

Comunicação e o sistema da moda: Autorreferência e Heterorreferência no desfile *The Horn Of Plenty*, por Alexander McQueen¹

Communication and the fashion system: Self-reference and Hetero-reference in the Alexander McQueen's show *The Horn of Plenty*

Daniela Andrade Jara

Doutoranda na Universidade do Minho. Rua da Universidade, 4704-553, Braga, Portugal. andriatti.daniela@gmail.com

Maria Ogécia Drigo

Docente do PPG em Comunicação e Cultura na Universidade de Sorocaba. Rod. Raposo Tavares, km 92,5, 18023-000, Sorocaba, SP, Brasil. maria.ogecia@gmail.com

Resumo. A relação entre moda e comunicação é o tema deste artigo, que tem como propósito explicitar como se dá a autorreferência e a heterorreferência, operações próprias de um sistema autopoietico, na perspectiva de Luhmann, no sistema da moda. Sete trajes, exibidos no desfile *The Horn of Plenty*, Outono-Inverno, 2009-2010, de Alexander McQueen, constituem o *corpus*. Para alcançar o objetivo proposto, tratamos dos conceitos de autorreferência e heterorreferência de Luhmann e analisamos os trajes valendo-nos desses conceitos e das modalidades de tradução intersemiótica propostas por Plaza. A importância deste artigo está na possibilidade de compreender a produção e a reprodução do sistema da moda, contudo, não pelo viés do consumo.

Palavras-chave: sistema da moda, autorreferência/heterorreferência, tradução intersemiótica.

Abstract. This paper addresses the relationship between fashion and communication. Aiming to explain the occurrence of self-reference and hetero-reference – both of which are operations proper to an autopoietic system – within the fashion system, in Luhmann's perspective, we elected as *corpus* seven dresses displayed in Alexander McQueen's 2009-2010 Autumn-Winter fashion show *The Horn of Plenty*. In order to achieve the proposed objective, we betake Luhmann's concepts of self-reference and hetero-reference, and analyze the dresses, by means of both those concepts and of Plaza's modes of intersemiotic translation. The importance of the present paper lies upon the possibility to understand the production and reproduction of the fashion system, not through consumption tendency though.

Keywords: fashion system, self-reference/hetero-reference, intersemiotic translation.

Introdução

Este artigo tem como contexto a comunicação e a moda. Consideramos que a moda é um sistema concreto de signos, que envolve os estilistas e suas produções. As relações que os

produtos da moda, do processo de criação aos de produção, bem como os processos de recepção e consumo, estabelecem entre eles e com o meio, caracterizam a moda como um sistema. Para explicitar como se dão tais relações, os produtos da moda, no âmbito deste artigo, são

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada no Congresso Ibero-Americano de Comunicação (IBERCOM- 2015).

vistos como signos², na perspectiva da semiótica peirceana³. Assim, a partir dos pressupostos dessa lógica, ou ciência geral dos signos, tais relações estão vinculadas também à materialidade dos produtos, ou seja, importam as cores, as formas, as texturas e os jogos ou combinações estabelecidos com tais aspectos; bem como interessa também os seus aspectos referenciais, que os vinculam a outros objetos/signos, a outros existentes; por fim, os aspectos de lei, regras ou convenções compartilhados na cultura.

O sistema da moda, segundo Lipovetsky (1999), nutre-se de novidades e o seu desenvolvimento dinâmico é regido pela lógica de prestígio àquilo que é inédito. O calendário anual da moda conta com diversas apresentações visando diversificar suas propostas e produtos. As estações do ano são marcos que impulsionam a renovação programada. A moda tem licença para criar, releger criações do passado e tomar como referência o que quer que seja, até ela própria, ou ainda, o público e o comportamento das ruas. Sua prioridade é que seja novo. Isto basta para ser superior ao antigo e garantir que o consumo se revigore.

