

Entrevista com Clive Robbins^{86 87 88}

A entrevista começa com Lia Rejane falando da emoção em receber Clive Robbins e da importância dessa visita ao Brasil.

C.R. – É muito importante voltar ao hemisfério sul porque eu morei aqui durante muitos anos, na Austrália. Estou feliz de vir ao Brasil, pelo povo latino. Um dos meus grandes professores, Geuter⁸⁹, tinha muita vontade de vir à América do Sul, mas Paul (Nordoff) nunca quis vir porque teve uma experiência ruim no México, que não é América do Sul, mas América Latina. Ficou receoso, então, nós nunca viemos. Estou encantado em estar aqui. É uma experiência maravilhosa. Isso faz a minha vida mais completa pois adoro a energia das pessoas. A musicoterapia de cada país tem uma energia própria.

L.R. – Eu gostaria de reiterar a importância de sua visita e de fazer algumas perguntas sobre musicoterapia. Mas, inicialmente eu gostaria de comentar que ontem à noite fiquei surpresa ao ouvir a Barbara⁹⁰ dizer que você, quando jovem, era um pintor. No entanto, antes de chegarmos na pintura eu gostaria de perguntar-lhe, onde você nasceu?

C.R. – Nasci na Inglaterra, em 1927, e minha família tinha uma padaria. Então, todo o ambiente era de trabalho, pois a padaria era a nossa casa. Morávamos, dormíamos e comíamos onde estavam as máquinas e os escritórios. Nesse lugar trabalhavam, mais ou menos, vinte pessoas durante vinte e quatro horas por dia. Assim, cresci num ambiente de trabalho, e não numa casa. Tudo era trabalho.

⁸⁶ Esta entrevista foi realizada em novembro 1997, por ocasião da visita de Clive Robbins ao Rio de Janeiro. Clive Robbins é o criador do *approach* Nordoff-Robbins, juntamente com Paul Nordoff. É o Diretor de Ensino do Centro Nordoff-Robbins, da NYU – *New York University*.

⁸⁷ A tradução da entrevista e a transcrição da fita de vídeo foram feitas pelo Prof. Ennio Roberto Borghini.

⁸⁸ Nota da entrevistadora – NE – na transcrição foi mantida a linguagem coloquial utilizada na entrevista.

⁸⁹ NE - Clive Robbins refere-se aqui ao Dr. Herbert Geuter que era o Diretor Médico da Escola de Sunfield, e que exerceu profunda influência no desenvolvimento do *approach* Nordoff-Robbins.

⁹⁰ A entrevistadora refere-se a Barbara Hesser, diretora da carreira de Musicoterapia da *New York University* – Mestrado e Doutorado – e da Clínica *Nordoff-Robbins*, que pertence também a essa universidade.

L.R. – Você já era pintor nesse espaço, ou começou a pintar depois disso?

C.R. – Passei um tempo da minha vida tentando encontrar o que poderia fazer, o que deveria ser. Era muito aberto à vida, explorava muitas coisas, entendia de mecânica, mas também gostava de música. Embora o gosto de minha família fosse a música clássica ligeira e popular, que eu também gostava, na minha adolescência descobri a música séria, sinfônica, concertos, e assim por diante. Na verdade, era muito interessado em artes, especialmente, arte dramática. Então, entrei para a Real Força Aérea e sofri um acidente. Comecei a me interessar por fotografia e depois comecei a pintar, estudar técnicas de pintura, história da arte e, particularmente, os impressionistas. Monet, era meu deus, mas amei também Renoir e muitos outros. Então, tornei-me pintor.

L.R. – E como você foi da pintura para a música?

C.R. – Em primeiro lugar tinha uma relação prática com a música. Comecei a estudar piano quando tinha doze anos, e não era tão ruim. Estava começando a tocar sonatas de Beethoven, mas no acidente tive um problema na mão esquerda e não pude mais tocar piano. Assim comecei a minha experiência musical. Era realmente interessado em música.

Depois de ter sido pintor por muito tempo, percebi que tinha um bom olho, mas que não tinha o talento necessário. Fiquei um pouco cansado de aprisionar as cores numa tela, queria que as cores ficassem livres. E não encontrei a forma de fazer isso. A partir daí, fui de trabalho em trabalho, fazendo toda espécie de atividades. Mas voltei para a padaria da minha família para ter algum dinheiro pois queria emigrar. Então foi ali que conheci a minha primeira mulher. Ainda estou respondendo a sua pergunta sobre como cheguei à musicoterapia.

