

DESIGN DE MODA: DISPOSITIVO DE PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Fashion design: dispositive of contemporary subjectivation processes

ALMADA, Larissa¹; Doutoranda; UAM
larissa_almada@yahoo.com.br

MESQUITA, Cristiane²; Doutora; UAM
cfmesquita@anhemi.br

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre a moda, considerada como um dispositivo social, a partir de seus modos de operar presentes nos fragmentos da obra intitulada *Moda* de Walter Benjamin, e em diálogo com o *Império do Efêmero* de Gilles Lipovetsky. O conceito de dispositivo de Michael Foucault, também abordado segundo Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, é apresentado como uma ferramenta conceitual.

Palavras-chave: Design de Moda, dispositivo, subjetividade

Abstract: This article presents a study on fashion, considered as a social dispositive, from its modes of operation present in the fragments of the work entitled *Fashion* by Walter Benjamin, and in dialogue with *The Empire of the Ephemeral* by Gilles Lipovetsky. The concept of Michael Foucault's dispositive, also approached from the perspective of Gilles Deleuze and Giorgio Agamben, is presented as a conceptual tool.

Keywords: Fashion Design, dispositive, subjectivity

Introdução

A moda, enquanto fenômeno social, tem por característica a impermanência, deslocando-se entre tempos, contextos e relações. Como Gilles Lipovetsky (1989) pontua, ela não se vincula a um objeto, ou a algo específico, ela é perene, rápida, entusiasta de novas sensações e articuladora de percepções. O mesmo autor olha para a moda enquanto “dispositivo social caracterizado por uma temporalidade

¹ Larissa Almada, doutoranda em Design na Universidade Anhembi Morumbi, é mestre em Design de Comunicação de Moda e especialista em Merchandising Visual pela Universidade do Minho, em Portugal. Professora dos cursos de Design e Negócios da Moda na Universidade Anhembi Morumbi.

² Cristiane Mesquita é doutora e mestre em Psicologia pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade - PUC-SP, professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi, atuando na linha de pesquisa Design: Teoria, História e Crítica.

particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva” (LIPOVETSKY, 1989, p. 24). Com alguma similaridade, a respeito da sua inconstância e brevidade com que se perpetua, a moda aparece nos estudos de Walter Benjamin.

No livro *Passagens*, Benjamin apresenta um compilado de anotações e reflexões sobre temas que compõem um retrato, em fragmentos, da sociedade moderna nascente a partir de um olhar que testemunha a inversão de valores públicos e íntimos nas grandes cidades europeias à época.

A moda que intrigou Walter Benjamin o fez desenhar percepções acerca dela, como consta na exposição de partes de suas leituras e considerações presentes no capítulo B, de seu livro intitulado *Moda*. O recorte temporal do autor, concentrado no início da sociedade moderna, conecta-se com o mesmo momento em que a moda surge na sociedade europeia. Assim como disserta Lipovetsky (1989, p. 23) “A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações (...) é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamo-la como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo moderno ocidental”.

Somente a partir do final da Idade Média é que a moda surge enquanto território de modos, operando principalmente pelas contínuas metamorfoses, extravagâncias e brevidade. Objetiva-se, então, neste estudo, trazer à tona os modos de operar da moda, enquanto dispositivo social, que são vistos no livro *Passagens* de Walter Benjamin, relacionando-os com estudos de Gilles Lipovetsky em *O Império do Efêmero*. Como forma de destacar esses mecanismos de operação, além da investigação teórica dos dois textos citados anteriormente, procedeu-se à revisão, enquanto metodologia, do conceito de dispositivo de Michael Foucault, junto da perspectiva de Gilles Deleuze e Giorgio Agamben.

Com esse estudo, procura-se contribuir com as áreas de Design, Filosofia e Moda por ampliar o repertório teórico e tecer diálogos transversais entre os campos em questão. Vale pontuar que, aqui, a moda é compreendida enquanto campo expandido, abarcando o Design de Moda, mas indo além. O conceito de “moda expandida” visto em Mesquita (2015) implica um lugar de transversalidades e interação entre os vestíveis, os corpos de usuários e da potência desses fatores fazendo parte, e ao mesmo tempo, produzindo a subjetividade contemporânea. Aqui, “a composição da aparência é entendida como variável de constituição subjetiva, em âmbito coletivo e individual.” (MESQUITA, 2015, p.2).

