
**“Eu não sou um caubói, mas gosto de fingir que sou”:
tradição e diversidade na música da canadense Lisa LeBlanc¹**

João Vicente RIBAS²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

A cantora-compositora Lisa LeBlanc produz sua música a partir do Canadá, tensionando paradigmas binários, tais como tradicional/moderno, francês/inglês, local/global, masculino/feminino, e criando soluções que refletem uma tendência contemporânea à diversidade cultural. Neste artigo descrevem-se estes encontros, contrastes e sincretismos que ocorrem em seus discos, shows e videocliques. A partir da contextualização, localizando os principais debates em torno de sua música, e de uma análise preliminar de sua produção, objetiva-se uma aproximação para o estudo de sua trajetória, no campo da comunicação. Três temas de embate merecem destaque: os usos e representações do banjo, as disputas em torno do idioma e o tensionamento da figura do caubói.

PALAVRAS-CHAVE: canção; diversidade; tradição; *cowboy*; comunicação.

INTRODUÇÃO

Lisa LeBlanc apresenta-se em sua página no Facebook como filiada ao gênero musical Folk Trash. Em seus perfis no Twitter e no Instagram, onde consta a informação de que vive em Montreal (Canadá), diz que gosta de banjos e *headbanging*³. Estas autorrepresentações dão uma mostra de sua predisposição para o tensionamento entre o moderno e o tradicional, o novo e o antigo, a cidade e o campo, a energia explosiva relacionada ao rock e o investimento confessional da canção folk.

Em dois álbuns, um EP e oito videocliques, lançados entre 2012 e 2017, Lisa LeBlanc transita por temáticas contrastadas, tensionadas, disputadas. Posicionando-se e desafiando ideias preestabelecidas, encontra soluções estéticas e narrativas que vão ao encontro da diversidade cultural. Três temas de embate que envolvem sua carreira merecem destaque neste artigo: os usos e representações que ela faz do banjo, as disputas em torno do idioma, e o tensionamento da figura do caubói.

A canadense iniciou carreira e segue gerenciando-a a partir da cidade de

1 Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS, bolsa SWE CNPq 2017 – Doutorado Sanduíche na McGill University (Montreal, Canadá), e-mail: pampurbana@gmail.com.

3 O termo *headbanging* designa a performance dos fãs e artistas dos gêneros de rock pesado, como heavy metal, em que balançam a cabeça agitando os cabelos.

Montreal, na província francófona do Quebec, o grande centro urbano mais próximo da sua província natal, New Brunswick, também de colonização francesa⁴. O primeiro disco (*Lisa LeBlanc*, 2012) é cantado inteiramente em francês, com expressões originais da região em que nasceu e outras anglófonas. Após um EP em 2014 cantando pela primeira vez em inglês (*Highways, Heartaches and Time Well Wasted*), lançou o segundo disco em 2016 (*Why You Wanna Leave, Runaway Queen?*) quase todo neste idioma. Suas canções revelam uma maneira pessoal de se apropriar e produzir de forma bilíngue, com expressões típicas da cultura acadiana, do leste canadense, do dialeto *chiac*. Além disso, os usos sonoros, imagéticos e performáticos que ela faz do banjo, carregando tradição e traduzindo situações do cotidiano, incorporam hibridismo de gêneros musicais, conjugando elementos do folk, do rock e da *chanson* francesa.

Para além das canções, em seus videoclipes tem-se um arcabouço prolífico de significações, principalmente em relação ao imaginário do caubói⁵, com o qual ela satiriza e problematiza, levando em conta dicotomias paradigmáticas como antigo/moderno e masculino/feminino. Nos vídeos *J'pas un cowboy* (2014) e *Gold Diggin' Hoedown* (2015), questionamentos explícitos à cultura *western* são colocados em tela⁶. Assim, constitui-se como objetivo deste artigo aproximar-se da produção de Lisa LeBlanc, focando alguns tratamentos apresentados em discos, videoclipes e shows, para debates acionados pela figura do caubói, pelo banjo e pelo bilinguismo.

LISA LEBLANC E A DIVERSIDADE MUSICAL

Na província canadense do Quebec, onde Lisa desenvolve sua produção, a canção vem desde o século XX representando e legitimando o lado francês da cultura local. Nas lojas de discos de Montreal, assim como nas livrarias, separam-se duas seções bem definidas: a dos artistas francófonos e a dos anglófonos⁷. Por circular entre estas duas culturas linguísticas, a catalogação do trabalho da cantora-compositora torna-se uma questão tensionada. Ademais, no que diz respeito a gênero musical, tampouco se

4 Lisa LeBlanc nasceu em 1990 em Rosaireville, na pequena província de New Brunswick, que assim como o Quebec também foi colonizada inicialmente pela França no século XVII e depois passou aos domínios ingleses. A população total da região (cerca de 747 mil habitantes) é cinco vezes menor que a região metropolitana de Montreal (mais de 4 milhões de habitantes). Quebec possui cerca de 8,1 milhões de habitantes (CANADA, 2016).

5 Segundo o historiador Eric Hobsbawm, o mito do caubói se internacionalizou, carregando com sua simbologia o individualismo, o heroísmo e a representação do macho (2013, p. 310).

6 Para análise dos videoclipes, consideramos o modelo de Thiago Soares, que o entende como “produto de uma época, circunscrito num contexto cultural” (2013, p. 30), e propõe o mapeamento de regimes audiovisuais, para compreender de que forma som e imagem se encontram e instauram matrizes.

