



DISCURSO(S) SOBRE SI: METAFICÇÃO NO VIDEOCLÍPE
HANDS CLEAN, DE ALANIS MORISSETTE

SPEECH(ES) ABOUT ONESELF: METAFICTION IN
ALANIS MORISSETTE'S *HANDS CLEAN*

Marcelo de LIMA¹

Luiz Antonio MOUSINHO²

¹ Doutorando no Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: marcelo_lfo2@hotmail.com.

² Docente da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com.





RESUMO

As narrativas metaficcionalis, como assinalam teóricos como Waugh (1984), Bernardo (2010) e Hutcheon (1991) tendem a voltar-se para si mesmas, para seu próprio processo criativo, refletindo sobre o seu caráter de construção. O presente artigo visa analisar elementos metaficcionalis no videoclipe *Hands clean*, da cantora canadense Alanis Morissette, utilizando ainda de forma subsidiária os conceitos de polifonia (BAKHTIN, 2002; STAM, 1992) e paródia, conforme visto em autores como Bakhtin (2010), Sant’Anna (1995) e Hutcheon (1985). No videoclipe, tais manifestações de autorreflexividade produzem discursos acerca da indústria da música, quebrando o ilusionismo narrativo e criticando o sexismo e o abuso presentes no contexto de produção fonográfica. Nosso olhar volta-se, assim, sobre os significados sociais produzidos no videoclipe a partir da associação entre música, letra e imagem.

PALAVRAS-CHAVE:

Alanis Morissette; metaficção; narrativas audiovisuais; videoclipe.

ABSTRACT:

metafictional narratives, as pointed by theorists such as Waugh (1984), Bernardo (2010) and Hutcheon (1991), tends to turn to themselves, to their own creative processes, reflecting upon themselves as constructions. The present paper aims to analyze the metafictional elements in Alanis Morissette’s video *Hands clean*, employing in an auxiliary way the concepts of polyphony (BAKHTIN, 2002; STAM, 1992) and parody, as seen





in authors such as Bakhtin (2010), Sant’Anna (1995) and Hutcheon (1985). In the videoclip, such manifestations of self-reflexivity produce discourses about the music industry, breaking the mechanism of narrative illusionism while criticizing sexism and abuse within the industry. Our attention turns, therefore, towards the social meanings produced by the video from the association between music, lyrics and images.

KEYWORDS:

Alanis Morissette; metafiction; audiovisual narratives; music video.

1. INTRODUÇÃO

O termo *metaficção* foi cunhado pela primeira vez pelo crítico e novelista William H. Gass em 1970. Em termos gerais, nas palavras de Bernardo (2010, p. 9) trata-se de “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. É a obra que reflete sobre si e/ou sobre o meio em que se insere, deixando transparecer o seu *status* enquanto construção artística deliberada.

Autores como Stam (2003) e Waugh (1984) trataram de questões relacionadas à metaficção em narrativas literárias e audiovisuais. Conforme Stam, o conceito – também designado por termos como reflexividade, autorreferencialidade, antiilusionismo – evoca “uma arte não-representacional caracterizada pela abstração e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos” (2003, p. 174). Waugh, por sua vez, considera que a metaficção se refere a uma escrita ficcional “que, de forma sistemática e autoconsciente, chama a atenção para seu *status*





como artefato, procurando levantar questões acerca da relação entre ficção e realidade” (1984, p. 2, tradução nossa³).

Diversos teóricos da literatura apontam para a capacidade crítica e potencialmente subversiva proporcionada pela metaficção. Continuemos com a definição proposta por Waugh e a tensão estabelecida entre ficção e realidade; a autora acrescenta que “ao oferecer uma crítica dos próprios métodos que os constituem, [*os textos metaficcionais*] não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto” (1984, p. 2, tradução nossa⁴). Já Stam (2003), ao analisar a presença de obras metaficcionais no cinema e a teoria cinematográfica produzida durante os anos 1970, alude ao fato de que muitos cineastas e teóricos de esquerda viam na autorreflexividade uma obrigação política, de crítica ao *status quo* burguês e hollywoodiano.

Tais considerações vão ao encontro da noção moderna e pós-moderna de que ficção e realidade não são conceitos distantes entre si; de que o que entendemos por realidade é baseado em discursos subjetivamente construídos. Em *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago (1989, p. 51) fala de narrativas que transformam ações em representações: “os personagens observados, até então chamados de atuantes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produtos de uma arte, a arte de representar”.

³ “Which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

⁴ “In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.





Como elabora Waugh, *ambas* a realidade histórica e as obras de arte – e não apenas estas – são percebidas através de *molduras*, pontos de vista bastante específicos; “no final, a distinção entre o que é emoldurado ou não é impossível de ser realizada. Tudo é emoldurado, seja na vida ou nos romances” (WAUGH, 1984, p. 28, tradução nossa⁵). Residiria aí a potência questionadora da metaficção: ela ajudaria a quebrar (ou ao menos tornar menos nítida) as molduras que separariam a ficção da ‘realidade’; nas palavras de Hutcheon (1991, p. 127)., ela revelaria que “tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação”. Não há inocuidade na metaficção, e é nossa esperança que isso se torne claro ao longo da análise de nosso objeto, quando outras considerações sobre o assunto serão realizadas.

O objeto em questão escolhido para estudo é o videoclipe *Hands clean* (2002), da cantora canadense Alanis Morissette. Ao longo de 26 anos de carreira, Morissette já lançou oito álbuns de estúdio, desde *Alanis* (1991), passando por *Jagged little pill* (1995), até o trabalho mais recente, *Such pretty forks in the road* (2020). *Hands clean* foi o primeiro *single* de seu quinto álbum de estúdio, *Under rug swept* (2002).