Passamos a morar num *trailer*, viajando pelo país e foi quando ela encontrou trabalho numa instituição de Rudolf Steiner⁹¹, para crianças.⁹² Algumas vezes eu dirigia até seu trabalho – que era num lugar maravilhoso, um parque particular, com uma grande casa e muitas edificações em volta –, e eu sentia que esse era um lugar especial. Um dia, no Natal, ela me fez visitar esse lugar, essa comunidade. As pessoas viviam juntas e

⁹¹ NE – STEINER, Rudolf – (1861-1925) –, filósofo e pedagogo alemão, criador da Antroposofia.

⁹² NE – Clive refere-se aqui a Sunfield Children's Home, na Inglaterra, uma escola residencial para crianças e adolescentes com problemas cognitivos e emocionais.

trabalhavam com cerca de setenta crianças. Talvez houvesse cerca de vinte e cinco a trinta pessoas fazendo o mesmo trabalho.

Era um Natal normal, todos bebendo, brinquedos, várias coisas de Natal. Havia, porém, uma atmosfera de paz, reverência, velas por toda parte, bondade.

Eles faziam sua própria mobília, que era de madeira e muito bem feita. Faziam sua própria cerâmica em cores bonitas, faziam camas para as crianças, teciam seus próprios cobertores e, acho que porque sempre quis pertencer a uma comunidade, me senti muito atraído por este lugar.

Pouco depois do Natal voltei para ver se poderia ficar lá. Eles adoravam minha mulher, pois ela era maravilhosa com as crianças, muito atenciosa e gentil. Lembro-me que quando ia caminhando para lá pensei: você é um idiota, não sabe nada disto, não será capaz de dizer o que você quer dizer. Você se sente tímido, sem graça.

Ao chegar vi árvores e uma bela casa e quando cheguei ao topo tive um sentimento maravilhoso de beatitude, confiança e serenidade, como se eu estivesse num lugar muito especial. E pensei, que mesmo que isso não tivesse sido planejado eu gostaria de ser professor dessas crianças. Fiquei muito contente porque eles me deram alguns livros para ler. Pediram que eu voltasse quando terminasse de lê-los e fosse capaz de falar sobre seu conteúdo. Os livros eram sobre o caminho do desenvolvimento espiritual, vida e morte e, embora fosse tudo novo para mim, fui capaz de entender. Quando voltei à casa falei sobre tudo isso e eles disseram que eu poderia ficar. Assim, mudei para lá com o meu *trailer* e comecei a trabalhar. Fui treinado para trabalhar como professor de crianças deficientes. Isso foi em 1954. Há 43 anos trabalho com esse tipo de crianças. Tinha crianças muito difíceis. Depois que terminei meu estágio pedi para trabalhar com crianças difíceis. Não me pergunte por que, mas acredito que eu queria ser desafiado para lidar com aquilo que eu considerava difícil.

As crianças com quem comecei a trabalhar eram muito deficientes. Elas não melhoravam. Pelo contrário, pioravam. Uma ou outra melhorava. Quando ficavam mais velhas, eu podia controlá-las. Eu tinha uma forte personalidade e consegui ter minha classe em ordem. Mas, isso não me satisfazia porque sentia que queria ultrapassar as dificuldades, os problemas, a dor, a frustração, o fracasso, e chegar ao centro dos indivíduos e liberá-los para a vida porque estavam sempre aprisionados naquela condição. Eu me sentia tão desesperado que um dia fiz uma prece profunda. Havia uma espécie de revelação feita por Steiner, no início do século, em 1900-1923, mas senti que precisávamos de uma revelação

nova, de uma forma contemporânea de ação, e não como se fazia na Europa 50 anos atrás. A partir do contato com as idéias de Steiner, pude ter uma nova visão sobre questões como reencarnação e carma. Por outro lado, isso me dava uma responsabilidade maior porque eu não podia encontrar, naquela época, uma maneira de trabalhar em favor da cura dessas crianças. Então, honesta e sinceramente, orei.

Herbert Geuter, nascido na Alemanha, foi para a Escola Steiner, em Stuttgart. Seu pai, nos anos 30, foi para a Inglaterra, para ajudar a desenvolver a Educação baseada em Steiner, pois ele tinha uma grande bagagem.

