

UMA GAROTA PROPAGANDA PARA O IMPÉRIO: O CASO DE ROSINHA NA EXPOSIÇÃO DO PORTO DE 1934

A PROPAGANDA GIRL FOR THE EMPIRE: THE CASE OF ROSINHA AT THE 1934 PORTO EXHIBITION

Franco Santos Alves da Silva¹

Endereço profissional: Palhinha - Rodovia ES-130, Km 1, Montanha -
ES, 29890-000.

E-mail: alvesfranco@hotmail.com

Resumo: Durante a 1^a Exposição Colonial Portuguesa em 1934, na cidade do Porto entre junho e setembro de 1934, havia uma negra chamada Rosinha, proveniente da Guiné do grupo étnico Balanta que se tornou atração no pavilhão daquela colônia. Registrada, em pose erotizada, pelas lentes de Domingos Alvão, Rosinha inspirou esculturas, estampas, cartões-postais, propagandas, capas de revistas e charges que viam nela uma musa - uma “portuguesa” - que personificava o projeto integrador.

Abstract: During the First Portuguese Colonial Exhibition in 1934, in the city of Porto between June and September 1934, there was a black woman named Rosinha, from the Balinese ethnic group of Guinea, who became an attraction in the colony's pavilion. Registered in a eroticized pose by Domingos Alvão's lenses, Rosinha inspired sculptures, prints, postcards, advertisements, magazine covers and cartoons that saw in her a muse - a “Portuguese” - that personified the integrating project.

Palavras-chave: Colonialismo português; Mulher; Imagens.

Keywords: Portuguese colonialism; Woman; Images.

¹ Doutor em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina e mestre em História Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

O presente artigo tem como objetivo analisar a relação entre etnia e gênero dentro um contexto específico, a 1ª Exposição Colonial Portuguesa (doravante Exposição) de 1934, através da análise da história das imagens. Não pretendo utilizar a fotografia como um objeto meramente ilustrativo da argumentação dissertativa, mas sim trazer à baila imagens que eram elas mesmas inseridas e produzidas em uma conjuntura que gerava e perpetuava as relações de gênero/colonialismo/etnia durante o recém reformulado projeto colonialista do Estado Novo Português.

Segundo Boris Kossoy, “a fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de certo momento e situação, de certa luz, de determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo”.² A imagem fotográfica pode conter, em si, realidades e ficções, sendo entendida por Kossoy como documento e representação. O conceito de fotografia carrega, por parte do senso comum, imediata associação à ideia de realidade, isto porque existe um condicionamento implícito de a fotografia ser um substituto imaginário do real.³ Tanto a fotografia amadora, quanto a artística ou a jornalística expõe as diversas finalidades e concepções da fotografia. Assim, Kossoy define três realidades que descrevem este meio. Primeiro, “é exatamente a representação de uma imagem no espaço e no tempo”,⁴ ou seja, um documento material que se utiliza de tecnologia para marcar a imagem, para preservar um momento. A segunda realidade trata do conteúdo da imagem fotográfica, que, a princípio, é passível de interpretação. Já a terceira realidade fala das faces ocultas da fotografia, em outras palavras, o que não se pode ver, não está explicitado, podendo ser apenas intuído.

Propomos aqui uma reflexão entre as infindas leituras contidas relação entre história e imagem, de como essa, neste caso específico, pode ser utilizada e reutilizada, ganhando novos sentidos; contornos políticos no imaginário de uma metrópole colonialista, com objetificação do corpo da mulher negra e as claras conotações racistas. Dependendo de inúmeros quesitos para a produção de tais imagens: qual contexto da fotografia original, o que está dito, o que é omitido, qual aporte foi criado, em qual foi reproduzido e também, qual foi sua audiência. Isto porque os expectadores originais das imagens discutidas no presente artigo, centradas na figura da negra Rosinha, possuíam outra visão de mundo, em outro contexto sócio-político, e portanto outra criação de signos e significados. Há uma linha tênue entre imagem, história e a constante e contínua mudança que as mesmas possuem no Tempo Presente, o que torna a leitura e interpretação histórica algo dinâmico e complexo.

2 KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). O Fotográfico. 2. Ed. São Paulo: Senac, 2005, p. 42.

3 KOSSOY, Boris. Realidade e ficções na trama fotográfica. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 136.

4 Ibidem, p. 137.

Dessarte,

[...] será somente através da sensibilidade, do constante esforço de compreensão dos documentos e do conhecimento multidisciplinar do momento histórico fragmentariamente (ou seja, através da fotografia) retratando que poderemos ultrapassar o plano iconográfico: o outro lado da imagem além do registro fotográfico.⁵

Assim o conhecimento multidisciplinar, o discernimento das técnicas fotográficas, o contexto no qual a imagem foi concebida, bem como as tecnologias de reprodução e armazenamento, além das representações sociais que dela podem emergir, nos ajudam na composição da fotografia enquanto fonte histórica. Pois

[...] quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase intuitivo.⁶

Concordamos com Filipa Vicente ao afirmar que a fotografia surgiu como um instrumento indispensável para se definir as identidades nacionais, coloniais e individuais, através de uma nova forma de conhecimento e de comunicação. O advento da fotografia, entre meados do século XIX e metade do século XX, foi o principal meio de divulgar imagetivamente o mundo, de maneira que este período é contemporâneo à hegemonia do colonialismo.

