

“GOING UP TO PEOPLE AND TINKLING”: A PSICODELIA JAZZÍSTICA DA CANTERBURY SCENE

[“GOING UP TO PEOPLE AND TINKLING”:

THE JAZZY PSYCHEDELIA OF THE CANTERBURY SCENE]

RAFAEL SENRA COELHO¹

<https://orcid.org/0000-0002-9052-5972>

Universidade Federal do Amapá – Macapá, AP, Brasil

Resumo: A Canterbury Scene foi uma cena musical surgida no sul da Inglaterra, influenciando diversos artistas em todo o mundo até a atualidade. Teóricos e músicos questionam se essa cena foi de fato um movimento, e se esse rótulo não foi apenas fruto de mera denominação arbitrária. Contudo, além da rede de sociabilidade formada em Canterbury, defendemos nesse artigo que características culturais da cidade foram decisivas na constituição da carreira desse grupo de músicos e na manutenção de seus vínculos sociais e estéticos.

Palavras-chave: Psicodelia; Música popular; Sociologia da arte

Abstract: The Canterbury Scene was a music scene that emerged in the south of England, influencing several artists around the world until today. Theorists and musicians question themselves whether this scene was in fact a movement, and whether this label was not just the result of a mere arbitrary name. However, in addition to the sociability network formed in Canterbury, we defend in this article that cultural characteristics of the city were decisive in the constitution of the career of this group of musicians and in the maintenance of their social and aesthetic bonds.

Keywords: Psychedelia; Popular music; Sociology of Art

Mais que um movimento, Canterbury Scene tornou-se uma espécie de rótulo musical, compreendido como um subgênero não apenas do rock progressivo, mas também da música psicodélica ou até mesmo do jazz fusion. Afinal, seria exatamente na tangente entre esses estilos que poderíamos localizar o que entendemos como “Canterbury sound”. O período mais fértil desse conjunto de músicos provavelmente está compreendido entre os anos de 1966 e 1980, quando seus discos mais aclamados foram lançados (HADLEY, 2018).

A “família” de bandas e artistas compreendidos nesse rótulo não é pequena. Podemos listar nomes como Soft Machine, Caravan, Kevin Ayers, Robert Wyatt, Bruford, Egg, Hatfield And The North, National Health, Steve Hillage, Gong, dentre outros. Outros artistas tiveram relações de maior ou menor grau com essa cena, e aí incluímos nomes como Henry Cow, Khan, Soft Heap, Rapid Eye Movement, Slapp Happy, In Cahoots, Mike Oldfield, Camel, Gilgamesh, Matching Mole e Quiet Sun. Todos esses são artistas compreendidos dentro do território do Reino Unido, mas, apesar disso, é possível encontrar nomes de músicos em outros países que atendem a todas as características do som Canterbury: Supersister, D.F.A, Moving Gelatine Plates, Picchio Dal Pozzo, Alco Frisbass, Forgas Band Phenomena, Ultramarine, Sanguine Hum, MIRthkon, Schnauser, The Muffins, Happy the Man, The Wrong Object ou Henry Fool.

Apesar dessa vasta linhagem, é possível estabelecer critérios a respeito de artistas que, mesmo apresentando algum vínculo com a Canterbury Scene, não fazem parte dela. Para Aymeric Leroy, criador do site *Calyx* e autor do livro *L'école de Canterbury*, alguns dos nomes mais constantemente associados ao Canterbury, como Henry Cow ou Camel, na verdade ficariam fora dessa categorização:

Ocasionalmente, Henry Cow beirava o território de Canterbury, claramente influenciado por Soft Machine quando eles começaram, e em *Legend* [disco de 1973] essa característica ainda está lá. Fred Frith [Guitarrista de Henry Cow] foi influenciado pelo estilo de Phil Miller na época, mas eles expandiram em suas próprias características. E tem o Camel. Eu gosto deles, mas, além da participação de Richard Sinclair no grupo por um tempo, não há nada de Canterbury neles. Eles são realmente uma banda de prog sinfônico¹. (LEROY. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor)

¹ No original: “Occasionally, Henry Cow verged on the Canterbury territory, clearly influenced by Soft Machine when they started out, and on [1973’s] *Legend* it’s still there. [Henry Cow’s guitarist] Fred Frith

Isso traz uma importante delimitação para nosso presente estudo: o fato de que nem todos os artistas que saíram da cena cultural de Canterbury adotaram efetivamente as marcas de estilo do que se convencionalizou chamar de Canterbury Scene. É o caso de Barbara Gaskin, que, apesar de ser associada a essa cena e de ter tocado com bandas como Hatfield And the North ou Egg, acabou se estabelecendo à época na banda Spirogyra, um grupo que lançou três discos de relativo sucesso entre 1971 e 1973. Apesar de Spirogyra ter se desenvolvido no território da Universidade de Kent, em Canterbury, Gaskin faz uma ressalva: “Caravan e Spirogyra eram *muito* diferentes musicalmente. Naquela época, não havia tal coisa como a cena genérica de Canterbury – havia apenas bandas em Canterbury.”² (GASKIN. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor).

Canterbury (em português, “Cantuária”) é uma cidade localizada no sudoeste da Inglaterra, que pertence ao condado de Kent. Com pouco mais de cinquenta mil habitantes, essa pequena cidade fica a duas horas de carro de Londres, e, seja por seu acesso fácil ou por suas características urbanas medievais, é um dos principais destinos turísticos do Reino Unido. E isso não é de hoje: desde meados do século XII, Canterbury é um dos principais destinos de peregrinos em toda a Europa. Seja por motivos pouco nobres (como a venda de relíquias falsas a fiéis pobres) ou elevados (como visitar o túmulo de Saint Thomas Becket, na Catedral de Canterbury), a cidade desbancou outros importantes centros de peregrinação do território inglês, como Frideswide, Cuthbert ou Wulfstan (JESUZ, 2012).