7 Parte das informações utilizadas neste artigo foram coletadas durante pesquisa em Montreal em 2017, com observação em shows de artistas locais, incluindo um concerto de Lisa LeBlanc no dia 9 de dezembro de 2017.

encontra enquadramento facilitado, devido aos hibridismos e à aderência ora ao folk, ora ao rock, ora à *chanson*.

Mas há outras subdivisões estéticas na música popular do Canadá que valem ser observadas. Analisando as produções de música vocal em francês na província do Quebec, Michèle Ollivier (2006) notou a divisão histórica entre cantores que compõem suas próprias músicas (*snoobs*) e intérpretes (*québécoises*). Os primeiros seriam mais prestigiados, enquanto os segundos, de acordo com a expressão que os designa, estariam ligados esteticamente ao mau gosto, ao cafona, datado, desatualizado. Apoiando-se na teoria bourdieusiana, Ollivier considera que os chamados *snoobs* produzem a partir de uma concepção de capital cultural, relacionada a prestígio, mérito artístico e legitimação simbólica por parte dos grupos sociais dominantes, enquanto os chamados *québécoises* enquadram-se mais no campo do capital econômico, do sucesso comercial. “Artistas mais respeitados tendem a ser oriundos de grupos privilegiados e seu alto prestígio permite que tenham acesso exclusivo a oportunidades e premiações” (OLLIVIER, 2006, p. 98, tradução nossa)⁸. Exemplo dessa tendência foi o cantor-compositor Félix Leclerc que contribuiu nos anos 1950 para a emergência de um novo estilo de música popular e um forte movimento nacionalista no Quebec. Refletindo sobre este caso, a autora questiona a noção de prestígio de Bourdieu como dominação, pois ao lado da consagração cultural e importância social do ponto de vista das classes dominantes, as canções destes compositores podem também ser compreendidas como promotoras de benefícios coletivos, ou seja, um propósito e uma identidade que transcende divisões de classe. Para Ollivier, “as canções de artistas da música popular unanimemente respeitados desempenharam um papel importante na articulação de um novo senso de identidade nacional” (2006, p.98, tradução nossa)⁹. Com o tempo, passaram a ser chamados de *chansonniers*, músicos que escreviam suas próprias canções, com ênfase na mensagem a ser transmitida (celebrando o país, suas tradições, paisagem e cultura), o que rompia com a maior parte da produção até os anos 1950, caracterizada por regravações de sucessos franceses e ingleses, por “artistas populares”, que, ao traduzir canções pop em um contexto de nacionalismo emergente, eram vistos pela crítica cultural como subservientes aos modelos estrangeiros.

Já nos anos 1970 esta oposição começa a se enfraquecer com a ascensão de

8 “Artists whose work was most respected tended to come from privileged groups and their high prestige did allow them to gain exclusive access to opportunities and rewards” (OLLIVIER, 2006, p. 98).

9 “the songs of unanimously respected popular music artists played a major role in articulating a new sense of national identity” (OLLIVIER, 2006, p. 98).

artistas que misturavam gêneros, a exemplo da música de mensagem indígena e estética rock. Nos anos 1990 a distinção entre os dois grupos reconfigurou-se sob os mesmos enquadramentos de prestígio, deixando o rock ao lado dos *snoobs* e o country ao lado dos *artistas populares*, mesmo que o processo de enfraquecimento das fronteiras simbólicas entre eles tenha continuado. Para delimitar esta distinção havia uma noção compartilhada de autenticidade, surgida no contexto de emergência do estilo nacional de música popular no Quebec, “quando escrever canções originais em francês era entendido como uma ruptura radical com a prática colonial de adotar modelos culturais estrangeiros” (OLLIVIER, 2006, p. 104, tradução nossa)¹⁰. Em síntese, o que se estabeleceu de forma duradoura até a atualidade como estruturante da música popular no Quebec foi o contraste entre intérpretes populares e cantores-compositores, uma oposição entre entretenimento leve e canções compreendidas como mais profundas, estética, social e politicamente. A noção de sucesso também foi associada à permanência e influência cultural de um artista em cena e não ao êxito fácil e fugaz.

No caso de Lisa LeBlanc, diante destas distinções estéticas, pode-se observar que no primeiro disco em 2012 a artista seguiu mais um estilo *chansonnier*, cantando em francês suas próprias canções de letras irônicas e/ou sinceras, não sem antes ironizar sobre o assunto na letra de *Chanson d'une rouspéteuse*: “Eu odeio *chansonniers* que fazem cover de Johnny Cash” (Lisa LeBlanc, 2012, tradução nossa)¹¹. Já no seu primeiro sucesso, *Aujourd'hui ma vie c'est d'la marde* (2012), canta que a vida está uma merda, porque perdeu o namorado. No entanto, a canção ganha novos sentidos na audição, conforme comentário do jornalista André Péloquin no *Le Journal de Montréal* (2018): “Lisa LeBlanc apresentou, apesar de tudo, uma verdadeira canção patriótica para os dias cinzentos” (tradução nossa)¹². Sua constatação condiz com as referências à vida suburbana da grande Montreal, presentes na letra e no videoclipe.

Além da *chanson*, naquela época Lisa já investia nos gêneros folk e country, que na nacionalista Quebec representaria uma dominação inglesa, mas que em sua terra natal New Brunswick consoa com as raízes acadianas e com a cultura cajun nos Estados Unidos. Em 2014, a artista viajou ao país vizinho e teve contato com esta tradição musical que está relacionada a sua origem: “eles foram expulsos de New Brunswick e Nova Scotia, que fica na costa leste do Canadá. Muitas pessoas acabaram indo pra

10 “when writing original songs in French was perceived as a radical break with the colonial practice of adopting foreign cultural models” (OLLIVIER, 2006, p. 104).

