

Trabalho imaterial de modelo de moda: a fotografia como lugar de memórias e recurso disparador da fala

Vanessa Amaral Prestes e Carmem Ligia Iochins Grisci

Programa de Pós-Graduação em Administração (PPGA), Brasil. vanessa.amaral.prestes@gmail.com; cligrisci@ea.ufrgs.br
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Resumo. Objetivou-se apresentar e analisar o trabalho de modelos de moda. Para tanto, considerou-se a noção de trabalho imaterial, e fotografia. Participaram oito modelos de moda que, na entrevista, portaram uma fotografia relativa ao seu trabalho, de sua livre escolha. A eles foi solicitado que falassem livremente a respeito do seu trabalho e de si perante aquela fotografia. Desse modo, escutou-se a respeito do trabalho realizado, da mobilização de si, do que viam de si na imagem etc. Do ponto de vista teórico-metodológico, as fotografias: a) desencadearam questões que poderiam permanecer insuspeitadas para as pesquisadoras; b) se apresentaram como lugar de memórias e recurso disparador da fala, pelo que elas mostraram e, ao mesmo tempo, não mostraram; c) possibilitaram visibilizar o invisível, ao evidenciar o trabalho imaterial como trabalho de si sobre si, que resultou corpos correspondentes a padrões físicos estéticos a serviço da produção de valor.

Palavras-chave: Trabalho Imaterial. Modelo de Moda. Fotografia.

Fashion model immaterial labor: the photography as place of memories and trigger speech resource

Abstract. The objective was to present and analyze fashion model labor. Therefore, it was considered the immaterial labor idea and photography. Eight participants took one photography related to their work in the interview at their choice. They were requested to talk freely about their job and about themselves in front of that photography. Thus, it was listened about the job done, the mobilization of themselves, of what they saw from them in that image etc. In the theoretic-methodologic point of view, the photography: a) brought questions that could remain unsuspected to the researches; b) presented itself as place of memories and trigger speech resource, for what they showed and, at the same time, they didn't show; enabled to visualize the invisible, when it evidenced the immaterial labor as a labor of themselves about themselves, that resulted in bodies corresponding to a esthetic physical standard serving the production of value.

Keywords: Immaterial Labor. Fashion Model. Photography.

1 Introdução

O trabalho imaterial compreendido como aquele que mobiliza características pessoais dos trabalhadores como condição indispensável à produção (Gorz, 2005; Grisci, 2006; Lazzarato & Negri, 2001) se mostra condizente com a atuação de modelos de moda. Wissinger (2007) explica que o trabalho de modelo, denominado *Modelling work* ou “Modelagem” (Wissinger, 2007, p. 250, tradução nossa), se constitui como trabalho imaterial, uma vez que desperta fluxos afetivos que mobilizam a subjetividade dos trabalhadores em busca de produção de valor.

Tal demanda envolve o trabalho estético a ser encarado e o esforço para manter a aparência diante das flutuantes tendências estéticas. Além disso, também faz valer normas através da publicidade. Para a autora, há muito a se dizer acerca do caminho que envolve a concretização de um trabalho, seja para uma fotografia, para uma campanha ou para um desfile (Wissinger, 2007).

Buscou-se apresentar e analisar as características que assume o trabalho de modelo de moda, tendo em vista a noção de trabalho imaterial e a fotografia como elemento central da análise. O uso de fotografia em pesquisas acadêmicas tem se mostrado prática crescente (Maurente & Tittoni, 2007).

O presente estudo encontra-se assim estruturado: na sequência dessa introdução, encontram-se o referencial teórico sobre trabalho imaterial de modelo de moda, o procedimento metodológico, os resultados e análise e, por fim, as considerações finais.

2 Referencial Teórico

Se o trabalho material demandava, em especial, a força física e os movimentos repetitivos dos corpos dos trabalhadores da produção fordista para o cumprimento de tarefas pré-estabelecidas; o trabalho imaterial hoje conclama, acima de tudo, um corpo que expresse a imagem organizacional e sua dimensão subjetiva (Gorz, 2005; Lazzarato & Negri, 2001). Impossível de ser mensurado pelos padrões clássicos de medidas, o trabalho imaterial diz respeito ao

o conjunto de atividades corporais, intelectuais, criativas, afetivas e comunicativas inerentes ao trabalhador, atualmente valorizadas e demandadas como uma imposição normatizadora de que o trabalhador se torne sujeito ativo do trabalho como condição indispensável à produção (Grisci, 2006, p. 327).

