldeia, que posteriormente se converteram ao cristianismo durante o colonialismo português. O relato que analisarei nesta seção tem como tema central a reivindicação de autoridade pelos *gãocares* mediante o reconhecimento histórico desse lugar primordial; também irei analisar como essa história adquire seu sentido ao se diferenciar e se sobrepor a outras fontes de legitimidade socialmente reconhecidas.

Os *gãocares* compõem um conselho local denominado *gãocaria*, que postula ter direito a certas atribuições na administração da aldeia, como coleta de impostos sobre a produção agrícola e o direito de conferir autorização para construção de novas casas e prédios. Todo *gãocar* tem poder de voto em reuniões do conselho, que são fechadas aos demais moradores da aldeia. Em uma das visitas que fiz ao prédio do conselho, um comentário de um dos participantes despertou meu interesse sobre as peculiaridades da posição da

*gãocaria* na hierarquia administrativa da aldeia. Na ocasião, o governo central da Índia tinha enviado alguns representantes para realizar um pedido à *gãocaria*, para que autorizassem a passagem de uma linha de transmissão de energia e a construção de torres em meio às plantações de arroz. Após a reunião, perguntei a um dos *gãocares* que havia participado qual tinha sido o resultado, e ele afirmou que após escutar os pareceres técnicos dos representantes da empresa de energia, o conselho tinha deliberado positivamente em relação à demanda do governo. Interessado em saber mais sobre a relação do conselho com o governo, perguntei-lhe então o que teria ocorrido caso a deliberação tivesse sido desfavorável à demanda, e ele me respondeu, enfaticamente, que eles teriam construído a linha de energia mesmo assim.

Como compreender esse reconhecimento dúbio da autoridade da *gãocaria*? Ao mesmo tempo que a *gãocaria* era reconhecida, e por isso mesmo era consultada, sua posição era assumidamente a de submissão às decisões externas. Como descreverei abaixo, o reconhecimento dos direitos administrativos da *gãocaria* está longe de ser consensual, e na prática a instituição perdeu sua autoridade sobre a aldeia após dezembro de 1961. Contudo, ainda há uma reivindicação deste direito que aparece, sobretudo, em relatos históricos como os que analisei na seção anterior. Na história narrada pelo participante dos conflitos de 1984, foi dito a respeito do espaço onde havia sido construída a estátua de Edward Soares, que “a igreja é dona de todo o mercado, o Instituto [...] e se você voltar mais ainda, toda a igreja pertence à *comunidade*”. A “*comunidade*” é o termo em português que é utilizado para se referir à *gãocaria*, e o guia que me acompanhava estava aqui afirmando justamente que a posse primordial da aldeia pertence ao grupo de descendentes

dos seus fundadores.<sup>137</sup> Esta visão implica, evidentemente, em uma atribuição de proeminência a este grupo, e uma percepção por parte deles de que, a despeito das normas vigentes atualmente no que diz respeito ao sistema estatal de administração das aldeias, sua autoridade ainda pode ser sustentada legitimamente em um direito que possuía como fonte a própria história da aldeia, e não a outorga deste autoridade por qualquer autoridade externa a ela. É neste sentido que acredito ser possível identificar que as narrativas históricas em torno da ocupação territorial da aldeia de Aldona enfatiza, sobretudo, sua *autonomia*. No livro *Goan Village Communities* (2018), Visitação Boaventura Monteiro destaca esse aspecto como um dos mais importantes a respeito das *gãocarias*:

O território da aldeia pertence à *gãocaria* da aldeia. É propriedade privada da comunidade da aldeia e a mesma é inalienável. Essa posse exclui o Estado ou o Governo visto que a formação da *gãocaria* antecede a chegada dos conquistadores. Assim sendo, a terra está ligada à própria identidade dos goeses. (MONTEIRO, 2018:18).

É evidente que Visitação Monteiro assume aqui o partido da *gãocaria*, usando a precedência histórica da instituição como fonte inalienável de sua legitimidade. Ainda assim, sua descrição coincide, em muitos aspectos, com a que eu mesmo escutei do presidente da *gãocaria* da aldeia de Aldona, Hector Fernandes. Em uma entrevista que realizei com ele na *Chaudi* (sede da *gãocaria*), o funcionamento do sistema, sua importância histórica e a relação conflituosa com o sistema indiano do *panchayat* foram destacados. Assim como na seção anterior, farei uma análise comentada do relato que me apresentou

---

<sup>137</sup> Para evitar confusões com o uso mais corrente e genérico do termo “comunidade”, ele aparecerá sempre entre aspas quando eu estiver fazendo referência ao conselho dos *gãocares*. Em situações em que o nome “comunidade” não estiver em destaque, utilizarei o termo *gãocaria* para marcar de modo ainda mais claro a realidade a que me refiro.

sobre este tema, embora ele não tenha apresentado nenhum detalhe sobre as características e o funcionamento do *panchayat*, identificando-o apenas como o sistema que “eles” [os indianos<sup>138</sup>] acreditavam ser melhor. O *panchayati raj*, ou seja, o sistema de governo através de conselhos locais, foi idealizado como sistema a ser implantado em toda a Índia. De acordo com Sudipta Kaviraj (2014), tratava-se de uma tentativa de romper com a hierarquia social característica das aldeias indianas através da garantia de que os trabalhadores rurais, que formam a maioria da população das aldeias indianas, conseguiriam suplantar numericamente o domínio das elites proprietárias. Foi especialmente na década de 1960 que o governo do partido do Congresso efetivamente defendeu o *panchayati raj*, argumentando que “leis formais, promulgadas por um Estado distante e por governos centrais [...] não conseguiam penetrar o relativo isolamento das aldeias indianas” (KAVIRAJ, 2014, p.141). A imagem dominante da aldeia rural indiana se afastava, portanto, da visão romântica que havia prevalecido durante boa parte do período colonial, e era claramente descrita como um espaço onde prevaleciam relações sociais hierárquicas e de resiliente dominação. O *panchayati raj* tinha como uma das suas missões aproximar o governo da população rural, encurtando a longa distância existente entre as aldeias, ainda vistas como fechadas e isoladas, e os governos centrais. Idealizados como conselhos democráticos, essa aproximação se realizaria em benefício da população mais pobre, que finalmente conseguiria se livrar da tutela e do domínio das classes possuidoras da terra. Resumindo em linhas gerais, o