No entanto, consideramos que cabe um novo olhar para a lógica da moda, que vem da relação entre moda e comunicação. Ao interpretar produtos da moda, na perspectiva da semiótica peirceana, verificamos que os aspectos referenciais são engendrados nos produtos, por meio de duas operações que, na teoria social de Luhmann (2005, 2009), correspondem à autorreferência e à heterorreferência. Assim, com o objetivo de explicitar como são realizadas tais operações no sistema da moda, selecionamos para *corpus* deste artigo, sete trajes da coleção *The Horn of Plenty*, Outono-Inverno, de 2009-2010, do estilista Alexander McQueen, cujo desfile está disponibilizado no Youtube (2011). A seleção se deu por meio de dois modos de referência: interno (temas relativos à moda) e externo (tema: artes plásticas). As criações do estilista serão analisadas a partir das classificações de tradução intersemiótica, propostas por Plaza (2003), e dos conceitos de autorreferência e heterorreferência, que são apresentados a seguir.

Autorreferência e heterorreferência

Na teoria social proposta por Niklas Luhmann, como consta em Luhmann (2009) e como tratamos em Drigo e Gonzaga (2014), a sociedade é considerada como um sistema, na perspectiva da Teoria Geral dos Sistemas, de Heinz von Foerster.

Santaella e Vieira (2008) explicam que um sistema é constituído por agregados que estabelecem relações entre eles, num determinado ambiente. Algo será um sistema quando existir um conjunto de relações entre os agregados de tal modo que essas partilhem uma ou algumas propriedades. O ambiente do sistema é distinto do conjunto de agregados, no entanto, ambos mantêm sua identidade e compartilham propriedades. Os agregados podem ter propriedades, mas a coletividade é que permite a emergência de uma propriedade do sistema.

As propriedades comuns compartilha pelos sistemas, independente da sua natureza, são os parâmetros sistêmicos. Os parâmetros básicos ou fundamentais são: permanência, ambiente e autonomia. A permanência está ligada ao seguinte princípio: “Todas as coisas tendem a permanecer”. Assim, conforme Santaella e Vieira (2008, p. 33), “as coisas ou objetos, a partir do momento em que se tornam existentes, ‘tentam’ durar, tentam permanecer”. O ambiente, por sua vez, “é um sistema que envolve um determinado sistema”. (Santaella; Vieira, 2008, p. 33). A autonomia refere-se aos estoques que se acumulam no sistema ao longo do tempo. O sistema internaliza informações, constrói uma espécie de estoque devido à interação com o seu ambiente.

Na teoria social de Luhmann, as noções de sistema aberto e fechado, ou a questão do sistema realizar trocas ou não com o meio, é substituída pela noção de autopoiese, conceito que vem da biologia e criado por Humberto Maturana Romesín e Francisco Varela Garcia. Para Romesín e Garcia (1997, p. 18), os sistemas que se diferenciam como seres vivos, no âmbito do biológico, são sistemas autopoieticos moleculares. O termo autopoiese é a combinação do radical grego *poiesis*, que significa fazer, criar, compor, com o pre-

² “O signo ‘representa’ algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou seja, é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O ‘representado’ é o seu objeto; o comunicado, a *significação*, a ideia que provoca, o seu *interpretante*” (Peirce, CP 1.339)”, conforme Drigo e Souza (2013, p. 22).

³ Conforme Drigo e Souza (2013), a semiótica ou lógica é a ciência de todos os tipos possíveis de signo, ou seja, a noção de signo extrapola os limites da linguagem (verbal). Tal ciência possui três ramos. O primeiro deles, a Gramática Especulativa, “trata do estudo dos signos propriamente ditos, das classificações dos signos, bem como descreve e analisa os diversos tipos de signos” (Drigo e Souza, 2013, p. 58).

fixo *auto*, que significa “por si mesmo”, portanto, traduz algo que se produz por si mesmo.

Segundo Luhmann (2009), a operação básica dos sistemas sociais é a comunicação. As comunicações desses sistemas reproduzem-se por meio de comunicações, o que caracteriza certo fechamento. A autopoiese se refere à autonomia, mas não elimina a importância do ambiente para os sistemas e, conseqüentemente, das trocas com o ambiente. Com as teorias de Luhmann podemos considerar que os sistemas têm capacidade de elaborar internamente um modelo do seu meio e uma identidade própria. Como consequência eles também têm capacidade de estabelecer internamente o que é sentido, a base da seleção para redução da complexidade do meio e da contingência interna. Com isso garante-se a permanência do sistema. As operações que usam e produzem sentido são as que permitem distinguir entre autorreferência e heterorreferência.