Todas as pessoas que seguem as palavras de Steiner são dogmáticas. No entanto, têm uma certa liberdade, ainda que com cuidado em relação aos seus ensinamentos.

Mas, Herbert Geuter era diferente. Ele disse que havia tremendas brechas no trabalho de Steiner. Mas Steiner fez o que podia, e foi só no ano final de sua vida que ele falou sobre patologia e crianças deficientes. Ele viveu uma vida plena. Começou muitos projetos para trazer uma nova visão interior, novos entendimentos, novas percepções, novos desafios.

Não acho que minha oração tenha surtido efeito mas, certamente, me levou a uma busca. Você tem que estar preparado para tudo que acontecer.

Penso que, freqüentemente, fazemos a única coisa que podemos fazer, que é orar. Eu tinha a minha própria vida espiritual.

Isso foi em 1957. Depois, em 1958, Paul Nordoff visitou algumas instituições de crianças. Ele estava seguindo os passos de Steiner e era um brilhante compositor e pianista. Ele esteve na Europa, durante seu ano sabático, num período de estudos para tentar conseguir que sua música fosse interpretada. Como eu dizia, na América ele era conhecido como compositor neo-romântico, e nos anos 50 esta era uma sentença de morte.

L.R. – Ele era americano, não era?

C.R. – Paul era americano. Ele tinha grandes conhecimentos em inglês, alemão, espanhol, e no idioma índio-americano. Tinha uma mistura bem americana formada por civilizações estrangeiras. Ele estava na Europa tentando conseguir que interpretassem sua música. Tinha estado lá muitas vezes antes da guerra e mantinha muitos contatos. Como eu dizia, na América ele era conhecido como compositor neo-romântico, e

nos anos 50 esta era uma sentença de morte. Qualquer coisa romântica era considerada sentimental demais. Nesta época, todos estavam interessados em filmes e ele havia conhecido o diretor de Sunfield, quando este foi fazer uma palestra na América.

É aí que a história de Paul e a minha começam a se entrelaçar. Ele estava em Londres e foi a uma palestra de um antroposofista muito importante, Karl Koenig⁹³, que tinha uma personalidade muito forte e meios poderosos de controlar pessoas, conseguindo sempre o que queria. A palestra foi sobre crianças fisicamente deficientes e consistia em fazer as crianças olharem para uma tela branca. Atrás da tela havia luzes coloridas e, entre as luzes e a tela, ritmistas se moviam muito graciosamente. Na tela se via, portanto, uma luz cor-de-rosa e uma sombra que seria verde-azul, as cores complementares. Acompanhando estes movimentos havia música suave. Quando a palestra terminou, Paul perguntou: “Esta música foi composta especialmente para esta atividade?” E o palestrante falou: “Sim,” mas mais à frente vamos falar um pouco sobre isto. Era uma música fraca, “fina”, estereotipada. Paul, disse: “Isto é muito excitante. A música é composta (porque ele mesmo era um compositor) dentro de uma atitude espiritual, dentro de uma vida espiritual. E aí ele falou: “Tenho que ir à Escócia. Tenho que ver este homem”. E seu amigo respondeu: “Você não tem tempo de ir tão longe, à Escócia, e voltar para a Alemanha. Vá a *Sunfield* que é muito mais perto e visite essa instituição de crianças pois lá utilizam bastante música também”. Então, Paul veio visitar a instituição onde eu trabalhava.

Eu estava dando a minha aula e Geuter disse a um dos meninos do meu grupo: “Tenho que lhes contar a história da Cinderela. (Vocês devem estar familiarizados com essa história dos Irmãos Grimm aqui). Há duas versões, a francesa, que é muito romântica, com abóboras e ratos virando cocheiros, e há a versão original alemã, que é muito pesada, dramática e colorida. E foi esta a versão que ele usou.

Estávamos com meu grupo na minha pequena sala de aula, sentados à mesa, contando a história. Então batem à porta e entra o meu diretor com este americano, que eu não conhecia. Sabia que viria, mas não sabia que visitaria minha aula. Sentaram-se então com as crianças e continuamos a contar a história. E Paul sentou-se, com os cotovelos apoiados nos joelhos, atento a tudo que acontecia. Foi difícil continuar a contar a história, mas eu o fiz. Finalmente, Paul disse ao diretor: “Acho que estamos perturbando o ambiente. Devemos sair.” Aí eles saíram.