No imaginário popular, o nome “Canterbury” tornou-se muito lembrado por conta de uma das obras-primas da literatura britânica: *Os Contos da Cantuária (Canterbury Tales)*, de Geoffrey Chaucer. Escrito entre 1387 e 1400, o enredo desse livro apresenta um grupo de peregrinos que saem da pousada Tabbard Inn (localizada em Southwark, distrito de Londres que fica ao sul do Rio Tâmisa) rumo à Catedral de Canterbury. A obra de Chaucer reúne vários contos escritos em verso e em prosa narrados por cada um desses peregrinos (CHAUCER, 2014).

was influenced by [Hatfield And The North’s] Phil Miller’s playing style at the time but they grew into their own thing. Then there’s Camel. I like them but apart from Richard Sinclair’s membership of the group for a while, there’s nothing Canterbury about them. They’re really a symphonic prog rock band”.

² No original: “Caravan and Spirogyra were *very* different musically. At that time there was no such thing as the generic Canterbury scene – there were just bands in Canterbury”.

Além da referência histórica, um aspecto inusitado talvez crie um imprevisível elo entre o livro de Chaucer e o estilo da Canterbury Scene: a variedade de tendências, ideologias e perspectivas. O autor medieval trouxe para sua obra uma pluralidade de dispositivos retóricos (com visões morais que variavam de personagem para personagem), dominando estilos e tendências literárias bem distintas entre si. Uma postura igualmente virtuosa e de interesses multifacetados parece também marcar os artistas da Canterbury Scene. Em uma postagem do site *Calyx*, especializado em estudar e analisar discos e performances desses artistas, Mario Bucci define Canterbury como um “espírito”, “O ponto que que estou realmente buscando é que Canterbury se parece mais com um "espírito", uma maneira de interpretar a música e o papel dos músicos, a inclinação para cruzar gêneros musicais sem muito respeito por rótulos, definições ou tradições”³ (BUCCI. In: LEROY, tradução livre do autor). Aymeric Leroy também apresenta uma definição dos elementos que podem ser encontrados em qualquer banda vinculada ao Canterbury: “Para mim (Canterbury) é a coabitação entre os extremos; um minuto pateta, no próximo cerebral, e no próximo pop. Por um lado, você tem ideias muito complexas, estranhas e, por outro lado, música bem acessível que muitas vezes é também melódica e lírica”⁴ (LEROY. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor).

Do ponto de vista lírico, as composições flertam com uma tradição nonsense tipicamente inglesa, cujos paralelos remetem tanto à literatura vitoriana (Lewis Carroll) quanto a produções massivas (os programas televisivos do grupo de humor Monty Python), ou mesmo a algumas das vanguardas europeias (como o dadaísmo e o surrealismo).

Por toda a sua sofisticação musical, as bandas de Canterbury desenvolveram uma resposta do rock para (o grupo de humor) Monty Python. Títulos de músicas como "(Big) John Wayne Socks Psychology on the Jaw" (de Hatfield And the North) e "If I Could Do It All Again, I'd Do It All Over You" (de Caravan) se tornaram a norma, assim como letras cheias de trocadilhos divertidos, imagens absurdas, e temas decididamente não-rock'n'roll, como conversar com garotas em campos de golfe ("Golf Girl", de Caravan), e impressionar mulheres com escolhas de acordes inteligentes ("Licks For the Ladies", de Hatfield And the North). Um estilo claramente inglês, e seu equivalente mais próximo nos EUA podem

³ No original: “a way to interpret music and the role of musicians, the inclination to cross musical genres without much respect for labels, definitions or traditions”.

⁴ No original: "For me it's the cohabitation between extremes; one minute goofy, next cerebral, the next pop. On the one hand you've got very complex, weird ideas and on the other, very accessible music that's often melodic and lyrical".

ter sido as excursões instrumentais de alto nível e a sensibilidade irônica de Frank Zappa⁵. (ALLEN, 2021, tradução livre do autor)

O lendário DJ da Radio 1 da BBC de Londres, John Peel, foi um enorme entusiasta da Canterbury Scene, movimento que ele próprio definia como “school of anti-song”, considerando as abordagens musicais pouco ortodoxas no âmbito dos vocais ou mesmo do som instrumental (HEATH, 2009). O som da Canterbury Scene alia aspectos bem variados, que podem ser mapeados de maneira geral a partir de algumas influências principais: a base melódica bebe nas tendências do jazz que despontavam na virada dos anos 1960 e 70, sendo o fusion/jazz rock a principal delas. Harmonicamente, é interessante considerar a influência comum advinda tanto do fusion (que fundiu o jazz com gêneros como rock, R&B, e funk) quanto do progressivo (gênero que nasce do encontro entre rock, psicodelia, folk e música clássica).

Em termos de timbres e instrumentos, podemos notar que a Canterbury Scene ora se aproxima e ora se distancia tanto do prog quanto do jazz e fusion em geral. Vamos começar elencando os instrumentos que mais se aproximam do jazz/fusion. As baterias e ritmos soam muito semelhantes ao que era feito por músicos famosos da cena jazzística e fusion da época, como Tony Williams, Billy Cobham ou Lenny White, tanto em termos sonoros quanto nos arranjos. No que tange ao baixo, notava-se no geral uma aproximação também maior do jazz que do rock progressivo. A título de exemplo, basta comparar os baixos de músicos progressivos como Chris Squire (Yes) e Geddy Lee (Rush) com os de baixistas Canterbury como Richard Sinclair (Caravan, Hatfield And the North) ou Hugh Hopper (Soft Machine). Enquanto Squire e Lee tocavam baixos Rickenbacker com sons bem agudos (e Squire ganhava ainda maior estridência no timbre tocando com palheta), Sinclair era conhecido por seus baixos jazzísticos (cujos instrumentos eram Jazz Bass “custom”, exclusivos, e às vezes em modelos fretless, conseguindo um som ainda mais jazzístico). A princípio, Hopper poderia também parecer fiel à abordagem jazzista (se valendo de seus baixos Peavey Patriot ou Fender Jazz Bass), mas no disco *Third*, de Soft

⁵ No original: “For all their musical sophistication, the Canterbury bands developed a rep as rock’s answer to Monty Python. Song titles like Hatfield and the North’s “(Big) John Wayne Socks Psychology on the Jaw” and Caravan’s “If I Could Do It All Again, I’d Do It All Over You” were the norm, as were lyrics full of droll puns, absurdist imagery, and such decidedly non-rock’n’roll subjects as chatting up girls on golf courses (Caravan’s “Golf Girl”), and impressing women with clever chord choices (Hatfield and the North’s “Licks For the Ladies”). A distinctly English style, its closest U.S. equivalent might have been the next-level instrumental excursions and tongue-in-cheek sensibilities of Frank Zappa”.