11 “J’haïs les chansonniers qui font des covers de Johnny Cash” (Lisa LeBlanc, 2012).

12 “Lisa LeBlanc a livré, bien malgré elle, un véritable chant patriotique pour les jours gris” (PÉLOQUIN, 2018).

Luisiana. Eu sou acadiana, de New Brunswick, e lá no sul, eles são cajuns. Nossa música é bastante similar” (apud KISSEL, 2014, tradução nossa)¹³. Já nos trabalhos seguintes, cantando em inglês, Lisa rompe mais ainda com o modelo da *chanson* e até flerta com a tendência dos intérpretes quando grava a tradicional canção folk estadunidense *Katie Cruel* e o clássico do heavy metal *Ace of Spades*, da banda inglesa Motörhead. Assim, veremos que a cantora-compositora caracteriza-se mais por misturar do que por enquadrar-se nas tendências históricas da música *quebécois*.

Na pesquisa citada anteriormente, Michèle Ollivier (2006, p. 109) também sistematizou dados sobre gênero (considerando o masculino e o feminino) e concluiu que assim como em outros setores ocupacionais, a música popular no Quebec é marcada por um grau elevado de segregação entre mulheres e homens em papéis diferentes. As mulheres são muito bem representadas entre os intérpretes, que gozam, em média, de menor prestígio. Por outro lado, são sub-representadas no grupo mais prestigiado, o dos compositores. Além disso, mulheres no papel de intérpretes tem mais prestígio do que homens. Essas diferenças diminuem nas novas gerações, mas não desaparecem. Lisa LeBlanc é um exemplo de jovem autora que enfrenta esta conjuntura de rompimento com a segregação do prestígio na música local. Cabe notar a repercussão que teve sua performance no festival de verão do Quebec em 2017 na imprensa local, pelo fato de ela ter sido a primeira mulher a tocar um solo de banjo naquele palco (GODIN, 2017).

Outro ponto contextual a ser observado é que os artistas do grupo cantores-compositores contam com políticas culturais estruturadas no Canadá para financiarem a carreira. Diversos prêmios e fundos públicos subsidiam e promovem seus trabalhos, reconhecendo o mérito artístico-cultural, a exemplo dos inúmeros festivais de música francófona, como o *FrancoFolies*. Estes incentivos persistem e atualmente abarcam um entendimento mais plural da cultura *quebécois*, incluindo estilos pop e indígenas.

Vale pontuar aqui que os álbuns e videoclipes de Lisa LeBlanc contaram com subsídios públicos, oriundos dos fundos de incentivo à cultura SODEC (governo do Quebec), Fondation Musicaction e Factor (governo federal do Canadá), Radiostar (Association canadienne des radiodiffuseurs – ACR e Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo – ADISQ) e Remstar (fundo privado). O lançamento de seus discos e a gerência de sua carreira estão ao cargo do selo

¹³ Yeah, they got kicked out of New Brunswick and Nova Scotia, which is on the east coast of Canada. A lot of people ended up in Louisiana. I'm Acadian, from New Brunswick, and down there, they're Cajuns. A lot of the music is really similar (apud KISSEL, 2014).

independente Bonsound, de Montreal, que possui 64 artistas no catálogo. Em pouco mais de sete anos, Lisa já recebeu nove prêmios, entre eles o Indies Award (CMW) de cantora-compositora do ano de 2017, o GAMIQ Awards e o ADISQ de artista revelação do ano de 2012. Participou três vezes do *FrancoFolies* e outras três do festival de verão do Quebec. Por três anos consecutivos realizou turnês europeias e em 2018 está realizando a quinta turnê canadense. Atualmente, consultando a agenda de shows da artista, notam-se diversas apresentações em festivais de música folk e country, como o *Americana Fest* (Nashville, 2017).

Sobre o cenário atual, especificamente de Montreal, Martin Lussier (2011) mapeia o que vem sendo chamada de “música emergente”, como forma de rotular ou definir uma tendência que é extremamente heterogênea. De acordo com o autor, a multiplicação de novas práticas culturais híbridas com suas aceleradas formas de circulação por meio de novas tecnologias de informação acarretam a necessidade de um vocabulário para descrevê-las. “Palavras usadas para falar sobre elas são constantemente debatidas e disputadas entre fãs e praticantes” (LUSSIER, 2011, p. 111, tradução nossa)¹⁴. Esse é o caso do rótulo “músicas emergentes” em Montreal, que surgiu no final dos anos 1990. Sendo uma expressão contestada e vaga, reúne atores heterogêneos, tornando possível sua ação coletiva, ganhando atenção midiática e significado cultural. A essa expressão, são associadas ideias como as de música independente, jovem, nova, *underground*, alternativa. Em sua pesquisa, Lussier conclui que embora seja difícil identificar quem pertence a essa tendência, pois não se trata de um gênero musical, o uso do rótulo é importante de uma maneira estratégica, para o reconhecimento da mídia, dos governos e dos próprios artistas. A rotulação “músicas emergentes” serve para dar sentido a uma comunidade “sem características compartilhadas e preexistentes” (LUSSIER, 2011, p. 124).

