

## O SISTEMA DA MODA EM CLARICE LISPECTOR

*Olga Kempinska\**

**RESUMO:** Composto pelos signos de diversos sistemas e de diversas culturas, eficazes e em estado de especulação, o sistema da moda se torna o objeto da interpretação na escrita de Clarice Lispector. Em seus textos não ficcionais a moda desempenha uma função diferente daquela manifesta nas ficções, voltada para o regime metafórico, ainda que ambos usos se complementem mutuamente. A autora combina em seus textos do *Correio feminino* o tom poético do ensaio e do conto com o olhar crítico de caráter socio-psicológico. Profundamente marcada pela história da modernidade em seus aspectos paradoxais, ambígua em sua relação com o socialismo e com o feminismo, a moda articula os limites individuais e coletivos. Diferentemente da sociologia, também importante na obra lispectoriana, a análise semiológica visa aos elementos da conotação. Um objeto do estudo da semiologia nos anos 60, a teoria do sistema da moda combina o sistema verbal e visual, anunciando, de fato, a teoria das máquinas desejanças formulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Sistema da moda; Feminilidade; Semiologia; Máquinas desejanças

*O cotidiano de Clarice é cheio de formas assim pro-  
saicas e humanas – mas todas elas, conscientemente  
ou não, estão envoltas num cetim incandescente.*

Lúcio Cardoso

*São verdadeiras na vida somente as quimeras com as  
quais sonhamos. Assim, todas elas acabam em dor.*

Barbey d’Aurevilly

A divertida coletânea dos textos que Clarice Lispector escreveu sobre a feminilidade em sua relação com os diversos discursos dos anos 1950, 1960 e 1970 se inicia com a afirmação do dever da “faceirice”, remetendo destarte à necessidade de se ostentar um “ar de”, distanciando a aparência e a atitude de qualquer naturalidade. Assim, Lispector lembra as conhecidas ideias pós-românticas e decadentistas acerca o dandismo, que exaltava o charme do artifício desprezando a natureza (Cf. D’AUREVILLY, 1966), assim como a própria história da moda, que se iniciou no âmbito dos profissionais do teatro e da discussão sobre a arte da atuação. Ao mesmo tempo, a escritora observa que “um dos melhores modos de usar bem um vestido é, depois de vesti-lo, esquecer-se dele” (LISPECTOR, 2006, p. 21), assinalando, com isso, os limites do artifício.

Pretexto único para a discussão do sofrimento da inscrição feminina no regime simbólico que traz os ecos do dandismo e da misoginia decadentista, e para se ressaltar, apesar de tudo, alguns prazeres dessa participação indispensável para a vida das sociedades, um

---

\* Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-RJ). Professora da Universidade Federal Fluminense (UFF).

objeto controverso do estudo da semiologia, que encontrou sua melhor formulação no estudo de Roland Barthes, em 1967, a teoria do sistema da moda, com efeito, preparou também os alicerces da teoria das máquinas desejanças formulada em 1972 por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

### O sistema da moda

A reflexão acerca da moda enquanto um fenômeno social, e de suas implicações estéticas, faz uma parte muito importante da arqueologia da modernidade a partir dos meados do século XIX, com os expressivos textos de Charles Baudelaire e de Théophile Gautier, transformando-se em meados do século XX, sobretudo no âmbito do Círculo de Praga, em uma consideração sobre a abrangência da função estética, que ultrapassa o domínio da arte expandindo-se também à esfera do vestuário.

A moda, de fato, interessou muito aos poetas, e é difícil explicar exatamente os motivos dessa fascinação, que parece remeter também à tentação do supérfluo e do artificial. Sem dúvida, existe a iminência do sinistro nessa experiência aparentemente cotidiana, que coloca em jogo o efêmero. Assim, ao escrever, a partir de 1874, sob diversos pseudônimos – tal como o faria mais tarde Lispector –, os artigos da revista *La Dernière mode*, Stéphane Mallarmé (cf. FURBANK; CAIN, 2004) tornou mais bem visíveis as principais oposições responsáveis pela articulação da dinâmica da discussão acerca da moda, a saber, a tensão entre a natureza e a cultura, a arte e a não arte, assim como entre a roupa e o corpo com seus movimentos e gestos.