Conforme Nöth (2001, p. 13), de acordo com a teoria de Luhmann, um sistema é autorreferencial quando constrói a sua autonomia referindo-se somente a si próprio. Nöth (2001, p. 15) explica que a autorreferência, para Luhmann, determina a função dos meios de comunicação, que consiste na tendência para refletir a comunicação desses como comunicação, e, se não for por isso, então será por motivos econômicos que os obrigam a garantir a continuação da comunicação. O sistema dos meios de comunicação, portanto, toma como pressuposto a continuação das suas próprias comunicações.

A heterorreferência, por sua vez, se manifesta nos temas, que não são produzidos pelos meios, mas o seu desenvolvimento subsequente se dá como autorreferência, seguindo as leis de comunicação dos meios. A Aids, por exemplo, não é um produto próprio dos meios de comunicação, mas “é apenas aproveitado por eles, mas é tratado de tal forma e exposto a uma trajetória temática que não pode ser explicado nem com base nos diagnósticos médicos nem na comunicação entre médicos e pacientes” (Luhmann, 2005, p. 30).

Os temas são necessidades das quais a comunicação não pode se desviar e, segundo

Luhmann (2005, p. 31), “servem [...] ao acoplamento estrutural dos meios de comunicação com outras áreas da sociedade, e, agindo assim, eles são tão elásticos e tão diversificáveis que os meios de comunicação, fazendo uso de seus temas, podem atingir cada parte da sociedade”. Neste sentido, os temas organizam e ampliam a memória na comunicação.

A função social dos meios de comunicação, para Luhmann (2005), não se encontra na totalidade das informações sempre atualizadas, mas na memória produzida com isso. A memória, para o sistema social, “consiste no fato de, em cada comunicação, se poder tomar como conhecidas algumas suposições determinadas sobre a realidade, sem precisar introduzi-las ou justificá-las expressamente. A memória colabora em todas as operações do sistema social” (Luhmann, 2005, p. 114). A operação que reaviva a memória de um sistema é a autorreferência.

Em seguida, apresenta-se o desfile, com descrições e análises considerando-se a classificação elaborada por Plaza (2003), para modalidades de tradução intersemiótica e, com isso, retomamos os conceitos ora apresentados.

The Horn of Plenty em cena

Segundo Bourdieu e Delsaut (2008), um produto da alta-costura agrega normas, regras e valores compartilhados numa cultura, não somente pelo fato de ser um objeto raro e único, mas pela raridade de quem o produz, o que no caso se constatou, conforme críticas divulgadas nas mídias, desde os primeiros desfiles de McQueen. Estilista renomado, com uma carreira de rápida ascensão, consolidada através de sua marca homônima. Seu processo de criação estabelece vínculos, principalmente, com as artes e as mídias. Segundo (Fox, 2012), as temáticas recorrentes em suas criações propõem embates entre fragilidade e força, tradição e modernidade

A coleção *The Horn of Plenty* traz à cena o mito do Chifre da Abastança⁴, com o título *The Horn of Plenty*, no entanto, o subtítulo: *‘everything but kitchen sink’*, traz ambigüidade

⁴ A denominação *The Horn of Plenty* para a coleção evoca o Chifre da Abastança, ou o mito de Amaltéia, que narra o nascimento de Zeus. O filho de Reia e Cronos, Zeus, nasceu na Ilha de Creta e lá permaneceu num esconderijo profundo e inacessível. Reia o escondeu para protegê-lo, pois Cronos, após ser avisado por oráculo, que seria morto por um de seus filhos, passou a engoli-los assim que nasciam. Deste modo, Reia, ao retornar de Creta, ofereceu ao marido uma pedra envolta em tecidos como se fosse o recém-nascido. Cronos a engoliu imediatamente. Em Creta, Zeus ainda bebê foi aleitado por uma cabra. Em agradecimento aos cuidados recebidos, Zeus oferece a Amaltéia, o Chifre da Abundância. “Foi Zeus que, tendo quebrado o chifre da cabra que o aleitava, ofereceu-o à sua ama, Amaltéia, prometendo-lhe que o chifre se encheria no futuro com todos os frutos de lhe apeteassem” (Chevalier e Gheerbrant, 2008, p. 288).

ao anunciar a relação entre fortuna e penúria. O cenário (Figura 1), com piso de vidro, aparentemente rachado, aparece parcialmente coberto com uma montanha de lixo, formada com “tudo, exceto a pia da cozinha” (tradução de *‘everything but kitchen sink’*), como anuncia o subtítulo.