---

<sup>138</sup> A identificação dos indianos como sendo os “outros” [“eles” em oposição ao “nós”] é certamente plena de implicações, ainda mais que a própria *gãocaria* é descrita, como mostrarei abaixo, como o “sistema hindu de funcionamento da aldeia”, evidenciando que não há aqui uma associação entre hinduísmo e a posição sócio-política indiana, e que a crítica recai mais sobre a segunda.

*panchayati raj* seria responsável por duas transformações substanciais: no interior da aldeia, através da expansão numérica do direito deliberativo à população mais pobre; e entre aldeia e governo central, ao aproximar ambos e romper assim a rígida fronteira do isolacionismo das aldeias. Ao contrário do *panchayat*, o sistema de administração da *gãocaria* possui acesso restrito ao direito deliberativo, visto que sua filiação se baseia no critério hereditário, e é também isolacionista, visto que defende a autonomia da aldeia e, portanto, a manutenção da distância em relação às esferas externas de decisão política. A descrição da *gãocaria* foi apresentada a mim por Hector Fernandes, ao que passo agora a uma análise mais detida de seu relato, que se iniciou com o reconhecimento do conflito entre as duas instituições:

H: Então, em 1961 Goa se tornou parte da Índia. Então eles quiseram introduzir o conceito deles, eles pensavam que tinham um sistema melhor, então eles introduziram o sistema de *panchayat*. Então tem um conflito entre o *panchayat* e nós [*gãocaria*]. Alguns dos poderes que nós tínhamos, foram dados a eles. Coleta de impostos das casas, permissão para construção...toda aquela terra pertence a nós.

Tanto no *heritage walk* em Aldona, a partir da referência à construção dos *manos* pelos ancestrais dos *gãocares*, quanto na distinção entre as atribuições da *gãocaria* e do *panchayat* por Hector Fernandes, podemos identificar a produção de uma conexão entre história e espaço que está implicada em relações de poder e autoridade no interior da aldeia. Como indicado no trecho acima, a razão apresentada em defesa da *gãocaria* é a de que ela é proprietária da terra: “toda aquela terra pertence a nós”. Vemos ressoar aqui um aspecto muito importante do segundo relato que analisei na seção anterior, e que merece ser aqui lembrado, quando o narrador fez questão de mencionar que os hindus

que estavam construindo o *tulsi* estavam fazendo isso em uma terra que não lhes pertencia: “aquele pedaço de terra triangular [onde se encontra hoje a estátua] pertence à igreja. A igreja é dona de todo o mercado, o Instituto [...] e se você voltar mais ainda, toda a igreja pertence à *comunidade* [*gãocaria*]. Uma grande quantidade de terra foi dada à Igreja, deram também o *panchayat*.”. Aqui o narrador se refere ao espaço físico, o terreno, onde tanto a Igreja quanto o *panchayat* se encontram, e o que é sugerido é que qualquer conflito em torno do espaço remete, em última instância, ao direito fundamental da *gãocaria*. Um outro exemplo interessante da resiliência desta imagem de direito territorial primordial ocorreu em uma história contada a mim por um outro morador de Aldona, que disse que uns anos atrás o pároco da Igreja de São Tomé, principal igreja de Aldona que fez parte do palco dos conflitos narrados na seção anterior, tentou cobrar aluguel da sede da *gãocaria* pelo uso dos espaços supostamente pertencentes à Igreja. Segundo este relato, o pároco recuou em relação ao pedido ao ser avisado por moradores de que ele é que estaria em débito com a *gãocaria*, que teria direito sobre o território sobre o qual a própria Igreja está construída.

Em outro momento da entrevista, Hector Fernandes apontou que as razões desta primazia dos *gãocares* está relacionada ao fato de que, no ato de fundação, eles instituíram a divindade de culto familiar como divindade da aldeia. Existe aqui, como analisarei abaixo, um esforço de identificação da aldeia com o próprio grupo dos *gãocares*.

H: Então, você tem uma divindade, e então você tem o povo que fundou a aldeia, que estabeleceu esta divindade, e então eles se tornam os fundadores desta aldeia. As outras pessoas, elas não são fundadoras. Esse fundador da aldeia é chamado *gãocar*. Eu vou chamá-lo, em tradução para o inglês, de “primeiro cidadão”

["first citizen"]. Veja, quando você fala de democracia, a democracia vem da Grécia, a palavra. Cidadão significa pessoa da aldeia, *zen* significa pessoa, cidade-pessoa. "City person" significa que ele é fundador daquela cidade-estado na Grécia. Então é o mesmo conceito. Não é diferente. Então ele é o *gãocar*, e *gãocar* significa primeiro cidadão da cidade. O que aconteceu aqui é que o *gãocar* estava lá, primeiro cidadão, agora você chega e se estabelece aqui. Não há proibição alguma em ficar na aldeia, ninguém o recusa. A única coisa é que você tem que obedecer aos costumes deste lugar. Quando você vem para a aldeia e se estabelece aqui, há uma diferença entre você e o *gãocar*. Aquela divindade, que foi fundada aqui, pelos fundadores, os *gãocares*, é a divindade familiar deles, eles a consideram como a divindade da família.