Moda em *modus operandi*³: um diálogo com a morte

É sobre a novidade incessante, inserida na lógica da moda, que Benjamin – por vezes irônico – dá destaque em seu compilado de anotações. A moda é compreendida pelo autor como sendo um corpo social que possui estreita relação com a morte, fato que aparece em todo o percurso do capítulo. O mesmo inicia sua explanação fazendo referência ao texto *Diálogo entre a Moda e a Morte*, de Giacomo Leopardi, no qual a moda clama pelo reconhecimento, por parte da morte, de seus laços de parentesco.

Moda: Senhora Morte! Senhora Morte!
Morte: Espera até a hora em que virei sem que me chames.
(...)
Moda: Vamos, pelo amor que tens aos sete vícios capitais, fica um pouco e olha para mim.
Morte: Estou olhando.
(...)
Moda: Sou a morte, tua irmã.
Morte: Minha irmã?
Moda: Sim. Não te lembras que nós duas nascemos da Caducidade?
Morte: Que tenho eu de me lembrar, se sou inimiga da memória?
Moda: Mas eu me lembro muito bem e sei que ambas vivemos continuamente a desfazer e mudar as coisas aqui em baixo, apesar de ires, para isso, por um caminho e eu, por outro. (LEOPARDI, 1992, p.66-67)

Observa-se que por serem vistas como oriundas da caducidade, a morte e a moda, que se fazem forte e surgem diante da decadência, relacionam-se em caráter de semelhança com a lógica do efêmero, do obsoleto. Tanto os sujeitos, quanto os objetos/discursos – em temporalidades distintas – estão de passagem, e quando se desfazem dão abertura para o novo surgir. Porém, enquanto a morte é convocada a fagocitar um sujeito em estado de putrefação, cuja causa não foi de sua responsabilidade, a moda é a catalizadora da decadência de seu objeto e (res)surge da caduquez do mesmo. Vê-se, então, o império da moda-novidade.

A moda pretende escapar da permanência, do tédio, pois esses provocariam o seu desaparecimento. Benjamin (2009, p. 107) pontua que não existe imortalização mais perturbadora do que “a do efêmero e das formas da moda que nos reservam o museu de cera”, que com suas vestes em formas estáticas e rígidas congelam a

³ *Modus operandi* é uma expressão em latim que significa “modos de operação”, fazendo aqui referência aos modos pelos quais a moda opera no contexto social.

imagem do sujeito preso em um tempo específico. A moda vive da emergência do que virá. É na corrida pela novidade, pela sua autotransformação, que a moda consegue escapar de sua irmã morte:

Pois a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova quando a morte a procura com os olhos para bater dela. (BENJAMIN, p. 102)

Há nessa lógica do novo, que habita o território da moda, uma potência rápida de capturar o interesse do sujeito, seja pelo desejo deste de se aproximar das referências que o detêm ou como modo de se destacar na multidão. Por exemplo, Benjamin cita uma passagem de Maxime Du Camp que versa sobre a peça intitulada *Les Toilettes Tapageuses* (As Toaletes Escandalosas), na qual a atriz principal trajava um vestido cuja saia era propositalmente exagerada, com uma enorme crinolina. No dia seguinte ao espetáculo o seu vestido foi pedido como modelo pela maioria das senhoras que lá estavam e, pouco tempo depois, a moda da crinolina com dimensão dobrada já tomava conta de Paris. Ou seja, “a moda é a procura sempre vã, muitas vezes ridícula, às vezes perigosa, de uma beleza superior ideal” (DU CAMP, vol. VI, p. 194 *apud* BENJAMIN, 2009, p. 104).