Com o mito reavivado no título da coleção e do desfile e a sucata presente no cenário e nos adereços de cabeça, o estilista trouxe o luxo e o lixo à cena. O arranjo da sucata no palco (Figura 1), por sua vez, assemelha-se à obra Castelo no ar (1928), de M. C. Escher (Figura 2).



Figura 1. Cenário do desfile *The Horn of Plenty*.
Figure 1. Scenery of *The Horn of Plenty* fashion show.

Fonte: Vogue Itália (s.d.).



Figura 2. Castelo no ar (1928) por M. C. Escher.
Figure 2. Castle in the air (1928) by M.C. Escher.

Fonte: Tjabbes (2010, p. 67).

Mas, vejamos como se opera a autorreferência na coleção apresentada no desfile. Nesta coleção, o estilista retomou criações da alta costura. O traje (Figura 3) tem como referência a silhueta estabelecida por Christian Dior, em 1947, da *Ligne Corolle*, denominada, em inglês, *New Look* (Figura 4), que se transformou na silhueta da década de 50, com “cintura marcada,



Figura 3. Traje exibido no desfile *The Horn of Plenty*.

Figure 3. Dress presented in *The Horn of Plenty* fashion show.

Fonte: Vogue Itália (s.d.).



Figura 4. *New Look (Ligne Corolle)* por Christian Dior.

Figure 4. *New Look (Ligne Corolle)* by Christian Dior.

Fonte: Vogue Itália (s.d.).

seios majestáticos, pequeno busto encimando uma ampla saia-corola” (Baudot, 2008, p. 147). O *pied-de-poule*, padrão tradicional utilizado pelas *Maisons* Dior e Chanel, na cor preta, junto ao vermelho e ao branco, de outros trajes da mesma coleção, também resgatam os simbolismos relativos à hierofania, vinculada à cabra, animal presente no mito mencionado.

Alexander McQueen também se reporta às criações do estilista espanhol Paco Rabanne, que, de acordo com Baudot (2008), apresenta criações extremamente provocadoras por utilizar materiais inusitados como matéria prima principal de suas criações, bem como reaproveitados. O traje (Figura 5) exibido no desfile *The Horn of Plenty* toma como

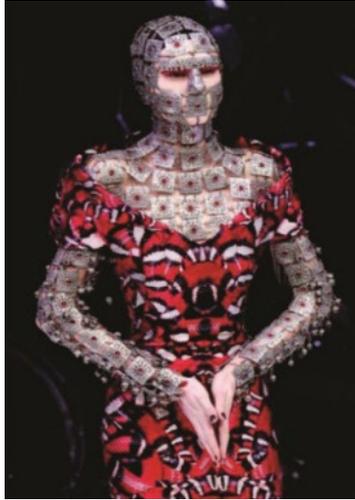


Figura 5. Traje exibido no desfile *The Horn of Plenty*.

Figure 5. Dress presented in The Horn of Plenty fashion show.

Fonte: Vogue Itália (s.d.).



Figura 7. Traje exibido no desfile *The Horn of Plenty*.

Figure 7. Dress presented in The Horn of Plenty fashion show.

Fonte: Vogue Itália (s.d.).



Figura 6. *Metal dress* criado por Paco Rabanne (1967).

Figure 6. Metal Dress by Paco Rabanne (1967).

Fonte: Cordeiro (2017).



Figura 8. Vestido com estrutura volumosa por Christian Dior.

Figure 8. Dress with bulky structure by Christian Dior.

Fonte: Dior (s.d.).

referência criações da *Maison* Paco Rabanne (Figuras 6).

