

A invisibilidade das doceiras da Cidade de Goiás a partir da análise de imagens por *hashtags*¹

Ana Terra Curado da ROCHA²
Ana Rita Vidica FERNANDES³
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

Resumo

A Cidade de Goiás é tombada pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade (2001), ficando historicamente reconhecida por seus costumes locais, sendo um dos principais a prática doceira, geralmente realizada por mulheres. As doceiras carregam o conhecimento e o hábito da produção dos doces, que fazem parte não só da história e da memória da população, mas também da economia da cidade. Pretende-se observar as doceiras da Cidade de Goiás através de fotografias veiculadas no *Instagram*, cuja busca se dará por *hashtags* específicas encontradas nesta mídia social. Posteriormente realiza-se a proposta metodológica de aproximação de imagens, dadas por Samain (2012) e Didi Huberman (2012). Observam-se indícios de invisibilidade das doceiras da Cidade de Goiás ao olhar e colocar em relação estas imagens.

Palavras-chave: mídia; cultura; fotografia; doceiras; Cidade de Goiás.

Introdução

A construção da identidade e da continuidade de gerações em uma comunidade é atravessada não só por questões territoriais, econômicas ou políticas, mas também por práticas cotidianas de interação com a natureza, com o ambiente e com suas respectivas históricas. É o que determina o IPHAN (2014) ao conceituar *patrimônio imaterial*, promovendo o reconhecimento governamental e institucional de manifestações religiosas, lendas, músicas, danças e tantas outras práticas populares que constituem as relações e o cotidiano de diversos grupos.

Dentre os patrimônios imateriais reconhecidos pelo IPHAN, destacamos a produção dos doces típicos da cidade de Goiás, tradicionalmente feitos por mulheres, reconhecendo a importância desta prática para a cultura, a economia e o turismo local desde o início do povoamento do estado de Goiás. Nesta relação entre o doce e a doceira, por vezes o primeiro tende a tomar um maior destaque em materializações textuais, como em poemas, músicas, crônicas, vídeos e fotografias. O objetivo nesse artigo é analisar por

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Curso de Comunicação da FIC – UFG, e-mail: terra.fotografiaecinema@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Docente do Curso de Comunicação da FIC – UFG, e-mail: anavidica@gmail.com

meio de *hashtags* de postagens no *Instagram*, de que forma o turista enxerga essas doces.

Como metodologia, adotou-se a análise pela aproximação de imagens, propostas Samain (2012) e Didi Huberman (2012), com o objetivo de avaliar e analisar o modo como o corpo, a fotografia e a difusão da imagem das doces, a partir do olhar do turista e também de moradores locais, promovem a visibilização ou a invisibilização das produtoras deste que é tombado como patrimônio histórico da humanidade: o doce típico villaboense.

O doce é uma forma de cultura imaterial reconhecida institucionalmente, cuja justificativa está na importância histórica e econômica da cultura açucareira no Brasil e em parte do mundo. Como afirma Marins (2017, p. 407) “Presente no cotidiano da população e também em ocasiões extraordinárias da vida social, nossa afeição pelo açúcar parece possuir raízes longevas”.

No Brasil, uma das mais rentáveis práticas econômicas da colonização portuguesa foi o cultivo da cana de açúcar, introduzido como uma das monoculturas responsáveis pela base da economia do país. Naquele momento, o açúcar atuava como um “produtor de códigos, costumes e hábitos” (SCHWARCZ & STARLING, 2015). Marins (2017) ressalta que as inúmeras implicações do passado de produção açucareira estão diretamente ligadas à mão de obra escrava, responsável por deixar grandes marcas históricas, que refletem atualmente na cultura e na memória social. O açúcar em seus diversos formatos e produtos sinalizava riqueza, mesa farta pelo senhor de engenho.