O presente artigo pretende analisar os signos metaficcionais presentes na narrativa de *Hands clean*, na medida em que o objeto retrata a produção de um videoclipe *dentro* de um videoclipe; jogando com e embaralhando as margens existentes entre realidade e ficção; entre a Alanis-personagem e a Alanis real; entre a criação artística autêntica e a realidade da indústria fonográfica. Ao utilizar tais elementos, cremos que *Hands clean* evoca

⁵ “The distinction between ‘framed’ and ‘unframed’ cannot in the end be made. Everything is framed, whether in life or in novels”.





uma determinada função estética e política que questiona e problematiza o próprio contexto no qual se insere.

Antes da análise do objeto em si, entretanto, cremos ser importante delinear, ainda que de forma bastante breve, alguns pontos importantes referentes à história e à linguagem do videoclipe enquanto narrativa. Tais elucidações tornam-se ainda mais prementes, cremos, num contexto em que o videoclipe ainda é considerado por muitos teóricos como uma narrativa menor ou até uma não-narrativa (CARVALHO, 2006; COELHO, 2003; HOLZBACH, 2014); ideia já desmistificada por diversos estudiosos do gênero. Isso feito, passaremos ao estudo das funções metaficcionalis em *Hands clean*, abrangendo a presença de traços polifônicos e da paródia na música e no videoclipe; os principais instrumentos metaficcionalis utilizados pelo objeto; e, por fim, em “A metaficção que discursa”, procuramos analisar os significados sociais produzidos pela narrativa metaficcional, na expectativa de construir uma ponte entre o trabalho ficcional e a sociedade que o cerca.

2. VIDEOCLIFE – BREVE HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS GERAIS

A história do videoclipe enquanto gênero tem íntima relação com o desenvolvimento tecnológico que explodiu no Ocidente entre o final do século XIX e o início do século XX. O surgimento de aparatos tecnológicos como bondes, a popularização do telefone, a distribuição em larga escala de energia elétrica – foram todos fatores que contribuíram para transformações radicais nos paradigmas sociais ocidentais: as populações se concentram nas metrópoles, novas formas de consumo são exploradas, os jovens imigram para grandes centros culturais. Para Holzbach, (2014, p. 51-52), “as tecnologias de comunicação como cinema, rádio e televisão vão intensificar essas novas





experiências e ajudar a modificar a relação dos indivíduos com o ambiente”. Nesse contexto, o interior das casas passa a ser visto como um elemento social fundamental e protetor, que cerca o indivíduo e o separa do caos e dos perigos das ruas.

Em meio a essa explosão de novas formas de tecnologia, comportamento e consumo, três fatores foram essenciais para o surgimento do videoclipe e sua posterior consolidação como linguagem: o desenvolvimento e popularização do cinema, desde a década de 1910, e da televisão, entre os anos 1920 e 1940; e, mais particularmente, a emergência de novas *formas de ouvir* nos centros urbanos fervilhantes do século XX:

as novas sonoridades vindas de carros motorizados, máquinas e novos instrumentos musicais, como a guitarra elétrica, vão mudando a paisagem sonora de forma que a vida social acaba sempre, em alguma medida, preenchida por novas sonoridades. O “excesso” sonoro, assim, passa a integrar a vida social. Todo esse cenário de mudanças tecnológicas e culturais mostra que o início do século XX vai assistir à consolidação de alguns dos elementos a partir dos quais o videoclipe vai se estruturar mais adiante: o excesso de informação oferecendo múltiplas experiências sensoriais, tanto no campo sonoro quanto visual, e a experiência de consumo íntima e individualizada de entretenimento hegemônica pela televisão (HOZLBACH, 2014, p. 52-53).

Conforme Soares (2012) a sincronização entre imagem e som era realizada desde o início do século XX, quando as projeções cinematográficas eram acompanhadas de orquestras. A relação entre música e cinema culminou, em 1927, com o lançamento de *O cantor de jazz*, de Alan Crosland, o primeiro longa falado da História do cinema. Na década de 1940, *Fantasia*, produzido pela Walt Disney e dirigido, dentre outros, por Oskar Fischinger – um dos pioneiros nas experimentações entre música e audiovisuais –, “viria





construir uma relação profundamente sinestética entre música e imagem” (SOARES, 2012, p. 21).

Se a relação com entre cinema e música já oferecia as bases iniciais para o surgimento do videoclipe, as tecnologias que mencionamos possibilitaram um passo crucial para o nascimento do gênero: a sincronização entre música e imagem. No caso do cinema, à música cabe, em geral, um papel secundário, complementar; e

ao contrário do que ocorre normalmente em outros audiovisuais, não é possível conceber o videoclipe sem música, até porque ela necessariamente o precede. Se nos filmes a música é um elemento secundário, que serve para intensificar o significado das imagens, no videoclipe ambos são necessariamente interdependentes (HOLZBACH, 2014, p. 55).