Este panorama atual das “músicas emergentes” em Montreal pode evidenciar um enfraquecimento do apelo nacionalista do Quebec, embora ainda haja incentivos públicos que procuram valorizar expressões locais em uma lógica moderna de Estado-nação, e algumas canções de artistas jovens que celebram a cultura local. No entanto, não há esteticamente uma tendência, um ritmo, um gênero que represente a região nesse sentido. Este processo enquadra-se na forma que Martín-Barbero descreve as tendências da cultura atual. Em uma sociedade fraturada pela globalização, há um vetor de

14 “Words used to talk about them are constantly debated and contested among fans and practitioners, like cultural producers, marketing strategists, critics and legislative agents” (LUSSIER, 2011, p. 111).

esvaziamento simbólico da política, deslegitimação do Estado, aprofundamento das desigualdades e uniformidade. De outro lado, é possível a revanche sociocultural, a contra-hegemonia, por meio da conexão e embate. Otimista, identifica um novo modo de comunicar, baseado na mobilização da imaginação social das coletividades, “que potencializa suas capacidades de sobrevivência e de associação, de protesto e de participação democrática, de defesa de seus direitos sociopolíticos e culturais e de ativação de sua criatividade expressiva” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 19). Essa mobilização, que o teórico chama de “resposta projetiva”, desenvolve-se dentro de um processo de “sustentabilidade cultural”. Nele, os laços de pertencimento, a noção do que é público, a autonomia dos atores e a capacidade de se abrir para o intercâmbio com outras culturas do país e do mundo, são determinantes. Assim, há “menos complacência nostálgica com as tradições e uma maior consciência da indispensável reelaboração simbólica que exige a construção de seu próprio futuro” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 22). Esse tipo de processo cultural que faz surgir as “músicas emergentes”. Suas consequências veremos representadas na estética dos videoclipes de Lisa LeBlanc, por exemplo, quando aborda o tema do caubói de forma diversa ao mito internacionalizado.

Martín-Barbero adverte que ainda há um olhar intelectual hegemônico que separa o “elevado âmbito da cultura” do espaço “mundano e mercantil” da comunicação, conforme a divisão que vimos no século XX na música popular do Quebec. No entanto, o entrecruzamento é inevitável, pois a globalização expõe as culturas umas às outras, acarretando contatos e conflitos. Transformações culturais decisivas, tais como as mutações na tecnologia da comunicação, afetam a percepção que as comunidades têm de si mesmas e seus modos de construir identidades. Um dos processos possíveis está na experiência de “desancoragem” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 28). Ocorre uma multiplicidade de interações entre os velhos e os novos modos de habitar o mundo. Uma forma é a “inserção”, processo carregado de ambiguidades e contradições (não um automatismo de adaptação inevitável). Outra é a “tensão” entre uniformização dos imaginários cotidianos e a valorização da diferença, da diversidade, da heterogeneidade. Do ponto de vista econômico, Martín-Barbero nota que o mercado resolve esta tensão com reterritorialização e personalização: “esforço por diferenciar-se no centro da luta dos indivíduos para sair do anonimato social a que o próprio sistema os condena” (2014, p. 28-29). Esses diferentes processos levam em conta o posicionamento político dos atores culturais, tanto na produção das canções quanto nas

apropriações e audições do público, a exemplo da fã japonesa representada no clipe de *Gold Diggin' Hoedown* (2015). A letra feminista aborda uma cena que a compositora diz ter visto em um bar em Nashville, de um homem acompanhando uma mulher 40 anos mais nova coberta de joias. No vídeo gravado em Tóquio, começa em tom documental com a garota falando sobre sua paixão pela cultura *western*, a qual ela diz ser uma estilo de vida. “Quando eu digo de onde eu sou, as pessoas não entendem [...] eu realmente quero encontrar um lugar onde eu pertença”. Então começa a música, com os letreiros de filme de faroeste. Mas o título está escrito em japonês. A canção começa acelerada, com peso de rock e banjo. As cenas iniciais são na metrópole, com a garota vestida de caubói, passeando nas ruas iluminadas por anúncios publicitários. Canta no karaokê. Então começa um solo de banjo, o que remete mais ao ambiente country, e a garota aparece no campo montando a cavalo. Logo em seguida está em um bar tradicional *western*, onde ensinam ela a dançar. Em cima do último acorde soando, a frase em tom confessional: “Eu não sou um caubói, mas eu gosto de fingir que sou”.

Percebe-se que este clipe aborda processos culturais de identidade. Leva-nos ao pensamento do brasileiro Renato Ortiz (2015), que também destaca a diversidade como aspecto contemporâneo, em contraponto ao essencialismo levado à carga pela preservação das tradições nos séculos XIX e XX. O que o teórico postula é abandonar a dicotomia fácil entre moderno/pós-moderno, tradição/modernidade, velho/novo, passado/presente, pois “esta lógica antitética e excludente percebe a história de forma linear, quando em um contexto de globalização diversas temporalidades se entrecruzam” (2015, p. 25), e espaços. Na “modernidade-mundo”, com seus fluxos e inovações tecnológicas, o local e o nacional são redefinidos. Bem como na reflexão de Martín-Barbero citada anteriormente, sobre uma ideia de identidade essencializada que não permitia a diversidade, Ortiz compreende que:

Toda identidade é uma representação e não um dado concreto que pode ser elucidado ou descoberto; não existe identidade autêntica ou inautêntica, verdadeira ou falsa, mas representações do que seriam um país e seus habitantes. Não há, portanto, o brasileiro, o francês, o americano, o japonês – importa entender como as representações simbólicas dessas nacionalidades são construídas ao longo da história, qual o papel que desempenham nas disputas políticas ou nas formas de se distinguir do que seria o outro (2015, p. 152).