Frente a isso, impulsionado para a realização de si, o indivíduo é solicitado a “responder a injunção de estar ‘bem em sua pele’, equilibrado, desabrochado, excelente em todos os domínios da existência, capaz de fazer frutificar a diversidade de seus talentos” (Gaulejac, 2007, p. 186). Essas solicitações, julga Gaulejac, correspondem a um sistema de pensamentos, de crenças e de princípios que são interiorizados e potencializados pelos trabalhadores. Os novos modos de trabalhar voltam-se, portanto, para como um indivíduo “sabe ser”, no sentido de mobilizar-se em prol do trabalho. Nota-se o apelo à subjetividade do trabalhador que deve estar preparado para suportar e responder às novas demandas do trabalho (Gaulejac, 2007).

Ao referir-se à intensificação do trabalho, Dal Rosso (2008, p.25) a compreende como “os processos de quaisquer naturezas que resultam em um maior dispêndio das capacidades físicas, cognitivas e emotivas do trabalhador com o objetivo de elevar quantitativamente ou melhorar qualitativamente os resultados”, e afirma que hoje o trabalho busca mobilizar o trabalhador e o convida a trabalhar sempre mais e mais depressa. A intensificação induz o indivíduo a dedicar todo o seu potencial inventivo e inteligência para o trabalho e resulta em aflições cada vez maiores decorrentes da cultura da falha zero e do desempenho, uma vez que poucos são premiados e muitos são considerados como perdedores. A valorização e o estímulo para uma alta *performance* legitimam a intensificação do trabalho e banalizam a violência e a precariedade das condições do trabalhador (Gaulejac, 2007).

As liberdades ampliadas e a diminuição das fronteiras ressaltam qualidades como a inteligência e a criatividade, porém ao mesmo tempo fazem surgir formas de controle perversas que advêm da necessidade de engajar-se e disponibilizar-se à lógica “que desconsidera as trajetórias dos trabalhadores no sentido que ‘aquilo-que-eu-fiz’ é algo que vem sendo compreendido como desconsiderado nos atuais modos de gestão” (Grisci, 2006, p. 329).

Se o tempo para o trabalho não conhece limitações, os espaços de trabalho se diluem da mesma forma. O indivíduo deve estar sempre “plugado” e não mais pode ter “necessidade de um escritório fixo, mas de um escritório que ele carrega consigo” (Gaulejac, 2007, p. 111). Trata-se de uma disponibilização constante para a mobilidade desamarrada de quaisquer laços que possam impedi-la. Os mercados estão cada vez mais globalizados e os indivíduos se veem envoltos na sociedade líquido-moderna e em facilidades e incentivos à movimentação internacional, ao estabelecimento de um jogo curto, na perspectiva do curto prazo e reinícios indolores (Bauman, 2007).

Para Lipovetsky (2009), é a versatilidade da moda, através da produção de seduções e efemeridades, que comanda e organiza a sociedade, adentrando novas esferas a alcançarem todas as camadas sociais. Presente em uma multiplicidade de lugares, a moda “é celebrada no museu, é relegada à antecâmara das preocupações intelectuais reais; está por toda parte na rua, na indústria e na mídia” (Lipovetsky, 2009, p. 9), e merece reflexão crítica no mundo das investigações problemáticas.

Ao impulsionar o consumo e o desejo constante pelo novo a partir de diferentes focos e critérios de criação, a moda passou a ser um dos lugares em que encontramos dispositivos e processos de subjetivação mediando diferentes articulações e possibilidades de existência, afirma Villaça (2002). Segundo a autora, os indivíduos parecem flutuar em meio a um mercado global que compreende diferentes imagens da mídia, estilos, linguagens, lugares e viagens ao exterior.