Assim, para compreender aquele contexto “os estudos sobre imperialismo reconhecem como, a par da documentação escrita, as imagens são determinantes para se compreender e estudar os impérios”⁷. Ainda segundo Vicente, neste entrecruzar de império e imagem, a fotografia ocupa um espaço fundamental

como instrumento inseparável dos vários saberes científicos que usavam as colônias como laboratório; ao serviço da propaganda política do poder colonial; ou nos modos como foi apropriada pelos sujeitos colonizados, enquanto forma de resistência ou mesmo no forjar de identidades protonacionalistas; nos seus usos pessoais e íntimos. As potencialidades de reprodução das tecnologias fotográficas multiplicaram os seus usos e circulação. Em exposições coloniais, folhetos e postais, a ilustrar jornais, livros médicos, militares ou antropológicos⁸.

5 Ibidem, p. 82.

6 KOSSOY, 2005, p. 40.

7 VICENTE, Filipa Lowndes. “O império da visão: Histórias de um livro”. In: VICENTE, F. L. O Império da Visão – Fotografia no contexto colonial português (1860-1960). Lisboa: Edições 70, 2014, p.20.

8Ibidem. p.29.

A exposição e a política colônia do Estado Novo

As mudanças do Estado Novo em relação ao ultramar foram acentuadas com a nomeação de António Oliveira Salazar para pasta das Colônias, além de ministro das Finanças. O “Acto Colonial”, aprovado pelo Decreto nº 18.570 em 8 de junho de 1930 foi a primeira mudança política e ideológica que centralizou ainda mais o poder de Portugal, além de agravar as situações de discriminação e exploração das populações nas colônias⁹. O discurso de Salazar a seguir ilustra bem esta questão:

Entre as características dominantes do nosso nacionalismo e que bem o distinguem de todos os outros adotados pelos regimes autoritários da Europa, está a potencialidade colonial dos Portugueses, não improvisada em tempos recentes, mas radicada pelos séculos da alma da Nação (...) foi sempre assim: a mais só temos hoje o redobrado amor que nos leva a trabalhar pela causa do Império legado pelos nossos maiores¹⁰.

Já o ministro das colônias no ano de 1934, Armindo Monteiro, via ultramar o verdadeiro ideal português, fonte do “orgulho colectivo, que faz grandes os povos, até à certeza do trabalho, à glória das realizações, à riqueza, ao bem-estar, à fôrça”¹¹. Assim, a Exposição insere-se dentro deste grande panorama: de reafirmação de uma pretensa identidade centenária e desbravadora em um nascente Estado Novo que necessitava tanto da aprovação dos próprios portugueses, ao surgir criar uma sentimento de pertencimento à algo grandioso, quanto à comunidade mundial, ao mostrarem que Portugal não era um país pequeno.

O projeto de realizar-se uma exposição portuguesa surgiu em 1931, durante a *Exposition Coloniale Internationale* de Paris, quando então Portugal participou com um stand organizado por Henrique Galvão, comissário e diretor técnico da nova exposição do Porto e estendeu-se até a grandiosa Exposição do Mundo Português, realizada em Lisboa em 1940. Como colocou Galvão, “A 1ª Exposição Colonial Portuguesa é filha de um pensamento de política Imperial que, na larga e brilhante representação portuguesa na Exposição Internacional de Paris teve a sua realização inicial”.¹²

9 Em 6 de Dezembro de 1928 foi aprovado pelo Decreto nº 16.199, ainda do Governo da Ditadura Militar “Código de Trabalho dos Indígenas”, instrumento legal que permitiu o trabalho compulsivo e contratos de trabalho verbais sem a participação das autoridades.

10 SALAZAR, António O. “O Estado Novo português na evolução política européia” – Discurso na inauguração do I Congresso da U. N., em 26 de Maio de 1934. Discursos, Vol. I, p. 333-335. In: <http://www.oliveirasalazar.org/>.

11 MONTEIRO, Armindo. “O pensamento do Ministro das Colônias, Dr Armindo Monteiro”, Edições SPN» - Lisboa, 1934.p.31.

12 GALVÃO, Henrique - Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Porto, Litografia Nacional, 1934, p. 7.

O local escolhido foi o Palácio de Cristal, na cidade do Porto, cujos jardins e imensas áreas verdes seriam perfeitos para a proposta inicial. A exposição foi dividida em duas sessões: a primeira, oficial, era dedicada às colônias em si, onde o Estado Novo mostrava sua visão da África. A sessão estava dividida em quinze subseções, com destaque para história, exército, etnografia, monumentos, zoológico, provas de produtos coloniais, teatro, cinema, livraria, salão de conferência e uma grande parte com assistência médica para os nativos¹³.

O edifício principal do Palácio de Cristal foi transformado no Palácio das Colônias. A exposição oficial situava-se na nave central aonde era possível visualizar diversos stands sobre a infraestrutura, como caminhos de ferro e portos marítimos, com grandes maquetes e cartazes. Ou ainda grandes dioramas com manequins em tamanho real sobre as missões religiosas, saúde e higiene, educação, entre outros. A intenção era transmitir um panorama geral sobre todos os aspectos positivos que a presença portuguesa havia feito no ultramar. Nas alas anexas à direita encontrava-se os expositores privados provenientes das colônias; na ala oposta estavam os da metrópole. Um grande teleférico permitia aos visitantes um passeio rápido sobre os jardins, as imensas esculturas de elefantes, arcos, faróis, pequenas fortalezas, as avenidas floridas e as esculturas exaltando heróis da história de Portugal. Ao entrar, cada pessoa recebia o “Guia Oficial do Visitante”, contendo uma rica descrição das atrações, com fotografias, mapas e listas das empresas participantes¹⁴.