L: Então é a divindade da aldeia, mas também da família *gãocar*?

H: Sim, é a divindade da família do *gãocar*. E outras pessoas que chegam e ficam aqui, outros hindus, esta será a divindade da aldeia deles, eles devem se aproximar dessa divindade como uma divindade de aldeia, e não de família. Então se eles vieram, digamos, de duzentos quilômetros de distância, na casa deles eles podem ter a divindade da família, que eles trouxeram da aldeia deles. Eles continuam, dentro da casa, com a divindade da família, mas aqui, para a aldeia, é a divindade da aldeia.

Quero destacar duas características particularmente interessantes nesta fala de Hector Fernandes. A primeira diz respeito à analogia política e histórica estabelecida entre o sistema da *gãocaria* e a democracia grega antiga, que sugere que os fundamentos da organização política local não são absolutamente singulares, expressando o mesmo conceito que fundamentou o modelo antigo da democracia ocidental. Isso não significa, contudo, nenhuma influência direta do modelo grego, e sim uma equiparação a nível conceitual, o que possibilita que a comparação seja feita sem que a *gãocaria* deixe de expressar uma organização nitidamente local. Da perspectiva de Hector Fernandes, portanto, a *gãocaria* é uma organização política democrática, mesmo que seja reconhecido o tipo restritivo de acesso à participação em uma cidadania que não abarca a maior parte dos moradores da aldeia. Além de democrática, a aldeia aparece descrita como conceitualmente semelhante a uma "cidade-estado" grega, o que

carrega uma forte conotação de *autonomia*, ou seja, a forma de sua administração não foi a ela delegada por nenhum poder externo e superior à própria aldeia, mas deriva seu conceito da mesma fonte local de legitimidade: a descendência por linha masculina aos fundadores. Esse pode ser entendido como um caso exemplar de conflito entre o direito *consuetudinário* da *gãocaria* e a forma do ordenamento jurídico do *panchayat*, introduzida apenas após 1961 e vista, portanto, como tendo uma origem externa a Goa. A imagem da autonomia cria a perspectiva de uma transferência ilegítima de poderes ao *panchayat*, visto que o estado indiano teria realizado essa transferência de direitos administrativos através da delegação de poderes que não eram verdadeiramente seus. Hector Fernandes sugere isso quando diz que “alguns dos poderes que nós tínhamos, foram dados a eles”.

O segundo aspecto importante, e que está intimamente associado ao primeiro, é o da coincidência entre a divindade da família dos *gãocares* e a da própria aldeia. A divindade familiar, mais comumente denominada de divindade de linhagem, ou *kuldevi*, não aparece aqui restrita ao âmbito doméstico. Este processo não ocorre apenas em Goa, e algumas pesquisas realizadas em outras regiões da Índia apontaram um processo semelhante de projeção pública da *kuldevi* de linhagens dominantes. Para Anne Hardgrove (1999), esse processo, que ela estudou a partir do caso da comunidade *Marwari* de Calcutá, implica no estabelecimento das relações de sangue como fundamento da identidade de toda uma comunidade mais ampla do que a própria linhagem, em um processo de naturalização desta mesma comunidade. A diferença em relação ao presente caso é que os *Marwari* investem em celebrações públicas de sua *kuldevi*, em uma frequente atualização ritual da passagem da divindade para o culto público.



No caso dos *gãocares*, que são católicos, isto não ocorre, e a história da *kuldevi* parece antes operar como símbolo de seu direito primordial sobre o território. Um dado importante para as atuais considerações é que muitos católicos goeses continuem a identificar qual era sua divindade familiar, que não foi, portanto, silenciada com o processo de conversão; da mesma maneira, reconhecem qual era – e muitas vezes ainda é – a casta a que sua família pertence.

Adiante analisarei esse posicionamento duplo dos *gãocares*, como católicos que reivindicam seu passado hindu. O que é mais importante, no momento, é identificar que esse relato acaba tendo que conferir uma autoridade que antecede a da própria divindade da aldeia, que é justamente a daqueles que estabeleceram esta divindade. Apesar de sutil, essa diferença tem implicações fundamentais: em certo sentido, os *gãocares* possuem precedência territorial em relação aos próprios hindus, mesmo quando reconhecem que a conversão ao cristianismo se deu muitos séculos após essa primeira etapa da história da aldeia. É através desta precedência que os *gãocares* lançam suas raízes a um passado mais remoto do que aquele que os hindus podem reivindicar – e reivindicaram, por exemplo, ao pretenderem construir o *tulsi* que foi o estopim do conflito de 1984. Ao contrário do que pareceria à primeira vista, ao apoiar sua narrativa histórica nos termos de uma distinção entre dois tipos distintos de divindades hindus, a familiar e a da aldeia, Hector Fernandes estava buscando legitimar não a autoridade da divindade – algo que discutirei abaixo – mas a da linhagem dos fundadores que antecederam o seu próprio estabelecimento.

É possível que esta situação particular de uma elite convertida contribua para diferenciar este caso dos que foram registrados em outros contextos indianos. Na maioria dos outros contextos, as elites locais reivindicam a

soberania de seu *kuldevta*, sem que eu tenha identificado nestes casos qualquer argumento sobre a *fundação* da aldeia. Para usar a sugestão etnográfica desenvolvida por Clifford Geertz (1966) a respeito dos balineses, é possível dizer que no relato de Hector Fernandes também estão presentes os dois tipos de passado: o passado “ritualizado”, que se reatualiza a cada instante de encontro com as divindades em questão, em especial o *kuldevta* dos *gãocares*; e o passado mundano, “não-ritual”, que diz respeito sobretudo a eventos marcadamente mundanos, em especial os relativos à história política e econômica. Ainda que Arjun Appadurai (1981) tenha apresentado uma resposta a esta dicotomia, sugerindo um terceiro tipo de história responsável pela “debatabilidade” dos demais tipos, as descrições de Clifford Geertz certamente contribuem para destacar as nuances do enredo histórico do relato que analiso.