Nesse cenário, além dos estilistas, circulam comerciários, profissionais caça-talentos, costureiros, publicitários, jornalistas, consultores, fotógrafos, maquiadores, cabeleireiros, agenciadores e os modelos de moda. Em comum, eles se veem impulsionados para a realização de si de modo que cada um é convidado a “produzir sua vida, realizar-se, construir-se”, sendo, ao mesmo tempo, confrontado com adversidades e com suas próprias fraquezas e temores (Gaulejac, 2007, p. 113).

À primeira impressão, moda e trabalho de modelo de moda podem ser bastante simples. Entretanto, à luz da noção de trabalho imaterial vê-se a complexidade que os envolve.

Segundo Libardi (2004) modelos são aqueles indivíduos que oferecem suas imagens para vender determinado produto ou serviço. O modelo ideal necessita ser alto e magro, pois “faz o *show* na passarela, interpretando as roupas que desfila. O modelo fotográfico ou o comercial posa para fotos e conhece técnicas de vídeo, e nem precisa ser tão alto” (Libardi, 2004, p. 78).

Trata-se de um trabalho que se visibiliza no corpo, mas que não diz respeito somente a ele, englobando também a valorização da personalidade, do esforço e da dedicação, da atitude, do estilo, das características e dos códigos do trabalho imaterial (Gorz, 2005; Grisci, 2006; Lazzarato & Negri, 2001). Os modelos de moda disponibilizam para o trabalho estilo próprio, conhecimento, investimento de tempo, afeto, representações artísticas, e nesse sentido pode-se tomar o trabalho como inseparável da vida.

Pacce (2006, p. 301) afirma que na profissão de modelos “os atributos físicos ajudam, é certo”, mas “mulher e homem bonito têm aos milhões em qualquer praia do Brasil”. Sacrifícios são necessários àqueles que almejam sucesso em trabalho em que são pagos para “estarem bem” e apresentarem uma imagem “sem sentimentos” de dor ou infelicidade (Pacce, 2006). Além da beleza, modelos necessitam “ter personalidade”, atitude, ser flexível, entre outras características impossíveis de serem mensuradas (Libardi, 2004; Schimitz, 2013; Wissinger, 2007).

As relações entre modelos no exercício de seu trabalho reconfiguraram-se de modo que se torna cada vez mais difícil estabelecer relações de confiança em meio a ambientes que, em geral, incitam a competição (Bauman, 2007). A profissão ressalta competição extrema, a rede de relacionamentos com agentes, fotógrafos e demais promotores tornou-se essencial para a conquista de maior visibilidade, de uma boa reputação e conseqüente efetivação de contratos (WISSINGER, 2007)

Cabe considerar, ainda, que apesar de comumente associada a um mundo de *glamour*, luxo e viagens internacionais (Lipovetsky, 2009), a realidade da profissão de modelo é um sonho de muitos e sucesso de poucos (Libardi, 2004). Tal evidência aproxima-se das conseqüências da intensificação do trabalho (Dal Rosso, 2008), em que poucos são premiados e muitos são rotulados como perdedores.

Dada a contextualização, percebe-se que as transformações que ocorreram com a moda e com os modelos relacionam-se, essencialmente, com as características do trabalho imaterial.

3 Metodologia

3.1 Participantes, coleta e análise

O presente estudo caracteriza-se como uma pesquisa de natureza qualitativa e exploratória que buscou obter uma visão geral acerca de tema pouco sistematizado na literatura. De acordo com Denzin e Lincoln (2006), estudos qualitativos envolvem um conjunto de práticas interpretativas que direcionam o olhar do pesquisador para compreender um fenômeno com base nos sentidos que as pessoas dão a ele. Envolvem, portanto, o universo das relações humanas e trabalham com motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes (Minayo et al., 2013), o que se julgou pertinente ao presente estudo.

Por conveniência, foram acessados para o estudo oito modelos de moda, quatro homens e quatro mulheres, com idade entre 21 e 28 anos, independentemente da formação, com experiência mínima de um ano de modelagem internacional. O acesso aos participantes ocorreu por indicação, contando com a técnica denominada bola de neve, em que um participante indica outros participantes para a pesquisa, com base na sua rede de relacionamentos (Freitas et al., 2000).