Machine, Hopper cede aos pedidos do tecladista Mike Ratledge (que queria outra voz solista na banda), e passa a trabalhar também com timbres de fuzz (GOMES, 2009).

Se pensamos em timbres de guitarra e teclado, aí a aproximação maior é com o rock progressivo e o som psicodélico. As guitarras contavam com efeitos analógicos modernos para a época, como overdrive, delay, fuzz, reverb, flanger, dentre outros – efeitos também muito presentes em trabalhos de bandas de progressivo sinfônico como Genesis, Yes ou Pink Floyd, mas nem tanto no fusion. Mas a principal característica de timbres da Canterbury Scene seria, sem dúvidas, o uso dos teclados analógicos da época: instrumentos como Fender Rhodes, Hammond, Moog, dentre outros. Alguns artistas de fusion até se valiam de teclados como esses (Joe Zawinul, do Weather Report, e Chick Corea, do Return do Forever são bons exemplos); contudo, os sons extraídos por tecladistas como Dave Stewart ou Dave Sinclair eram mais próximos do space rock, do krautrock e da psicodelia em geral. Os timbres saturados de efeitos de eco e reverberação traziam um clima lisérgico quase que característico da Canterbury Scene.

Por fim, outra característica também vital para diferenciar esses artistas em relação aos grupos de jazz ou de rock progressivo envolve a maneira como exploravam o lado popular das músicas. Contrastando com os instrumentais sofisticados e virtuosísticos, várias das melodias cantadas eram absolutamente simples, às vezes se assemelhando a cantigas de ninar. Conceitualmente, a abordagem lírica que se somava a essa característica melódica davam às canções da Canterbury Scene um aspecto não apenas irônico, cômico e parodístico, como também por vezes ingênuo, e até mesmo delirante e psicodélico em vários momentos. Nesse sentido, a diferença da abordagem “canterburiana” em relação a artistas psicodélicos como Pink Floyd (na fase com Syd Barrett) ou Jefferson Airplane pode ser detectada de duas maneiras: na radicalização conceitual e lírica (que traz elementos mais profundamente distintos) somada ao instrumental cuja qualidade de composição e performance ultrapassa o rock básico, aproximando-se do jazz, como já comentado anteriormente.

Uma cena, ou apenas uma denominação arbitrária?

A denominação “Canterbury Scene” teria sido cunhada em 1973 por Steve Lake, jornalista do semanário *Melody Maker* (SMITH, 2015). Como vários outros movimentos

musicais do século XX, as denominações e definições muitas vezes partem não dos próprios grupos, mas de núcleos externos a eles, sejam midiáticos (jornalistas, críticos) ou acadêmicos. De todo modo, a atribuição de rótulos funciona como elemento de distinção para aqueles que partilham do espaço desses coletivos:

(...) a rotulação faz parte de uma estratégia de distinção social – no sentido proposto por Bourdieu e retomado por Sarah Thornton. Ou seja: o sentido de exclusividade é fundamental para estes grupamentos; e cada vez que o novo estilo se torna conhecido num circuito ampliado, definido negativamente pelos seus participantes como o *mainstream*, deixa de ser valorizado pelos frequentadores, que partem em busca da próxima novidade exclusiva – o *hype* -, numa velocidade pautada pelo ritmo com que o conhecimento se difunde através das redes sociais. (SÁ, 2011, p. 154)

Existe um debate sobre o fato da Canterbury Scene ter seu nome associado à cidade de Canterbury, visto que boa parte das bandas abandonaram-na logo que puderam, além do fato de que boa parte dos artistas associados a esse rótulo não necessariamente vieram de lá. Para Aymeric Leroy, faz sentido questionar se a formação dessa cena em Canterbury teria sido um mero “acaso geográfico” (“un hazard géographique”), ou se esses músicos teriam feito as mesmas obras caso viessem de outro lugar (LEROY, 2016, p.13). Não é possível negligenciar a proximidade geográfica entre Canterbury e Londres como um evidente aspecto favorável. Contudo, será que a cidade de Canterbury em si mesma ofereceu condições adequadas para o crescimento dessa cena de músicos?

Para Alan Stupemhuson-Payne:

Como um local de produção de música popular, no entanto, Canterbury, em geral permaneceu praticamente 'indiferente' à música que continua a levar seu nome (...). A cidade e seus arredores forneceram uma combinação de músicos ativos com um senso limitado de espaço e infraestrutura. Não havia nenhum estúdio de gravação em Canterbury; e a provisão de música ao vivo era encontrada nas boates de East Kent, nas faculdades e nos salões comunitários do centro da cidade. Planos para iniciar e manter uma gravadora de Canterbury, embora fossem evidentemente discutidos, nunca foram realizados⁶. (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 09, tradução livre do autor)

⁶ No original: “As a site of popular music production, however, Canterbury has, on the whole, remained pretty much ‘indifferent’ to the music which continues to bear its name (...). The City and its surroundings provided a combination of active musicians with a limited sense of space and infrastructure. There was no recording studio accommodation in Canterbury; live music provision was to be found in the nightclubs of East Kent and the colleges and the community halls of the City Centre. Plans to start and maintain a Canterbury record label, whilst they were evidently discussed, were never realised”.