O próprio Arjun Appadurai (1981) mostra, em sua etnografia em um templo do sul da Índia, a coincidência entre rituais religiosos e questões relativas à soberania e ao poder político e econômico. Neste sentido, a distinção analítica sugerida por Clifford Geertz não deve indicar nenhuma separação necessária dos dois tipos de história, sendo que o presente caso – e essa parece ser a tendência no contexto político indiano – expressa justamente as interrelações entre ambos. Para que o argumento de legitimidade da *gãocaria* continuasse operando, os *gãocares* tiveram que destacar e valorizar sobretudo a história da fundação da aldeia, vale dizer, os seus elementos que não são religiosos ou rituais, mas que se referem especialmente à história política.<sup>139</sup> Em certo sentido,

---

<sup>139</sup> O debate sobre o lugar político da divindade hindu é bastante multifacetado para ser plenamente desenvolvido aqui. Importante destacar, contudo, que um marco neste campo de estudos foi o trabalho de S.C. Bagchi (1931) sobre a divindade hindu como “personalidade jurídica”. No contexto indiano, foi com a etnografia de Arjun Appadurai (1981) em um templo no estado de Tamil Nadu que essa questão foi mais desenvolvida no campo de uma investigação antropológica.

a questão religiosa teve de ser secundarizada como critério legitimador, o que pode sugerir inclusive uma das razões para que as distinções religiosas entre católicos e hindus sejam amenizadas, fortalecendo uma imagem de uma maior tolerância entre os dois grupos. Isso fica particularmente claro nos momentos em que o relato retoma a *gãocaria* como tendo tido sua origem no “sistema hindu de funcionamento da aldeia”, ou ainda quando Hector Fernandes diz que os *gãocares* eram todos originalmente hindus. Essa busca por legitimação é feita através de um discurso que se vale das referências simbólicas hindus, reconhecendo a legitimidade da associação entre divindade e soberania sobre o território. Mais do que isso, o fundamento da legitimidade estabelece através das referências ao hinduísmo uma suposta base consensual: tanto os novos moradores quanto os fundadores compartilhariam de um mesmo reconhecimento da autoridade da divindade originária.

É significativo que o tema das divindades familiares tenha aparecido justamente como argumento para a afirmação da diferença entre os dois grupos sociais. Os moradores da aldeia que não são *gãocares*, ao cultuarem a divindade da aldeia, estão também cultuando a divindade familiar dos *gãocares*. No que diz respeito à posição social dos *gãocares*, é possível identificar uma diluição das fronteiras entre privado e público, e apenas as famílias que se estabeleceram posteriormente na aldeia possuem divindades que são estritamente familiares – “*na casa deles* eles podem ter a divindade da família” [meus destaques]. Um dos privilégios dos descendentes dos fundadores seria, então, que sua divindade familiar não é restrita à sua casa e, portanto, ao culto privado. O argumento apresenta uma imagem de “tolerância” aos novos membros da aldeia, e estes possuem apenas uma obrigação, em certo sentido,

“mínima”: ao prestarem devoção à divindade das famílias dos *gãocares*, eles devem ter em constante consideração, “devem se aproximar dessa divindade como uma divindade de aldeia”, ou seja, devem reconhecer a posição superior das famílias em questão, sua distinção.

H: Essa instituição não é de hoje, ela possui cerca de 3 mil anos de idade. *Antes de português*. Português chegou em 1510, essa área eles tomaram em 1542, mas isso existia por pelo menos 2 mil anos. Ou você me diz 1.500 anos, ok. É baseado no **sistema hindu de funcionamento da aldeia**.

L: Trata-se de um modo de organização da aldeia?

H: Sim, é fundação *da aldeia, constituir uma aldeia*, você tem que fundá-la. Então, 2 mil anos, naquele tempo isso era uma selva, existiam tribos, tribos de pastores, caçadores. Então, o que nós entendemos, depois que os portugueses chegaram, em 1542, primeiro em 1510.<sup>140</sup> Em 1526 os portugueses deram uma *carta, Magna Carta* para as aldeias, aldeias de Goa. Então, aquela *carta* foi preparada para dar início ao sistema de governo local das aldeias, administração, governadores.

Fica claro, pelo contexto geral da narrativa de Hector Fernandes, que ele entende a concessão da *carta* para as aldeias como um reconhecimento do sistema que já existia, que era de origem pré-colonial, e que se baseava no “sistema hindu de funcionamento da aldeia”. Há aqui mais uma tentativa de produzir uma coincidência entre a *gãocaria* e a própria aldeia, sendo que as atividades do corpo administrativo local são identificadas com o funcionamento *da aldeia* como um todo, a despeito de ser constituído por um grupo restrito de descendentes. Isso fica ainda mais nítido no próximo trecho citado, em que ele afirma que o *gãocar* é a “essência da aldeia”, corroborando a imagem de que os demais moradores que se estabeleceram no local simplesmente se agregaram

---

<sup>140</sup> As datas se referem a eventos distintos e cada uma indica uma etapa das conquistas territoriais sucessivas empreendidas pelos portugueses: em 1510, a conquista de Goa por Afonso de Albuquerque, e em 1542, a conquista da *taluka* em que se encontra Aldona.

em torno desta base fundamental, mas não eram seus membros efetivos.<sup>141</sup> A imagem do “funcionamento” das aldeias implica ainda uma percepção de que não existiria um órgão administrativo apartado da vida social em seus aspectos essenciais: em certo sentido, não havia uma esfera política propriamente dita.