Eles foram entrevistados individualmente, de modo presencial ou por *skype* a depender de sua preferência. Solicitou-se previamente que cada modelo selecionasse de livre escolha uma fotografia relativa ao seu trabalho. No momento da entrevista que teve por base a fotografia, os modelos falaram livremente a respeito do seu trabalho e de si perante aquela fotografia. Desse modo, escutou-se a respeito do trabalho realizado, da mobilização de si, do que os modelos viam de si na imagem, de como a avaliavam etc.

Para identificá-los foram utilizados pseudônimos relativos a deuses da mitologia grega. Tal escolha deveu-se a atual e usual expressão “Que deus (a)!” , frequentemente utilizada em alusão à beleza de alguém.

3.2 Fotografia

A escolha da fotografia como recurso metodológico e analítico, possibilitou agregar ao estudo maior sensibilidade e significação (Maurente & Tittoni, 2007). As autoras ressaltam que a fotografia contém, além do que está posto nela, os significados que envolvem a sua construção, indo além de um caráter meramente ilustrativo ou representativo, sendo este o interesse do presente estudo.

Samain (2012) propõe uma reflexão acerca da fotografia como um lugar de memórias e arquivos vivos do tempo:

As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas de nossa existência. As fotografias são confidências, memórias, arquivos (Samain, 2012, p. 160).

Corroborando a visão de Samain (2012), o uso das fotografias contribuiu para o estudo, pois desencadeou memórias relativas a um trabalho que se visibiliza/invisibiliza no corpo dos modelos, uma vez que a imagem se constitui como um poderoso registro dos acontecimentos.

Há muito a se dizer sobre a fotografia que remete à vida vivida e abriga, além de elementos visuais, enunciados que não estão no nosso campo de visibilidade (Foucault, 1988). E mais, fotografias são coisas vivas, que nos oferecem algo real ou imaginário para pensar, interligam pensamentos de quem as produziu e provocam outros por quem as observa, desencadeiam memórias, despertam desejos, dialogam e se comunicam, independente de nós (Samain, 2012).

A fotografia pode falar muito, sugerir um sentido e ser revolucionária, não quando é perturbadora, mas sim quando é pensativa (BARTHES, 1984). Não caberá, entretanto, conferir ao invisível da fotografia maior ou menor importância, e sim reforçar a relevância de conseguir ver os enunciados que os objetos reconhecíveis tornam invisíveis, numa relação mais direcionada às similitudes do que às semelhanças. As semelhanças, segundo Foucault (1988), fazem “reconhecer o que está muito visível”, em contraponto com as similitudes, que fazem “ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis”. As semelhanças abarcam “uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras”, conclui Foucault (1988, p. 22).

Barthes (1984) chama de *studium* tudo que acontece no cenário de uma fotografia e é culturalmente percebido, como, por exemplo, o ambiente, as vestimentas e os gestos. Por outro lado, existe o *punctum*, outro elemento estrutural, que, segundo o autor, diz respeito aos sentimentos, ao que fere quem observa. Algo subjetivo, pessoal e intransferível. A interpretação de uma fotografia, portanto, pode ser diferente para cada pessoa que a observar. Pode diferir, também, da interpretação do fotógrafo. Tendo isso presente, os resultados e análise apresentam uma breve descrição feita pelas pesquisadoras a respeito do que viram de cada fotografia selecionada, a fim de problematizar essa descrição relativamente às falas dos modelos.

Embora tenha sido dito aos participantes que as fotografias não seriam divulgadas, todos, sem exceção, mostraram-se confortáveis com a divulgação, caso fosse necessário. A fim de garantir-lhes o sigilo, optou-se pela não divulgação.

As falas dos modelos, desencadeadas a partir das fotografias que portavam, foram gravadas e transcritas a fim de serem analisadas à luz do referencial teórico pertinente. A análise empreendida levou em conta as significações compartilhadas pelos modelos a respeito do trabalho realizado. As fotografias serviram como um disparador de falas sobre o que ocorreu especificamente naquele trabalho visibilizado ou não e, ao mesmo tempo, desencadearam memórias da vida vivida. “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante”, diz Samain (2012, p. 159). A partir disso, procedeu-se a apresentação e análise do trabalho de modelos de moda.