Esses planos de montar uma gravadora específica em Canterbury foram mencionados por Hugh Hopper em uma entrevista concedida à revista/fanzine *Facelift*, mas, de acordo com Stumpenhuson-Payne, apenas nos anos 1990 é que seria montada uma gravadora e distribuidora em East Kent chamada Canterbury Music. Antes disso, as produções dos artistas da cena foram compiladas de fato por um selo chamado Voiceprint (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 09).

Em outra entrevista, Hugh Hopper afirma que, para ele, o rótulo da Canterbury Scene é mais uma criação arbitrária do que a identificação de uma cena de fato:

Eu acho que (Canterbury Scene) é um rótulo bastante artificial, uma coisa jornalística... Eu não me importo, mas pessoas como Robert (Wyatt) na verdade odeiam essa ideia, porque ele nasceu em outro lugar e acabou indo para a escola aqui. No tempo em que os Wilde Flowers começaram, quase nunca trabalhamos em Canterbury. Foi só quando Robert e Daavid foram para Londres para começar Soft Machine que algo aconteceu. Eles não eram realmente uma banda de Canterbury... Então, isso não me preocupa... se isso ajuda as pessoas a entender ou ouvir mais música, então está tudo bem.

Canterbury nunca foi um bom lugar para tocar. Fiz um show na sexta-feira passada e foi a primeira vez que toquei aqui por cerca de dois anos. Não é praticamente um lugar musical. Há muitas pessoas que vieram disso. Há poucos bares aqui, mas não é realmente um foco musical em geral... Nasci em Cantuária e morei aqui até os 19 anos, depois morei em outros lugares na França e Londres, em outros lugares em Kent... E gradualmente voltei para cá – não era realmente um plano, apenas aconteceu assim. Então essa coisa de Canterbury, é uma boa ideia porque é uma cidadezinha agradável, tem uma catedral, e no Verão parece bom. Mas não está acontecendo muita coisa aqui, realmente⁷. (HOPPER. In: LEROY, tradução livre do autor)

As observações de Hopper se fazem oportunas para esse trabalho, na medida em que trazem incômodos não apenas da parte dele, mas de outros importantes participantes da Canterbury Scene, como Robert Wyatt. Para Howard Becker, queixas como essas são importantes pontos de análise para a sociologia da arte, na medida em que demonstram a

⁷ No original: "I think it's a rather artificial label, a journalistic thing... I don't mind it, but people like Robert [Wyatt], he in fact hates that idea, because he was born somewhere else and just happened to go to school here. In the time when the Wilde Flowers started we hardly ever worked in Canterbury. It wasn't until Robert and Daavid went to London to start Soft Machine that anything happened at all. They weren't really a Canterbury band... So, it doesn't worry me... if it helps people understand or listen to more music then it is fine. / Canterbury has never been a really good place to play. I played one gig last Friday and it was the first I played here for about two years. It's not virtually a musical place. There are lots of people who've come from it. There are few pubs here, but it's not really a musical hotbed at all... I was born in Canterbury and I lived here until I was about nineteen and then I lived in other places in France and London, other places in Kent... And I gradually came back this way - it wasn't really a plan, it just happened this way. So that Canterbury thing, it's a nice idea because it's a nice little town, it's got a cathedral and in the Summer it looks good. But not much is happening here, really".

distância entre o horizonte de expectativas dos participantes (as convenções) e a maneira com que as coisas e os eventos se efetivam na prática:

Aqueles que fazem trabalho de campo sabem que as queixas são dados especialmente bons acerca da atividade organizacional. Por quê? Porque as organizações consistem em (eis a teoria) modos regularizados de interagir, modos conhecidos de todos os que participam na forma como as coisas são feitas. Os participantes tomam esses modos como garantidos – são aquilo que chamei “convenções” no estudo das artes – e sentem-se incomodados quando outros não se comportam como esperado. E então queixam-se, e as suas queixas expõem claramente o que era tido como garantido ou “o modo como aqui se fazem as coisas”, que é, afinal, aquilo que um sociólogo quer saber. (BECKER, 2010, p. 14)

O pessimismo de Hopper pode ser interpretado como sendo uma referência a certo descaso demonstrado pelas pessoas e pelas instituições da cidade em relação à sua tradição de ser um celeiro de talentos musicais. É como se a consolidação das conquistas artísticas alcançadas pelas pessoas de lá tivesse acontecido fora, e não dentro de Canterbury. Para Richard Sinclair (Caravan, Hatfield And the North), o papel de Canterbury não envolveria tanto a manutenção das carreiras de cada integrante, mas teria, na verdade, um importante papel de formação para alguns deles:

As pessoas dizem, o que é a cena de Canterbury? Eu acho que você tem que vir para Canterbury, vê-la e ouvi-la! Acho que Kent tem um som em particular. Nós cantamos em nossas escolas aqui, estávamos todos na escola dessa região. Eu fazia parte do coro da Igreja da Inglaterra: até os dezesseis anos eu cantava tonalidades que são muito inglesas. Nos últimos 3 ou 400 anos, e mesmo antes disso, algumas das tonalidades voltam. Então elas estão aqui, e eles são uma mistura de coisas europeias também. A história tem muito disso. Canterbury é um centro histórico de atividades nos últimos cem anos. Então é um passo importante do que quer que esses mil anos tenham englobado. Eu acho que não é para ser ridicularizado só porque é um centro de comunicação e é um ponto de encontro - muitas nações vêm aqui visitar a catedral, então você tem uma situação muito única acontecendo.