Podemos considerar que as principais atrações de toda a exposição, ao menos a que recebeu maior atenção do público e imprensa, ficava no pátio do palácio e justificava a sua escolha para tal finalidade, como colocou Henrique Galvão, "(...) nada lhe faltava: denso arvoredo, sombras, largas e longas ruas, espaços livres e magnificência da paisagem.”¹⁵ Assim esta paisagem remontada foi transformada em uma espécie de Império Colonial em pequena escala, onde se via o deserto, a floresta tropical, aldeias “típicas” de todas as colônias. Não faltava, por exemplo, sequer a presença de uma casa colonial típica de Angola e no lago havia sido instalado um "arquipélago Bijagóz"; para completar o cenário foram construídos pavilhões dedicados a cada uma das colônias. O projeto previa que o visitante pudesse conhecer toda a grandeza do império em um curto espaço de tempo. Não obstante, o lema da exposição impresso em mapas escolares e livros ilustrados era “Portugal não é um país pequeno”, que consistia de um mapa da Europa contento no contorno dos países, todas as colônias portuguesas, para mostrar ao mundo – e aos próprios conterrâneos – a grandeza do país¹⁶.

13 MARRONI, Luísa. “Portugal não é um país pequeno”. A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934”. In: História. Revista da FLUP, Porto, IV Série, vol. 3 - 2013, p. 62.

14 Exposição Colonial Portuguesa - Guia Oficial dos Visitantes, 2ª ed. Porto, Mário Antunes Leitão e Vitorino Coimbra editores, 1934.

15 GALVÃO, H. Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa. Porto, Litografia Nacional, 1934, p.9.

16 “Portugal não é um país pequeno”. Escala [ca. 1:13000000]. - Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional. - 1 mapa. color; 55x38cm. - No canto inferior direito contém: “Superfícies do Império Colonial Português comparadas com as dos principais países da Europa”. Biblioteca Nacional de Lisboa.

A outra parte da exposição era destinada à iniciativa privada, com stands de diversas empresas e instituições portuguesas e estrangeiras como cerâmica Vista Alegre, filmes Kodak, vinho do Porto Calem, chocolates Regina, além de diversas outras como chapelaria, cimento, telhas, fósforos, borracha, perfumaria, malhas e tecidos. Entre a que nos interessa aqui, podemos destacar a Casa Alvão, do fotógrafo Domingos Alvão, encarregado das fotografias oficiais da Exposição e responsável por popularizar as imagens sensualizadas de Rosinha. A Casa Alvão construiu um pequeno pavilhão na Avenida das Índias, recebeu um diploma assinado por Armindo Monteiro, ministro das colônias, e por Henrique Galvão. As fotografias de Domingos Alvão estavam diversos jornais e periódicos ilustrados durante e após a Exposição, também foi responsável pelo dossiê imagético do evento, reunidos no *Álbum fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*¹⁷.

A preocupação em registrar e publicar estas imagens é bem explicada pelo argumento de Leonor Martins:

Os desenhos, as gravuras, as fotografias, por ser mais facilmente aprendida pela generalidade da população, incapaz ou menos apta de ler e a interpretar um texto [...] tiveram um papel determinante na construção e disseminação de um imaginário social sobre a África colonial e suas populações, bem como na difusão da representação do país enquanto estado-nação imperial, mostrando que uma parte significativa do seu território se prolongava para além dos limites das fronteiras metropolitanas.¹⁸

As feiras e exposições mundiais que pulularam no velho continente a partir da segunda metade do século XIX tinham grandes intenções pedagógicas associadas a uma motivação ideológica.¹⁹ A Exposição do Porto não foi diferente, entre as ações pedagógicas já acima citadas e que iremos agora desenvolver melhor, estavam as instalações com os “zoológicos humanos”, embora possa soar como algo completamente grotesco e desumano, estas eram atrações para pessoas de todas as idades, em um passeio de domingo, por exemplo. Inclusive famílias faziam piqueniques nos jardins do Palácio²⁰.

A “aldeia lacustre da Guiné”, que contava com 34 indivíduos, foi a que mais gerou curiosidade e número de visitantes, dado ao “exotismo” e condição “primitiva” de seus “habitantes”, em outras palavras, a nudez que os fazia destacar dos demais grupos²¹. As

17 *Álbum fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa* - 101 clichês fotográficos de Alvão - Porto, fotógrafo oficial da Exposição Colonial, Porto, Litografia Nacional, s.d.

18 MARTINS, Leonor Pires. “No papel e ao vivo: o império em exposição”. In: *Um Império de papel: Imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70, 2012. p.149.

19 *Ibidem*.p.168.