4 Apresentação e análise de resultados

O relato da fotografia selecionada por Atena, permitiu ver um pequeno ato de insubordinação e resistência aos ditames da profissão, cerceado por um modelo de modelo de moda que se fez notar na pose que favorece a aparência do corpo magro. O que se viu na fotografia é Atena em pé, sorridente, com olhar direcionado para a câmera e com os braços abertos em frente a uma ponte. A modelo veste roupa colorida, e segura um objeto, aparentemente um papel, em sua mão direita. Tal fotografia pertence ao seu acervo pessoal e, durante a fala, Atena se mostrou emocionada e não conteve as lágrimas ao rever a fotografia e lembrar-se da vida vivida em sua primeira viagem internacional. Isso permitiu considerar a fotografia como desencadeadora das lembranças relativas à experiência vivida. A imagem, compreendida nessa perspectiva, mostrou-se pensante (Samain, 2012).

Foi em Nova York, a primeira vez que eu fui. Eu trouxe essa porque acho ela significativa por várias coisas. Mostra um pouquinho de como ela é fantástica apesar do momento difícil que eu tava vivendo lá. Foi quase no fim da viagem, eu estava muito triste e eu tentei parecer feliz na foto. Eu estava com um moletom gigante porque eu já tinha engordado, eu tava me sentindo gorda e levantei os braços para o moletom ficar maior que o meu quadril e parecer meu quadril mais magro e mais fino, então tudo foi estrategicamente pensado, eu não estou de braços para cima do nada. A coisa lá extrapola tua vida profissional. Tu achas que todo mundo vai te ver gigante. E eu tava comendo um chocolate, e eu nunca podia comer um chocolate. Mas eu tava numa época que eu comia por meio que me autossabotar. E esse chocolate não era uma coisa comum, ele era um erro, ele significava muito mais.... Eu não me sentia uma pessoa normal nem para comer uma sobremesa quando estava afim. Isso pode parecer pouco, mas é muito significativo (Atena).

Percebe-se que a fotografia selecionada por Atena possui um *punctum* para a modelo que revela as similitudes, ou seja, sentimentos que a ferem e que permaneceriam invisíveis à uma descrição que elencasse apenas os elementos semelhantes, de acordo com o entendimento de Foucault (1988). Nesse sentido, conforme Barthes (1984, p. 16), “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Barthes, 1984, p. 16).

As fotografias escolhidas pelos modelos Kera, Psiquê e Ares pertenciam a seus *books* fortes, nome atribuído ao conjunto de fotografias utilizadas para a apresentação dos modelos. Esses modelos relataram que as fotografias por eles selecionadas representaram a abertura de oportunidades de trabalho no exterior. A fotografia selecionada por Kera é em estúdio e a modelo está só, em pé e porta vestido colorido. Seu rosto com aparência séria e olhar direcionado para a câmera. A marca da empresa, com escritos em mandarim, aparece duas vezes, acima e à direita de Kera. A seguir a modelo relata o significado da fotografia para si.

Parecia que as três vezes que fui naquela cliente, ela nunca tinha me visto, porque ela pegou meu *book*, ela olhou todo o *book*, me olhava dos pés a cabeça, pediu para eu desfilar umas duas ou três vezes. Foi realmente uma cliente muito importante para a minha carreira. Mas foi só depois de umas três vezes que eu fui lá, que eu consegui. E aí ela olhava aquele *book*, nossa, ela ficava meia hora olhando o *book*, pedia para desfilar. Aí eu achei, “não vou pegar o trabalho”, porque demorou um mês pra ela dar a resposta do teste. Pra esse trabalho eu saía umas 7h da manhã de casa e voltava umas 22h, 23h da noite, e foram dois dias diretos assim, só parava pra almoço. Era engraçado que lá, no trabalho, tu não tinhas muito tempo pra se alimentar direito, só no almoço ali, e depois a gente ia embora, então nessa fotografia eu estava morrendo de fome (Kera).