Há referência também aos volumes característicos das criações de Christian Dior. O traje (Figura 7) exibe um volume exuberante, tal como a criação de Dior (Figura 8).

No caso, a silhueta e os volumes criados por Dior e os metais utilizados por Paco Rabanne são elementos do estoque da moda, ou aspectos que caracterizam a autonomia do sistema da moda. A moda se vale de suas próprias criações para criar o novo, resgatando sentidos e significados por elas construídos, também na interação com usuários. Esse processo instaura a ideia de continuidade, de um processo vivo, passível de resignificação a partir da própria memória do sistema da moda. Os trajes (Figuras 3,5 e 7) exemplificam a autorreferência.

Mas, o sistema da moda busca também temas externos. O desfile em cena toma como tema as artes plásticas. Para a análise dos modos de operacionalização desse tema pelo sistema da moda, buscamos contribuições em Plaza (2003), sobre tradução intersemiótica. Plaza trata da tradução intersemiótica como uma transcrição de formas, engendrada por diferentes categorias do signo. “Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente

à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos” (Plaza, 2003, p. 18).

A tipologia das traduções intersemióticas, enquanto modos de referência, podem agir simultaneamente e “por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais” (Plaza, 2003, p. 89). Na tradução podem preponderar as regras, a norma da forma, mas também “a captação da interação de sentidos ao nível intracódigo”, ou por “qualidade sincrônica”. Assim, há três tipos de tradução, em sintonia com iconicidade, indicialidade e simbolicidade, que são as maneiras como o signo está relacionado com o seu objeto, na semiótica peirceana⁵.

Vejam as três modalidades de tradução. Conforme Plaza (2003), a primeira modalidade, a transcrição, ou tradução icônica, adentra a similaridade da estrutura, produz sentidos sob a forma de qualidades e aparências. Nesta tradução busca-se penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, iluminando suas relações estruturais, pois são essas que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Assim, na tradução criativa busca-se “inteligir estruturas

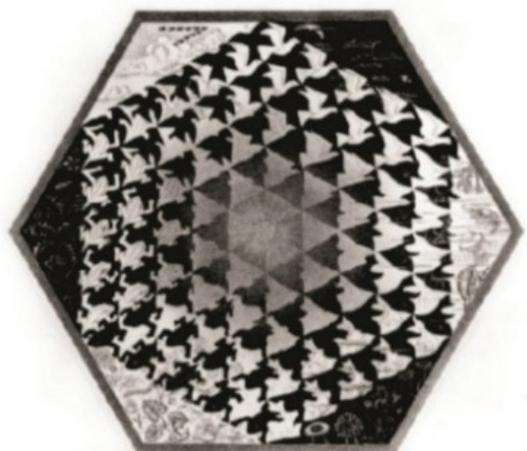


Figura 9. Verbum (terra, céu e água) (1942) de M.C. Escher.

Figure 9. Verbum (earth, sky and water) (1942) by M.C. Escher.

Fonte: Tjabbes (2010, p. 101).



Figura 10. Padronagem *pied-de-poule* presente no desfile *The Horn Of Plenty*.

Figure 10. Pattern of *pied-de-poule* presents in The Horn Of Plenty fashion show.

Fonte: Vogue Itália (s.d).

⁵ Na relação do signo com o objeto, o signo pode ser classificado em: ícone, índice e símbolo. O signo prevalece como ícone quando a qualidade que tem com a coisa o torna apto a apresentar o objeto; prevalece como índice quando o fato de ser um existente indica, ou aponta o objeto; enquanto prepondera como símbolo quando torna-se proeminente o caráter de lei, ou seja, o signo representa o objeto.

que visam à transformação de formas” (Plaza, 2003, p. 71).

A segunda modalidade, transposição ou tradução indicial, refere-se à continuidade entre o original e a tradução. “O objeto imediato⁶ do original é apropriado e transladado para um outro meio.” (Plaza, 2003, p. 91). “Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. Na operação de translação, pode-se deslocar o todo ou parte.” (Plaza, 2003, p. 92). A transcodificação, ou tradução simbólica, terceira modalidade de tradução intersemiótica, “refere-se a metáforas, a símbolos e até mesmo a outros signos em que preponderem as regras. A tradução simbólica define a priori significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis” (Plaza, 2003, p. 93).