⁹³ NE - KOENIG, Karl - (1832-1901), Físico francês de origem alemã que fundou em Paris um laboratório de instrumentos musicais.

Portanto, a primeira vez que Paul me viu, eu estava trabalhando com crianças deficientes.

Naquela noite ele deu um recital no qual tocou as suas músicas. Ele adorava escrever canções sobre poemas. Pegava um poema e musicava. Nunca fazia o oposto. Eu adorava a poesia americana moderna de Cummings e outros poetas como Edna St. Vincent Millay.

Eu estava neste pequeno balcão, olhando para baixo e lá estava o piano e Paul. Ele primeiro lia os poemas e depois tocava a música feita. Eu nunca tinha visto um homem tão aberto e tão direto com o público. E os poemas eram maravilhosos. Eram sobre a vida, sentimentos, luta, amor, mistério e misticismo, mas lidos de uma maneira especial. E aí ele tocava sua música e eu entendia a liberdade dela; entendia porque a tinha feito; como as palavras e a música se juntavam e o poder de expressão que saía delas. E eu senti como se ele fosse um sol entre os outros homens. Era radiante, poderoso, forte, mas não autoritário. Eu senti que ele tinha a capacidade de expressar amor, sem afetação, sem sentimentalismo, sem ser preciosista, mas bem direto; do coração, inteligente. Sobre sua música, eu estava vivendo cada nota, cada parte. Esta é a maneira que os jovens seguidores de Schubert se sentiam naquela época. Ele é o Schubert de minha época. Eu estava muito emocionado e alerta. Após o concerto, vim descendo as escadas e todas as pessoas estavam saindo. Mesmo os mais velhos e prósperos faziam reverência a ele. Aí eu perguntei a um amigo: “George, gostou da música?” E ele disse: “Sofri”. Então, eu pensei: “Você não a compreendeu. Isto não é para você nem para sua geração, é para a minha geração”.

Foi então um momento de liberação e eu soube o que podia vivenciar: o poder, a verdade. Falei com Paul mais tarde. Ele disse: “Veja, minha música é para os jovens”. Ele foi, então, à Alemanha e disse a um amigo rico – que tinha uma fábrica de turbinas –, que estava muito interessado em usar a música como terapia. Ele o mandou a um outro lugar, onde um músico estava usando uma lira com cordas. Este músico estava trabalhando com uma criança que não podia juntar as palavras; que só podia dizer palavras separadas, a não ser que puxasse as cordas de uma lira. Podia, então, dizer a Paul: “Guten morgen” etc. (Bom dia, na América). Paul estava tão maravilhado com isso que pensou consigo mesmo: “Aqui estou eu na Europa, tentando mostrar uma sinfonia a eles e aqui está um músico tentando através da música levar uma criança a falar. Não tenho nenhuma dúvida sobre o que é o mais importante”.

Ele então voltou à América e telefonou para o presidente da faculdade onde era professor fixo e disse: “Quero um outro ano de aprendizagem/ensino pois tenho que estudar musicoterapia.

L.R. – O nome aí utilizado já era musicoterapia?

C.R. – Na América estavam num estágio anterior. Criaram uma Associação Nacional e começaram a prática clínica em 1950. Só mais tarde, os acadêmicos chegaram lá. Era um trabalho principalmente clínico. Só depois tornou-se mais abstrato e muito behaviorista. Mas o pioneiro Thayer Gaston não era behaviorista. Pelo contrário, estava muito interessado em psicodinâmica. Seguíamos os ensinamentos de Jules Masserman, mas isso era adaptável até certo ponto.

Mas o pedido de Paul, para que lhe fosse concedido mais um ano de licença, foi negado. O presidente lhe respondeu que não poderia dispensá-lo. Que ele precisaria voltar. Então, ele pediu demissão. Aquele era um emprego fixo, com segurança; mas queria mudar sua carreira e estava com quase 50 anos de idade. Estava com 49 anos. E com esta idade saiu da faculdade e tornou-se músico profissional, e começou a estudar musicoterapia a fundo. Entrou para uma associação comunitária nacional de terapia, conseguiu toda a literatura, e visitou alguns centros para aprender tudo. Ainda tenho esses livros, com suas marcações, nem sempre elogiosas.