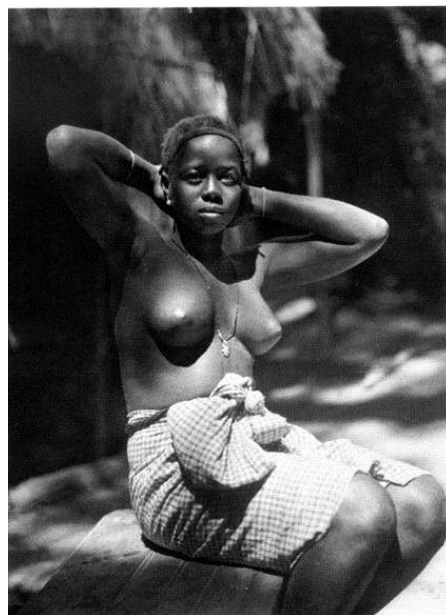
20 *Ibidem*. p.171.

21 *Ibidem*. p. 172.

mulheres guineenses foram as mais fotografadas e avultaram as seções de “cenos e tipos” e “indígenas” na imprensa periódica da época. Segundo Leonor Martins, este é um dado curioso, pois a Guiné havia recebido parca visibilidade nas páginas de jornais e revistas portuguesas, com exceção das campanhas militares de “pacificação”, o que pode estar ligado ao fato de que o domínio colonial sobre a Guiné foi efetivado em 1910.²²

As imagens de Rosinha

Figura 1 - A fotografia original de Rosinha



Fonte: Domingos Alvão. *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*. Porto, Litografia Nacional, 1934.

A imagem acima, de Domingos Alvão, traz Rosinha sentada, com os cotovelos para cima, sintetiza e exemplifica a grande reação que ela causou sobre o público. Rosinha tornou-se o centro das atenções da aldeia balanta, sentia-se a vontade diante das câmeras de Domingos Alvão e acenava para o público que fazia fila para vê-la. Principalmente os homens, acompanhados de suas esposas, em roupas que contrastavam com a seminudez da fotografada. Dentre as curiosidades e fatos ocorridos em virtude da comoção acerca de Rosinha, podemos trazer à luz um incidente provocado por um visitante que tentou beijá-la à força e por isto foi multado em 800\$000²³. A figura seguinte mostra a transformação da fotografia original em um cartão postal, aonde o busto de Rosinha ganhou um maior destaque, realçado pelo corte

²²Idem.

²³Ibidem, p.177.

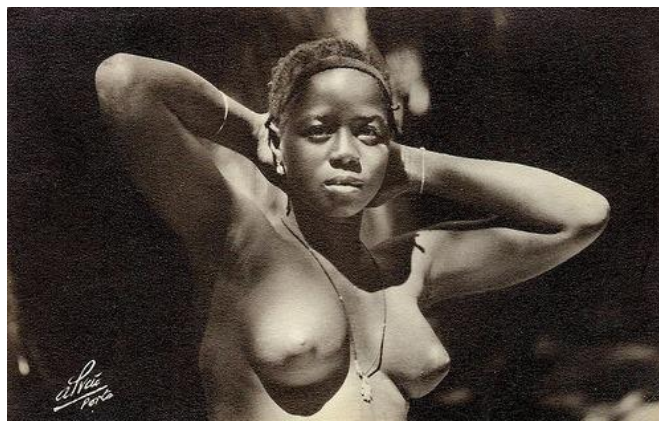
da parte inferior do corpo e da cor sépia, que valoriza o contorno dos seios com o jogo de luz e sombras. Os postais serviam como lembrança da Exposição, tanto para colecionadores ou para um visitante que ficou mais interessado em Rosinha. O mercado de fotografias e postais era imenso junto à colônias, seja com as “paisagens” africanas, ou com as “cenas e tipos”, com pretensas fotografias etnográficas, mas que escondiam desejos e intenções eróticas, como define Sílvio Correa:

Essa tópica foi marcada por estereótipos intrínsecos ao colonialismo. Entre outros, tem-se a racialização da imagem e na destacam-se os sinais de um pressuposto pertencimento étnico ou racial das mulheres. Neste sentido, as fotografias eram, geralmente, seguidas de legendas como “jovem fula do Senegal” ou “mulher berbere do Marrocos”. Além dos estereótipos derivados da tipologia racial, tem-se a erotização das africanas.”²⁴

Correa nos aponta que a fotografia da nudez feminina era amplamente realizada, tanto por fotógrafos profissionais quanto amadores, no início do século XX. Os clichês, comuns na África ocidental, oriental, central e austral, buscavam representar uma suposta naturalidade nas poses das mulheres, mas haviam claras intenções sexuais, através de poses sensuais, lascivas e obscenas.²⁵

Assim as fotografias de Domingos Alvão projetam estas relações de poder e gênero intrínseco ao colonizador e ao olhar do fotógrafo, com seu ideal de beleza e de natural. É muito provável que Domingos Alvão possuía estes postais em seu stand na Exposição para vender aos visitantes. A fama e as atenções já reconhecidas acerca de Rosinha, o fazia um souvenir muito procurado.

Figura 2 - Cartão Postal da Casa Alvão



Fonte: AZEVEDO, Ercílio de. Porto 1934: A grande exposição. Porto, 2001.

24 CORREA, Sílvio Marcus de. “Imagens femininas como troféus pelas lentes de um caçador no Congo belga”. UFSC. (Cedido pelo autor).p.4.

25 Ibidem.p.9.

Segundo Isabel Morais, o postal de Rosinha estava à venda junto com a frase “O sucesso da exposição de 1934”. A ideia de sucesso “was widely shared. By the end of the Exposição, many credited Rosinha with the fair’s financial and cultural success. Even the official stamp issued at the fair featured a stylized image of Rosinha”.²⁶

Figura 3 - Selo de Almada Negreiros.