Muita coisa acontece aqui, Canterbury é bastante cosmopolita, até certo ponto... Mas isso é por causa dos turistas, não das pessoas que realmente vivem aqui: eles (os nativos) são muito conservadores, não cosmopolitas em tudo, não particularmente, mundanamente, eu não acho. A música acontece lá fora, é escrita aqui e vai para fora. Esta é a cena de Canterbury para mim. Não existe aqui, mas se forma aqui. Músicos, amigos se unem e tocam música juntos, e então eles vão pela Europa e tocam suas músicas e ficam conhecidos por esse tipo de som⁸. (SINCLAIR. In: LEROY, tradução livre do autor)

⁸ No original: "People say, what is the Canterbury scene? I think you have to come to Canterbury and see it and hear it! I think Kent has got a particular sound. We've sung it in our schools here, we were all at school in this sort of area. I was part of the Church of England choir: up to the age of sixteen I was singing tonalities that are very English. Over the last three or four hundred years, and even earlier than that, some of the tonalities go back. So they are here, and they are a mixture of European things too. The history is very much that. A very historical centre of activity is Canterbury for the last hundred years. So it's quite an important stepping stone of whatever this thousand years have covered. I think it's not to be mocked because

Ao assinalar o papel formativo da cidade, Sinclair elenca elementos musicais e extramusicais como igualmente importantes. Ele começa abordando sua formação musical, ao participar de coros na Igreja da Inglaterra, e aprender escalas e formas musicais típicas da música inglesa. Nesse sentido, Edward Macan destaca também como Mike Ratledge, do Soft Machine, estudou órgão na Catedral de Canterbury, algo que provavelmente influenciou seu estilo musical (MACAN, 1997, p. 149). Voltando à fala de Sinclair, ele ressalta, para além da música, o papel exercido pelas características geográficas, culturais e históricas de Canterbury, como sua atmosfera interiorana, as catedrais, e até mesmo a atividade turística. Esses elementos extramusicais são tratados por Sinclair como algo tão importante quanto o aprendizado musical que tiveram na juventude, e tudo isso somado adquire uma importância fundamental na constituição do som de Canterbury.

Para além do caráter formativo, é preciso destacar que houve, de fato, uma vivência coletiva das pessoas em torno de Canterbury, e que essa experiência comunitária realmente ajudou a fomentar os primórdios dos principais grupos que emergiram dali. Barbara Gaskin resume um pouco de como foi sua chegada à Canterbury em 1969:

Morávamos em uma casa comum na Rua St. Radigunds, que era uma verdadeira colmeia de atividade criativa", diz ela. "Minha experiência na cidade foi pela universidade que estava em cima da colina, uma universidade moderna onde você olhava para baixo de algumas faculdades e via a catedral no vale. Muito bonita. Caravan estava excursionando e nós nos apresentamos a eles. Eles eram a banda naquela época. Eles estavam em *Top Of The Pops*, o que significava que, até onde conseguimos ver, eles tinham conseguido (alçar algum sucesso)! Quando cheguei lá (em Canterbury), conheci Steve Hillage imediatamente. Ele esteve em Uriel e me apresentou a Dave Stewart, que morava em Londres, mas que frequentemente visitava a cidade⁹. (GASKIN. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor)

it's a centre of communication here and it's a meeting point - many nations come here to visit the cathedral, so you get a very unique situation happening. / A lot goes on here, it's quite cosmopolitan, Canterbury, to a degree... But that's because of the tourists, not from the people who actually live here: they are very conservative, not cosmopolitan at all, not particularly worldly, I don't think. The music happens outside, gets written here and taken out. This is the Canterbury scene for me. It doesn't really exist here, but it forms here. Musicians, friends join together and play music together, and then they head off around Europe and play their music and get noted for this type of sound".

⁹ No original: "We lived in a communal house in St. Radigunds Street which was a real hive of creative activity, (...). My experience of the city was by the university which was up on a hill a modern university where you looked down from some of the colleges and saw the cathedral in the valley. Very beautiful. Caravan were gigging and we introduced ourselves to them. They were the band back then. They'd been on *Top Of The Pops* which meant as far as we were concerned they'd made it! When I first arrived there I

As experiências compartilhadas entre esse grupo de músicos certamente foram determinantes para definir o resultado final que eles alcançavam – e, além disso, a identidade alcançada através da arte; seja a identidade de cada integrante enquanto músico e artista, seja a identidade da Canterbury Scene como um todo. Exemplo disso está em um importante dado estético da banda Soft Machine: o uso do fuzz em contextos diferentes dos usuais.

Na história da música popular moderna, o fuzz nasce de maneira acidental, e seu uso remete à 1951, quando os norte-americanos Ike Turner & His Kings of Rhythm lançam a faixa “Rocket 88”. O som das guitarras distorcidas (que influenciaria toda uma geração pioneira do rock britânico, como Jimmy Page, Eric Clapton e Jeff Beck) nessa faixa foi fruto de um acidente ocorrido com o amplificador – o produtor Sam Phillips diz que uma queda fez com que o amplificador soasse distorcido, enquanto Ike Turner atribui o som ao fato do aparelho ter sido molhado pela chuva (FRIEND, 2021). O som acidental acabou sendo transformado em um pedal de guitarras, o Maestro FZ-1 Fuzz Tone, e, após ser usado por Keith Richards no grande sucesso “(I Can Get No) Satisfaction”, dos Rolling Stones, tornou-se imensamente popular (FRIEND, 2021).

Durante a década de 1960, pedais como fuzz eram usados sobretudo por guitarristas. Em instrumentos como os teclados, o máximo que se usava de efeitos externos era o uso de caixas Leslie usadas em conjunto com órgãos Hammond, de modo a criar efeitos de tremolo em estéreo. Contudo, no geral, acreditava-se que os teclados já tinham suas próprias características sonoras, e não necessitavam de efeitos acoplados a eles.