É fundamental considerar que, no relato de Hector Fernandes, a linha de demarcação mais importante entre os moradores da aldeia é a separação entre descendentes dos fundadores, dos habitantes originários, e os demais moradores. O mesmo critério de distinção pôde ser visto quando abordou o tema da divindade familiar, e em certo sentido contrasta com a maior importância atribuída à distinção religiosa nas narrativas que analisei na seção anterior. No trecho acima, o reconhecimento da autoridade da administração local por parte dos portugueses é bastante importante e marca uma grande diferença com a postura dos indianos após 1961 que, retomando o primeiro trecho que citei do seu relato, tinha sido descrito da seguinte maneira: “Então eles quiseram introduzir o conceito deles, eles pensavam que tinham um sistema melhor, então eles introduziram o sistema de *panchayat*”. A questão política que expressa a posição assumida por Hector Fernandes diante do *panchayat* é precisamente a da desconsideração promovida diante das formas locais de governo e da autonomia da aldeia.

L: Então, a *comunidade* está relacionada à política da aldeia, também, ou se refere mais à produção? Porque o que eu li sobre as *comunidades* é que se trata de uma terra onde todos trabalham, uma terra compartilhada, que não é propriedade privada de ninguém, mas que pertence à aldeia como um todo. É assim até hoje? Ela já foi assim no passado?

H: É isso e muito mais. Porque quando os portugueses vieram não existia sistema de *panchayat* como o que temos agora. *Panchayat* era apenas a *comunidade*.

L: Naquele tempo?

---

<sup>141</sup> Parece-me produtivo pensar que o tratamento conferido a este grupo de moradores é análogo ao que se usualmente se encontra atribuído às populações imigrante (BAXTER, 2011).

H: Naquele tempo. *Panchayat* significa “cinco”, esse é um conceito que foi introduzido pelos indianos depois, em 1962, 1963, esse conceito de *panchayat*. *Comunidade* já existia, nós temos o costume de chamá-la de *gãocaria*. *Gao* significa aldeia, terra, e *kari* é administração. Administração da aldeia, e *gãocar*, que significa a essência da aldeia, **é como uma república, o que você pode chamar de uma cidade-estado grega**. Menor, em escala menor, é o distrito da aldeia. Você tem a cidade-estado, a aldeia-estado, que é como um comitê autônomo que não é dependente de nenhum rei ou governo. Eles eram o próprio governo. Quando os reis vinham, o lado criminal ia todo para o rei, mas questões menores, pequenos crimes, eles eram administrados no nível da aldeia. Então nós, esta aldeia, ela tem um “membership”.

L: Os donos da terra [*landlords*]?

H: Sim, *landlord* significa *clan*.

L: Então, estas são famílias?

H: Sim, isto é o que temos depois que nos tornamos cristãos. **Originalmente nós éramos todos hindus**, 2 mil anos atrás. Então, quando os portugueses vieram eles tentaram converter a administração para a língua portuguesa.

Talvez nenhuma imagem seja tão adequada à expressão da autonomia quanto a que Hector Fernandes apresenta neste último momento de seu relato, cujo conteúdo estava sendo delineado, ainda que de modo menos patente, desde o início da entrevista: “Eles eram o próprio governo”. Em outras palavras, a aldeia não era passivamente governada a partir de fora, e em decorrência disso mantinha uma continuidade institucional milenar: a expressão “quando os reis vinham” contrasta justamente essa continuidade do funcionamento local com a transitoriedade dos sucessivos conquistadores. No capítulo anterior mostrei como a *Archaeological Survey of India* enfatiza, em sua narrativa histórica sobre Goa, a perspectiva das conquistas sucessivas, sem considerações sobre qualquer esfera local autônoma. A imagem resultante era, portanto, a do caráter sempre periférico de Goa, que passava a ser determinada por acontecimentos que ocorreram em outros lugares da Índia. O esforço de Hector Fernandes é claramente de afirmar, ao contrário, a centralidade da aldeia goesa, e mesmo os portugueses, ao longo dos séculos que dominaram o território, mantiveram esse distanciamento em relação aos assuntos internos das aldeias. É significativo

disto que seja mencionado no relato a mudança do nome, de *gãocaria* para *comunidade*, como parte do esforço dos portugueses em “converter a administração para a *língua* portuguesa” [meus destaques]. Contudo, a ênfase dada ao direito hereditário dos *gãocares* é tão grande, que mesmo essa conversão do nome e da língua da administração parecem em grande medida superficiais: não houve uma tentativa de conversão institucional, de alteração da organização política local. Nem mesmo a conversão religiosa pôde promover qualquer alteração no fato fundamental que fornece a fonte da legitimidade da *gãocaria*. É no passado distante e na consanguinidade que se baseiam o argumento do relato, que ganha contornos bastante autoritativos ao sugerir que, ainda que tudo mude, nada de fundamental realmente se altera: a “essência da aldeia”, que ele identifica com os próprios *gãocares*, permanece a mesma.