Enquanto no cinema multiplicavam-se os filmes com números musicais – Soares (2012) cita exemplos como *Sementes de violência* (1955) e *Prisioneiro do rock* (1957), com Elvis Presley – os programas musicais começavam a surgir na televisão, notadamente com *Paul Whiteman’s Teen Club* (1949) e *Six-Five Special* (1957). Já a partir dos anos 1930, artistas como Billie Holliday utilizavam os *filmes curtos* – filmagens musicais de no máximo oito minutos feitas em estúdio com a presença do cantor – para promover suas canções antes de exposições de filmes em salas de cinema. Os formatos dos filmes curtos musicais “se aproximaram ainda mais da narrativa singular que o videoclipe vai apresentar” (HOLZBACH, 2014, p. 56). Nos anos 60, o videoclipe começou a se consolidar enquanto linguagem distinta do cinema, com a disseminação de sistemas portáteis de captação de imagem e a utilização do videoteipe pelas emissoras de televisão, o que possibilitou a emergência de um movimento de videoarte que





serviu para que, enfim, o vídeo pudesse traçar uma trajetória que o distanciasse da gramática visual do cinema. [...] Tais experimentações foram relevantes para a formação de um novo hábito perceptual no campo do audiovisual, criando novos paradigmas para se falar numa poética do audiovisual” (SOARES, 2012, p. 24-5).

As décadas de 70 e 80 foram o período de consolidação do videoclipe, com grandes nomes da indústria fonográfica produzindo vídeos como *Bohemian rhapsody* (1975), do Queen – “não impulsionado pela execução nas rádios, mas sim, pela ostensiva exibição do clipe na TV” (SOARES, 2012, p. 25) – e *Video killed the radio star* (1981), do Buggles. A criação da MTV, em 1981, foi o impulso final para a penetração do videoclipe na cultura ocidental.

O videoclipe foi tratado muitas vezes, mesmo entre estudiosos do gênero, como uma narrativa fragmentada, valorativamente menor, baseada no que seria uma colagem gratuita e sem coesão narrativa de imagens (HOLZBACH, 2014). Tal concepção, entretanto, é ultrapassada e já foi contestada, verificando-se que “não é isso, entretanto, o que se pode observar na maioria dos videoclipes, em que construções narrativas são amplamente convocadas” (COELHO, 2003, p. 1). Carvalho (2006, p. 13) acrescenta que os videoclipes “mantêm histórias que atendem, por exemplo, ao desenvolvimento da trama, a partir de ‘ruptura, ação e resolução’. Assim, não é possível mais enquadrar o videoclipe apenas como um produto marcado pela falta de linearidade”.

A linguagem videoclíptica constitui-se, assim, como uma construção narrativa com características próprias. Soares (2012) delinea traços gerais característicos (mas não determinantes) do videoclipe, como a narrativa fragmentada, em que “o sentido encontra-se ‘submerso’, no meio das tramas





de imagens ‘recortadas’” (p. 20); uma montagem rápida, com planos que duram poucos segundos; presença de dança, desenhos animados e imagens inseridas digitalmente também são comuns em obras do gênero.

É importante fazer notar que, em nosso estudo, consideramos o videoclipe em sua totalidade; ou seja, que o sentido da obra é produzido através das tensões existentes entre imagem, música e narrativa. Já em 1992, o pesquisador Andrew Goodwin, em seu *Dancing in the distraction factory*, apontou para o fato de que os estudos de videoclipe tendiam a focalizar em excesso os aspectos visuais em detrimento da música e do significado resultante da relação entre os dois elementos; considerando que “o visual apoia a trilha sonora” (GOODWIN, 1992, p. 70, tradução nossa⁶), esse é um erro que não pretendemos cometer.

3. A REFRAÇÃO DE SI MESMO: FORMAS METAFICIONAIS EM *HANDS CLEAN*

É importante notar que, em nosso estudo, a música assume papel primordial na narrativa videoclíptica: ela não serve apenas como suporte; é objeto para o qual o vídeo se debruça, analisa si mesma, num processo no qual “a própria escrita (...) torna-se o principal objeto de atenção” (WAUGH, 1984, p. 24, tradução nossa⁷). A letra da música *Hands clean* trata de um indivíduo tentando superar um relacionamento abusivo de seu passado, anos depois de o ter vivenciado. Em entrevista concedida durante a divulgação de *Under Rug Swept*, Alanis conta que a composição da letra foi uma forma de encarar o contexto do

⁶ “Visual supports the soundtrack”.

⁷ “Writing itself (...) becomes the main object of attention.”



relacionamento na época, que envolveu um homem mais velho com posição de destaque na indústria fonográfica⁸.

Creemos ser importante destacar brevemente um aspecto da narrativa de *Hands clean*, antes de passarmos ao estudo do videoclipe em si: a presença de traços polifônicos na letra que, por si só, já indica uma capacidade de autorreflexão e manipulação da expressão poético-musical, dando pistas do caráter metaficcional presente no objeto.

A letra de *Hands clean* é escrita sob os dois pontos de vista da relação: o do eu-lírico e o do par romântico. A canção, assim, assume tons polifônicos, no qual o panorama da relação é desvelado através da tensão estabelecida entre as duas vozes presentes no texto narrativo.

O conceito bakhtiniano de polifonia tem a ver com a teia narrativa que deixa transparecer uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2010, p.4-5); a narrativa é construída através de múltiplos pontos de vista que se influenciam mutuamente sem, entretanto, silenciar um ao outro. O sentido é produzido a partir desse jogo de discursos, onde, conforme Stam (1992, p. 31), “a linguagem é um campo de batalha social, o local para onde os embates políticos são travados tanto pública como intimamente”.

Textos considerados polifônicos transparecem ao leitor/espectador a (co)existência de consciências múltiplas e distintas entre si no tecido textual. O conceito não significa meramente uma heterogeneidade de vozes, uma confusão em que muitos gritam sem ser ouvidos; mas sim

⁸ “[A música] retrata o fato de que eu silencieei minha voz para proteger outra pessoa – e, assim, acabei abandonando a mim mesma” (MSOPR, 2002).





uma multiplicidade discursiva que produz algo de novo que vai além dos significados individuais desses discursos.