O senso radical de experimentalismo dos músicos da Canterbury Scene fez com que se arriscassem a usar pedais como fuzz em instrumentos como teclados e contrabaixos. O som que Mike Ratledge, do Soft Machine, tirava de seu órgão plugado em um fuzz acabou sendo considerado como uma espécie de “assinatura de Canterbury” (ALLEN, 2021). Mesmo Hugh Hopper, que inicia sua carreira como um típico baixista de jazz, acaba aderindo ao uso do fuzz por influência de seus colegas de banda. Ao ser questionado como foi que começou a usar esse recurso, o baixista disse: “Mike Ratledge, o organista

met Steve Hillage immediately. He'd been in Uriel and he introduced me to Dave Stewart who lived in London but often visited”.

da Soft Machine, estava escrevendo peças que me obrigavam a tocar linhas de baixo com uma força similar as das linhas de órgãos, não apenas atuando como acompanhamento, então eu usei fuzz para tirar o baixo da base enquanto ainda mantinha o som fundamental do instrumento”¹⁰ (HOPPER. In: SHERMAN, 2006, tradução livre do autor).

Para Howard Becker, uma das características da arte enquanto experiência coletiva é o fato de que inúmeras pessoas ao redor da produção artística acabam por influenciar o resultado final. Ele discute como podemos, por exemplo, notar o papel de editores na obra final de escritores como Dickens, George Elliot e tantos outros, ressaltando que “além do putativo artista, existiam outras pessoas envolvidas no processo de edição, que tomavam decisões que ajudavam a moldar o resultado final da obra” (BECKER, 2010, p. 16). Isso ajuda a entender como Hopper adota o uso do fuzz no baixo como um recurso estilístico, sendo essa uma decisão que, longe de cumprir uma mera veleidade individual, era necessária para moldar um projeto artístico coletivo.

O início de uma experiência musical comum para esses músicos pode ser rastreado desde os anos escolares, quando, ainda adolescentes, vários nomes ligados aos primeiros projetos dessa cena estudaram juntos na Escola Simon Langton, em Canterbury. Foi ali que tiveram seu primeiro contato com estilos como jazz e música de vanguarda. De acordo com Jim Allen:

O ímã para esses mavericks em treinamento era a mansão georgiana de 15 quartos pertencente à mãe do jovem baterista/cantor Robert Wyatt, no condado vizinho de Canterbury, Lydden. Então Wyatt e seus colegas de escola formaram a banda local de rock/R&B The Wilde Flowers em 1964, que se tornaria a raiz de toda a cena. Mas o verdadeiro agente provocador foi o beatnik, poeta e guitarrista hippie Daevid Allen, um australiano expatriado que começou a alugar um quarto dos Wyatts e envolveu Robert em jams de free-jazz a partir de 1961¹¹. (ALLEN, 2021, tradução livre do autor)

Steve Hillage não nasceu em Canterbury, mas se mudou para a cidade em 1969, e acabou se relacionando e tocando com diversas bandas e artistas da cidade, como Khan,

¹⁰ No original: “Mike Ratledge, the organist of Soft Machine, was writing pieces that required me to play bass lines of equal strength to the organ lines, not just boomy-boom accompaniments, so I used fuzz to get the bass out of the basement while still keeping the foundation sound of the instrument”.

¹¹ No original: “The magnet for these mavericks-in-training was the 15-room Georgian manse belonging to young drummer/singer Robert Wyatt’s mom in Canterbury’s neighboring county of Lydden. Wyatt and his schoolmates then formed local rock/R&B band The Wilde Flowers in ‘64, who would become the root of the entire scene. But the real agent provocateur was beatnik holdover and budding hippie poet-guitarist Daevid Allen, an Australian ex-pat who’d started renting a room from the Wyatts and engaging Robert in free-jazz jams in 1961”.

Gong, Egg, dentre outros nomes. Para ele, mesmo bandas como Gong, que tinham integrantes de vários países, acabaram sendo associadas à Canterbury sobretudo por causa de seu fundador e antigo líder, Daavid Allen – que foi membro fundador do Soft Machine (HILLAGE. In: SMITH, 2015). O depoimento de Hillage reforça o fato de que existia realmente uma cena musical que, se não ocorria integralmente em Canterbury, girava muito em torno de pessoas que vieram de lá. Ele acredita que o incômodo com o rótulo Canterbury Scene ocorre porque criadores de música querem mais ser apreciados como indivíduos do que como parte de uma cena; mas, ainda assim, ele se vê feliz por ser associado ao estilo musical dessa cena em especial (HILLAGE. In: SMITH, 2015).

Um dos aspectos fundamentais para consolidar a relação entre esses participantes da Canterbury Scene envolve a identificação com a contracultura emergente principalmente no fim dos anos 1960. Pessoas da época, sobretudo as mais jovens, se viam questionando profundamente todas as instituições e ritos sociais que norteavam a sociedade ao seu redor.

(...) Os meninos daquela geração tiveram aquela intuição. Por quê? De onde ela caiu na cabeça deles, no espírito deles? De onde veio? Ninguém sabe. Aconteceu simplesmente. (...) Nós queríamos que a nossa vida fosse diferente da vida que a gente via os adultos viverem. O que a gente via no nosso estilo de vida, no Ocidente, desde aquela época? Doença, neurose, crime, tudo que a gente tem de ruim. A característica da sociedade era a multiplicação de instituições, tipo hospital, porque todo mundo era doente; prisão, porque todo mundo era criminoso; por aí. (MACIEL. In: ALMEIDA, NAVES, 2007, p. 66)

Existe um vínculo duplo dos músicos Canterbury com a contracultura, ou, para dizer de outro modo, uma adesão e recusa simultâneas, dependendo do aspecto em que se foca. No ponto de vista estético ou comportamental, é nítido que esses artistas estavam em desacordo com a ordem vigente, como bem narra Pye Hastings, guitarrista do Caravan:

Canterbury nos anos 60 era uma cidade do interior muito no molde 'Conservador/Cidade Catedral', lembra Hastings. "Na maioria das vezes, fomos tolerados pela geração mais velha, mas certos velhos eram muito anti-qualquer mudança no status quo, e saíam do seu caminho para que você soubesse disso. Foi memorável ver Hugh Hopper barrado de um pub local só por sua aparência. Foi destaque no jornal local e, claro, todos nós pensamos nele como um tipo de herói¹². (HASTINGS. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor)