Fonte: Casa da Moeda 1934.

A descrição de Elísio Gonçalves para o jornal *O Comércio do Porto*, no calor da exposição, dá-nos um indicativo do frenesi causado por Rosinha:

Chegando ao pé dela, leitor, verás que é assim. Verás que Rosinha é uma alma esfíngica, que de olha de soslaio, sorrindo, sorrindo sempre, mas não oferecendo mais à tua curiosidade que dentes brancos, uns olhos vivos, e uns requebros, uns requebros que te levam a pensar que se a África é assim, adorável será a vida do sertão... De resto, não estou a falar por mim. Compreendes que através disso que te digo, só a impressão popular fixo aqui. A impressão das centenas, dos milhares de pessoas que passam pela aldeia onde ela vive, um pouco ao sul da aldeia de Angola, e que ali paradas, meia hora, uma hora-que sei eu! À espera que a Rosinha apareça e lhes dê testemunho de que a admiração que lhe votam é agradecida e compreendida.²⁷

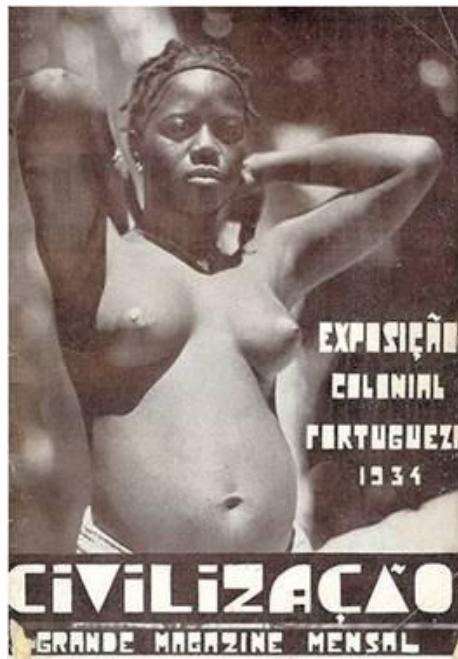
As fotografias de Rosinha, bem como de outras mulheres, estavam no limiar entre a empolgação masculina e o constrangimento à “moral” e os bons “costumes” da sociedade portuguesa da época. Entretanto é inegável que os corpos parcialmente

²⁶ Este sentimento foi amplamente compartilhado. Após o final da Exposição, muitos creditaram à Rosinha, com o sucesso financeiro e cultural da feira. Até mesmo o selo oficial da feira contou com uma imagem estilizada de Rosinha. MORAIS, Isabel. “Little Black` at the 1934 Exposição Colonial Portuguesa”. In: BOISSEAU, TJ, MARKWYN, Abigail M (orgs.). *Gendering the fair: histories of women and gender at world's fairs*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.p.20.

²⁷ GONSALVEZ, Elísio. “Crônica da Tarde: e a Rosinha vai casar...”. In: *O Comércio do Porto - Colonial*. N. 51, 5 de agosto de 1934, Fl. 4. Disponível em: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/296781/?> Acesso em: 18 jan. 2019.

desnudos das “indígenas” foram umas das principais atrações de toda Exposição, como já referendamos acima. Assim, o *Jornal de Notícias* organizou o concurso Rainha das Colônias, organizado pelo *Jornal de Notícias*, que publicou durante uma semana as fotos das candidatas na capa. Um desfile, cujo júri foi presidido por Henrique Galvão, foi realizado para definir as finalistas, escolhidas com o maior número de aplausos. A vencedora foi uma angolana de 15 anos, apelidada de “Virgem do Quipungo”, enquanto que Rosinha foi eleita “dama-de-honor”. Todas desfilavam com o tronco desnudo.

Figura 4 – Capa da revista *Civilização*



Fonte: *Civilização*, n. 69. Outubro, 1934.

A revista *Civilização* publicou, em um número duplo quase inteiro dedicado à Exposição, uma série de fotografias que explora as “cenas e tipos” referidos acima. Mas, o que nos interessa aqui é a capa do periódico que traz uma imagem de Rosinha, com os cotovelos erguidos para cima, mãos atrás da cabeça, metade do corpo para cima, a mesma pose amplamente utilizada nos postais coloniais que buscava valorizar os seios em uma clara exposição erótica de Rosinha.

A ideia de Filipa Vicente é de “transformar o império num objecto de desejo” e ver nos corpos femininos, na expansão do império e no falso discurso da miscigenação as intenções deste projeto. Segundo a autora,

As exposições de “nativos”, e sobretudo de “nativas”, tornaram-se o símbolo mais concreto dessa erotização de um império onde a virilidade lusa devia voltar a semear riqueza. As metáforas de gênero já desde há muito faziam parte da linguagem colonialista portuguesa, tal como da

francesa ou britânica. Os espaços coloniais surgiam feminizados, selvagens e feitos da natureza desordenada que a masculinidade imperial europeia iria controlar. A conquista territorial era descrita com o vocabulário da conquista sexual, onde o colonizador branco masculino exercia duplamente o seu domínio sobre a mulher colonizada - domínio étnico e domínio de gênero iam, por isso, a par²⁸.