Devedora em relação a essas indagações, elaborada em 1967, a teoria semiológica do sistema da moda tem como sua fonte não as roupas de fato usadas pelas pessoas mas, antes, sua apresentação discursiva nas revistas. Lançando mão das oposições estruturalistas, Barthes observa que durante o período de um ano, o sistema é estável e corresponde rigorosamente à sincronia, formando uma coleção. A diacronia da moda diz respeito às relações que se estabelecem entre as coleções através dos anos.

Destarte, o sistema da moda intensifica a distinção entre as esferas real e discursiva. Trata-se de uma roupa “escrita”:

A roupa “real” está carregada de considerações práticas (proteção, pudor, ornamentação); essas finalidades desaparecem da roupa “representada”, que não mais serve para proteger, encobrir ou ornamentar, mas para significar a proteção, o pudor e a ornamentação; mas a imagem-roupa guarda um conjunto de valores que corre o risco de prejudicar consideravelmente sua análise, a saber, sua qualidade plástica. (BARTHES, 1990, p. 8)

Para cada objeto do sistema da moda existem, com efeito, três estruturas: a tecnológica, comparável à língua materna, assim como suas transposições, a saber, as estruturas icônica e verbal. A transição é possibilitada pelos operadores *shifters*, que permitem a circulação entre diferentes códigos: entre o real e a imagem, o real e a linguagem, assim como entre a imagem e a linguagem.

No estudo geral dos elementos da semiologia, dessa ciência dos diversos sistemas dos signos vigentes em diferentes culturas vislumbrada por Ferdinand de Saussure, anterior de poucos anos em relação à análise do sistema da moda, Barthes havia descrito a diferença entre o sistema, que envolve as componentes do vestuário usadas na mesma parte do corpo, e o sintagma, que é uma “justaposição num mesmo conjunto de elementos diferentes: *saiá – blusa – casaco*” (BARTHES, 2010, p. 67). A grande dificuldade da análise das relações que se estabelecem entre os elementos do sistema da moda resulta do fato de que o significante e o significado não fazem parte da mesma linguagem, pois “vestir-se” (*langue*) corresponde ao uso de uma roupa e, com isso, à anatomia do usuário, enquanto que “roupa” (*parole*) diz respeito às prescrições da moda, que acabam por remeter às conotações, a saber, à visão do mundo e à retórica:

Pois no nível denotativo a linguagem assume um papel regulador, por completo subjugado aos fins semânticos: podemos dizer que a moda fala na medida em que quer ser um sistema de signos. No entanto, no nível conotativo, seu papel se revela completamente diferente: a retórica abre a moda ao mundo; por meio dela, o mundo está presente no interior da moda, não mais apenas como um poder produtivo humano em um sentido abstrato, mas como um conjunto de “motivos”, ou seja, como uma ideologia. (BARTHES, 1990, p. 278)

Os significantes vestimentares, ou seja, os vestemas compõem o sistema da moda. Em um dos textos de Lispector que questionam a relação entre a moda e o cotidiano, ou seja, entre o sistema representado nas revistas femininas e o uso, os vestemas se apresentam em oposição, correspondendo ao rigor das coleções, ou seja, ao período de um ano. A autora revela a complexidade dos valores veiculados pelos vestemas, assim como a tirania da moda, que se impõe às mulheres ano após ano:

Ano a ano, variam as modas. Saias sobem, saias descem, saias armam, como abajures ou se estreitam como malha de bailarina.  
E as mulheres obedecem à moda.  
Decotes crescem ou minguam, cinturas se alargam ou se estreitam, penteados se complicam ou se desmancham, até a cor dos lábios, das unhas, das faces, dos cabelos se modifica.  
E as mulheres obedecem à moda.  
Os saltos se afinam, engrossam, se curvam, deformam ou ajudam a figura. As fazendas brilham, tornam-se leves, com flores, com bordados, ou se puritanizam em cores escuras, em tecidos grosseiros.  
(LISPECTOR, 2006, p. 29)