Porém, ao contrário da morte cujo cessar da vida desumaniza o cadáver que agora é somente matéria, a moda que é anunciada, também como território de satisfação dos sujeitos, humaniza a materialidade tangível de seus objetos de design. Os vestíveis carregam em si elementos intangíveis, histórias e memórias, constroem corpos, personagens, desdobram-se em outras referências que não as ligadas à sua função primária: a de vestir, cobrir os corpos desnudos. Assim, muitas vezes, a moda (a partir de um vestível ou de uma narrativa) desloca-se de seu contexto originário revelando-se ferramenta de dissimulação ao ser vinculada aos interesses de instituições. Por exemplo, o uso da crinolina era muitas vezes justificado pelo sistema da moda no século XIX, como forma de obter um “frescor agradável” por debaixo das roupas, como conta Benjamin. Porém em uma discussão médica, citada pelo mesmo, concluíra que esse “frescor” já teria provocado fins fúnebres para as usuárias dessa veste.

Na teoria biológica da moda, que aparece em Brehm (1902, p. 771 *apud* BENJAMIN, 2009 p. 111), é possível ver a articulação da moda para além da

funcionalidade. O autor cita que existiu uma tendência de criar animais extraordinários para trote e corrida a partir de um cavalo. O fato curioso é que esse animal, hoje reconhecido como zebra, é marcado por listras externas que não possuem função protetora e mesmo diante de sua inutilidade funcional ainda são mantidas. Assim como na moda que “teria tomado emprestado o papel da natureza sábia...Pois ao determinar em sua transformação...uma permanente revisão de todas as partes da silhueta, a moda obriga a mulher a preocupar-se permanentemente com a beleza” (GRUND, 1935, p. 7-8 apud BENJAMIN, 2009 p. 111).

Nesse território de significados, a moda continua extrapolando a funcionalidade material de seu produto, para ser ferramenta de poder do sujeito que encarna a condição de julgador do outro; fato que pode ser visto em Vischer (1861, p. 112 apud BENJAMIN, 2009, p. 106) quando o mesmo cita uma conversa entre dois homens “(...) Ademais, este colarinho, ao traçar o pescoço numa linha reta e firme, lembra o belo aspecto de um recém-guilhotinado, o que combina bem com o caráter do esnobe”. Parece-nos que os dias no território da moda são sempre envoltos pela áurea do juízo final, onde a morte com o seu cajado delibera sobre aquele moribundo.

Inscritos nesse mesmo rizoma de onde emergem julgamentos, os sujeitos utilizam, também, produtos e nomes consagrados da moda, como marca de uma condição e/ou status social, que por vezes são responsáveis por mediar relações de interesse. Como em um salão de negócios que quando adentra um fulano encapado com vestes de Chanel e Christian Dior, voam abutres com seus olhos fixos naquele indivíduo pré-julgado como potência por aquilo que traja.

Nesta seara há, ainda, a questão de artigos-símbolos de instituições que quando capturados pelo sistema da moda, transformam-se em artifícios plásticos. Walter Benjamin retrata que:

Na primavera de 1935, aproximadamente, surgiram na moda feminina plaquetas de metal de tamanho médio, perfuradas, usadas sobre a malha ou o casaco, com a inicial do prenome da mulher que os vestia. (...) O nome, mais precisamente, o prenome das desconhecidas, é trazido a público numa beirada de tecido. O fato de que com isso fosse mais fácil “travar conhecimento” com uma desconhecida é de importância secundária. (BENJAMIN, 2009, p. 110)

Benjamin revela que essas plaquetas eram, na verdade, inspiradas num distintivo usados pelos homens que os vinculavam à determinadas associações à época.

Faz-se notório que a moda usa de artifícios de conquista para enredar a massa em uma trama, vezes silenciosa, na qual o entendimento talvez possa não acompanhar. É um reino de fetiche, sedutor, que utiliza de suportes, como a veste, tornando-os verdadeiros aliados na captura de sujeitos que transitam próximo de suas esferas. A roupa que cobre o corpo é a mesma capaz de despertar a imaginação e fazer emergir lascivos desejos por aquilo que é tangível.