Ao incorporar o tema arte, via obras de Escher, Picasso e Pollock, o estilista submete essas obras à lógica da moda. Os trajes que selecionamos envolvem as obras de Escher. Vejamos como se dá esse movimento.

McQueen criou um padrão, que se assemelha ao *pied-de-poule*, padrão tradicional da alta-costura, a partir da obra de Escher, *Verbum* (1942) (Figura 9). Do ponto de vista signico, este aspecto da criação do estilista pode ser denominado de tradução intersemiótica.

No *pied-de-poule* criado por McQueen (Figura 10), observa-se uma superfície que se alterna entre o branco e o preto, num jogo de encaixe perfeito, em que ambas as cores estão

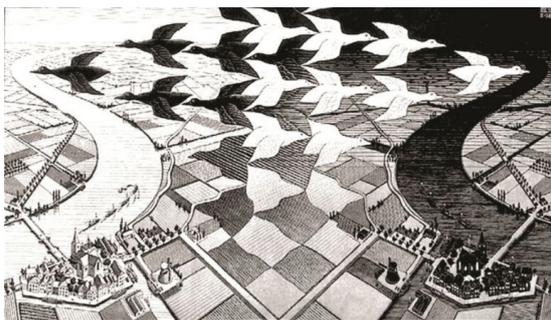


Figura 11. Dia e Noite (1938), de M. C. Escher.
Figure 11. Day and Night (1938) by M. C. Escher.

Fonte: Tjabbes (2010, p. 99).

distribuídas igualmente. Sendo assim, não é possível estabelecer se a base do tecido é branca ou preta, da mesma forma como, em muitos trabalhos de Escher, o jogo dos elementos traz a impossibilidade do discernimento da técnica empregada sobre fundo claro ou escuro. Escher privilegia a ausência do vazio, não permitindo a existência de frestas, de tal modo que encaixam-se perfeitamente, que uma forma permite a visualização da outra, idêntica, mas de outra cor. Na relação estabelecida entre a obra *Verbum* e o padrão *pied-de-poule*, o aspecto que prepondera é a semelhança. Trata-se de uma tradução icônica, em que, no caso, as formas e as cores propiciam sensações similares.

A obra *Dia e Noite* (1938) (Figura 11), segundo Piller (2010), representa os padrões periódicos de Escher.

As formas retangulares se transformam em objetos tridimensionais. Interessante notar que é impossível visualizar simultaneamente os pássaros escuros e os claros. Eles se alternam servindo de fundo uns para os outros. No cenário, os campos, entre duas cidades, estão cobertos por formas retangulares, que gradualmente se metamorfoseiam em pássaros, que voam em direções opostas: os negros,



Figura 12. Traje exibido no desfile e que remete a Dia e Noite, de M. C. Escher.

Figure 12. Dress presented in the fashion show that refers to Day and Night by M. C. Escher.

Fonte: Vogue Itália (s.d.).

⁶ Conforme Santaella (2001), há dois tipos de objeto do signo: objeto imediato (interno) e objeto dinâmico (externo ao signo). O objeto imediato, “quer dizer, a maneira como aquele signo particular sugere, indica ou representa o objeto que está fora dele” (Santaella, 2001, p. 45). “Todo o contexto dinâmico particular, a “realidade” que circunda o signo se constitui no seu objeto dinâmico” (Santaella, 2011, p. 45).

da direita para a esquerda, e os brancos, em sentido contrário. Os campos tornam-se negros e pássaros brancos, que parecem existir em um novo plano, voam acima dos fragmentos dos campos, no céu. A realidade da cena é impossível, mesmo que a habilidade do artista nos capacite a suspender a descrença e aceitar o relacionamento proposto entre as formas. À esquerda, as silhuetas brancas conectadas formam um céu diurno, enquanto à direita os pássaros negros ligados, representam a noite. As duas paisagens espelham-se mutuamente e estendem-se, lado a lado, pelos campos, a partir dos quais os pássaros tomam forma.