Então, levantou dinheiro suficiente para voltar a *Sunfield*, para estudar musicoterapia, para desenvolver experiências, pois ouvimos dizer que R. Geuter era brilhante e um homem de visão; um homem espiritualmente alerta e de uma percepção profunda. Também era um homem com muito coração. Havia ainda o diretor, que era excelente violinista, muito interessado em música e também em desenvolver uma nova e total aplicação das artes como pintura, movimento e música, como terapia. Então, Paul voltou à Inglaterra. Começou a trabalhar como professor de um grupo de crianças, a fazer uma teoria da musicoterapia; começou a trabalhar clinicamente. Eu estava trabalhando e Paul começou a trabalhar em *Sunfield* com um jogo, cujo título é muito sugestivo, “Pif-Paf-Poltrie”⁹⁴, sobre uma das histórias dos Irmãos Grimm. Ele tinha arrumado isto como um jogo, não como uma história. É sobre um homem que limpa tudo, o homem que traz ordem ao invés da desordem; que traz certeza em vez de confusão.

Comecei a trabalhar nisso e todos diziam que Paul deveria escrever a música para o trabalho. Então, começamos um trabalho em conjun-

⁹⁴ NE – Para maiores informações sobre “Pif-Paf-Poltrie” ver o Capítulo V do livro de NORDOFF, Paul e ROBBINS, Clive. *Music Therapy in Special Education*. St. Louis: MMB.1983. Aqui os autores descrevem os aspectos principais desse “jogo terapêutico” - assim denominado e adaptado por Geuter, de um dos menos conhecidos contos populares coletados pelos Irmãos Grimm.

to com “Pif-Paf-Poltrie”. Tínhamos o mesmo gosto, trilhávamos o mesmo caminho, víamos as crianças da mesma maneira e assim, em setembro de 1959, começamos a trabalhar com “Pif-Paf-Poltrie”, e Paul me pediu para trabalhar em terapia individual e começou a trabalhar com meus alunos. Começamos a fazer experiências, tais como, colocar crianças no tambor, escrevendo música e canções para elas, e com terapia individual.

Novamente, o trabalho em conjunto estava absolutamente maravilhoso. Sempre foi muito bom. À medida que trabalhávamos, víamos crianças sentando diferentemente, virem à vida, e nós tentávamos alcançar o centro, a profundidade, a raiz da pessoa, do ser. Sabia que meu amigo lá em cima tinha respondido à minha oração.

Então, os resultados vieram logo. Quando o via trabalhar, pensava: não há, em nenhum lugar deste planeta, nenhum outro músico com essas habilidades musicais. Esta percepção, esta generosidade.

O mundo da arte entrou assim como terapia para crianças deficientes. Com tal calor, amor e vitalidade, e de forma tão inteligente e habilidosa, que eu lhe disse: “Paul, isto tem que ser gravado. Nós temos que documentar isso. É um trabalho histórico!”

Eu não sabia que nosso trabalho ia durar pelo resto de minha vida. Pensei que trabalharíamos juntos talvez no máximo por seis meses, porque era o tempo que ele deveria estar lá.

Ele voltou à América e levantou dinheiro suficiente para comprar um gravador. Aí começamos a gravar todas as sessões.

Quando ouvíamos as fitas percebíamos o quanto havíamos dado às crianças, e o quanto elas nos ensinavam. Não era impressão. Era exatamente o que as crianças faziam. Tínhamos criado um instrumento de percepção, um instrumento para pesquisa clínica. Elas estavam nos guiando a um mundo totalmente inexplorado de resposta humana, através de experiências e atividades musicais.

Percebemos, deste modo, que as gravações eram indispensáveis. Tínhamos que gravar cada sessão. Na sessão tínhamos completa liberdade mas, através da gravação, podíamos tomar nota do que tinha sido importante e podíamos trazer a sessão de volta.

Podíamos, então, estudar as reações das crianças e percebemos que quando reproduzíamos a quinta sessão ouvíamos algo, e eu me lembrava o que tinha acontecido na quarta e na terceira. E este foi, realmente, o início do processo. Portanto, aprendemos a perceber o processo e as reações das crianças através, também, das gravações.

E assim, começou toda a pesquisa clínica de nosso trabalho, antes mesmo que o que fazíamos tivesse um nome. Entramos em

musicoterapia transpessoal, antes que isso também tivesse um nome, porque estávamos lidando com esse potencial que não tinha sido percebido. Foi assim que tudo começou.