¹² No original: "Canterbury in the 60s was a country town very much in the 'Conservative/Cathedral City' mould (...). Mostly we were tolerated by the older generation but certain old fuddy duddies were very anti any change to the status quo and would go out of their way to let you know. Hugh Hopper was memorably

Além do episódio narrado acima, vale mencionar, por exemplo, o fato de que Soft Machine tocou nos protestos estudantis de Maio de 1968 em Paris (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 14). Entretanto, como já abordado nesse artigo, existe uma veleidade popularesca que perpassa o interesse de alguns dos músicos da Canterbury Scene, o que implica, em algum nível, em certo alinhamento deles com gostos e tendências conservadoras da época. O mesmo Hugh Hopper que orgulhou seus amigos ao ser barrado pela própria aparência quando tentou entrar em um pub foi quem confessou que, na época em que tocou com Wilde Flowers, seus pais incentivaram que a banda ensaiasse em casa (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 14). Dado que a maioria dos jovens da época se orgulhavam de se rebelarem contra os valores de seus pais, é no mínimo curioso que os pais de Hopper o incentivassem dessa maneira. Esse ensaio seria numa quinta-feira à noite, pouco antes de iniciar o programa *Top of the Pops*. O cuidado em não marcar os ensaios no horário de um dos mais populares programas de música da Inglaterra deve ser levado em consideração ao destacarmos as possíveis ambições comerciais dos jovens músicos por trás dos Wilde Flowers. Dito isso, porém, é importante lembrar que o Wilde Flowers foi uma espécie de grupo proto-Canterbury Scene, e as características estilísticas do movimento ainda não tinham desabrochado. De todo modo, é preciso considerar que, mesmo quando o movimento já se encontrava desenvolvido, Stumpenhuson-Payne defende que as letras de bandas como Caravan ou Soft Machine eram auto-reflexivas ou semiautobiográficas demais para articular alguma oposição aos valores estabelecidos. Do ponto de vista lírico, é como se, para eles, importasse mais destacar os valores da formação de classe média e da educação privilegiada que tiveram (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 14).

Pode-se dizer que os Wilde Flowers (um grupo de R&B que existiu entre 1964 e 1967) foram uma espécie de “marco zero” da Canterbury Scene. Para Dave Stewart, ex-integrante de bandas como Egg, Hatfield And the North e National Health, a Canterbury Scene nasce a partir de duas bandas que realmente emergiram da cidade de Canterbury: Soft Machine e Caravan. Quase todos os integrantes da formação inicial dessas bandas vieram dos Wilde Flowers (STEWART. In: SMITH, 2015). Para Alan Stumpenhuson-

barred from a local pub just for the way he looked. It was featured in the local newspaper and of course we all thought of him as a bit of a hero for it".

Payne, uma característica que marcava os Wilde Flowers e que continuou em Caravan envolve a ambição comercial e o desejo de sucesso, ou seja, de não permanecerem apenas como uma banda semianônima do *underground* britânico (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p.11). Esse flerte com uma proposta mais acessível, porém, não pode ser estendida para o resto da Canterbury Scene. Um possível consenso das características gerais de todo esse agrupamento de músicos elenca aspectos muito distantes do que se entende como um som comercial: afinidade pela experimentação, progressões de acordes distintas, alusões ao jazz e ao rock etc. (STUMPENHUSON-PAYNE, 2018, p. 97). Eu acrescentaria também o vínculo inequívoco e profundo com parâmetros da psicodelia e do rock progressivo.

Ainda que nosso trabalho se baseie mais em uma visão da Canterbury Scene enquanto movimento do que em uma análise estilística, nos parece importante trazer aqui algum exemplo mais pontual sobre o que representa o tal “Canterbury Sound”. Para Pye Hastings, a faixa “Nine Feet Underground” (extraída do disco *In The Land Of Grey And Pink*, de 1971, que foi escrita por Dave Sinclair), “provavelmente seria a única faixa que os fãs elegeriam como tendo todos os ingredientes representativos do que é chamado de Canterbury Sound”¹³ (HASTINGS. In: SMITH, 2015, tradução livre do autor). Trata-se da última faixa do disco mais vendido do Caravan – na verdade, esse tema de 22 minutos ocupava todo o Lado B do vinil, e suas seis inspiradas divisões se mostram impressionantemente orgânicas e bem executadas. As letras não trazem nada de intelectual ou de notável, mas se harmonizam de algum modo com a atmosfera contracultural do início da década de 1970, e contextualizam bem a relação da banda com sua época. Só pelos títulos das seções (“Dance of the Seven Paper Hankies” ou “Hold Grandad By the Nose”), notamos o humor pateta e nonsense típico da Canterbury Scene. Na parte instrumental, boa parte dos momentos são compostos de improvisações de Dave Sinclair no seu órgão Hammond. Apesar da sonoridade típica de uma banda de rock progressivo sinfônico (sobretudo nos trechos cantados por Richard na parte final da música), a ênfase nos improvisos em quase todo o tema é típica do jazz/fusion, e deixa claro o espaço intermediário ocupado pelos artistas da Canterbury Scene em sua fórmula sonora peculiar.

¹³ No original: “would most likely be the one track which would be chosen by the fans as having all the ingredients representative of what is called the Canterbury Sound”.

“Nine Feet Underground” talvez seja uma das obras primas que equilibram, de fato, o som Canterbury. Não é excessivamente hermética como muita coisa feita pelo Soft Machine, nem flertava tanto com o comercial como o próprio Caravan faria em alguns discos, e nem era tão “delirantemente” sofisticada como o som do Gong, por exemplo. Na verdade, ao observar essa canção como uma espécie de síntese do movimento, podemos também obter uma breve compreensão do quão vasto e plural é o som dessa cena. Como define Aymeric Leroy, a entidade chamada de Canterbury Scene talvez devesse ser definida como uma espécie de escola de pensamento, tal qual o Grupo Bloomsbury ou os pintores Pré-Rafaelitas (LEROY, 2016).