Segundo Sontag (2004, p. 20) “as fotografias são uma interpretação do mundo”. Observando-as os modelos puderam pensar as singularidades que dizem respeito ao trabalho imaterial realizado (Gorz, 2005; Lazzarato & Negri, 2001). E, conseqüentemente, à vida vivida e ao corpo que visibiliza ou invisibiliza o trabalho imaterial no sentido de deixar ver as mensagens a ele demandadas e impedir de ver a intensificação (Dal Rosso, 2008) que a ele pode se abater, no caso, na forma da fome e do cansaço sentidos.

Psiquê selecionou uma fotografia em que está em estúdio, aparece sozinha, em pé e com uma das mãos na cintura. Veste maiô na cor preta e tem o rosto com aparência séria e voltado à direita. Quem a vê não alcança a dimensão que aquela fotografia representou na composição do *book* forte

de Psiquê. “Essa fotografia foi quando comecei a ganhar meu espaço no Chile, com um fotógrafo muito famoso. Ele abriu espaço para que eu ficasse mais conhecida e falou que na próxima vez que eu voltasse pro Chile eu ia estourar”, disse ela.

Ares selecionou uma fotografia em que aparece sozinho e veste calça *jeans*, camisa e paletó. A aparência é séria, com olhar fixado em ponto qualquer, caminhando em direção à câmera com movimento ascendente em uma escada. Em sua fala o modelo dá ênfase à dificuldade de realização da fotografia e sobre as oportunidades de trabalho por ela visibilizadas.

Essa foi uma fotografia que eu fiz para uma marca de *jeans*. Foi uma campanha que me abriu as portas para trabalho em Israel. Marcou como uma nova etapa. Significa algo como... Venci até aqui, quebrei essa barreira, agora vou poder mostrar o meu trabalho. Não é uma das minhas fotos preferidas, mas é uma foto que representa algo pra mim. Não foi uma foto fácil porque o fundo é falso, tava muito quente aquele dia, o ar condicionado do fotógrafo não dava conta, e pra fazer as escadas da foto, foi feito com madeira, eles colocaram uma tela verde pra poder fazer o fundo. Eu fiz várias vezes à mesma pose, subindo no degrau e olhando pra câmera, até o fotógrafo dizer que estava ok (Ares).

Através das manifestações de Kera, Psiquê e Ares vê-se que os modelos mobilizaram algo além da beleza física para a fotografia. Desde a disposição para passarem, por vezes, dias inteiros em estúdios sendo fotografados, repetindo várias vezes a mesma pose a fim de conseguirem a fotografia ideal, até a omissão de sentimentos como o cansaço e a fome, para transmitirem a imagem de uma pessoa feliz e confortável no momento do clique. Tais sentimentos foram desvendados e tornados visíveis por meio de elementos presentes nas fotografias que não estão no nosso campo de visibilidade, conforme ressalta Foucault (1988).

As considerações reforçam, ainda, o que ressalta Gaulejac (2007) sobre o trabalhador contemporâneo, constantemente exigido a transmitir uma imagem de estar “bem na própria pele”. Na especificidade dos modelos de moda, essa exigência aparece de forma exacerbada. A escolha de Poseidon sugere que a fotografia também requer a incorporação da marca, do estilo, do conceito atribuído a cada trabalho. Na fotografia, a preto e branco, o modelo veste calça preta e camiseta da banda britânica de rock *Led Zeppelin*. Poseidon está saltando e simulando o movimento de tocar um instrumento musical, como uma guitarra ou baixo. Sobre a fotografia, ele diz: “Esta fotografia demanda mais habilidade da minha parte. É uma interpretação para uma marca, eu tinha que incorporar um estilo *rock n’roll*. Fiz a pose pulando e essa foto também está no meu *book* e me trouxe muitos trabalhos”. Interpretar a marca e incorporar um estilo dizem respeito às características requisitadas pelas marcas e agências de modelos e, ao mesmo tempo, ao trabalho imaterial que se vê no próprio corpo (Pacce, 2006; Wissinger, 2007).

Nix fez recair sobre o passado um olhar benevolente que se sustenta na ideia de reconhecimento, vislumbrado através da fotografia que selecionou. A fotografia escolhida por Nix é de um *outdoor*, exposto em um prédio, em que a modelo está sozinha, com rosto sorridente e olhar direcionado para a câmera. Veste roupa na cor preta e a marca da empresa aparece à esquerda da modelo acompanhada dos seguintes elementos textuais “*Keep confort*”. A fala sobre a fotografia selecionada pela modelo transpareceu o sentido de alegria dado à experiência na China.