Na escrita ficcional lispectoriana, a experiência semiológica da moda se transforma na representação das cenas, em sua acepção, também de certa forma barthesiana, de um “tônus teatral: ela é o que se encena e teatraliza no palco do imaginário” (HELENA, 1997, p. 24). Pois uma cena desafia o fluxo da narratividade, exaltando também o regime conotativo. Nas reflexões acerca da moda chama nesse sentido a observação lispectoriana sobre a cor preta, e a própria organização gráfica do volume de artigos, de 2006, que evitou a fonte preta, reservando essa cor à ilustração por meio das imagens das revistas:

Tecnicamente, o preto é a inexistência. Mas, em termos de moda feminina, é a cor do momento, ultrapassando as outras todas em sedução e elegância. Deixando de ser agora uma prerrogativa do inverno, é a cor que será usada também neste verão, não de maneira clássica e discreta, mas para ser ultrachic e encabeçar as tendências da moda. Aliás, qual mulher não se sente atraída por ela? (LISPECTOR, 2006, p. 96).

De fato, nas narrativas de Lispector, numerosas são as observações sobre as intrincadas relações entre o corpo feminino, o desejo, a forma e a cor da roupa, o estado d’alma das protagonistas e as convenções sociais. Mas é na narrativa “A imitação da rosa”, do volume *Laços de família*, de 1960, uma indagação sobre o roubo do próprio, que a moda adquire um verdadeiro protagonismo, transformando-se em uma figura da emoção. Pois a obrigatoriedade do vestido marrom com gola de renda creme inicia a narrativa em um impressionante movimento verbal, que dispensa as vírgulas: “Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, (...)” (LISPECTOR, 2016, p. 133). O uso do modo condicional assinala a probabilidade de se atuar com sucesso no papel da esposa em uma saída do casal.

Há também a cena de se olhar no espelho: “Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo?” (LISPECTOR, 2016, p. 133). Surge ainda também a evocação da educação católica da protagonista como um regime específico da transgressão feminina: “Cristo era a pior tentação. E Carlota nem ao menos quisera ler, mentira para a freira dizendo que tinha lido. Pois é. Poria o vestido marrom com gola de renda verdadeira” (LISPECTOR, 2016, p. 134).

A tensão conflitiva, que constitui o núcleo recorrente dos contos de Lispector, também da “Imitação da rosa” (Cf. NUNES, 1973, p. 83), na verdade remete aos estados de espírito inclassificáveis, que envolvem uma estrutura emocional irreduzível, complexa e contraditória, assim como a percepção de si mesmo em um papel. Essa dissociação subjetiva revela-se também dolorosa à medida da intensificação da abertura ao outro. Apesar das tentativas de se nomear a emoção que constitui o movimento da crise da personagem, esta permanece

inalcansável enquanto conceito, afirmando a autonomia do estético, o que por sua vez explica a importância do teor metafórico das narrativas breves.

Assim, no conto “Imitação da rosa”, a própria protagonista descreve o significado do vestido como “discrição”, pressentindo talvez algo de seu obscuro potencial alienante: “Nesta cena imaginária e aprazível que a fazia sorrir beata, ela chamava a si mesma de ‘Laura’, como a uma terceira pessoa. Uma terceira pessoa cheia daquela fé suave e crepitante e grata e tranquila, Laura, a da golinha de renda verdadeira, vestida com discrição, (...)” (LISPECTOR, 2016, p. 141). Notemos ainda que, em um dos artigos, Lispector descreveu, de fato, o simbolismo das cores, dentre as quais, da cor marrom: “Positivo: quer enraizar-se nas coisas simples da vida, fugir de inovações. Negativo: deseja singularizar-se. Indiferente: ama acima de tudo o conforto” (LISPECTOR, 2006, p. 110).

No breve conto “O morto no mar da Urca”, do volume mais tardio *Onde estiveste à noite*, de 1974, que medita sobre a permeabilidade dos discursos, surge a cena de se experimentar um vestido confrontada com a notícia sobre a morte de um homem: “Vou contar um segredo: meu vestido é lindo e não quero morrer” (LISPECTOR, 2016, p. 419). A história da morte do rapaz afogado acidentalmente no mar acompanha os ajustes do vestido no corpo da protagonista. O desastre segue em paralelo a experiência do vestido, e as tentativas de se manter o contraste entre esses fatos se revelam vãs apesar do recurso à linguagem do sagrado. Pois ao aproximar o tema da morte e o tema da moda – e o efêmero (Cf. LIPOVETSKY, 2009) se expressa na brevidade do texto e das frases que o compõem –, Lispector representa também a ambiguidade da moda em sua relação com a troca simbólica: “Não quero morrer! gritei-me muda dentro do meu vestido. O vestido é amarelo e azul. E eu? Morta de calor, não morta de mar azul” (LISPECTOR, 2016, p. 419).