Consideramos que na criação da padronagem (Figura 12) houve um processo de tradução que, na perspectiva de Plaza (2003, p. 91), pode ser classificada como tradução indicial, relativa à obra de Escher (Figura 11), uma vez que “se pauta pelo contato entre o original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e trasladado para um outro meio”, tanto que essa tradução será interpretada através da experiência concreta (Plaza, 2003, p. 91).

Refinando a tipologia das traduções proposta por Plaza (2003), esta tradução indica a relação de contato físico com o objeto e de modo metonímico, ou seja, há um deslocamento de partes do original para o novo con-

texto sógnico. Sendo assim, trata-se de uma tradução indicial topológica-metonímica. Nesta transposição há continuidade e identificação, no entanto, as qualidades e aspectos deslocados para outro meio levam à transformação qualitativa dos eventos. Nota-se, portanto, a continuidade entre o original e a tradução, os mesmos pássaros que se alternam entre claros e escuros, positivo e negativo, estão presentes na estampa do traje.

A metamorfose anunciada nas estampas (Figuras 10 e 12), manifesta-se, concretiza-se nas duas últimas modelos, as que encerram o desfile, caracterizadas como pássaros branco e negro. São mulheres/aves (Figura 13), mulheres metamorfoseadas, portanto. Nesse caso, prepondera a metáfora da mulher-ave, logo, trata-se de transcodificação, que conforme a classificação de Plaza (2003), é uma tradução semiótica que envolve significados abstratos.

Com a metamorfose, na mitologia, as pessoas transformam-se em animais, árvores, flores, ilhas, rios, estátuas, ou ainda, os deuses são dotados do poder de transformar os seres, quer sejam humanos ou não. Mas, nem sempre a metamorfose é maléfica. A metamorfose afeta a aparência, sem exigir a passagem pela morte. As metamorfoses, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 608), “revelam uma certa crença na universalidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um



Figura 13. Mulheres/Pássaros no desfile *The Horn Of Plenty*.
Figure 13. Women/Birds in The Horn of Plenty fashion show.

Fonte: Vogue Itália (s.d.).

valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem afetar as personalidades profundas”. Assim, a metamorfose, como explicam Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 609), “é um símbolo de identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu eu nem atualizou todas as suas potencialidades”.

A transformação, conceito matemático utilizado por Escher, como na obra Dia e Noite (Figura 11), guarda sintonia com as ideias advindas da mitologia, pois regiões geométricas planas (quadrangulares) transformam-se em figuras tridimensionais (representadas no plano) e estas, por sua vez, retornam às formas originárias. As operações matemáticas mantem a identidade da região primeira. A metamorfose envolve, portanto, operações reversíveis.

Nesse sentido, a moda opera transformações na aparência da pessoa e contribui para que o usuário (o consumidor) ressignifique a sua relação com o corpo, o que pode contribuir para a construção da sua identidade social.

Retomando os conceitos...

No desfile selecionado, a autorreferência manifesta-se com a retomada de aspectos de criações de Paco Rabanne, Coco Chanel, Christian Dior, estilistas renomados no universo da moda. Com isto, um novo produto se faz a partir de outros existentes. Uma peça do vestuário, ou um adereço qualquer, que agrega elementos de produtos de outros estilistas, enquanto signo, ou enquanto comunicação, renova-se, mas mantendo o mesmo substrato. Assim, há continuidade do sistema, ou renovação dos produtos, a partir de elementos criados no próprio sistema. De modo geral, a moda com a operação de autorreferência refere-se exclusivamente a si própria, para garantir a sua autonomia frente a um ambiente do qual se desvinculou.

Com o tema – arte, mais especificamente as obras de Escher – dá-se a heterorreferência. Das análises, por sua vez, observa-se que o que vêm do ambiente passa a ser operado, via lógica do sistema, no caso, com a tradução intersemiótica. O sistema da moda acopla-se, no caso, à arte, o que faz com que os produtos da moda ampliem o seu alcance. A heterorreferência manifesta-se com um tema que não é próprio da moda, mas o seu desenvolvimento subsequente se dará como autorreferência, seguindo as leis de comunicação da moda.