Segundo Vicente, Rosinha personificou aquilo que o império também seria - um local das mulheres disponíveis sexualmente, quase uma vitrine, para os homens brancos e portugueses, que a exposição buscava incentivar a partir para África. Contudo as mulheres, por serem negras, podiam apresentar-se nuas para serem observadas num espaço de passeio familiar e de lazer. Sua condição não transgredia a moral vigente porque eram o oposto das observantes: portuguesas e brancas, tal como as mães, mulheres e irmãs dos homens que as “observavam - dos visitantes do evento aos que organizaram a exposição ou promoveram os discursos de miscigenação além-mar”²⁹.

A miscigenação tornou-se uma ideologia central do regime, mesmo com antropólogos prestigiados como opositores. E, segundo Filipa Vicente, a presença de Rosinha ilustra isto: seu nome português, provavelmente advindo da conversão ao cristianismo, o que gerava certa proximidade e passível de casamento; o “inha” ou “ita” diminutivo de que buscava familiarizar; e por último a sua sexualização, amplamente utilizada em toda exposição, para que “o império também pudesse ser imaginado como uma conquista sexual”. Os homens e mulheres guineenses, da mesma caravana de Rosinha, receberam atenção e tratamentos diferentes: eles foram entrevistados, enquanto as mulheres, não. Não consideraram necessário ouvir a sua voz, mas sim exibirem seus corpos. Aqui, como em muitos outros casos, “raça” e “gênero” não são conceitos indissociáveis. O seu gênero feminino e a cor da pele formavam uma combinação que se reificava uma dupla hierarquia - a do branco/colonizador/português sobre o negro/a colonizada, aqui advinda de Guiné-Bissau. E ainda a de um homem sobre uma mulher, onde o domínio patriarcal e sexual era assumido. “O espaço da exposição encenava, de um modo lúdico e legítimo, o projecto colonial”³⁰.

As fotografias encontradas por Clara Carvalho possuíam grande relação com a pose de Rosinha: erotização ressaltando os seios³¹. Na legendas destes clichês, datados

28 VICENTE, Filipa L. “`Rosita` e o império como objecto do desejo.” In: *Jornal Público, Série Racismo e Colonialismo*. Lisboa, 14 de outubro de 2013. In: <http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo-26985718> A Dra. Filipa Loundes Vicente é pesquisadora do Instituto de Ciências Sociais de Lisboa. Também em VICENTE, Felipe L. “Rosita: La vénus noire de Porto”, In: *Books - Livres & idées du monde entier*, N° 52, MARS 2014, p.50-53.

29 Ibidem VICENTE, Filipa L.

30 Ibidem VICENTE, Filipa L.

31 O artigo de Clara Carvalho procura a singularidade do arquivo guineense em três percursos. 1- Exposição Colonial do Porto/ Casa Alvão. 2- Guine-bissau, Boletim Cultural da Guiné portuguesa. 3- Postais coloniais sobre Guine, durante a guerra nacionalista. Segundo Carvalho, a Exposição Colonial de 1934 reuniu 324 indivíduos reunidos em “aldeias”. In: CARVALHO, Clara. “Raça” e gênero na imagem colonial: representações de mulheres nos arquivos fotográficos. Seminário O Visual e o Quotidiano: Imagens e revelações. ICS, Lisboa, maio de 2006. (Artigo baseado em comunicação). Também com as referências CARVALHO, Clara. 2008. “Raça” e gênero na imagem colonial: representações de mulheres nos arquivos fotográficos. In *O Visual e o Quotidiano*, ed. Pais, José Machado, Clara Carvalho e Neusa de Gusmão, 145 - 174. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p.2

de 1950, 60 e 70, aparecem nomes de fotógrafos portugueses ou cabo-verdianos. E os mesmos carregam um erotismo poderoso escondido na forma de interesses “científicos” e uma mascarada tipologização étnica. As Questões que a autora levanta são interessantes para pensarmos nosso caso em questão: como expunham as mulheres? Qual significado do acervo no olhar colonial da época? A quem era destinado as fotografias? “Seriam expressivas representações da mulher feminina?”.

Mas ao relatar as fotografias de Domingos Alvão, tal como no exemplo “Guiné, simulação de aldeia Balanta” ou ainda na fotografia “Rosinha, balanta”, acabava por contradizer a afirmação de Carvalho, de que os “sujeitos são meras representações anônimas”. Como é possível encontrar fotos legendadas, como a amplamente fotografada Rosinha, e ainda insistir nos sujeitos anônimos? Ao refazer a frase, podemos nos perguntar por que Rosinha deixou de ser anônima, frente às demais mulheres representadas.

Figura 5 - Publicidade dos Armazens Cunha



A popularidade de Rosinha serviu de inspiração para diversas campanhas, desenhos e esculturas. Um exemplo é a fotografia acima, dos Armazéns Cunhas, aonde seus seios aparecem tapados por uma blusa, provavelmente porque a marca não estava disposta a arriscar tanto ao associar-se com a nudez de Rosinha. Porém nem todas as representações de Rosinha foram baseada na exploração de seu corpo, como nos mostra a fotografia seguinte.

Figura 6 - Escultura em pedra negra



Fonte: Branca do Nascimento Alarcão. Museu Etnográfico do Porto.