### **O sistema da moda e as máquinas desejantes**

Muitos textos lispectorianos dos jornais se voltam para a questão da relação entre as características físicas do corpo feminino e o uso de diversas roupas. Lispector parece por momentos adotar o discurso do sistema da moda que busca naturalizar seus elementos, em outros textos dá os conselhos de como “driblar a moda” (LISPECTOR, 2006, p. 40). Surge contudo sempre um elemento crítico, que visa ao desvelamento da clivagem entre o corpo e o discurso. Assim, ao comentar a complexidade da experiência de se observar no espelho em um texto de teor dialógico, tendo evocado o conhecido conto de fadas, a autora assinala com a brevidade poética: “Só depois de se enxergar realmente, é que você poderá começar a se imaginar” (LISPECTOR, 2006, p. 26).

Foi Lúcio Cardoso que insistiu na importância da relação entre a obra de Virginia Woolf e a escrita lispectoriana: “Relando Virginia Woolf, *Ms. Dalloway*. Jamais poderia supor que Clarice Lispector viesse tão completamente desse livro, a ponto que é difícil imaginar sua obra sem a existência daquela” (CARDOSO, 2012, p. 479). De fato, o considerável interesse em moda afirmado também por Virginia Woolf diz respeito às formas “como a organização social se vê significada e representada visualmente; naturalizada e incorporada através do vestir-se como um sistema e uma prática” (KOPPEN, 2009, p. 29). Mas tanto a semiologia quanto a escrita lispectoriana parecem desconfiar da naturalização dos discursos, insistindo na relevância da teatralidade. Lispector assinala, de fato, que a moda tem uma importância fundamental para a construção de um papel:

Estou falando de vestido de artista de cinema que a gente vê na tela, descreve bem para a costureira – e na vida diária não fica bonito. O figurinista que desenhou o vestido para a tela sabe que ele será visto dos ângulos mais diversos e não apenas da altura dos nossos olhos, como na vida diária. Sabe que será iluminado para que se consigam efeitos especiais. Muitas vezes mesmo os tecidos são especialmente fabricados para os filmes, misturando fios diversos (até de metal) para se conseguir a especial fotogenia do conjunto. (LISPECTOR, 2006, p. 71)

Como observou Jean Baudrillard em sua crítica da troca simbólica em sua relação com a morte, o sistema da moda trabalha os signos eficazes. Essa eficácia corresponde ao fato de estes serem capazes de desafiar a experiência do tempo, sendo provenientes de diferentes culturas e combinando-se em novos conjuntos:

Tudo hoje tem afetado seu princípio de identidade pela moda. Precisamente por seu poder de reverter todas as formas ao nada e à recorrência. A moda é sempre retrô, mas baseada na abolição do passado: morte e ressurreição espectral das formas. É sua *atualidade* própria, que não é referência ao presente mas reciclagem total e imediata. A moda é paradoxalmente o *não-atual*. Ela sempre supõe um tempo morto das formas, uma espécie de abstração mediante as quais estas se tornam, como ao abrigo do tempo, signos eficazes que, como que por uma torção do tempo, poderão voltar a assombrar o presente com sua não-atualidade, com todo o encanto do voltar-a-ser em oposição ao vir-a-ser das estruturas. (BAUDRILLARD, 1996, p. 112)

Ainda que Baudrillard insista no movimento do retorno da moda e Lispector utilize a experiência da imagem especular para tematizar a articulação da representação, seu âmbito específico mal corresponde às estruturas propostas pela psicanálise. Esta não explicaria, por exemplo, os elementos da felicidade e da emancipação, também inerentes à experiência da moda. De acordo com a interpretação crítica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o imperialismo da psicanálise, de fato, substituiu o inconsciente concebido como uma fábrica por uma estrutura triangular edipiana, prejudicando destarte a inscrição emocional e intelectual das subjetividades nos sistemas simbólicos. Com efeito, de acordo com a teoria antiedipiana das

energias ramificantes, as máquinas desejanter correspondem à produção de produção, sendo binárias, e não triangulares, com regra binária ou regime associativo, uma conectada na outra.