No cenário goiano, o doce figura como uma importante prática econômica e cultural desde o século XIX, feita exclusivamente por mulheres (DELGADO, 1999). Embora, segundo a autora (1999), a historicização desta prática marcadamente feminina seja difícil devido à falta de fontes históricas para tanto, é possível inferir que a tradição se mantém, tendo em vista a quantidade de mulheres que permanecem praticando este ofício nas cozinhas de suas casas, embora este fazer não seja visível pelo turismo ou mesmo pelo comércio local. É neste contexto que situamos a questão norteadora do texto: como acontece o processo de visibilização ou de invisibilização das mulheres doces na representação imagética contemporânea e em sua difusão em uma mídia social como o *Instagram*?

As doces e a produção dos doces

Os primeiros registros da atividade feminina de fabricar doces estão nos relatos de viajantes europeus pela Província de Goiás, na primeira metade do século XIX. De acordo com a historiadora Andrea Delgado (1999), esses movimentos de trabalho eram essencialmente femininos, e as mulheres que exerciam estas funções permaneciam reclusas no interior das casas, longe da vista das visitas. Esta condição de reclusão das doceiras ainda permanece atualmente, tornando-as invisíveis aos olhos dos turistas que passam pela Cidade de Goiás em busca dos doces típicos da região. Delgado (1999) ainda chamou atenção para o fato de que, ao observar os turistas que frequentavam a cidade, era notável para a historiadora que havia sempre uma busca pelos doces ou por referências à poeta Cora Coralina, uma das mais célebres doceiras da cidade.

Uma justificativa para o isolamento das doceiras em relação ao público é trazida por Delgado (1999) quando afirma que as atividades femininas permanecem nas zonas de silêncio, contribuindo para o ocultamento das mulheres enquanto atores sociais. No passado, a produção de doces destinada ao consumo familiar restringia esta tarefa ao espaço do lar. Mesmo quando o doce era feito sob encomenda, este trabalho feminino tinha pouca visibilidade social, pois era considerado um prolongamento das atividades domésticas da mulher. Esta situação se modificou quando o doce foi associado ao turismo na cidade de Goiás, garantindo um público consumidor e potencializando a geração de renda (DELGADO, 1999). Ainda assim, se o doce hoje escapa dos limites da casa, os corpos das doceiras ainda permanecem no seu interior.

É possível afirmar que as imagens publicadas em redes sociais como o *Instagram* cumprem a função de mostrar ao público a representação de uma organização social e cultural, que antes cabia aos relatos de viagem. A partir de uma primeira investigação por meio das *hashtags*, ferramentas de busca que permitem a seleção de imagens referentes a um assunto específico, é possível observar que as menções à Cidade de Goiás e aos doces, organizadas por estas ferramentas de pesquisa, pouco contemplam a figura das doceiras. Pelas *hashtags* específicas *#docesdegoias* e *#cidadesdegoias*, as imagens encontradas retratam em sua maioria doces e não as doceiras. Esta possível permanência da invisibilização das doceiras e a reclusão aos interiores das casas é o que justifica esta investigação. Apesar do tombamento da Cidade de Goiás como Patrimônio Cultural Mundial e com o doce como uma forma de patrimônio imaterial, as mulheres que vivem nesta cidade e que produzem um de seus mais famosos patrimônios imateriais continuam reclusas à casa, e não estão à vista dos olhos dos *outros*. É o que pretendemos demonstrar

por meio das análises e aproximações de imagens que estejam num mesmo contexto social ou histórico, porém somado a um olhar contemporâneo do registro, a fotografia na mídia *Instagram*, a forma como ocorre essa difusão da imagem das doceiras, percebendo uma pequena visibilidade das doceiras, a partir da proposta teórico-metodológica de aproximação de imagens, proposta por Samain (2012) e Didi-Huberman (2012).

Memória, Imagem e Indícios de pouca visibilidade em uma mídia social

As relações entre memória, imagem e mídia são pertinentes para se pensar sobre as doceiras e o seu contexto de atuação. Segundo Samain (1998), as experiências vividas constituem uma espécie de patrimônio utilizado individualmente, mas que é repassado para outras gerações através das lembranças. Essas memórias são carregadas de histórias e cultura, hábitos e marcas de um povo, e a fotografia registra parte do que essas pessoas viajantes vivenciam ao entrar em contato com um ambiente histórico e rico em tradições, como acontece com os doces e as doceiras goianas.