Ora, a superação narrativa da monofonia é um traço relevante em textos metaficcionalis, considerando que, “no enfoque polifônico, a *autoconsciência* do personagem se torna preponderante na construção da sua imagem” (MICALI, 2011, p. 4): a narrativa torna-se consciente de si mesma ao incorporar e tensionar vozes díspares.

A primeira estrofe da música retrata ambos os envolvidos repensando o relacionamento; sem uma quebra do discurso de um para o outro, o ouvinte/ leitor fica, a priori, “perdido nesse labirinto de vozes” (MICALI, 2011, p. 2):

se não fosse por sua maturidade nada disso teria acontecido
se você não fosse mais esperto que os outros de sua idade eu teria sido capaz de me controlar
se não fosse por minha atenção você não teria sido bem-sucedida
e se não fosse por mim você nunca teria alcançado muita coisa (MORISSETTE, 2002, tradução nossa⁹).

Mais do que uma simples contradição de pontos de vistas distintos, o recurso polifônico permite que o texto, aqui, revele seu caráter de construção; ele “estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 156).

⁹ “If it weren’t for your maturity none of this would have happened/ If you weren’t so wise beyond your years I would’ve been able to control myself/ If it weren’t for my attention you wouldn’t have been successful and/ If it weren’t for me you would never have amounted to very much”.É importante ressaltar que os trechos foram traduzidos de forma meramente técnica, de maneira a facilitar a compreensão, podendo haver assim uma perda em termos poéticos ou literários em relação à letra original.





Em *Hands clean*, como veremos adiante, há nessa polifonia metaficcional uma clara crítica a uma das vozes: ao assumir o ponto de vista do abusador, Alanis se apropria do discurso do outro para criticar a ele mesmo, subvertê-lo e expor suas contradições, num processo consciente por parte do eu-lírico. Verificam-se, aqui, procedimentos característicos da paródia: ela só pode ocorrer a partir da apropriação e posterior inversão do discurso do outro, em um movimento que “deve recriar a linguagem, parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada” (BAKHTIN, 2002, p. 161). Como afirma Sant’Anna (1995), há o estabelecimento de um novo paradigma, em que o novo é dito através do velho; “a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’” (SANT’ANNA, 1995, p. 29). Hutcheon (1985, p. 17), por sua vez, define o termo como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”, acrescentando que, ao contrário do que é comumente propagado pelo senso comum, a paródia não implica necessariamente em um efeito cômico. No caso de *Hands clean*, a voz do eu-lírico incorpora a voz do outro para hostilizá-la por meio das palavras e revelar seus abusos; e assim o texto se transforma em um palco de embates e tensões, em que o discurso do amante mais velho é rebatido e ironizado.

Na paródia, assim, o discurso do outro deve estar claro, bem-estabelecido, para que possa ocorrer o contraponto e o antagonismo. O *outro* se torna instrumento para que o *eu* se expresse; e, através desse processo, “minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor, ou seja, conserva uma tensa relação racional” (BAKHTIN, 2010, p.72).





4. MOLDURAS E ESPELHAMENTO

Dirigido por Francis Lawrence, o videoclipe retrata todo o processo de criação, produção e divulgação de uma música, no contexto da indústria fonográfica atual, ao mesmo tempo que mostra o conflito interno da personagem Alanis para resolver um relacionamento, em um contexto no qual o artista “transforma sua pessoa em imagem e, paradoxalmente, contamina-se de ficção” (BERNARDO, 2010, p. 184).

No clipe, um encontro com um ex-amante em um restaurante provoca um processo reflexivo na personagem, em que ela avalia as circunstâncias do relacionamento passado, o que a estimula à criação da letra de *Hands clean*. Segue-se a gravação da música; a entrega do *demopara* um produtor musical; a fabricação do álbum; a produção de *photoshoots* e a gravação de um clipe para a música; a divulgação da canção nas rádios em lojas; a recepção do público; a turnê de divulgação do trabalho. Por fim, um ano depois, voltamos ao mesmo restaurante; a personagem limpa suas mãos e deixa o local.

O primeiro e mais óbvio signo metaficcional presente no videoclipe é o fato dele retratar a própria construção de uma música e de um clipe musical. Cria-se, assim, uma ponte comunicacional entre a ficção e a realidade: o videoclipe que é produzido na narrativa pode perfeitamente ser o videoclipe utilizado para retratar o processo produtivo. Aqui, traça-se um ciclo semelhante ao que Bernardo (2010) constrói enquanto analisa o conto *A continuidade dos parques*, de Julio Cortázar.

Todo o videoclipe é apresentado em uma pequena televisão – uma *tela dentro da tela* (captura de tela 1), que retrata os acontecimentos que vão desde a escrita da letra até a turnê de divulgação do trabalho. Ora, a escolha





de ‘apreender’ a narrativa dentro de uma pequena tela em um espaço vazio não nos parece inócua.

Figura 1: a tela metaficcional de Hands clean



Fonte: Reprodução/YouTube.

Como já ressaltamos, Waugh (1984) utiliza o conceito de *frames* (ou *molduras*) para definir estruturas, bases ou suportes que servem de mediação entre o eu o mundo. Tanto a vida quanto a ficção, então, são percebidas através dessas molduras, e é impossível saber onde uma moldura termina e outra começa. Na vida, as molduras têm as mesmas funções que as convenções narrativas na ficção: facilitando o desenrolar da ação e o envolvimento em uma determinada situação. Em *Hands clean*, a tela dentro da tela desempenha o papel de moldura, a “janela” através da qual a realidade diegética é percebida. Ao fazê-lo, a narrativa impõe-nos uma questão: em que medida aquilo que estamos vendo *em ambas as telas*, a real e a ficcional, foi resultado de um processo de criação?