Trata-se de uma escultura de Branca do Nascimento Alarcão (1902-1985), discípula do Mestre Teixeira Lopes na Academia de Belas Artes do Porto, fortemente marcado pelas esculturas em tamanho natural com um contorcionismo sutil na pose e nos tecidos em volta do corpo.³² Suas irmãs, Sarah e Argentina Alarcão também eram escultoras e trabalharam em conjunto em inúmeros projetos. Entre os trabalhos de Branca Alarcão estão as reproduções de pessoas de várias regiões de Portugal e das colônias, com detalhes minuciosos dos trajes típicos e costumes, como algumas existentes no Museu Etnográfico do Porto. Por isto o convite para participar da Exposição, ocasião que recebeu diploma de mérito como vencedora do 3º Prêmio no Concurso de Arte Colonial.

Outras obras públicas famosas são *Movimento aos Mortos da Grande Guerra em Tondela* e *o Monumento ao Bispo de Algarve em Tavira*. Durante sua vida Branca Alarcão realizou exposições em Portugal e África, recebeu homenagens e menções honrosas. A representação plástica de Rosinha é diferente das fotografias de Domigos Alvão, pois nela não há seios a mostra ou qualquer traço de sexualidade, mas somente sua cabeça, com marcantes traços nas bochechas, boca e nariz, os olhos ocios parecem encarar o espectador conforme a luz do ambiente sobre a rocha negra. A sensibilidade da artista ao retratar a mulher já havia sido apontada antes com a exposição “Mulheres Portuguesas” em conjunto com suas irmãs.

³² Disponível em: <http://brancadonascimentoalarcao.blogspot.com/> Acesso em: 10 jan. 2019.

Figura 7 - *Maria Rita* – 04/08/1934

Fonte: Arquivo Municipal do Porto. Cota TG-c/244(64) - TG-c/244(64) Disponível em: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/499244/>. Acesso em: 18 dez. 2019.

Como última imagem trazemos uma charge do semanário humorístico *Maria Rita*, presente na capa da edição especial alusiva à Exposição³³. O desenho, sob a assinatura de Angelo no canto inferior esquerdo, mostra Maria Rita, uma “típica” mulher portuguesa vestida de africana exibindo seus seios para Henrique Galvão. Ao fundo, vê-se a silhueta de Rosinha com as mãos erguidas, buscando chamar a atenção para si novamente. Embaixo da foto tem-se a legenda «"Maria Rita" farta de ouvir elogiar a Rosinha, apresenta ao ilustre organizador da exposição as suas impecáveis formas». O indicativo de ciúme e inveja no desenho jocoso de Angelo nos dá uma ideia da saturação do assunto em torno de Rosinha. Podemos ainda interpretar Rosinha como uma alegoria do ultramar português em si, e a personagem Maria Rita, como um Portugal desassistido frente aos holofotes voltados para as colônias. Infelizmente não foi possível ter acesso ao conteúdo da revista para verificar se há continuidade ao tema da capa. Entretanto percebe-se que a nudez de Rosinha é aqui também um dos assuntos centrais da charge. Outros aspecto que é preciso ser enaltecido dentro da leitura desta representação cartunesca de Rosinha são os exageros do desenho do autor, que a fez com o rosto idiotizado, que beira o grotesco. Esta era uma característica marcante na reprodução da imagem do negro ao longo do colonialismo europeu – e não só neste

33 *Maria Rita* (1932-1934), semanário humorístico ilustrado que foi fundado por Arnaldo Leite e Luiz Antero Carvalho Barbosa, que também participaram de outros humorísticos como *Coróccó* e *Pirolito*. *O Comércio do Porto Colonial*, *O Ultramar*, 18 edições (1934-1936), *Portugal Colonial* (1935-1936), *Boletim Geral das Colônias* 109, número especial com quase 500 páginas dedicado à 1ª Exposição Colonial Portuguesa. In: Hemeroteca Digital de Lisboa <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/ExposicaoColonial/ExposicaoColonial.htm>.

contexto – e que trazia uma forte marca racista com a diminuição na representação do outro, do colonizado, com claros objetivos de sublimar uma suposta hierarquização de raças.

O Comércio do Porto Colonial, na edição especial diária que cobria a Exposição. Publicou uma charge de Salazar, encantado com uma Rosinha que não parece estar muito feliz com sua condição.

Figura 8 - O Comércio do Porto Colonial. No. 22. Terça, 17 de julho de 1934, Fl.4



Fonte: Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyer. Vila Nova de Gaia. Disponível em: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-ofdescription/documents/296762/?> Acesso em: 10. Jan. 2019.

Isabel Morais faz uma colocação sagaz a respeito da utilização excessiva da imagem de Rosinha, tanto através de empresas, quanto dos organizadores do evento

Rozinha was specifically promoted by organizer and state officials to catch the attentions and spark the imaginations of Portuguese men, with the goal of motivating them to support or even embark themselves on colonialist ventures in the outlying areas of the Portuguese empire. To large effect, their strategy succeeded.³⁴

Esta colocação pode fazer sentido se pensarmos no projeto colonial como extrator do lucro, seja da mão de obra no trabalho forçado dos nativos, dos bens produzidos e da exclusividade sobre o comércio em cada colônia. Assim, ala da exposição voltada para os pavilhões das empresas privadas, pensada em conjunto com as aldeias do jardim do Palácio de Cristal integram esta visão das colônias

³⁴“Rosinha foi especialmente promovida pelo organizador e funcionários do Estado para atrair as atenções e despertar a imaginação dos homens portugueses, com o objetivo de motivá-los a apoiar ou até mesmo embarcarem em empreendimentos colonialistas nas áreas periféricas do Império Português . Para todos os efeitos, a estratégia foi bem sucedida”. MORAIS, I.Op. Cit.2010.p.19.