A Cidade de Goiás foi reconhecida pela Unesco em 2001 como Patrimônio Cultural Mundial, sendo considerada o primeiro núcleo urbano fundado no território goiano no início do século XVIII. A Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO) considera como patrimônio imaterial todo tipo de prática, expressão, conhecimento ou técnicas que as comunidades, grupos ou indivíduos, incluindo objetos, artefatos, instrumentos, símbolos e inclusive locais, reconhecem como parte do patrimônio local e cultural (Unesco, 2003).

Segundo Roland Barthes (1989), a ideia de conjuntos simbólicos relativos à imagem expressa uma ratificação dos símbolos mais fortes, ou seja, os símbolos com maior poder significante no espaço cultural, tornando possível a caracterização dos ícones da identidade dessa cultura. É graças a este fator que as imagens das formações identitárias ganham força política e, assim, de representação ideológica, solidificando-se a partir da memória coletiva dos grupos culturais. Isto é possível perceber na seguinte definição de patrimônio imaterial:

O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (IPHAN, 2014).

Considerando a fotografia como forma principal de registro das doceiras, no que se refere a esta pesquisa, retomamos o conceito de *fotografia expressão* de André Rouillé

(2009), que afirma ser a fotografia ao mesmo tempo “ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação” (ROUILLE, 2009, p. 197). Desde os anos trinta e quarenta do século XX, com o avanço das máquinas fotográficas que permitiram uma fixação rápida e instantânea das cenas vividas pelos grupos sociais e dos próprios indivíduos, a fotografia passou a registrar imagens que poderão servir como memória, já que na mente humana ela trabalha como uma espécie de passado preservado em que a cena é congelada, trazendo para a atualidade lembranças do passado. As imagens são por natureza poços de memórias, sensações e emoções, sendo assim locais carregados de humanidades (SAMAIN, 2012).

A memória pode ser contada de diversas formas, a partir de imagens e também a partir de objetos. No caso das doceiras, podem ser os utensílios de gastronomia e da própria culinária tradicional interiorana. A memória destes ambientes que estas mulheres – em sua maioria idosas - carregam é de extrema importância para as pessoas que convivem ou conviveram com a cultura da produção doceira.

Uma memória afetiva, segundo Portillo (2006), pode se desenvolver a partir de uma percepção sensorial como um odor, um som, uma cor, desde que tal percepção esteja ligada a um momento afetivo importante. A partir desse aspecto, a cozinha de uma doceira tradicional da Cidade de Goiás geralmente tem um fogão a lenha para manter o local seco e não açucarar o doce, e uma das paredes desse espaço é vazada para a ventilação da fumaça.

O cheiro doce, juntamente com a fumaça, carregam memórias e histórias para aqueles que conviveram nestes ambientes. Além da memória visual, o cheiro da casa também se torna muito característico, fumaça com afeto, trabalho e cuidado, o cheiro dos doces e os variados sabores, que não deixam de ser formas de memória afetiva.

Ricoeur (2000) afirma que a memória tem ligação em alguns níveis como nas relações das formas de reconhecimento, individualidade e coletividade no “tecido social histórico”, as coletivas de expressões sociais. Ainda segundo o autor, a memória pensada de forma coletiva demanda e se enlaça a memórias individuais, do particular e que está próximo, ou seja, é comum na sociedade, como instituições, ocasiões sociais, cultura, mídia e religiões. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação (DIDI-HURBEMAN 2012). E Le Goff (2003) enfatiza:

A memória é imprescindível para a reconstituição do passado, seja individual ou coletiva, sendo considerada um recurso fundamental para a

compreensão da identidade e da história. Memória é o fenômeno individual e psicológico, a memória liga-se também a vida social. Esta varia em função da presença ou da ausência de escrita e é objeto de atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente), produz diversos tipos de documentos/momentos; que escreve a história e acumula objetos (LE GOFF, 2003, p. 419).