O ato de assistir, de presenciar algo construído, torna-se claro e consciente ao espectador: afinal, o que jaz no espaço vazio fora da tela? Ao tornar a moldura do universo diegético clara, o videoclipe ao mesmo tempo confunde as margens entre ficção e realidade, desconstruindo a ilusão de naturalidade e provocando o espectador para o fato de que, no final, o próprio processo criativo é um discurso ficcional. Como ressalta Waugh, “nem as experiências históricas nem as narrativas ficcionais são despojadas de mediações, linguagem ou – como os modernistas diriam, são ‘fluidas’ ou ‘aleatórias’”. A autora assinala ainda que as “molduras são essenciais em toda a ficção. Elas se tornam mais perceptíveis na medida em que se movem de modelos realistas para modernistas e são explicitamente retratadas na metaficção” (WAUGH, 1984, p. 30, tradução nossa¹⁰).

A construção dessas mediações é deixada clara em diversos momentos da narrativa: quando vemos a protagonista do videoclipe escrevendo, à mão, a letra da música (captura de tela 2); quando a câmera focaliza o gravador de música, atentando para o registro da trilha sonora; ou quando, durante a gravação do clipe dentro do clipe, a câmera filma a própria câmera (captura de tela 3), num processo de espelhamento que sugere ao espectador “o reflexo dos discursos que intervêm na nossa relação com o mundo empírico” (VIEIRA, 2016, p. 79); assim, tornamo-nos conscientes de que aquilo que conhecemos por realidade é de fato um retrato, um espelho: estamos sempre diante de um simulacro (BERNARDO, 2010). Conforme Shohat e Stam (2006, p. 264), “o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja,

¹⁰ Tradução de: “neither historical experiences nor literary fictions are unmediated or unprocessed or nonlinguistic or, as the modernists would have it, ‘fluid’ or ‘random’. Frames are essential in all fiction. They become more perceptible as one moves from realist to modernist modes and are explicitly laid bare in metafiction”.



uma versão mediada de um mundo socioideológico que é texto e discurso”; ao invés de imprimir no espectador uma (falsa) sensação de naturalidade e espontaneidade, as molduras metaficcionalis aprofundam os níveis de significação atingidos pelo espectador ao promoverem o desmascaramento do caráter deliberadamente artificial da obra ficcional.

Figuras 2 e 3 — a mediação criativa retratada no videoclipe quebra a ilusão de realidade



Fonte: Reprodução/YouTube.

É interessante perceber como esse enevoamento das fronteiras entre a ficção e a realidade ganha outra camada quando o videoclipe imprime, na tela, as letras da própria música, num ato característico dos aparelhos de karaokê. Mais uma vez, a noção de ilusão é quebrada e o espectador fica ciente de sua própria presença enquanto participante ativo da construção do sentido – no karaokê, a música só ganha ‘voz’ a partir do momento em que o público age; em *Hands clean*, a letra da música – a linguagem escrita, para além da visual e sonora – é esteticamente reincorporada, num procedimento de recontextualização que ocorre quando a linguagem é assim utilizada; Waugh





fala em como tal uso metaficcionalmente explícito da linguagem “apresenta um relacionamento direto e problemático que aponta para o fato de que a linguagem não é simplesmente uma série de formas vazias preenchidas de significado, mas que ela de fato dita e delinea o que pode ser dito e, desta forma, o que pode ser percebido” (WAUGH, 1984, p. 25, tradução nossa¹¹).

Não apenas no exemplo do karaokê, a figura do ouvinte/espectador/receptor é constantemente destacada, e quem assiste é lembrado seguidamente dos papéis que desempenha enquanto consumidor de um produto musical. O ato de ir até uma loja comprar um álbum; de ouvir a música no rádio; de compartilhar a canção com os amigos: são comportamentos vistos no vídeo que reproduzem o próprio processo recepcional pelo qual o objeto ainda vai passar e desvelam, mais uma vez, o diálogo complexo que se estabelece entre a realidade ficcional e a cotidiana: os personagens do vídeo são seu próprio público; o *eu* está inserido no universo diegético. Nesse contexto, percebe-se um posicionamento mais central assumido pelo espectador, pois “se antes ele era apenas coadjuvante, agora passa a ser elemento essencial para o desenrolar da narrativa. A ficção passa a destacar e analisar sua própria condição ficcional e levanta questões relevantes sobre a realidade” (CORSI, 2014, p. 83).

O ato de ver a si mesmo, de ver o seu papel ali representado, lembra ao telespectador que a realidade pode não ser tão concreta; que estamos todos sujeitos constantemente, no cotidiano, às maquinações calculadas da ficção. As molduras se embaçam e entrelaçam; a janela da qual eu observo o mundo,

¹¹ Tradução de: “...presents a direct and problematical relationship between style and content which draws attention to the fact that language is not simply a set of empty forms filled with meaning, but that it actually dictates and circumscribes what can be said and therefore what can be perceived”.





considerada a última base confiável da experiência entre o eu e os outros, subitamente não parece ser mais tão concreta e real. Ao me ver em uma atividade tão banal quanto ouvir música, “emerge a sensação desagradável de que outrem também possa ver o que estamos vendo, ou seja, de que nos encontremos dentro de um filme [ou de um videoclipe] sendo observados por um espectador invisível” (BERNARDO, 2010, p. 223).

Em *Hands clean*, esse estreitamento das fronteiras entre o real e o ficcional é essencial para a produção de sentidos.