Vê-se, de certo, a moda como um dispositivo que determina usos, produz modos e articula discursos; que como cita Lipovetsky (1989, p. 39), pode ser considerada “o primeiro grande dispositivo a produzir social e regularmente a personalidade aparente, a moda estetizou e individualizou a vaidade humana, conseguiu fazer do superficial um instrumento de salvação, uma finalidade de existência”. Vê-se, de igual forma, que em sua própria origem, a moda se inscreve como maneira de orientar o vestir do corpo, chefiar as escolhas estéticas e assegurar os gestos. É uma entidade que pode nos condicionar, transformando a tentativa de naturalizar o ato de vestir, em um esquema automatizado de escolhas.

O conceito de dispositivo: breve revisão

Michel Foucault, principalmente na década de 1970, usou com frequência o termo *dispositivo* em suas escritas. O conceito apareceu em 1977, numa entrevista compilada na versão brasileira do livro *Microfísica do Poder*, mais precisamente no capítulo *Sobre a história da sexualidade* e, ali, teve sua função metodológica explicitada pelo autor. Foucault compreende o *dispositivo* como um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, leis, enunciados científicos, além de proposições, sejam elas de ordem filosófica, moral ou filantrópica.

Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (...) um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante. (FOUCAULT, 1979, p. 244-245)

A filosofia de Michel Foucault teve, e ainda tem, presença constante nos estudos e nos desdobramentos de muitos outros filósofos, como é possível perceber nas obras de Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. Deleuze, no Colóquio Internacional dedicado às obras de Foucault, ocorrido em Paris, em janeiro de 1988, abordou o

conceito de *dispositivo* em considerações compiladas em texto denominado *O que é um dispositivo?*, publicado em *Michel Foucault, filósofo* em 1989. Sob o mesmo título, Giorgio Agamben apresentou um ensaio sobre o conceito de dispositivo, de Foucault, em uma das conferências que realizou no Brasil em setembro de 2005, tendo esse texto sido publicado em *O que é contemporâneo? e outros ensaios*.

Na visão de Agamben, mesmo Foucault tendo usado com frequência o termo *dispositivo* em suas teorias, ele não teria elaborado a definição propriamente dita. Seus estudos pontuaram que *dispositivo* é um termo técnico e estratégico no pensamento de Foucault e aparece sendo qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres humanos. Considera, ainda, que “o termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (AGAMBEN, 2009, p.38), assim, parte da ideia de que os dispositivos produzem o seu sujeito. Então, compreende-se em Agamben que os seres vivos, em contato com o dispositivo, tornam-se sujeitos, ou seja, os sujeitos são “produzidos” nesse encontro.

Já Deleuze (1999), considera que os sujeitos pertencem aos dispositivos e agem nestes. Para o autor, que aborda sobre esse conceito de maneira mais atenta aos próprios textos de Foucault, o *dispositivo* é como uma trama de saberes com feixes de forças imanentes, que em uma configuração rizomática subjetivam os modos de vida que vigoram em determinadas épocas. Ou seja, um emaranhado composto de linhas oriundas de diversas naturezas que podem se cruzar, mas não delimitam sistemas homogêneos como os sujeitos, as línguas e os objetos.

Apesar de Agamben compreender que os sujeitos são mais produtos dos dispositivos do que agentes e pertencentes do mesmo, ele ainda considera que os *dispositivos* não podem ser compreendidos como “um acidente” no qual os homens entraram ao acaso, mas deve ser visto como parte do próprio processo que ele chama de hominização, que é quando os animais, que ele classifica enquanto *homo sapiens*, tornam-se “humanos”. O autor ainda acredita que, ao se tornar humano, esse homem projeta-se para uma constante busca da felicidade, assim encontra-se “na raiz de todo dispositivo (...) um desejo demasiadamente humano de felicidade e a captura e a subjetivação desse desejo, que numa esfera separada, constituem a potência específica do *dispositivo*.” (2009, p.44).