Ainda que o livro de Leroy, *L'école de Canterbury*, seja mencionado como o mais ambicioso trabalho de pesquisa sobre a Canterbury Scene, nem ele e nem nenhuma outra obra conhecida se detém em analisar o movimento do ponto de vista da estrutura musical. Porém, no campo metodológico mais sociológico e menos formalista em que eu e outros pesquisadores se circunscrevem, o que podemos destacar com certeza é que uma ampla rede de amizades e relacionamentos entrelaçam de fato o trabalho desses artistas. Seu raio de ação transcendeu a cena musical dos arredores de Canterbury, traçando um lastro que vai além até mesmo do próprio Reino Unido. Seu som deixou descendentes para muito além da Inglaterra (como a já citada banda americana Happy the Man), mas, mesmo em Canterbury, artistas contemporâneos como Syd Arthur ou Billy Bottle and Martine's tem uma influência confessa da Canterbury Scene, e até mesmo já tocaram com nomes como Dave Sinclair ou Hugh Hopper (SMITH, 2015). Outros artistas contemporâneos são associados com o estilo, como Homunculus Res e The Winstons na Itália, ou Guaranfoe, Schnauser e Kopp na Inglaterra, por exemplo. Tais menções à Canterbury Scene feitas tanto tempo depois do auge do movimento só mostram que esse recorte está longe de ser apenas um “rótulo artificial”, como disse de maneira bem pessimista o baixista Hugh Hopper.

No fim das contas, o que importa ao mapear e refletir sobre uma cena musical como essa tem menos a ver com a uniformidade das propostas estilísticas, e mais a ver com o fato de que, apesar de tantas propostas díspares e singulares, é possível encontrar elos comuns, seja em um aspecto estilístico mais geral, ou seja nas similaridades de seus pontos de partida e suas origens. A Canterbury Scene é geralmente tida como um mero

apêndice dentro da história do rock progressivo ou do rock psicodélico, mas representou um movimento musical influente e que merece ser mais conhecido.

Referências bibliográficas

- ALLEN, Jim. The Canterbury Scene: How A Bunch of Bookish Bohemians Became The Monty Pythons of Prog. In: *Discover Music*. Texto publicado em 04 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://www.udiscovermusic.com/stories/canterbury-scene-prog/>>. Acessado em 13 de julho de 2022.
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Canterbury*. Editora 34, 2014.
- FRIEND, Musician's. The Early History of Fuzz Pedals. In: *Musician's Friend*. Texto publicado em 18 de junho de 2021. Disponível em: <<https://www.musiciansfriend.com/thehub/early-history-fuzz-pedals>>. Acessado em 13 de julho de 2022.
- GOMES, Gary. Memories of... Dedicated to Hugh but You Weren't Listening. In: *Perfect Sound Forever*. Texto publicado em agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.furious.com/perfect/hughhopper.html>>. Acessado em 11 de julho de 2022.
- HADLEY, Marc. 'L'École de Canterbury' by Aymeric Leroy – a review by Marc Hadley. In: *Facelift: the Canterbury scene(zine) continued*. Matéria de 25 de março de 2018. Disponível em: <<https://canterburyscene.com/2018/03/25/lecole-de-canterbury-by-aymeric-leroy-a-review-by-marc-hadley/>>. Acessado em 11 de julho de 2022.
- HEATH, Dick. Canterbury Scene definition. In: *Prog Archives*. Texto publicado em 03 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=12>>. Acessado em 13 de julho de 2022.
- JESUZ, Viviane Azevedo de. *A cidade sobre o texto: um estudo acerca da sociedade urbana inglesa a partir da narrativa de Geoffrey Chaucer (segunda metade do século XIV)*. 2012. 188f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.
- LEROY, Aymeric. *Calyx – The Canterbury Website*. Disponível em: <<https://www.calyx-canterbury.fr/>>. Acessado em 11 de julho de 2022.
- LEROY, Aymeric. *L'école de Canterbury*. Marselha: Mot Et Le Reste, 2016.

- MACAN, Edward. *Rocking the Classics, English Progressive Rock and the Counterculture*. Nova York: Oxford University Press, 1997.
- MACIEL, Luiz Carlos. O tao da contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia (org.). *"Por que não"?: rupturas e continuidades da contracultura*. 7Letras, 2007. pág. 66.
- SÁ, S. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JR, Jeder. GOMES, Itania Maria Mota (orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- SHERMAN, Jeff. Hooploops: An Interview with Hugh Hopper. In: *Eclectic Moonlight*. Entrevista publicada em 23 de fevereiro de 2006. Disponível em: <http://www.eclecticmoonlight.com/hooploops__interview_with_hugh.html>. Acessado em 13 de julho de 2022.
- SMITH, Sid. The Canterbury Scene: The Sound Of The Underground. In: *Prog (Louder)*. Matéria de 17 de abril de 2015. Disponível em: <<https://www.loudersound.com/features/the-canterbury-scene-the-sound-of-the-underground>>. Acessado em 11 de julho de 2022.
- STUMPENHUSON-PAYNE, Alan. *Popular Music in Canterbury Between 1965 and 1971 and Theories of Scene*. 2018. 254 f. Tese (Doutorado) – School of Music and Fine Art, University of Kent, Cambridge, 2018.

Recebido em 28/07/2022
Aceito em 15/11/2022

ⁱ **Rafael Senra Coelho** é Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (PPGLET-UNIFAP). Professor de Literatura Brasileira no Departamento de Letras-Português da Universidade Federal do Amapá – Campus Santana (UNIFAP). Membro dos grupos de pesquisa NUPEL (CNPQ), Literatura e Mídia (CNPQ) e Cultura Pop (CNPQ). Diretor da coleção *Além da Letra* na Editora Hucitec. Autor de quadrinhos, músico, escritor. **E-mail:** rararafaels@yahoo.com.br