As imagens são por natureza poços de memórias, sensações e emoções, sendo assim locais carregados de humanidades (SAMAIN, 2012). Quando se trata da prática das doceiras, normalmente transmitida dentro de uma mesma família, de geração em geração, de mulheres para mulheres, fala-se de costumes, tradições, hábitos e cultura. Para Figueiredo e Cavedon (2015), as transferências de conhecimento das doceiras artesanais e seus hábitos reforçam a ideia de cultura e marcam uma simbologia das práticas e ensinamentos dentro de uma comunidade.

Para as autoras, o ato de transmitir os conhecimentos sobre os doces é repleto de motivos históricos, dentro do contexto das práticas, de forma a incentivar as pessoas a se envolverem e continuarem a produzir, criando um hábito dentro de uma comunidade. Complementar à fala das autoras, o IPHAN (2014) define a cultura imaterial como constituída de “práticas e domínios” sociais que aparecem no formato de saberes, podendo ser representados como música, festas, expressões cênicas ou lúdicas, mercados, santuários, entre outros.

Considerando a importância cultural, socioeconômica e afetiva da atividade doceira, tem-se como objetivo desse artigo compreender não somente o doce, mas também as doceiras como elementos da cultura imaterial e material da Cidade de Goiás através de fotografias das doceiras, sendo estas de produção popular e publicadas na mídia *Instagram*, observando se há ou não invisibilidade dessas, e como ocorre.

Ao considerar a história da Cidade de Goiás a partir das agentes produtoras não só de doces, mas também da própria construção da cidade, é necessário e essencial compreender o conceito de corpo. Maria Fernandes (2009), pesquisadora da área de compreensão do corpo dentro da comunicação, reforça que o corpo humano é parte de uma sociedade e ao mesmo tempo possui suas individualidades como ser, que carrega histórias, vivências e conhecimentos únicos, que podem ser partilhados em grupos. E Rodrigues (2006) traz uma ideia complementar sobre a natureza do corpo humano ser tanto biológica quanto social, que possui influências e interações de religião, classe, família, gênero, padrões, assim voltando ao conceito da cultura, dos costumes e hábitos.

Complementar à ideia de Rodrigues (2006), Juliana Neto (2003), também estudiosa da relação entre o corpo e a comunicação, fortalece a ideia de que há várias formas de “terminologias e abordagens do corpo”, de modo que o corpo deve ser tratado como um “texto cultural” em que há o depósito de cultura e diversas transformações. Dando ênfase ao mesmo olhar e à mesma teoria, Campelo (1997) já considerava o corpo como um sítio arqueológico, complexo e repleto de riquezas culturais. Quando se trata de corpo, extensões do corpo, cultura e comunicação, vale reforçar que, segundo Clegg, Courpasson e Phillips (2006), o conhecimento e a prática de produções específicas dentro de um grupo ou cultura pode muitas vezes levar a uma forma de isolamento ou marginalização de grupo. Há a percepção de uma provável invisibilidade dos corpos das doceiras perante tamanha importância que possuem para a construção e manutenção da história e cultura da Cidade de Goiás. Nesse caso específico, podem ser levantadas questões de gênero e de idade, do corpo da mulher idosa e a forma como é visto e valorizado pela população e pela mídia.

Delgado (1999) já afirmava que as atividades femininas permanecem nas zonas de silêncio, contribuindo para o ocultamento das mulheres enquanto atores sociais, sendo que a produção desses doces continua a funcionar dentro das próprias casas das doceiras, sendo considerada uma extensão do trabalho feminino e das atividades domésticas da mulher – índices de um passado machista ainda presente. Não somente as mulheres como grupo, mas também há profissões específicas que trazem consigo uma invisibilidade nítida, como aparecem os garis na pesquisa de Fernando Braga da Costa (2008).