Assim como no relato do participante do conflito de 1984, Hector Fernandes também afirma que os *gãocares*, como ele próprio, eram hindus no passado remoto. A maneira pela qual ele expressa esse fato é, apesar da simplicidade da frase, muito significativa por um motivo em particular: quando diz que “originalmente *nós* éramos todos hindus”, o uso do “*nós*” torna explícita a linha de continuidade que ele está desenvolvendo. Esse grupo referido como “*nós*” permanece o mesmo, tanto no passado como no presente, e pode-se perceber a afirmação de uma continuidade social subjacente às mudanças que são vistas, sob essa luz, como mais superficiais. A conversão religiosa ou linguística é encarada nesse relato a partir de uma posição muito especial, especialmente porque os *gãocares* são, hoje, todos católicos: em nenhum momento é tratado como problemática a conversão, ou a fundamentação da legitimidade à autoridade territorial por meio da história do estabelecimento da

primeira divindade hindu pelos fundadores da aldeia. A continuidade sociológica do grupo hereditário é, indubitavelmente, o argumento mais importante na história narrada por Hector Fernandes. Assegurada essa legitimidade, parece que o argumento da maior proximidade entre cristãos e hindus retorna à superfície, mesmo onde não é relatado de modo direto: o lugar secundário atribuído à distinção religiosa é parte fundamental da possibilidade da construção da autoridade da *gãocaria*, que mesmo sendo composta por cristãos, precisa ter sua origem remota reconhecida em um passado indubitavelmente hindu. O “cosmopolitismo”, a maior flexibilidade e disponibilidade em desconsiderar fronteiras religiosas, a construção decorrente de uma imagem de convívio. Os sentidos conflito de 1984, bem como os usos políticos da estátua de Edward Soares, discutidos na primeira seção do capítulo, não podem ser compreendidos de forma isolada, e a investigação sobre a *gãocaria*, que realizei nesta segunda seção, me permite compreender que as histórias produzidas em torno do conflito expressam de modo significativo como diferentes grupos sociais se posicionam diante do espaço.



## Considerações Finais

Ao final desta tese, quero retomar brevemente o tema central da distintividade goesa, tal como ele apareceu e foi analisado em cada um dos capítulos. Em primeiro lugar, é seguro afirmar que existe hoje em Goa, como uma narrativa de amplo alcance social, a imagem de que o estado se diferencia do restante da Índia por seu elevado grau de cosmopolitismo. No primeiro capítulo, argumentei que as imagens de Mário Miranda expostas publicamente podem ser vistas a partir de uma característica fundamental: sua *tipicidade*. Mais do que uma simples característica formal de sua obra, a recorrência de elementos típicos expressa uma imagem do tempo bastante particular, que promove uma ênfase da repetibilidade da vida social goesa. Isso é especialmente relevante ao caso da presença pública dos desenhos, e um dos pontos de minha análise foi justamente o de evidenciar que a relação entre as imagens e os espaços em que estão expostas não é arbitrária, e que existe uma referência mútua entre ambas. Os desenhos de Mário Miranda foram analisados, assim, como um caso particularmente relevante da projeção pública de um certo posicionamento histórico: a repetição de elementos considerados típicos não se realiza apenas entre imagens – o que poderia restringi-las a imagens do passado – mas também na fronteira entre imagens e o mundo presente.

Uma vez compreendido o esquema interpretativo que julguei ser o mais adequado para analisar a presença pública dos desenhos, ainda foi preciso realizar uma avaliação qualitativa: o que de fato está sendo dito sobre Goa quando passado e presente estão sendo aproximados como momentos de uma sucessão de repetições de elementos típicos? O que se repete é justamente um estilo de vida que se desenrola por um espaço marcado pela porosidade entre

interior e exterior, entre a casa ou o bar, por um lado, e a rua ou a vila, de outro. Não foi por acaso que os desenhos de Mário Miranda também apareceram no *Houses of Goa Museum*, que tematiza justamente a história da formação da casa goesa e as suas principais características. A narrativa histórica apresentada pelo museu identifica que a casa goesa é marcada justamente por sua maior abertura – algo que se materializa na estrutura da casa, nas varandas e no *balcao*. Essa transformação material da casa no sentido de sua abertura foi um processo que acompanhou a busca dos goeses por sua própria identidade. Em suma, mostrei em minha análise que a marca fundamental do estilo de vida goês é o seu cosmopolitismo: este aparece tanto nos objetos e estilos decorativos das casas, quanto na maior sociabilidade possibilitada pelos espaços de convívio.

O cosmopolitismo, que apareceu muito claramente na descrição da casa goesa, é também um tema fundamental do terceiro capítulo. Analisei como a maior parte das narrativas apresentadas aos visitantes de Velha Goa enfatiza os circuitos mundiais de estilos, santos e relíquias, que se materializaram nas construções da cidade. O caso mais emblemático deste foco mundial é o das relíquias da rainha Ketevan, que foram encontradas nas ruínas do convento de Santo Agostinho. A centralidade dessas relíquias para a narrativa histórica apresentada aos visitantes mostra justamente que Velha Goa aparece ali como um espaço de passagem, fluxos e encontros. Mesmo o festival de música que ocorre no lugar destaca o encontro entre Oriente e Ocidente. Quanto às demais construções de Velha Goa, a própria arquitetura seria marca de uma diversidade de estilos e origens que se ligam ao mundo cristão em um sentido amplo. Uma das principais consequências dessa valorização do cosmopolitismo das igrejas e ruínas é justamente uma marginalização da história de Velha Goa no contexto

do colonialismo português. A ausência de referências ao colonialismo e às conversões religiosas consolidam uma imagem da história goesa marcada pela harmonia – algo muito valorizado em Goa como sendo algo que os distinguiria do restante da Índia.