harmonicamente integradas em um grande império, e aparentando ser altamente lucrativo para as empresas de Portugal ou do estrangeiro. Nesse sistema, se pensarmos com a colocação de Morais, Rosinha funciona como um elo, uma “garota propaganda” do empreendimento colonial. Todavia consideramos complicada a ideia de uma estratégia previamente pensada pelos organizadores, se pensarmos em mais de quatrocentos nativos trazidos das colônias. É mais tangível que o sucesso de Rosinha foi crescendo ao longo dos três meses da grande feira e o interesse por Rosinha, aliado à representação imagética e seu carisma, cresceu junto. É provável que o “carisma” e a beleza de Rosinha foram percebidos nos primeiros dias. Mas a construção de sua imagem e a “escolha” dela como “garota propaganda” foi um processo mais demorado. Em geral, a invenção vem de uma demanda social. Nesse sentido, acho que já havia uma “demanda social” por um ícone feminino da África portuguesa

A conclusão de Teresa Pereira sobre a exibição dos corpos de Rosinha e Inês, também Balanta da Guiné, através das lentes de Galvão é assertiva e pertinente para o debate em questão

Ao mesmo tempo popularizam um racismo que do interior dos laboratórios de antropologia, invade o espaço público, numa *mise en scène* da fronteira entre o civilizado (que observa) e o selvagem (que é mostrado, exibido) e ampliado pela circulação destas imagens em vários suportes como envelopes, postais ilustrados, papel timbrado, cartazes, jornais, revistas ou álbuns, contribuindo para formar uma visão dos habitantes dos territórios sob domínio colonial, por um lado, e por outro, incutir toda uma retórica de conquista e domínio - multiplicada entre inúmeros *souvenirs* da visita à exposição - que, mais do que estabelecer uma aproximação entre a metrópole e as colônias contribuiu para acentuar um modelo relacional baseado na discriminação rracica, no paternalismo e na separação entre o *Mesmo* e o *Outro*³⁵.

Arlette Gautier, ao trabalhar a relação das mulheres com colonialismo, faz uma associação pertinente que podemos utilizar para pensar o caso em questão. A autora analisa a situação das mulheres africanas nas colônias, aonde elas tinham, em alguns casos, papel estratégico para servirem como intérpretes linguísticas e culturais, além de ensinar aos seus amantes a geografia física e social³⁶. Contudo “o concubinato era a verdadeira instituição das relações sexuais sobre o colonialismo: não garantia nenhum direito à companheira nem à sua progenitura e permitia trocá-la à vontade.” Gautier aponta que o desenvolvimento das migrações masculinas acabava por desfazer vínculos familiares e tribais e o empobrecimento generalizado³⁷. Estas relações de gênero

35 PEREIRA, Teresa Isabel Matos. Uma travessia da colonialidade - Intervisualidade da pintura, Portugal e Angola. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2011. (Tese de doutorado). p.110.

36 GAUTIER, Arlette. “Mulheres e colonialismo”. In: FERRO, Marc (org). O livro negro do colonialismo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.689.

37 Ibidem. p.690.

passavam pela construção de um imaginário masculino do harem colonial, onde as mulheres estão disponíveis para todas as volúpias³⁸.

A relação de Rosinha e das demais mulheres africanas trazidas para a vitrine da Exposição na cidade do Porto nos traz semelhante analogia: de um harém ao alcance dos homens portugueses que vinham vê-la, desejá-la, alguns na tentativa de levar um beijo ou levar um pedaço de sua nudez em um cartão postal para admirar Rosinha em suas próprias casas. Assim, a tentativa do Estado Novo de criar um pertencimento a este “Portugal Grande”, como no mapa de Henrique Galvão, obtém êxito.

Como defende Boris Kossoy, toda fotografia esconde em si realidades e ficções, cabe ao pesquisador, que faz o uso da imagem como fonte de pesquisa, perceber tais possibilidades de narrativa e interpretações. Assim,

Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Fontes de informação decisivas para seu respectivo emprego nas diferentes vertentes de investigação histórica, além, obviamente, da própria história da fotografia. As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ ocorrência³⁹.

Dado o exposto, os africanos aldeados nos jardins do Palácio de Cristal são alteridades exóticas – e eróticas – desejáveis pelo verdadeiro homem português, a colônia, e tudo que há nelas, são objetos de pertencimento e passíveis de dominação e não o igual. Neste processo a fotografia teve um papel indispensável, seja através dos clichês de Domingos Alvão, dos livros oficiais da exposição ou dos inúmeros periódicos ilustrados, as imagens serviam para reafirmar a tripla condição de Rosinha: negra, colonizada e mulher. Seria interessante perceber os caminhos que nossa personagem teve após a jornada por Portugal: ela teria voltado para Guiné ou ficaria residindo em Portugal? Ela teria algum nome além de Rosinha? Em que trabalhava na Guiné? Enfim, são algumas questões pertinentes que nos fazem pensar no impacto que a reprodução e representação de sua imagem pode ter causado na sua trajetória, mas que por infortúnios da pesquisa histórica não podem ser, por ora, respondidas.

Recebido em 12 de fevereiro de 2019.

Aprovado em 05 de julho de 2019.

38 Ibidem. p.688.

39 KOSSOY, 2002. p.21.