Em síntese, o antropólogo avalia que a centralidade da identidade nacional se desloca e tem dificuldade de se impor, pois um conjunto de representações identitárias

pode ser construído neste espaço da modernidade-mundo. No contexto do Quebec, Lisa LeBlanc enfrentou resistências quando deixou o francês de lado e passou a cantar em inglês também. Em entrevista concedida em 2014 a uma rádio local, a artista comentou:

Em New Brunswick não se importam realmente porque lá é bilíngue, e todo mundo fala mesmo ambos idiomas [...] Mas aqui no Quebec, as pessoas diziam tipo, 'Por que você está fazendo isso?'. Aqui, tem mais pertencimento – a língua francesa vai além da linguagem, é questão política e histórica. Então, quer dizer, foi mais desafiador. [Algumas] pessoas aceitaram bem rápido. Mas, teve gente que disse, 'Estou boicotando isso' (apud KISSEL, 2014, tradução nossa)¹⁵.

Partindo da premissa do idioma, Ortiz depreende que o diverso é inteiramente ressignificado: “cada idioma, em sua modalidade, é um universo irreduzível aos outros, e sua morte seria uma perda inestimável para o conjunto das visões de mundo dos diferentes povos” (2015, p. 27). Diversidade passa a significar riqueza e o monolinguismo deixa de ser uma virtude como no mito da Torre de Babel.

Já afirmamos anteriormente a insustentável antinomia moderno/tradicional. Entende-se que há modernidades múltiplas e diferentes formas de articulação com as tradições. Ou seja, a tradição não se restringe mais à ideia de tempo, como era vista pelos folcloristas do século XIX, como sobrevivência do que teria sido menos alterado pela educação e participado menos do progresso: “restaria apenas a missão de congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico” (ORTIZ, 2015, p. 83).

Do ponto de vista político, Ortiz observa que também foram características do século XIX as noções de progressista e conservador. Tradição associava-se a tradicionalismo, significando uma ideologia política que evita ruptura e preserva os valores morais e religiosos. Servia nos países periféricos de obstáculo à construção da modernidade. Mas é possível tratar o passado como patrimônio, não como limitação. Assim, “a tradição e os costumes são ressignificados como elementos de ruptura, e a mudança do *status quo* inscreve-se no eixo da tradição” (ORTIZ, 2015, p.85).

Resistências conservadoras apareceram em Montreal quando Lisa LeBlanc começou a cantar em dialeto acadiano do francês, o *chiac*. Em reportagem do jornal Montreal Gazette, ela comenta sobre casos de preconceito, quando montrealenses imitavam seu sotaque. Na França, revela que isso não aconteceu com a recepção de sua

15 “New Brunswick doesn't really care because it's bilingual, and pretty much everyone speaks both languages [...] But here in Quebec, people were like, 'Why are you doing this?' But here, there's more of an attachment - the French language goes beyond language, it's political and historical. So, I mean, it was a little more challenging. [Some] people accepted it pretty quickly. But, there were some people who said, 'I'm boycotting this'.” (KISSEL, 2014).

música e sua forma de cantar. “Eu acho que é a beleza da língua francesa: que existem diferentes formas de falar, de todo o lugar e isso é tão rico, e acho que temos que compreender isso em vez de julgar” (apud KELLY, 2017, tradução nossa)¹⁶.

Para o historiador Eric Hobsbawm, a reação “a mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social” (2012, p. 8) compõem tradições inventadas. Em nome do nacionalismo (vetor importante no Quebec no século XX), produz-se a necessária “invenção de uma continuidade histórica” ou a personificação da nação por meio de símbolos ou imagens oficiais. Mas estas práticas de invenção de tradições, calcadas na regulação e na repetição programada, difere dos costumes, relacionados a práticas do dia a dia e em constante mudança e inovação. Pois “não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam” (HOBSBAWM, 2012, p. 15). Isto no contexto urbano, pois no rural as velhas tradições tendem a ser mais perenes. No caso do Quebec, o investimento na canção em francês seria um resgate da história francófona no território usada como “legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal”. No entanto, é preciso observar que uma tradição inventada “não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo” (HOBSBAWM, 2012, p. 21). Outrossim, a cultura indígena poderia ter sido escolhida, por exemplo. Não foi o que ocorreu, conforme veremos.

De acordo com o canadense Patrick Imbert (2015), no século XX houve um processo de invenção de identidades nacionais na América que buscava a diferenciação perante a Europa, atendendo às expectativas de desenvolvimento local. Escritores, pensadores e artistas produziram neste sentido, mediados por paradigmas tais como barbárie/civilização. No século XIX, este paradigma, aliado a uma cultura racionalista, levava à negação das raízes territoriais dos indígenas (vistos como bárbaros). A modernidade, representada por pessoas civilizadas teria encontrado uma representação no novo espaço geográfico e simbólico por meio dos canadenses de origem anglófona e francófona. No entanto, este entendimento teria se flexibilizado, superando a rigidez dualística do paradigma. A valorização das práticas agrárias modernas por franco-canadenses, com novas tecnologias, teriam mudado radicalmente sua representação, “porque o espaço não era mais dividido [...] entre cidade e campo” (IMBERT, 2015, p.

16 “I think that’s the beauty of the French language: that there are different (ways of speaking) from all over the place and it’s so rich, and I think we have to embrace that rather than judging it.” (apud KELLY, 2017).

401, tradução nossa)¹⁷. Mesmo assim a antítese perdurou sob novo paradigma: trabalho/indolência, com os indígenas do lado indolente. Mas hoje, o autor acredita que, com a globalização, um pensamento que incorpora a impermanência e as práticas contextuais tem emergido com força. No Canadá é evidente a legitimação da música de valorização da cultura indígena atualmente. Lisa LeBlanc nunca compôs uma canção que mencione diretamente o tema, mas a apropriação que o público faz de sua produção já incorporou esta questão. De acordo com o jornalista Philippe Rezzonico (2017) da rádio CBC, a canção *I Love You, I Don't Love You, I Don't Know* já foi praticamente transformada em hino ameríndio, com os versos sobre uma relação amorosa sendo ressignificados: “*Once the words have been said/ You can't go back/ To what you used to have [...] I love you, I don't love you/ I love you, I don't know*”.