Costa (2008) afirma terem profissões e posicionamentos sociais que excluem seus participantes, que ele nomeia como a invisibilidade pública dos garis. Ele chama de invisibilidade pública quando há uma espécie de desaparecimento psicossocial de um homem no meio de outros homens, o que parece ocorrer de modo correlato às doceiras da Cidade de Goiás.

Isso ocorre em contrapartida a sua importância cultural, socioeconômica e afetiva da atividade doceira. Pretende-se compreender essa contradição através de um percurso pelos corpos das doceiras retratados em fotografias, sendo estas de produção popular e publicadas na mídia *Instagram*, observando se há ou não invisibilidade e como isso ocorre, percebendo este processo por uma análise de imagens.

Análise das Imagens do *Instagram*

A metodologia adotada foi a proposta teórico-metodológica de aproximação de imagens de Samain (2012) e Didi-Huberman (2012), cujas imagens foram selecionadas no *Instagram* a partir de *hashtags*. A escolha pela plataforma *Instagram* e o uso de *hashtags* é por ser uma das formas atuais de registro de imagens e de fácil acesso. *Hashtag*: tag – marcação, palavra chave + #. Vinculadas as imagens ampliam sua visibilidade, fornecendo mensagens e metadados. A aproximação de imagens é feita com anacronismo, reforçando a fala de Samain (2012), onde afirma que toda imagem é uma memória de memórias, sendo assim toda imagem uma forma pensante e ainda que elas se comunicam. Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas (DIDI-HUBERMAN, 2012). Quando é feita a aproximação por imagens e semelhança, as imagens se conectam, mesmo sendo de tempos distintos e contando diferentes histórias, trazendo à tona essa brasa que Didi Huberman (2012) expõe.

Gilles Deleuze o diria mais tarde, à sua maneira: “Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irreduzíveis ao presente” (DIDI HUBERMAN, 2012, PÁG 24).

Partiu-se de um universo amostral de 1.000 imagens por *hashtag*, foram analisadas as fotografias e feitas as análises de aproximação das imagens em que havia a doceira fotografada. Como comparação, foram utilizadas imagens ilustradas da época da colonização portuguesa no Brasil e também imagens de garis, fazendo uma ligação à ideia do trabalho de Fernando Costa (2008). Foram criados conjuntos de imagens para melhor exemplificação e aplicação das metodologias.

Imagem 1. *Print* da tela do *smartphone* explicando o uso da pesquisa de *hashtag* #cidadedegoias, em Figura 1.1 sendo as imagens mais relevantes e Figura 1.2 as imagens mais recentes.



Figura 1.1



Figura 1.2.

Fonte: *Instagram*.

Na imagem 1, há uma visão geral da pesquisa da *hashtag* #cidadedegoias, onde podem ser analisadas publicações mais relevantes e mais recentes. Observando-se a vista geral dessas primeiras nove imagens, há uma clareza de ausência das doceiras, vez ou outra aparecendo doces. Ao percorrer 1000 imagens, foram encontradas duas imagens de doces típicos, o “pastelim” e o doce de leite de tacho, mas sem constar que produziu e sem a imagem da doceira em si (Imagem 2).

Imagem 2. *Print* da tela do *smartphone*. Doces típicos da Cidade de Goiás, sendo Figura 2.1 o “pastelim”, do perfil @nutricarolsiqueira e a Figura 2.2. doce de leite feito no tacho, do perfil @melhordugoiias, encontrados pela #cidadedegoias.



Figura 2.1.



Figura 2.2.

Fonte: *Instagram*.

Ainda sobre a #cidadedegoias, foi encontrada uma publicação onde aparece Dona Inês, referência por produzir bolo de arroz (Imagem 3). É umas das imagens utilizadas para realização do método comparativo de imagem.

Imagens 3. *Print* da tela do *smartphone*, dentre a #cidadedegoias há esse álbum publicado no *Instagram*, onde aparece a Dona Inês (Figura 3.2.), doceira conhecida pelos típicos bolinhos de arroz (Figura 3.1.) e seu estabelecimento (Figura 3.3.) dentro do Mercado Municipal da Cidade de Goiás. Imagens retiradas do perfil @letmassula.