5. 5 A METAFICÇÃO QUE DISCURSA: SEXISMO E ABUSO EM *HANDS CLEAN*

Já ressaltamos que, na letra da música que compõe o objeto aqui analisado, é descrito um relacionamento abusivo vivenciado pelo eu-lírico. Em entrevistas, Morissette relevou que *Hands clean* “remete a um relacionamento com um de seus colaboradores musicais” quando tinha apenas 14 anos, acrescentando que a música “poderia ser categorizada” como uma canção sobre um relacionamento sexual abusivo: “eu senti que havia essa ilusão de que eu teria que escolher entre esse complexo tipo de relacionamento entre homens mais velhos e cantoras jovens na indústria, ou não ter a chance de expressar minha música”¹² (MORISSETTE *apud* STRAUSS, 2002, tradução nossa).

Em *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Sheila Whiteley fala de uma “serialização” dos corpos femininos na indústria musical: os indivíduos enquanto produtores autênticos de criação artística são

¹² “I just feel like there was this illusion that I had to pick between this complex kind of relationship with older men and younger women in the industry, or no music being expressed”.





descartáveis; o que importa é o *show*, os corpos em movimento e a sensualidade (WHITELEY, 2013).

Nos parece sintomático, assim, que o contexto diegético escolhido para o videoclipe de *Hands clean* seja a própria produção musical em ritmo industrial, considerando o cenário de composição e venda de música em larga escala no Ocidente nos anos 2000, principalmente nos Estados Unidos: o tema do relacionamento romântico abusivo da canção é, no videoclipe, ampliado para questões mais amplas¹³ através do uso de procedimentos metaficcionalis.

Autores como Timothy Taylor (2012) e Robert Burnett (1996) apontam para o caráter capitalista da indústria musical atual no Ocidente, e tais considerações, como veremos, são abordadas em nosso objeto; mais saliente, entretanto, torna-se a problemática do abuso e do sexismo inerentes à indústria fonográfica, principalmente no âmbito norte-americano. Ao analisar o papel da mulher na indústria musical contemporânea, Whiteley menciona os problemas enfrentados “ao desafiarem o sistema patriarcal inerente à indústria musical. [...] A interação entre os indivíduos e os meios de produção e os procedimentos da indústria continua a marginalizar as mulheres, sejam elas engenheiras, produtoras ou músicas” (2013, p.XIX, tradução

¹³ Os temas de violência contra a mulher, sexismo e abuso na indústria musical são complexos e amplamente discutidos academicamente; por limitações teóricas e espaciais, está fora de nosso alcance tratar de tais questões com a profundidade merecida. Em nosso trabalho, abordamos o tema até o ponto em que ele se relaciona com os aspectos metaficcionalis – o foco de nosso estudo, afinal – já destacados. Portanto, leituras complementares seriam necessárias para os que desejam se aprofundar no assunto. As obras *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, de Sheila Whiteley, e o já mencionado *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, editado por Whiteley, podem ser uma boa introdução.





nossa¹⁴). Conforme a autora, mesmo um dos instrumentos mais comuns na música pop/rock ocidental, a guitarra, é considerada um símbolo de força masculina, e mulheres guitarristas enfrentam o estigma de manipularem um instrumento simbólica e fisicamente fálico.

Em *Hands clean*, música e vídeo se unem para produzir um discurso acerca dos relacionamentos abusivos a que as mulheres são constantemente submetidas – não apenas relacionamentos amorosos, mas, mais especificamente, o abuso e o sexismo presentes nas relações estabelecidas no contexto da indústria fonográfica. Para além da dependência profissional explicitada na estrofe que já destacamos, outros trechos da música delineiam o complicado relacionamento existente entre a personagem-Alanis e o par amoroso: “só tenha certeza de que você não vai falar de mim para ninguém, especialmente aos membros de sua família/ é melhor mantermos isso apenas para nós e não contar a nenhum de nossos conhecidos” (MORISSETTE, 2002, tradução nossa¹⁵).

À mulher cabe o papel de submissão e silenciamento, de conformidade com uma situação de exploração. Em estudo que analisou o papel feminino em 132 vídeos musicais, Richard Vincent (1989, p. 159, tradução nossa¹⁶) afirma que o sexismo ainda é bastante alto em videoclipes; “parece mais comum do que nunca que mulheres sejam utilizadas exclusivamente como objetos decorativos”. Como declara a letra de Morissette (2002, tradução

¹⁴ “In challenging the systems of patriarchy inherent in the music industry (...). The interaction between individuals and the structure and processes of the music industry continue to marginalise women, whether as engineers, as producers or as musicians”.

¹⁵ “Just make sure you don’t tell on me especially to members of your family/ We best keep this to ourselves and not tell any members of our inner posse”.

¹⁶ “It seems just as common as ever for women to be used exclusively as decorative objects”.



nossa¹⁷): “eu posso até desejar me casar com você um dia / se você ficar de olho no peso e mantiver esse corpo firme”.

Na narrativa do videoclipe de *Hands clean*, a figura da mulher como mero “objeto decorativo” ou elemento sexualizado é sugerida durante a sessão de fotos que precede a produção do vídeo-dentro-do-vídeo. Nos bastidores, o fotógrafo pede para que a Alanis-personagem agarre os seios e explore seu próprio corpo de forma sensual, quase caricata (captura de tela 4); ao que a cantora do vídeo responde com gestos obscenos.

Figura 4 — durante a sessão de fotos promocionais, fotógrafo pede que Alanis agarre os seios: referência à sexualização constante da mulher no meio musical



Fonte: Reprodução/YouTube.