Diferentemente de Giorgio Agamben, que enxerga uma nascente ou uma raiz

em cada dispositivo, Deleuze compreende que os dispositivos são compostos por linhas variadas, rizomáticas, que ora são de visibilidade, ora de enunciação, podendo ser, também, as linhas de força, as de subjetivação, além das linhas de ruptura. Nas linhas de visibilidade formam-se figuras inseparáveis do dispositivo em questão, aparecendo ou desaparecendo objetos que na verdade não existem sem a iluminação delas. Nas linhas de enunciação coabitam variáveis que fazem emergir enunciados de uma determinada área, em um determinado momento. Já as linhas de força “operam o vai e vem do ver ao dizer e inversamente, agindo como flechas que não param de entrecruzar” (DELEUZE, 1999, p. 156). Uma linha de subjetivação é tida como processo, uma produção de subjetividade em um determinado dispositivo: “ela tem que se fazer, contando que o dispositivo o permita ou possibilite” (DELEUZE, 1999, p. 157) é considerada uma linha de fuga, que escapa das linhas anteriores. Compreende-se, também, que as linhas de ruptura são as linhas preparadas pela linha de subjetivação, no sentido de romper-se; assim esboçando a passagem de um dispositivo para outro.

Assim, como Deleuze, Agamben enxerga uma proliferação de dispositivos, que segundo ele, relacionam-se com a fase do desenvolvimento extremo do capitalismo. Nessa fase os dispositivos não agem mais tanto pela produção de um sujeito, mas sim na dessubjetivação. Ele acredita que quando o dispositivo realiza uma cisão no sujeito, com intuito de configurá-lo de outra maneira, não faz com que este se subjetive de outra forma, mas sim se dessubjete, ou seja, “na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade” (2009, p. 47).

É possível observar que para Giorgio Agamben há quase uma impossibilidade de reação do sujeito formado frente às forças que engendram o dispositivo, há quase uma impotência associada a ele. Diferentemente do visto em Foucault ao reconhecer que “os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos (...) a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de assujeitamento” (2009, p. 46). Já em Deleuze, resta claro que há a possibilidade de uma linha que escapa, uma linha de fuga, no próprio enredamento do dispositivo, ou seja, no embate de forças que produzem subjetividade.

À luz de Foucault, Deleuze e Agamben e suas diferentes abordagens e desdobramentos, é possível considerar que os dispositivos aparecem enquanto máquinas de fazer ver, falar, sentir, produzir, habitar e capturar.

Dispositivo moda: modos de operar

A moda, enquanto sistema, é oriunda da transição do Estado Feudal para o Capitalismo, ou seja, aflora-se diante da centralização do poder. Entre os entusiastas desse novo modo de operar, estava uma crescente burguesia cheia de desejos de chegar no topo, local onde acreditavam que toda a nobreza habitasse. Mesmo sendo esse “lá” um lugar onde as aparências maquiavam o estado febril de decadência, o poder atraía, a exterioridade capturava, e de alguma forma produziam sentido. Inscritos no território da moda, esses desejos eram facilmente realizados com o uso de um traje luxuoso, construído a partir de matérias-primas que conotavam riqueza em sua materialidade. Assim, desde os hábitos até as vestes dos poderosos eram copiados pelos seus admiradores, como forma de tentar pertencer aquele mundo, mesmo de forma fantasiosa.

Inserido no contexto da modernidade, a moda operava regulando a localização social dos sujeitos, ela desenhava as características e os corpos de quem habitava cada classe social, desempenhando com destreza sua função de agrupar as pessoas. Em contrapartida era tida como uma poderosa ferramenta de individualizar cada ser como sendo único, dotado de vontades próprias – mesmo que essas tenham sido oriundas de experiências silenciosas e castradoras pela própria moda. Ela e seus embates. “A moda consumada vive de paradoxos: sua inconsciência favorece a consciência; suas loucuras, o espírito de tolerância; seu mimetismo, o individualismo; sua frivolidade o respeito pelos direitos do homem.” (LIPOVETSKY, 1989, p.19). Ou seja, é preciso pontuar que ao passo que a moda produz efeitos paralisantes, sequestradores do sujeito, ela também faz emergir novas potencialidades a partir do cruzamento de linhas de fuga.