Nesse regime heterogêneo das máquinas desejanter que desafia impetuosamente os limites, as distinções entre “eu” e “não eu”, entre o exterior e o interior nada mais querem dizer. Além disso, os autores opõem as máquinas técnicas, não desarranjadas e que se gastam ao funcionar às máquinas desejanter, que se desarranjam ao funcionar, ou seja, nas quais as peças são também o combustível. Pois o capitalismo tende a restaurar sinistramente todos os tipos de territorialidades imaginárias ou simbólicas, sobre as quais ele tenta tudo recodificar, reestruturando dessa maneira também a vigência do triângulo edipiano.

Entretanto, a máquina esquizofrênica, a culminação irônica e desastrosa do sonho do semiólogo, mistura todos os códigos de uma forma aparentemente desordenada. Sendo, do ponto de vista da sociologia, o limite – potencialmente subversivo –, do capitalismo, o código da máquina desejanter se parece não com a linguagem, mas, antes, com uma espécie de jargão plurívoco:

(...) um desfile de letras de alfabetos diferentes, e no qual surgiria subitamente um ideograma, um pictograma, a pequena imagem de um elefante que passa ou de um sol que se levanta. De repente, na cadeia que mistura (sem os compor) fonemas, morfemas etc., aparecem o bigode do pai, o braço erguido da mãe, uma fita, uma menina, um tira, um sapato. (...) Se há aí uma escrita, trata-se de uma escrita *presa ao Real*, estranhamente polívoca e nunca bi-unívoca, linearizada, uma escrita transcursiva e nunca discursiva (...) (DELEUZE e GUATTARI, 1972, p. 47).

A profunda ambiguidade do lugar que a moda ocupa em sua relação com os sistemas sociais, inclusive com os sistemas opressivos, associada à necessidade de se acelerar a venda dos produtos em uma espécie de voragem econômica, pode ser comparada à complexidade de seu diálogo com o feminismo, movimentado pelas acusações da transformação do feminino no sexual e no ornamental. “Pois apesar de sua aparente irracionalidade, a moda consolida a solidariedade social e impõe as normas dos grupos” (WILSON, 2003, p. 6), demarcando e ao mesmo tempo negociando as fronteiras entre o “eu” e o “não-eu”, e articulando os diversos rituais sociais de contenção e de separação. Assim, em uma conversa com Bernard Henri-Lévy sobre a situação política da obra de Barthes, retornou, curiosamente, a noção de estilo:

— Caberia à esquerda dizer se ela me inclui entre seus intelectuais. De minha parte, eu o admito, com a condição de entender a esquerda não como uma ideia mas como uma sensibilidade obstinada. Em meu caso: um fundo inalterável de anarquismo, no sentido mais etimológico da palavra.

— *Uma recusa do poder?*

— Digamos uma sensibilidade extrema em relação à sua ubiquidade (ele está por toda parte) e persistência (ele é perpétuo). Ele não se fatiga jamais, ele volta, como um calendário. O poder é plural. Assim, tenho o sentimento de que minha guerra pessoal não é o poder, são os poderes, onde quer que estejam. É nisso talvez que

sou mais “esquerdista” do que “à esquerda”; o que confunde as coisas é que, do esquerdismo, não tenho o “estilo”. (LÉVY 1992, p. 381)

Como observa um outro leitor perspicaz da teoria de Barthes, Haroldo de Campos, a escrita de Lispector não é uma literatura do significante marcada pela exuberância da materialidade verbal. Trata-se, antes, de uma literatura do significado “levada à sua fronteira extrema” (CAMPOS, 2006, p. 186). Figuras da emoção, as vestimentas dos textos lispectorianos confirmam seu caráter metafórico, articulado pelos traços simbolóides que utilizam algum terceiro termo.