Seguindo analisando a produção de Lisa, será necessária a releitura da antítese moderno/tradicional, ou civilização/barbárie, para o paradigma campo/cidade. Presente na construção identitária canadense, esta dicotomia também marcou a literatura inglesa, conforme estudo de Raymond Williams, e remete à Antiguidade clássica:

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar do barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação (2011, p. 11).

Ao longo do tempo, principalmente em decorrência da Revolução Industrial, estas noções imbricaram-se (como no capitalismo agrário), mas o autor acredita que persistiram certas imagens e associações distintas. Williams atribui ainda à cidade na atualidade a “sensação de ilimitadas possibilidades, de encontro, de movimento” (2011, p. 18), enquanto o campo evoca uma estrutura de sentimentos bucólica, de refúgio, inocência. Estes paradigmas estão presentes no videoclipe de *Cerveau ramolli*, que inicia com Lisa caminhando em um lugar ermo. A letra de tédio diz que “não tem nada acontecendo na minha vida”. O arranjo tem banjo no início que confere uma ambiência country. Então aparece o letreiro com seu nome e o título da canção. A tipografia lembra filmes de faroeste. Então a artista chega a uma roda (rodeio) de televisores antigos postos em cavaletes de madeira. Entra o peso da banda de rock no arranjo. A imagem

17 “because space was no longer divided [...] between city and country” (IMBERT, 2015, p. 401).

fica girando e mostrando colagens da performance dos músicos nas telas. Conjugam-se os paradigmas campo/cidade, folk/rock, bucólico/movimentado.

O CAUBÓI E O BANJO NA MÚSICA DE LISA LEBLANC

Mais do que elementos de tradição, a figura do caubói e o instrumento banjo são componentes da cultura internacional-popular. Renato Ortiz (2000) entende as expressões que ocorrem em espaços desterritorializados, a partir da abstração de objetos mundializados, compartilhados em grande escala, com suas marcas facilmente identificáveis que mapeiam nossa familiaridade como cultura internacional-popular. “Familiaridade que se realiza no anonimato de uma civilização que minou as raízes geográficas dos homens e das coisas” (ORTIZ, 2000, p. 107-108). Ocorrem assim processos de deslocalização e desenraizamento das formas e dos homens. Este tipo de cultura internacional-popular projeta-se além das fronteiras nacionais e caracteriza uma “sociedade global de consumo”. Como exemplo, cita a propaganda dos cigarros Marlboro, em que valores como virilidade e liberdade são capitalizados por meio de signos e referências culturais conhecidos mundialmente, incorporados na figura do caubói. Essa ressemantização dos significados pode ser observada no cinema de faroeste, que entra em declínio nos estúdios estadunidenses e floresce na Itália. Ortiz acredita que isto é possível porque “o gênero deixa de se vincular a sua territorialidade”. Não importam mais as origens históricas, a memória internacional-popular funciona como um sistema de comunicação: “Por meio de referências culturais comuns, ela estabelece a convivência entre as pessoas” (ORTIZ, 2000, p. 130). Esta relação está latente no videoclipe de *Gold Diggin' Hoedown*, com a garota caubói japonesa.

Eric Hobsbawm descreve e problematiza a constituição do mito internacional do caubói americano como tradição inventada. Trata-se de um mito gerado a partir de um grupo social marginalizado (bárbaro) que personifica o herói, o homem montado a cavalo e o macho. Hobsbawm nota que “os verdadeiros caubóis não tiveram nenhum significado político na história dos Estados Unidos, ao contrário dos *gauchos* na Argentina e no Uruguai, por exemplo, outro mito de cavaleiro selvagem. Mas a popularidade internacional foi alcançada pelo caubói norte-americano de forma incomparável, bem como suas características: “tenacidade, bravura, [...] indisciplina [...] desprezo do homem a cavalo pelo que anda a pé, [...] jeito fanfarrão de andar e de se vestir que cultivava como sinais de superioridade” (HOBSBAWM, 2013, p. 315).

Atribuições que certamente acompanham sua identificação por parte de sujeitos brancos de classe média, conforme o historiador postula, mas que estão ausentes na apropriação da garota japonesa do videoclipe citado. Esta parece valorizar apenas o lado aparente e divertido do mito. Faz sentido aqui lembrar que tanto Hobsbawm quanto Ortiz (2000) citam o papel de Búfalo Bill, com seu espetáculo *western* que circulou pelo mundo, para a popularidade do caubói, que também foi tema-padrão de romances baratos e mídias populares no século XIX. Na literatura, o caubói inventado teria sido uma criação romântica tardia que representava o ideal de liberdade individualista. Mas não se pode esquecer que “o caubói também representava um ideal mais perigoso: a defesa do americano nativo branco, anglo-saxão, protestante contra os milhões de imigrantes intrusos de raças inferiores” (HOBSBAWM, 2013, p. 322), e assim teria contribuído para a ascensão da segregação e do racismo anti-imigrante.

Em outro videoclipe, *J'pas un cowboy*, Lisa LeBlanc canta: “eu não sou um caubói, mas eu gosto de fingir que sou”. É uma sátira do caubói moderno, mostrando cenas de uma casa com decoração *kitsch* (santos e cavalos de gesso), filme de banguê-banguê, e bingo temático *western*. Lisa atua simulando ser uma cantora country em um ambiente *démodé*, com exagero na interpretação. O tom de sátira do clipe reforça o da música, uma crítica ao caubói do mundo das aparências e não da vida prática. No entanto, ao se colocar em cena naquele papel, a artista também assume aquele tipo.