A controvérsia entre harmonia e conflito apareceu no material que analisei no quarto capítulo da tese, sobre a história e o espaço em Aldona. Na primeira parte desse capítulo, analisei duas narrativas sobre a construção da estátua de Edward Soares. Ainda que o tema central da primeira narrativa fosse o conflito entre hindus e cristãos que havia ocorrido em 1984, a própria construção da estátua revelou a existência de intenções de apaziguamento e de neutralização das tensões. A segunda narrativa é ainda mais explícita quanto a esta imagem dos goeses como sendo pacíficos, e retrata que mesmo durante o conflito a violência não emergiu como poderia ter ocorrido. Na segunda parte do capítulo, o presidente da *gãocaria* apresentou a história do sistema de administração local da vila, contrapondo-o ao *panchayat*, implementado após dezembro de 1961. Como analisei, a narrativa que apresentou colocou em segundo plano a distinção religiosa, valorizando o passado hindu dos *gãocares* convertidos ao cristianismo como um importante elemento de sua demanda por legitimidade da *gãocaria*.

Seja através da imagem do maior cosmopolitismo e abertura dos goeses em relação às influências externas – a portuguesa sendo uma delas, mas não a única – quanto através da afirmada harmonia social goesa, encontrei em cada um dos contextos de minha pesquisa uma afirmação da distintividade goesa: em cada um dos capítulos, foi possível compreender que essa diferença não é uma simples função de seu passado colonial, e os goeses se pensam sempre como agentes de sua história e criadores de sua própria cultura. Na atual conjuntura

em que se encontra, a produção dessa distintividade se insere no complexo cenário das políticas estaduais indianas, em que a afirmação das diferenças regionais e estaduais deve ser pensada como uma maneira de pertencimento e de envolvimento nos temas e controvérsias mais contemporâneas da Índia.

## Referências Bibliográficas

- Appadurai, Arjun. 1981. "The Past as a Scarce Resource." *Man* 16 (2): 201.  
<https://doi.org/10.2307/2801395>.
- Bagchi, S. C. 1933. *Juristic Personality of Hindu Deities*. Asutosh Mookerjee Lectures, 1931. University of Calcutta.
- Bakhtin, Mikhail. 1990. *Art and Answerability*. University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- Baxter, Hugh. 2011. *Habermas: The Discourse Theory of Law and Democracy*. Stanford, Calif: Stanford Law Books.
- Breckenridge, Carol. 2002. *Cosmopolitanism*. Durham N.C.: Duke University Press.
- Chakrabarti, Dilip K. 1988. *A History of Indian Archaeology from the Beginning to 1947*. Munshiram Manoharlal Publishers.
- . 2009. *India: An Archaeological History - Palaeolithic Beginnings to Early Historic Foundations*. New Delhi: Oxford University Press.
- Costa, João Paulo Oliveira, and Vítor Luís Gaspar Rodrigues. 2010. *O Estado Da Índia E Os Desafios Europeus*. CHAM.
- Cunha, Manuela Carneiro da. 2018. *Cultura Com Aspas*. Ubu Editora LTDA - ME.
- Dhavalikar, Madhukar Keshav. 1999. *Historical Archaeology of India*. Books & Books.
- El-Haj, Nadia Abu. 2001. *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*. Chicago: The University Of Chicago Press.
- Fairservis Jr., Walter A. 1967. "An Introduction to Archaeology. Has Mukh Dhirajlal Sankalia." *American Anthropologist* 69 (1): 95–95.  
<https://doi.org/10.1525/aa.1967.69.1.02a00290>.
- Faria, Alice Santiago. 2007. "Pangim entre o passado e a modernidade: a construção da cidade de Nova Goa, 1776 – 1921. In: Murphy: Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo (2): 66 – 97.