Muitos trabalhos interpretativos dedicados ao longo de várias décadas à obra literária de Clarice Lispector visam a algum tipo de intensidade da experiência humana, principalmente feminina. Assim, busca-se pelos nomes dessa obscura emoção intensa lispectoriana, que diz respeito ao contato com a morte em suas diferentes formas, recorrendo ao vocabulário da mística e da psicologia. Epifania, momento-fulgor, transe nauseante, ira, loucura, angústia talvez sejam os exemplos mais conhecidos das tentativas de nomeação dessa emoção que escapa à determinação e que frequentemente se vê tematizada pelos outros personagens enquanto incompreensível. Por outro lado, as protagonistas das narrativas parecem possuir uma apreensão quase total de seus movimentos interiores. Em vez de sofrer um estado, elas atuam um movimento emocional. Pois Lispector enfatiza a clivagem entre palavras e realidade, sobretudo interior, que se apresenta como o espaço do segredo. Do ponto de vista da recepção, o intenso prazer da leitura desses textos corresponde justamente à partilha do segredo.

Sempre em contato com o regime do efêmero, a roupa, tal como representada na ficção e no discurso jornalístico de Lispector, revela-se em seus aspectos metafóricos e metonímicos justamente como uma figura da emoção. Assim, na narrativa “A imitação da rosa”, a “discrição” se associa ao vestido marrom com a gola de renda creme verdadeira, desafiando as teorias da emoção que nela procuram por alguma exteriorização corporal ou uma externalização somatizada da vida interior. “O morto no mar da Urca” evoca a correspondência entre as cores do vestido e as cores do mar, usando a expressão “chegar tarde demais”: “Então tinha uma mulher provando um vestido e que chegou tarde demais: o rapaz já estava morto” (LISPECTOR, 2016, p. 419). Destarte, a representação da moda por Lispector, longe de afirmar a dicotomia entre o espírito e o corpo, remete, antes, à experiência de diversos papéis – quase à atuação de uma emoção –, que parecem incluir a própria vulnerabilidade feminina, sobretudo em suas formas da fuga ao poder masculino e da paradoxal força na fraqueza.

A protagonista da “Imitação da rosa” Laura vislumbra por um momento a possibilidade de colocar um camafeu, que arremataria o decote do vestido marrom com gola de renda.

O modo condicional utilizado na composição do vestuário parece corresponder à experiência da moda em seu caráter da marcação da diferença entre o real e o discursivo, o discursivo e o imaginário.

### THE FASHION SYSTEM IN CLARICE LISPECTOR

**ABSTRACT:** Composed of the signs of various systems and diverse cultures, effective and in a state of speculation, the fashion system becomes the object of interpretation in the writing by Clarice Lispector. In non-fictional texts, the fashion plays a different role from that manifested in fictions, focused on the metaphorical regime, even though both uses complement each other. The author combines in her texts of the *Female Mail* the poetic tone of the essay and the short story with the critical perspective of a socio-psychological character. Deeply marked by the history of the modernity in its paradoxical aspects, ambiguous in its relationship with socialism and feminism, the fashion articulates individual and collective boundaries. Unlike sociology, also important in the Lispectorian writing, semiological analysis aims at the elements of connotation. An object of the study of semiology in the 1960s, the theory of the fashion system combines the verbal and visual systems, announcing, in fact, the theory of desiring machines formulated two decades later by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Fashion system; Femininity; Semiology ; Desiring machines

### REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *The Fashion System*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. Trad. I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Trad. M. S. Gonçalves e A. Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- D'AUREVILLY, Barbey. *Œuvres romanesques complètes II*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1966.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- FURBANK, Philip N. e CAIN, Alex. *Mallarmé on Fashion. A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode, with Commentary*. Oxford: Berg, 2004.
- HELENA, Lucia. "Lispector e Llansol, um encontro de corpos de escrita". In: *Tempo Brasileiro. Clarice em questão – 20 anos sem Clarice*. 128, pp. 19-25.
- KOPPEN, Randi S. *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- LÉVY, Bernard-Henry. *As aventuras da liberdade. Uma história subjetiva dos intelectuais*. Trad. P. Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Todos os contos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

WILSON, Elizabeth. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. Londres: Tauris, 2003.

*Recebido em: 01/01/2021.*

*Aprovado em: 20/01/2021.*