¹⁷ “I wish I could tell the world ‘cause you’re such a pretty thing when you’re done up properly/
I might want to marry you one day if you watch that weight and keep your firm body”.



Em outro momento, logo após escrever a música, vemos a protagonista no escritório cercado de arranha-céus – o próprio espaço é, aqui, indicativo de poder e opressão– de um empresário do ramo da música. A Alanis ficcional apresenta *Hands clean* ao executivo e, ao ouvi-la, ele faz um sinal de desprezo. Ignorando a expressão de revolta da artista, o empresário faz uma ligação enquanto acaricia, ambicioso e lascivamente, um prêmio Grammy (captura de tela 5).

Figura 5 – executivo da indústria musical cobiça um Grammy ao receber a cópia de Hands clean



Fonte: Reprodução/YouTube.

A dicotomia entre criação genuína (retratada durante o processo de escrita e composição da música) e produção comercial é aqui exposta; menos preocupada com a expressão artística, a indústria musical gere seus negócios com base na possibilidade de lucros e sucesso comercial (TAYLOR, 2012).





Conforme já mencionamos, a dissolução (ou, ao menos, o ofuscamento) dos limites entre ficção e realidade servem a um propósito específico na narrativa aqui estudada. Ao promover, no espectador, tal autoconsciência através de elementos metaficcionais, o videoclipe produz um discurso bastante específico; uma crítica ao sistema de produção musical atual, que se baseia na exploração dos artistas – principalmente de artistas femininas, que são continuamente hiperssexualizadas – e se norteia com base em vendas e lucro. O produto artístico se volta para si mesmo para produzir sentido, para tomar uma posição carregada de significado; há, aqui, um exemplo de que “o denominador comum mais básico da metaficção é criar uma ficção e **produzir um discurso sobre a criação dessa ficção**”. Assim, os “dois processos são mantidos juntos em uma tensão formal que destrói as distinções entre ‘criação’ e ‘crítica’ e os mescla nos conceitos de ‘interpretação’ e ‘desconstrução” (WAUGH, 1984, p. 6, tradução nossa, grifo nosso).

Em complemento, como afirma Harrison (2012, p. 10-11, tradução nossa¹⁸): “[a metaficção]reflete não apenas sobre o processo de escrita, mas sobre a forma como ‘histórias’ e ‘narrativas’ em geral (incluindo as de cunho histórico e político) são construídas, e como tais construções têm impacto sobre práticas reais”. Na narrativa audiovisual de *Hands clean*, o processo de concepção, criação, produção e distribuição de um produto musical é dissecado e posto em cheque, levantando questões que ultrapassam o meio ficcional e atingem os procedimentos concretos da indústria musical do século XXI.

¹⁸ “Reflecting not just upon the writing of novels but upon the ways ‘stories’ or ‘narratives’ in general (including historical and political ones) are constructed, and on how those constructions impact actual practices”.





No nosso objeto, o ‘fazer’ música é desnudado e, ao mesmo tempo, criticado, desconstruído, problematizado. Ao ver a si mesmo no videoclipe; ao observar a cadeia produtiva da música; ao receber as sugestões de abuso – o espectador “acorda” da ilusão, toma consciência do que jaz *por baixo* (ou *por dentro*) do videoclipe e a leitura desejada é possibilitada por meio da linguagem e da maneira como ela é estruturada na narrativa; Vieira (2016) menciona que, nestes casos, há uma linguagem metaficcional que foge dos moldes e fórmulas pré-determinados pela cultura de massa. Uma abordagem realista pressupõe um texto que é entregue pronto, acabado, aparentemente um objeto de criação natural e espontânea – e por isso mesmouma mera ilusão vendida ao espectador/leitor. A escolha de ferramentas autorreflexivas aproximaria, portanto, o receptor final de uma certa verdade – ou, de forma mais acurada, de uma das muitas verdades possíveis – escondida pelo texto. A obra, assim, é posta como “prática crítico-criativa, como **metacriação**, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e reescritura da história” (PLAZA, 1987, p. 209, grifo nosso).

Apesar da existência dessas “verdades possíveis” que acabamos de mencionar, há que se ter cuidado, claro, para não se confundir o discurso metaficcional com a realidade de fato – quando, na verdade, a própria metaficção questiona a existência de uma realidade puramente objetiva e factual, sem a mediação da ficção (HUTCHEON, 1991). *Hands clean* não oferece – nem pretende oferecer – ao espectador uma verdade construída, pronta, sobre a indústria musical, a exploração do corpo feminino, ou qualquer outro tema; e sim tece um comentário, possibilita a (auto)reflexão, aponta caminhos interpretativos que estariam inacessíveis (ou seriam menos perceptíveis, encobertas pela fantasia ficcional) caso adotasse uma postura realista. Bernardo (2010, p.





182) nos esclarece que “a ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar (ou filmar) uma verdade. O ato de ‘dizer a verdade’ supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de ‘firmar a verdade’ supõe uma verdade possível dentre outras”. Para o autor, a “verdade ‘mesma’ é cinzenta, saborosa e, em última análise, inacessível, ao passo que a verdade do poeta é colorida, suculenta e intensa”.

A verdade, numa acepção quase religiosa do termo, é aqui inexistente. Em Morissette, há uma verdade que é posta para ser questionada; uma verdade que é produzida através da subversão da voz do outro; uma verdade polifônica, metaficcional, que não reflete a realidade, mas aponta para as tênues linhas que separam “criação” e “mundo real” e sugere que a realidade mesma pode ser modificada e ficcionalizada: “que parte de nossa história é reinventada e escondida? / que parte de sua memória é seletiva e tende a esquecer?” (MORISSETTE, 2002, tradução nossa¹⁹).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização de elementos metaficcionais permite que a narrativa de ficção reflita sobre si mesma, quebrando a ilusão de “realidade” existente em narrativas que se consideram realistas. Em nosso objeto, a adoção de um ponto de vista autorreflexivo permite traçar comentários sobre o fazer artístico e criticar as condições sob as quais ele é produzido e veiculado.