Ao lado da mitologia do caubói, a materialidade e sonoridade do banjo podem ser destacadas como centro de tensões e misturas na música de Lisa LeBlanc. O instrumento figura na capa dos seus três lançamentos fonográficos. No primeiro álbum (*Lisa LeBlanc*, 2012), uma ilustração de estética pop mostra alguns itens da vida rural e do universo feminino, tais como uma espiga de milho, uma pá, uma vaca, um batom e, claro, o banjo. No EP *Highways, Heartaches and Time Well Wasted* (2014), ela aparece em cima de um rochedo na beira do mar, apoiada no *case* do banjo. Já no disco mais recente, *Why You Wanna Leave, Runaway Queen?* (2016), Lisa é representada por uma bonequinha de brinquedo que veste botas de caubói e empunha um banjo.

O banjo é um instrumento musical de origem em *plantations* do Caribe e da América do Norte. Criado a partir de inspirações africanas, cruza fronteiras culturais. Seu som de cordas vibrando sobre uma pele acompanha canções e tem diversos significados. Desde o som da África, da escravidão, da negritude, do progresso, do protesto até o som da América. Para Laurent Dubois, “mais do que tudo, o banjo é o

som da solidariedade, do encontro no meio do exílio, de estar junto e fazendo isso ser capaz de recontar o passado e imaginar o futuro” (2016, p. 1). O banjo incorpora uma história de cruzamentos e trocas que vão além do território:

[...] é uma cartografia que não respeita fronteiras nacionais, mas mapeia uma história de movimentos indisciplinados e encontros imprevisíveis. Seguindo o banjo, temos uma visão privilegiada da história americana como uma encruzilhada, uma história definida tanto pela intensa troca entre culturas quanto por um conjunto de lutas profundas, violentas e contínuas entre as comunidades que, em última análise, colaboraram na criação de seu som (DUBOIS, 2016, p. 3-4, tradução nossa)¹⁸.

Hoje, o banjo é um instrumento que acompanha os movimentos culturais multinacionais, de acordo com Dubois. Pode-se ouvir tocá-lo desde as ruas de New Orleans, do Haiti, até da China. O sentido de sua recriação atual está ligado a uma ideia de manter o uso de um objeto que é constantemente reinventado, enquanto faz geração após geração sentir como se estivessem ligadas a profundas fontes de tradição. Neste sentido é importante notar que no final do século XIX o imaginário do banjo como símbolo da América do Norte privilegiou seu uso por mãos brancas na área rural em detrimento de sua origem negra. Ao longo do tempo o banjo também foi definido como instrumento que confere às pessoas um senso de conexão com o próprio passado. Portanto, o uso que Lisa LeBlanc faz do instrumento no contexto canadense é tributário desta origem e imaginário, mas também é diverso.

No show que observamos em 9 de dezembro de 2017 no teatro Corona em Montreal, notamos que após algumas músicas com a guitarra, Lisa empunhou o instrumento e anunciou que “agora é aquela parte do show com banjo”. Criou-se uma expectativa de sonoridade acústica, mas tocou *Ace of Spades*, uma das mais hard rock do repertório, versão da banda Motörhead. A plateia ovacionou. A compositora tocou o banjo acelerado e, quando entrou o peso da banda de rock, seguiu o mesmo andamento, embora a dinâmica tenha se intensificado. Assim, o banjo empresta seu timbre para gerar uma ambiência mais idílica a uma canção que é heavy metal e segue sendo, com Lisa cantando de forma mais “rasgada”. De acordo com Dubois, o sentido da recriação do banjo está ligado a uma ideia de manter o uso de um objeto que é constantemente reinventado, enquanto faz geração após geração sentir como se estivessem ligadas a

18 “its history a cartography that respects no national borders, but rather maps a story of unruly movement and unpredictable encounters. By following the banjo, we get a privileged view of American history as a crossroads, a story defined as much by the intensive exchange between cultures as by a profound, violent, and ongoing set of struggles between the communities that ultimately collaborated in creating its sound” (DUBOIS, 2016, p. 3-4).

profundas fontes de tradição. “Ele se ofereceu como um instrumento que proporcionou um senso de enraizamento no meio do deslocamento” (DUBOIS, 2016, p. 4-5, tradução nossa)¹⁹. Desta forma, se considerarmos a catarse na plateia, além da diversão, a vibração pode estar relacionada à imbricação entre tradição e modernidade. Este paradigma é reforçado no clipe da canção, lançado em 2017, com Lisa vestindo jaqueta de couro com franjas e botas estilo caubói em uma performance ao vivo, com muito *headbanging*. Intercalam-se *takes* da plateia, do palco e de ovelhas pastando no campo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo procurou-se uma primeira aproximação com a carreira de Lisa LeBlanc, contextualizando sua produção a partir do Quebec e diante dos processos culturais contemporâneos. Desde o primeiro videoclipe lançado em 2012, que alcançou a maior marca de visualizações que Lisa LeBlanc obteve até hoje no YouTube (mais de 2 milhões de *views*), até o mais recente, postado em 2017, a carreira da cantora-compositora canadense mudou bastante esteticamente. Algumas propostas artísticas seguem pautando sua produção, como o banjo e a problematização do caubói, que ora está explícita na forma de sátira, ora mais sutil em acionamentos da cultura *western*. As soluções criativas e formas de produção híbridas nos álbuns, shows e videoclipes posicionam-na nos fluxos culturais globais sob um aspecto de diversidade cultural.