Cheguei para trabalhar e acho que era a segunda semana de trabalho que eu fiz. Eu estava no telefone com uma amiga e um monte de chinês ao meu redor, maquiador, cabeleireiro, fotógrafo, e eu na frente do estúdio. Eles me cutucavam, falavam em chinês e apontavam para o céu. E eu falava ‘Calma, calma’. Quando eu olhei para o lado tinha um *outdoor* enorme meu. Eu olhei para o outro lado e tinha

outro e eu 'Meu Deus do Céu!'. Não tem explicação. Eu nunca tinha conseguido ver um *outdoor* com um trabalho meu. Quando eu olhei esse, eu perdi o chão, fiquei em choque (Nix).

Algumas fotografias foram escolhidas por representarem justamente um momento de consagração na carreira como modelo de moda. "O desfile da Milão *Fashion Week*" (Prometeu); "a capa da *Vogue*" (Cronos); "o *outdoor* em um prédio da China" (Nix). Segundo Samain (2012, p. 153) as fotografias são um convite a "olhar nossa história" e, revisitando suas imagens, os modelos relembrou momentos marcantes de seus trabalhos.

Prometeu escolheu fotografia em que desfila em uma passarela e aparece em primeiro plano, acompanhado por outro modelo que se encontra de costas ao fundo. Veste roupas e sapatos pretos, porta cartola e leva consigo um bastão de punho. Prometeu transmite porte aristocrático, está com aparência séria e olhar direcionado para a câmera. Ao falar sobre a fotografia o modelo lembrou-se do desfile realizado em Milão.

Escolhi uma foto do desfile Milão *Fashion Week*, que é o evento que me fez ficar na Itália esperando, porque eu queria muito fazer esse desfile. Entrei tremendo na passarela, mas essa fotografia significa muito pra mim, representa tudo que eu passei lá, sentimentos bons e ruins, angústia, medo, saudade, e até fome pra conquistar esse desfile. Esse foi meu primeiro pequeno sonho. De ter participado dos testes e ter conseguido. Eu passei por tudo que eu passei pra poder conseguir isso (Prometeu).

De sua fala depreende-se que o desfile resultou de meses de sacrifícios, suportados na perspectiva do jogo curto (Bauman, 2007), para que pudesse alcançar o seu objetivo a ponto do modelo referir-se à fotografia como seu primeiro pequeno sonho. O trabalho imaterial, aquele que não pode ser quantificado por padrões clássicos de medida, evidenciou-se, portanto, por meio dos sentimentos contidos e suportados.

Cronos, por sua vez, escolheu uma fotografia em estúdio, a preto e branco. O modelo está acompanhado de uma modelo. Ambos estão sentados no chão, vestem roupas claras e apresentam aparência séria com olhares voltados um para o outro. A marca que aparece é da revista *Vogue*, à esquerda dos modelos, na parte inferior da fotografia. O modelo optou por falar sobre essa fotografia que lhe faz lembrar um momento importante da carreira, assim como Prometeu. Villaça (2002) e Bonadio (2004) destacam que ser capa de uma revista *Vogue* é "o sonho de qualquer *top model*" e o relato de Cronos reforça a admiração e estima que circula entre os modelos de moda com relação à revista, o que sugere o sentimento de reconhecimento pelo trabalho realizado.

Eu estava em Milão, aí o *booker* lá me ligou e disse 'ó, preciso que tu abortes as tuas missões aí, não sei quantos *castings* tu já fez hoje, mas preciso que tu vás agora para um estúdio'. Aí eu disse 'ok, beleza'. Eu cheguei lá e eu olhei... Era um lugar fino, legal pra caramba. Cheguei todo suado, logo secaram todo o meu rosto. Eu não sabia que eu estava fazendo o primeiro editorial para a *Vogue*. Primeiro editorial da minha vida na Europa foi *Vogue*. Essa foi 'a foto'. Eles tentaram me mostrar o estilo que o editorial que ia ter, mas eu não entendo muito de italiano e falava '*io non capisco niente*'. Eu fiquei muito nervoso, fiquei pensando que não poderia falhar, tinha que dar meu máximo, aquele era o meu momento (Cronos).