Como visto nos fragmentos de Benjamin, a moda sustenta-se devorando as manifestações coletivas ou individuais de um tempo, nutre-se do que desponta em outros campos, assim ela produz novidades cativantes como os modismos e as tendências que retroalimentam esse território. Muda incessantemente, mesmo que superficialmente, a partir de seus discursos sem prática, e até mesmo pelas sutilezas das alterações de seus enfeites. A lógica do novo, marcadamente deste campo, impera enquanto marca de excelência social, afinal “é preciso seguir o que se faz de novo e adotar as últimas mudanças do momento” (LIPOVETSKY, 1989, p. 33).

Vê-se, então, que a moda “funciona como uma máquina social estreitamente ligada aos campos estéticos e mercadológicos que regem a apresentação dos corpos na sociedade contemporânea” (MESQUITA, 2000, p. 71). Seus componentes, mesmo que heterogêneos, são potências combinadas entre si que fazem a máquina funcionar, ou seja “todos os modos – todas as peças da máquina convivem (...) e se inter-relacionam” (*ibidem*, p. 75). Por exemplo, os códigos de vestimenta, as marcas e seus discursos mercadológicos, que estimulam constantemente o consumo, encontram-se como articuladores da lógica de funcionamento da máquina moda⁴ fomentando a sua manutenção, tornando-a um dispositivo vivo; que por também ser efêmero dialoga constantemente com a morte.

Considerações Finais

Pelo exposto, é possível depreender que no dispositivo moda compõem-se embates de forças que resultarão na emergência de subjetividades e representações – quer sejam advindas de produções, discursos ou corporações. A moda é cruzada por extremos, visto que ao mesmo tempo que se conecta com a vida, desejos e paixões, articula-se com a morte. É capaz, também, de variar bruscamente entre as frivolidades e o indispensável. Ela é uma máquina cujo modo de operar é articulado pelo cruzamento de códigos, discursos, sujeitos, instituições, entre outros fatores e variáveis.

Nesse contexto uma revisão do conceito de dispositivo pode contribuir para os estudos das áreas relacionadas na introdução deste artigo, no sentido de compreender modos de relação, de conexão e de produção, advindos desses setores, a partir do entendimento aqui exposto. Vale mencionar, ainda, que esta revisão e demais articulações fazem parte da pesquisa de doutorado *Dispositivos do diagrama da Moda: transversais entre Design e Arte contemporânea* em andamento no PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi. De maneira geral, a pesquisa pretende articular a moda com o campo da arte contemporânea, por meio do trabalho da artista Andrea Zittel, no sentido de investigar discursos que movem o consumismo, os

⁴ Máquina moda, advindo do conceito de máquina problematizado pelo filósofo Felix Guatarri e trazido para o campo da moda pela pesquisadora Cristiane Mesquita, pode ser visto no capítulo “Moda Movediça”, que integra a dissertação de mestrado *Incômoda Moda, uma escrita sobre roupas e corpos instáveis* (Mesquita, Cristiane. *Incômoda Moda: uma escrita sobre roupas e corpos instáveis*. Dissertação de mestrado. PUC-SP, 2000.)

códigos de vestimenta, entre outros mecanismos de poder.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DELEUZE, Gilles. ¿Qué es un dispositivo? In: BARBIER, E. et al. **Michel Foucault, filósofo**. Tradução de Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.1; Tradução de Aurélio Neto e Celia Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

LEOPARDI, Giacomo. Diálogo da moda e a morte. In: _____. **Opúsculos Morais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MESQUITA, Cristiane. **O cuidado de si: conexões entre design de moda, processos de subjetivação e arte contemporânea**. In: Anais do 11º Colóquio de Moda/ 8ª edição internacional, 2015. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/11-Coloquio-de-Moda_2015/ARTIGOS-DE-GT/GT08-MODA-E-TERRITORIOS-DE-EXISTENCIA/GT-8-O-CUIDADO-DE-SI.pdf. Acesso em: 15/06/2017.

_____. **Incômoda Moda: uma escrita sobre roupas e corpos instáveis**. Dissertação de mestrado. PUC-SP, 2000.