Figura 3.1.



Figura 3.2.



Figura 3.3.

Fonte: *Instagram*.

Imagem 4. *Print* da tela do *smartphone*. Utilizando a *#docesdegoias*, sendo na Figura 4.1. as mais relevantes e a Figura 4.2. as mais recentes.



Figura 4.1.



Figura 4.2.

Fonte: *Instagram*.

A segunda *hashtag* buscada foi a *#docesdegoias*, onde claramente por ser mais específica, tem como maior número de imagens registro dos doces. Na vista geral (Imagem 4) aparecem diversos doces, dos tradicionais da cidade aos doces contemporâneos.

Dentre as 1.000 imagens estudadas, encontrou-se somente uma fotografia de uma doceira não identificada na legenda da imagem, mais uma vez reforçando a forma como a doceira é invisibilizada, sendo somente dito que é um doce de tacho, uma goiabada (Imagem 5).

Imagem 5. *Print* da tela do *smartphone*. Fotografia retirada da *#docesdegoias*. Doceira sem identificação, doce valorizado (Figura 5.1.), do perfil @melhordugoiias.



Figura 5.1.

Fonte: *Instagram*.

Seguindo a metodologia adaptada de aproximação de imagens de Samain (2012) e Didi-Huberman (2012), as imagens que compõem o conjunto de imagens aproximadas (imagem 6) conversam entre si, tendo características em comum como: forma de servir o doce numa bandeja. Comparando a primeira com a segunda imagem, o turbante representando raízes afro na segunda e na terceira imagem. Em todas as três imagens aparecem pessoas negras, sendo a primeira e a última representação do período colonial brasileiro.

Imagem 6. Conjunto de imagens proposto pelas autoras. (Figura 6.1. Jean Baptiste Debret - 1834, Figura 6.2. Dona Inês e os bolos de arroz - *print* do *Instagram*, encontrado pela #cidadedegoias, Figura 6.3. Fotografia de autoria desconhecida).



Jean Baptiste Debret, Vendedores de Flores à Porta de uma Igreja. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 1834.

Figura. 6.1



Figura 6.2.



Figura 6.3.

Fonte: Google.

Imagem 7. Conjunto de imagens proposto pelas autoras. (Figura 7.1. senhora não identificada fazendo doce no tacho, forma típica. Figura 7.2. gari trabalhando, imagem de autoria desconhecida. Figura 7.3. Ilustração de autoria desconhecida).



Figura 7.1.



Figura 7.2.



Figura 7.3.

Fonte: Google.

Na imagem 7 há uma forma anacrônica contendo imagens do passado colonial brasileiro novamente, e de duas imagens cotidianas e contemporâneas. Aqui observa-se a posição dos corpos com relação ao ato que está sendo realizado, cada um em seu determinado momento histórico. O Movimento da doceira com o doce no tacho, o movimento do gari ao limpar a rua e o posicionamento dos escravos no ato de cozinhar, a partir de uma ilustração. Novamente, em todas as imagens, há pessoas negras. Nessa aproximação, busca-se encaixar a comparação a invisibilidade social de alguns grupos também.

Conclusão

Nas buscas realizadas pelas *hashtags* #cidadedegoias (27 mil imagens) e #docesdegoias (mil imagens), foram encontrados registros de somente duas doceiras em um universo amostral de 2000 imagens, uma em cada *hashtag*. Fortalece a tese de que turistas poucas vezes registram as doceiras, focando mais nos doces, que aparecem em grande evidência quando se utiliza a *hashtag* mas específica #docesdegoias. Isso dá pistas de uma possível invisibilidade das doceiras perante o doce e a história que carregam.