- Forrester, Duncan B. 1966. "The Madras Anti-Hindi Agitation, 1965: Political Protest and Its Effects on Language Policy in India." *Pacific Affairs* 39 (1/2): 19. <https://doi.org/10.2307/2755179>.
- Geertz, Clifford. 1966. *Person, Time, and Conduct in Bali*. Yale University.
- Gruzinski, Serge. 2006. *A Guerra Das Imagens*. Companhia das Letras.
- Hardgrove, Anne. 1999. "Sati Worship and Marwari Public Identity in India." *The Journal of Asian Studies* 58 (3): 723–52. <https://doi.org/10.2307/2659117>.
- Iyer, Parameswaran. 2019. *The Swachh Bharat Revolution*. Harper Collins.
- Jaffrelot, Christophe, and Sanskruthi Kalyankar. 2019. "Indian Federalism under Modi, from Theory to Practice." Institut Montaigne. 2019. <https://www.institutmontaigne.org/en/expressions/indian-federalism-under-modi-theory-practice>.
- John Wiley & Sons, Ltd. 2007. "Architecture Autonomous (Gerard Da Cunha)." *Architectural Design* 77 (6): 68–68. <https://doi.org/10.1002/ad.563>.
- Joshi, Ram. 1964. "The General Elections in Goa." *Asian Survey* 4 (10): 1093–1101. <https://doi.org/10.2307/2642211>.
- Kala Academy. 2023. "DMKM". Disponível em: <https://kalaacademygoa.co.in/dmkm/>. Acesso em: 30/08/2023.
- Kanjwal, Hafsa. 2023. *Colonizing Kashmir*. South Asia in Motion.
- Kaviraj, Sudipta. 2014. *The Invention of Private Life: Literature and Ideas*. New Delhi: Permanent Black.
- Koselleck, Reinhart. 2015. *Critica E Crise: Uma Contribuição à Patogênese Do Mundo Burguês*. Rio De Janeiro Contraponto.
- Kothari, Rajni. 1964. "The Congress 'System' in India." *Asian Survey* 4 (12): 1161–73. <https://doi.org/10.2307/2642550>.
- Kumar, Sankara. "Mario de Miranda – A short film". Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HGvS2dWbAIE&ab\\_channel=SANKUSTREAMS](https://www.youtube.com/watch?v=HGvS2dWbAIE&ab_channel=SANKUSTREAMS). Acesso em: 30/08/2023.
- Lijphart, Arend. 1996. "The Puzzle of Indian Democracy: A Consociational Interpretation." *American Political Science Review* 90 (2): 258–68. <https://doi.org/10.2307/2082883>.
- Lukacs, Gyorgy Szegedi. 1978. *Introdução a Uma Estética Marxista: Sobre a Categoria Da Particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Margareth de Almeida, Gonçalves. 2020. "Religiosos Em Armas: O Motim Dos Agostinhos Da Congregação Da India Oriental (Goa, 1638)." *Topoi* 21 (43). <https://doi.org/10.1590/2237-101x02104306>.
- Mario De Miranda, Gerard Da Cunha, and Nalini Lemos. 2012. *1950. Bardez: Architecture Autonomous*.
- Mario Gallery. 2021. *The Last Interview*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYm9DilsXyQ>. Acesso em: 30/08/2023.
- Mario Gallery. 2023. Disponível em: [https://mariodemiranda.com/uploads/products/image\\_1919\\_mario-miranda-cards-18b.jpg](https://mariodemiranda.com/uploads/products/image_1919_mario-miranda-cards-18b.jpg). Acesso em: 30/08/2023.
- Mariz, Vera. 2018. "De Espaços Sagrados a 'Verdadeiros Cancros'. As Igrejas e Conventos de Velha Goa no Século XIX". In: *Genius Loci – Lugares e Significados*. Porto: CITCEM.
- Mendiratta, Sidh Losa. 2006. "Trabalhos arqueológicos recentes no convento dos Agostinhos de Velha Goa e questão da sepultura da rainha Ketevan", comunicação apresentada em *XII Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*, Lisboa, 23 a 27 de Outubro.
- Mendiratta, Sidh Losa, SANTOS, Joaquim Rodrigues dos. 2011. "“Visão Velha Goa, Acidade morta, reanimar-se...”: o plano de intenções de 1960 para a musealização de Velha Goa”, in Congresso Internacional ‘Goa: Passado e Futuro’, CEPCEP et al, org., Lisboa, 26-28 de Outubro,
- Mestrinelli, Lucas. 2017. *Às vésperas do fim: visões sobre o futuro de Goa*. Dissertação de mestrado (Antropologia Social) – IFCH, Unicamp.
- Metcalf, Thomas R. 2005. *Forging the Raj: Essays on British India in the Heyday of Empire*. Delhi: Oxford University Press.
- Monterio, Visitação Boaventura. 2018. *Goan Village Communities*.
- NDTV, 2011. "A mass, a cremation...adieu Mario Miranda". Disponível em: <https://www.ndtv.com/goa-news/a-mass-a-cremation-adieu-mario-miranda-566985>. Acesso em: 30/08/2023.
- Nehru, Jawaharlal. 1946. *The Discovery of India*. London: Meridian Books, 22.
- Palmié, Stephan; Stuart, Charles. 2016. Introduction: For an Anthropology of History. In: *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 6 (1): 207–236.
- Parobo, Parag D. 2015. *India's First Democratic Revolution*. Orient Blackswan.

- Pearson, Michael. 1987. *The Portuguese in India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rajagopalan, S. 2004. *Old Goa*. Good Earth Publications: New Delhi.
- Rubinoff, Arthur G. 1992. "Goa's Attainment of Statehood." *Asian Survey* 32 (5): 471–87. <https://doi.org/10.2307/2644978>.
- Sankalia, Hasmukhlal Dhirajlal. 1965. *An Introduction to Archaeology*. Deccan College.
- . 1974. "Archaeology in Post-Independence India". In: *India International Centre Quarterly*, Vol. 1, No. 1, pp. 18-30.
- Santos, Joaquim Rodrigues. 2016. "'Reinstalling the Old City of Goa as an Eternal Light of Portuguese Spirituality': The Plan for the Reintegration of Old Goa at the End of the Colonial Period." *Architectural Histories* 4 (1). <https://doi.org/10.5334/ah.58>.
- Singh, Upinder. 2016. *The Idea of Ancient India*. SAGE Publications India.
- Sofi, Waseem Ahmad. 2021. *Autonomy of a State in a Federation: A Special Case Study of Jammu and Kashmir*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- The Better India. 2020. "Goan Architect Turns "Waste" Into Beauty Through his Breathtaking Buildings". Disponível em: <https://www.thebetterindia.com/232901/goa-architect-discarded-materials-waste-green-sustainable-home-house-of-go-a-museum-shiksha-niketan-ser106/>. Acesso em: 30/08/2023.
- The Hard Copy. 2022. Disponível em: <https://thehardcopy.co/case-study-new-go-a-airport-branding/>. Acesso em 30/08/2023.
- The Times of India. 2023. "Time to Wipe out Goa's Portuguese Signs: CM Pramod Sawant". Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/city/goa/time-to-wipe-out-goas-portuguese-signs-cm-pramod-sawant/articleshow/100832346.cms>. Acesso em 30/08/2023.
- Tillin, Louise, and Oxford University Press. 2019. *Indian Federalism*. New Delhi, India: Oxford University Press.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silenciando o Passado: poder e a produção da história*. Curitiba: huya, 2016.
- Ucko, Peter J. 1995. *Theory in Archaeology*. Routledge.
- Urban, Greg, and Benjamin Lee. 2001. *Metaculture*. U of Minnesota Press.



Vicente, Filipa Lowndes. 2015. *Entre dois Impérios: viajantes britânicos em Goa (1800 – 1940)*. Lisboa: Tinta-da-China.

Wheare, K C. 1980. *Federal Government*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

World Atlas. 2023. *States of India Map*. Disponível em:

<https://www.worldatlas.com/maps/india>. Acesso em: 30/08/2023.