Na perspectiva apresentada por Samain (2012, p. 163), compreendeu-se as fotografias como "lugares de questionamentos, lugares dentro dos quais, escrevemos, também, nossa história". O orgulho sentido por Cronos não se vê na fotografia, mas sustenta sua história de vida por meio do trabalho.

5 Conclusões

O estudo empreendido permitiu apresentar o trabalho dos modelos de moda associado à noção de trabalho imaterial. A fotografia permitiu compreender que o trabalho imaterial pode ser visibilizado ou invisibilizado no corpo do próprio modelo, revelando, inclusive, a intensificação de um trabalho que, em geral, a glamourização tenta minimizar. Os relatos dos modelos revelaram o *punctum* evocado pela fotografia. Elementos não necessariamente evidentes em uma fotografia, mas que se manifestam por um longo tempo após o momento fotografado.

Como resultados do estudo, do ponto de vista teórico-metodológico, as fotografias: a) desencadearam questões que poderiam permanecer insuspeitadas para as pesquisadoras; b) se apresentaram como lugar de memórias (Samain, 2013) e recurso disparador da fala para os sujeitos, pelo que elas mostram e, ao mesmo tempo, não mostram; c) possibilitaram visibilizar o invisível (Barthes, 1984; Foucault, 1988), ao evidenciar o trabalho imaterial como trabalho de si sobre si, que resulta corpos correspondentes a padrões físicos estéticos a serviço da produção de valor.

A breve descrição de cada fotografia se mostrou adequada no sentido da compreensão de que a descrição tão somente se mostra algo limitado, uma vez que muitas questões permaneceriam insuspeitadas se não acompanhadas da fala. Uma imagem, mesmo que estática, pode carregar múltiplas possibilidades de visibilidades e significações, reforçando o que diz Barthes (1984).

Por fim, considera-se que a fotografia pode ser utilizada como problematização de estudo, provocação do visível e como disparador da imaginação e abertura dos fluxos de visibilidade para reflexão sobre variadas investigações problemáticas. Com isso, supera-se a ideia da fotografia elencada única e exclusivamente como recurso metodológico para coleta de dados.

Agradecimento à CAPES e ao CNPq, pelos financiamentos concedidos.

Referências

- Bauman, Z. (2007). *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara* (J. C. Guimarães, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bonadio, M. C. (2004). Dignidade, celibato e bom comportamento: relatos sobre a profissão de modelo e manequim no Brasil dos anos 1960. *Cadernos Pagu*, 22, 47-81.
- Dal Rosso, S. (2008). *Mais trabalho!: a intensificação do labor na sociedade contemporânea*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2006). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed.
- Foucault, M. (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gaulejac, V. D. (2007). *Gestão como doença social: ideologia, poder gerencialista e fragmentação social*. São Paulo: Ideias e Letras.
- Gorz, A. (2005). *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume.
- Grisci, C. L. I. (2006). Trabalho imaterial. In A. D. Cattani & L. Holzman (Orgs.). *Dicionário de trabalho*

e tecnologia. Porto Alegre: Ed. UFRGS.

Lazzarato, M., & Negri, A. (2001). *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. DP & A.

Libardi, M. (2004). *Em busca da fama: profissão modelo*. São Paulo: Senac.

Lipovetsky, G. (2009). *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Maurente, V., & Tittoni, J. (2007). Imagens como estratégia metodológica em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis. *Psicologia & Sociedade*, 19(3), 33–38.

Minayo, M. C. D. S., Deslandes, S. F., Cruz Neto, O., & Gomes, R. (2013). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Rio de Janeiro: Vozes.

Pacce, L. (2006). *Pelo mundo da moda*. São Paulo: Editora Senac.

Samain, E. (2012). As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, Goiânia, 10(1), 151-164.

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Villaça, N. (2002). Personas na passarela: moda e subjetivação. *Logos*, 9(2), 45-50.

Wissinger, E. (2007). Modelling a Way of Life: Immaterial and Affective Labour in the Fashion Modelling Industry. *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, 7(1), 250–269.