Preliminarmente, observa-se que os videoclipes de Lisa LeBlanc trazem uma leitura contemporânea do tema do caubói muito mais evidente que suas canções. Esta consideração ressoa a pesquisa de Thiago Soares sobre a estética do videoclipe, na qual conclui que “apesar de 'unidos' por um sintoma estrutural e visual, canção e videoclipe originam caminhos distintos, podendo 'se tocar' em determinadas trajetórias de divulgação, mas lançando mão de recursos próprios” (SOARES, 2013, p. 284). Em *You Look Like Trouble (But I Guess I Do Too)* (2015), Lisa faz uma canção de amor, com arranjo de banjo e a mistura característica entre o tom mais acústico para contar uma história e o peso da banda para expressar um sentimento intenso. Já no clipe, homens fortes preparam-se em porões escuros, como se fossem começar a lutar. Ao invés disso, jogam xadrez. O contraste e a sátira seguem o estilo de Lisa LeBlanc, mas neste caso trazem outros elementos na tela que não estavam claros na canção, como a agressividade e a estratégia. É o primeiro vídeo em que uma estética de cinema ocorre,

¹⁹ “It offered itself up as an instrument that provided a sense of rootedness in the midst of displacement” (DUBOIS, 2016, p. 4-5).

com uma narrativa paralela/separada da performance dos músicos. Nas produções anteriores era sempre Lisa e sua banda conduzindo as cenas e o argumento.

Em 2017, Lisa LeBlanc lança o clipe de *City Slickers and Country Boys*, canção rebelde e autobiográfica, sobre a jovem nascida no interior que foi morar em um grande centro, e volta para passar uns dias na terra natal. O campo é representado como velho, tedioso, parado no tempo. A jovem não se sente mais pertencente ao local, nem bem-vinda. Então quer fugir antes que enlouqueça. Já no videoclipe, traz uma outra camada de sentidos para a situação, pois o que parece ser o forasteiro perdido na pequena cidade é um zumbi. Além da estética contemporânea, com claras referências aos filmes de Quentin Tarantino, a personagem que representa a *greasy woman* da letra é uma heroína no clipe. Sua postura e seu carro conversível dialogam com a contracultura e a aventura no início do vídeo. Ao final, com a capota retraindo, protege uma criança e ocorre uma posição mais maternal, figurando o campo como lugar idílico e seguro.

Pode-se observar que Lisa LeBlanc tensiona e reelabora oposições paradigmáticas como campo/cidade, tradição/modernidade. As soluções estéticas que cria a partir do banjo e do caubói, por exemplo, constituem ao mesmo tempo expressões autorais e conexões diretas com o público. O mesmo ocorre com o seu cantar misturando e valorizando idiomas, em sintonia com a diversidade. Sua produção musical também se enquadra no que Martín-Barbero definiu como sustentabilidade cultural, pois circula de forma consoante aos processos globais, enquanto mantém o interesse por fatores locais, o que é recompensado.

REFERÊNCIAS

CANADA. Infographic: Population Growth in Canada, 2016 Census of Population. Disponível em: <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-627-m/11-627-m2017005-eng.htm> Acesso em: 8 jul. 2018.

DUBOIS, Laurent. **The banjo America's African instrument**. Cambridge: Belknap/ Harvard University Press, 2016.

GODIN, Sandra. Lisa LeBlanc, dans le tapis. **Le Journal de Québec**, 11 jul. 2017. Disponível em: <http://www.journaldequebec.com/2017/07/11/lisa-leblanc-dans-le-tapis> Acesso em 8 jul. 2018.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz & Terra, 2012. p. 7-25.

_____. O caubói americano: um mito internacional? In: HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados**. São Paulo: Cia das Letras, 2013. p. 310-329.

KELLY, Brendan. Lisa LeBlanc gives a lesson in her brand of Acadian French. **Montreal Gazette**. 10 dez. 2017. Disponível em: <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/lisa-leblanc-gives-a-lesson-in-her-brand-of-acadian-french> Acesso em: 8 jul. 2018.

KISSEL, Chris. 'Folk-trash' singer Lisa LeBlanc talks about Canadians boycotting her new EP + more. **Diffuser**. 10 dez. 2014. Disponível em: <http://diffuser.fm/lisa-leblanc-trash-folk-interview-2014/> Acesso em: 8 jul. 2018.

LEBLANC, Lisa. **Site oficial**. Vídeos. Disponível em: <http://www.lisaleblanc.ca/en/videos/> Acesso em: 2 maio 2018.

LUSSIER, Martin. The labelling process in popular music: being-called “musiques émergentes” in Montréal. **MedieKultur: Journal of media and communication research**. Copenhagen, v. 51, 2011, p. 110-126.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. **Matrizes**. São Paulo, v. 8, n. 2, jul./dez. 2014. p. 15-33.

OLLIVIER, Michèle. Snobs and québécois: prestige and boundaries in popular music in Quebec. **Popular Music**. v. 25/1, Cambridge University Press, 2006. p. 97–116.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Universalismo e diversidade**: contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo, 2015.

PÉLOQUIN, André. Les 30 meilleures chansons francophones. **Le Journal de Montréal**. 9 jun. 2018. Disponível em: <http://www.journaldemontreal.com/2018/06/09/les-30-meilleures-chansons-francophones> Acesso em: 8 jul. 2018.

REZZONICO, Philippe. L'exutoire de plaisir de Lisa LeBlanc. 10 dez. 2017. **CBC Radio-Canada**. Disponível em: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1072253/lisa-leblanc-theatre-corona-montreal-runaway-queen-spectacle> Acesso em: 8 jul. 2018.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: UFPB, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.