Como um todo, o sistema reaviva e expande a sua memória, o que lhe garante a permanên-

cia, a continuidade, bem como diferencia-se do ambiente. Em ambos os casos trata-se de autopoiese, ou seja, reprodução da comunicação com base nos resultados da comunicação. Com ela não há metas nem um final natural estipulados, ou seja, “comunicações informativas são elementos autopoieticos que servem à reprodução desses elementos” (Luhmann, 2005, p. 139), o que caracteriza o modo construtivista de operação do sistema.

Assim, não é pertinente considerar que o que rege o sistema da moda é a novidade, para assim garantir que o consumo se fortaleça, ganhe novas forças, como preconiza Lipovetsky (1999). Enquanto um sistema de comunicação, a permanência da moda é necessária para que os sistemas sociais mantenham-se vivos, ou continuem a gerar comunicação, se diferenciando do ambiente. Os sentidos gerados, com estas operações, são imprescindíveis à permanência dos sistemas sociais, em geral.

Referências

- BAUDOT, F. 2008. *Moda do Século*. São Paulo, Cosac&Naif, 400 p.
- BOURDIEU, P.; DELSAUT, Y. 2008. O costureiro e sua grife: Contribuição para uma teoria da magia. In: P. BOURDIEU, *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre, Zouk, p. 113-190.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 2008. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro, J. Olympio.
- CORDEIRO, J. Blog Sem Espartilhos. Disponível em: <http://www.semespartilhos.com.br/wp-content/uploads/2012/05/paco.jpg>. Acesso em: 15/03/17.
- DIOR. [s.d.]. Disponível em: http://www.dior.com/couture/pt_br/a-maison-dior/historias-da-dior/a-revoluc%C3%A3o-do-new-look. Acesso em: 12/03/2012.
- DRIGO, M.O.; GONZAGA, M.F.N. 2014. A publicidade e o Câncer de Mama com a marca Avon: a heterorreferência na comunicação em foco. In: Congresso da Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación (ALAIIC), XII. PUCP, Lima, Peru. Disponível em: <http://congresso.pucp.edu.pe/alaic2014/grupos-tematicos/gt-13-comunicacion-publicitaria/>. Acesso em: 10/01/2016.
- DRIGO, M.O.; SOUZA, L.C.P. de. 2013. *Aulas de semiótica peirceana*. São Paulo, Annablume, 203p.
- ESCHER, M.C. 2017. Disponível em: <http://www.mcescher.com/>. Acesso em: 15/03/2017.
- FOX, C. 2012. *Alexander McQueen*. São Paulo, Globo, 158 p.
- LIPOVETSKY, G. 1999. *O Império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 352 p.

- LUHMANN, N. 2005. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo, Paulus, 200 p.
- LUHMANN, N. 2009. *Introdução à Teoria dos Sistemas*. Petrópolis, Vozes, 416 p.
- NÖTH, W. 2001. A autorreferência na perspectiva da teoria dos sistemas e da semiótica. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa, Relógio D'Água, p. 13-27.
- PILLER, M. 2010. In: TJABBES, P. *O mundo mágico de Escher*. Brasília. Centro Cultural Banco do Brasil. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/img/EscherCatalogo.pdf>. Acesso em: 29/09/2014.
- PLAZA, J. 2003. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 232 p.
- ROMESÍN, H.M.; GARCÍA, F.J.V. 1997. *De máquinas e seres vivos - Autopoiese: a organização do vivo*. Porto Alegre, Artes Médicas, 138 p.
- SANTAELLA, L. 2001. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo, Iluminuras, 432 p.
- SANTAELLA, L.; VIEIRA, J.A. 2008. *Metaciência*. São Paulo, Mérito, 157 p.
- TJABBES, P. *O mundo mágico de Escher*. Brasília. Centro Cultural Banco do Brasil. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/img/EscherCatalogo.pdf>. Acesso em: 29/09/2014.
- VOGUE ITÁLIA. [s.d.]. Disponível em: <http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-0910-ready-to-wear/alexander-mcqueen>. Acesso em: 12/03/2012.
- YOUTUBE. 2011. Alexander Mcqueen The Horn of Plenty Dress autumn/winter 2009-2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E8tfyzsMTCw>. Acesso em: 06/03/2017.

Submetido: 22/05/2016

Aceito: 28/07/2016