Hands clean contagia a ficção com doses de realidade (ou vice-versa) ao abordar os processos e meios que jazem por detrás da cadeia produtiva da indústria contemporânea de música. A artista encena a si mesma, a

¹⁹ What part of our history’s reinvented and under rug swept? / what part of your memory is selective and tends to forget?”.



câmera filma um duplo, um videoclipe é gravado dentro do videoclipe, o espectador se vê em variados momentos de recepção e consumo: são notas de uma metaficção presente para refletir sobre sua criação e, ainda, para produzir um discurso crítico sobre o que está sendo retratado.

A ficção não volta para si mesmo acriticamente, como um espelho que apenas reflete passivamente a imagem original; antes, ela *refrata*, olha a si mesma para desconstruir-se, e, assim, revelar o que jaz nas entranhas de seus procedimentos constituintes. Na música de Morissette, letra e música se unem numa narrativa audiovisual que se desnuda para que sua verdadeira voz possa ser ouvida e percebida; uma analogia é construída entre o relacionamento amoroso e profissional, entre o homem e a indústria da música: todos contaminados por sistemas patriarcais de abuso e opressão.

Não que a metaficção reflita a “realidade”. É mais que isso: ela oferece possibilidades mais ricas de leitura, acrescenta opções em um jogo que, do contrário, disporia de uma carta única. Ela renega as verdades cristalizadas e os discursos monológicos para que outras vozes possam se pronunciar.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Augusto Goés Júnior *et al.* 5. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

_____. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.





BURNETT, R. **The global jukebox: the international music industry.** Londres: Routledge, 1996.

CARVALHO, C. O. **Sinestesia, ritmo e narratividade:** estratégias de interação entre imagem e música em videoclipes do U2. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/t&d/CARVALHO.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2019.

COELHO, L. R. As relações entre canção, imagem e narrativa nos videoclipes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26, 2003, Belo Horizonte. **Anais.** Belo Horizonte: Intercom, 2003, v. 1, p. 1-12. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_coelho.pdf. Acesso em: 23 jan. 2019.

CORSI, C. M. A metaficção nos romances Os Irmãos Karamázov, de Dostoiévski, Ulysses, de James Joyce, e Guerra e Paz, de Tolstói”. **RUS**, v. 3, n. 3, p. 70-84, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88703>. Acesso em: 28 dez. 2019.

GOODWIN, A. **Dancing in the distraction factory: music television and popular culture.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

HANDS CLEAN. Direção de Francis Lawrence. Interpretação de Alanis Morissette. [S.I]: Warner Bros. Music, 2002. Vídeo online (4 min. 31 segs.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbrbhJttNu8>. Acesso em: 28 dez. 2019.

HARRISON, G. **Environmental justice metafiction: Narrative and Politics in Contemporary Ethnic Women’s Novels** by Louise Erdrich, Linda Hogan, Ruth Ozeki, and Karen Yamashita. 2012. 360 f. Tese (Doutorado em English) — University of Wisconsin-Madison, Madison, 2012. Disponível em: <http://depot.library.wisc.edu/repository/fedora/1711.dl:64M3OHHPI5KPP82/datastreams/REF/content>. Acesso em 23 dez. 2019.





HOLZBACH, A. Excesso, esquizofrenia, fragmentação e outros contos: a história social de surgimento do videoclipe. **Comum**, v. 16, n. 36, p. 48-63, 2014. Disponível em: <http://www.facha.edu.br/pdf/Comum36.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2019.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

MICALI, D. L. C. 2011. Ironia e pós-modernidade em O homem duplicado, de José Saramago. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 12, Uberlândia, 2011. **Anais [...]**.Uberlândia: UFU, 2011, v. 1, p. 1-8. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_361.pdf. Acesso em: 28 dez. 2019.

MORISSETTE, A. Under rug swept. Burbank: Maverick Records, 2002. 1 CD (50 min.).

MSOPR. **Morissette cut by cut**, 2002. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090124210013/http://www.msopr.com/mso/morissette-cutbycut.html>. Acesso em PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e companhia**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.





STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. A política da reflexividade. In: STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003, p. 174-176.

STRAUSS, N. **The pop life**: Alanis Morissette reveals her trials as a teenage star. 2002. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2002/02/14/arts/the-pop-life-alanis-morissette-reveals-her-trials-as-a-teenage-star.html?mcubz>. Acesso em: 23 jan. 2020.

TAYLOR, T. **The sounds of capitalism**: advertising, music, and the conquest of culture. Chicago: University of Chicago, 2012.

VIEIRA, M. C. S. **A metaficção em Mário de Carvalho**. 2016. 276 f. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) — Universidade Aberta, Lisboa, 2016. Disponível em: <https://repositorioaberto.uv>VINCENT, R. C. Clio's Consciousness Raised? Portrayal of Women in Rock Videos, Re-Examined. **Journalism & Mass Communication Quarterly**, v. 66, n. 1, p. 155-160, 1989. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/107769908906600121?journalCode=jmqb>. Acesso em: 24 dez. 2019.

WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Routledge, 1984.

WHITELEY, S. **Women and popular music**: sexuality, identity and subjectivity. Londres: Routledge, 2000.

_____. **Sexing the groove**: popular music and gender. Londres: Routledge, 2013.