Fazendo a comparação por aproximação de imagem, percebem-se características em comum nas imagens em comparação como detalhes de posicionamento do corpo, mulheres negras cozinhando, escravas cozinhando, a forma como os doces são apresentados em bandejas, a posição do corpo ao mexer no tacho e ao varrer a rua.

Não é possível afirmar uma invisibilidade total. Contudo, é perceptível a existências de indícios dessa invisibilidade percebido pela pequena quantidade de imagens das doceiras em contraponto a importância social e cultural destas mulheres. Além disso, o uso da proposta teórico-metodológica nos pareceu útil, pois foi possível verificar a forma como seus corpos são representados dialogando com imagens do passado e da contemporaneidade.

Referências Bibliográficas:

BARTHES, R. 1989. **Mitologias**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 180 p.

CAMPELO, Cleide. **Cal(e)idoscorpos**. São Paulo: Annablume, 1997.

CLEGG, S., COURPASSON, D., & PHILLIPS, N. (2006). **Power and organizations**. London: Sage.

COSTA, Fernando Braga. **Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social e partir de observação participante e entrevistas**. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, SP. 2008.

DELGADO, Andrea F. **Memória, trabalho e identidade: as doceiras da Cidade de Goiás***. cadernos pagu (13) 1999: pp.293-325.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

FERNANDES, Maria das Graças de Melo. **O corpo e a construção das desigualdades de gênero pela ciência**. *Physis Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 19 [4]: 1051-1065, 2009.

FIGUEIREDO, Marina Dantas. CAVEDON, Neusa Rolita. **Transmissão do Conhecimento Prático como Intencionalidade Incorporada: Etnografia numa Doceria Artesanal**. *RAC*, Rio de Janeiro, v.19, n.3, art.3, pp. 336-354, Maio/Jun, 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-7849rac20151796>. Acesso 28/10/2019.

IPHAN <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234> acesso 04/10/2019.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MARINS, CristinaT. **Com açúcar, com afeto: um olhar antropológico sobre rituais matrimoniais a partir de suas mesas de doces.** MANA 23(2): 401-426, 2017 – DOI <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442017v23n2p401> acesso 04/10/2019.

NETO, Juliana Coelho. **Corpo e Máquina: papel da mídia terciária na perda da contemporaneidade.** Monografia apresentada como exigência parcial para a conclusão do curso de Graduação em Comunicação em Multimeios da Faculdade de Comunicação e Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. São Paulo. 2003.

PORTILLO, Vanilde Gerolim. **O Resgate da Memória Afetiva.** Artigo publicado no site http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Resgate_da_Memoria_Afetiva.htPublicação26/03/2006. Acesso: 13/04/2019.

RICOEUR, Paul. 2000. **La mémoire. L’histoire: L’oubli.** Paris, Seuil, 114 p.

RODRIGUES, J. C. **Tabu do Corpo.** 7. ed. Rio de Janeiro. Fiocruz. 2006.

ROUILLE, André. **A fotografia : entre o documento e a arte contemporânea** / tradução Constancia Egrejas. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998.

SAMAIN, Etienne. **As imagens não são como bolas de sinuca. Como pensam as imagens.** Editora da Unicamp. Campinas, SP. 2012.

SCHWARCZ, Lilia M. & STARLING, Heloisa M. 2015. 1ª. ed. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras.

Figuras:

Figura 2.1. <https://instagram.com/nutricarolsiqueira?igshid=80jhl6hgeqpd> Acesso: 13/11/2019

Figura 2.2. <https://instagram.com/melhordugoias?igshid=1782cknr316rw> Acesso: 13/11/2019

Figura 3.1. <https://instagram.com/letmassula?igshid=1sh3ywkt74mm1> Acesso: 13/11/2019

Figura 3.2. <https://instagram.com/letmassula?igshid=1sh3ywkt74mm1> Acesso: 13/11/2019

Figura 3.3. <https://instagram.com/letmassula?igshid=1sh3ywkt74mm1> Acesso: 13/11/2019

Figura 5.1. <https://instagram.com/melhordugoias?igshid=1782cknr316rw> Acesso: 13/11/2019