Portanto, o que Ken Aigen diz neste seu livro, baseia-se nas nossas fitas, no que estávamos fazendo, de uma maneira que não se poderia perceber se não fossem as fitas. Este é um livro maravilhoso. Chama-se “Caminhos do Desenvolvimento”.⁹⁵

Este é o manuscrito. Este livro apresenta tudo que Paul e eu já tínhamos feito, sob um aspecto – a pesquisa (nossa opinião e visão).

L.R. – E você tem todas as sessões gravadas desde aquela época?

C.R. – Em audiocassete, para começar, e mais tarde trouxemos o vídeo. Na Austrália, em 1985 e 1986, mudamos totalmente para o vídeo, porque se podia ver. Muitas vezes, com uma criança que não pode reagir sonoramente é muito importante se ver o que acontece.

L.R. – Sim, pode-se ver a criança tocando, cantando e os seus movimentos, e pode-se ver a dinâmica da sessão.

C.R. – Você não pode ouvir uma criança escutando, mas você pode ver a criança escutando.

L.R. – Esta história que você nos trouxe é a história do desenvolvimento do *approach* Nordoff-Robbins, que se mistura com a história do desenvolvimento da musicoterapia. E isto é muito importante para nós.

Outro dia discutia-se se o Nordff-Robbins era um método ou um *approach*.

C.R. – É um *approach*, com uma metodologia. Há muita técnica, prática e princípios, mas a maneira como você os aplica caracteriza-o como um *approach*.

L.R. – Por que é um *approach* e não um método?

C.R. – Bem, se eu tenho um método, tenho um procedimento, e o

⁹⁵ NE - Aqui Clive Robbins refere-se ao livro do Dr. Kenneth Aigen, que à época estava ainda sendo escrito mas que foi lançado imediatamente após esta entrevista. Na verdade, Clive Robbins tinha o manuscrito nas mãos, para fazer a revisão do livro hoje já editado e que intitula-se “Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy. Gilsum: Barcelona Publishers. 1998.

procedimento é prescritivo. Mas, se eu trabalho vendo o cliente de uma forma criativa, com arte, aparece uma intuição que me diz onde eu devo ir, e aí vem a inspiração da música a utilizar. Isto não é método, é criativo.

Quando digo que há uma metodologia, quero dizer que há o *approach*, que tem recursos, princípios, mas nenhum é como trilhos de um trem. Não é prescritivo.

L.R. – Entendo e tenho que concordar com você que um método tem procedimentos bem claros.

C.R. – Paul odiava esse pensamento, de que o *approach* se tornaria um dia um método. Sabe, cada vez que íamos à Europa as pessoas diziam: “O Dr. Steiner disse isso.” E fazíamos o trabalho do tambor, e diziam: “O Dr. Steiner nunca diria isso”.

L.R. – Eu não sei muito sobre o *approach*. Só o que tenho lido nos livros já publicados por vocês, o que tenho ouvido nos contatos com Barbara, com você, Carol e o que vi nas minhas visitas à clínica e nas apresentações daqueles que têm formação específica. Mas, sei que existem poucos métodos e tenho visto, freqüentemente, o *approach* ser colocado entre os poucos existentes.

C.R. – Há uma declaração que fiz há um tempo atrás. Aqui está para os estudantes⁹⁶:

Uma técnica
É uma expressão
De um *approach*
Que vive na sua atitude.

Assim, os valores humanos determinam a sua técnica. E os aspectos que determinam a atitude são:

Experiência
Vida
Música Clínica
Valores
Talentos
Educação

⁹⁶ Nesse momento, Clive mostra transparências que utilizaria no curso que seria realizado no CBM – RJ.

Idade
Filosofia
Religião
Cultura
Herança
Condição – o que você ama.

Todos esses aspectos determinam a atitude com uma criança em improvisação criativa, ou quando se compõe para a criança. Isto determina as técnicas.

L.R. – Poder-se-ia dizer que a técnica principal no Nordoff-Robbins é a improvisação?

C.R. – Sim, mas isto é o modo, não a técnica. Este é o modo do *approach*, através da improvisação.

L.R. – Posso dizer que não é só improvisação livre mas também guiada?

C.R. – Sim, há muita aplicação clínica. É por isso que eu falei sobre técnica, porque, à medida que você conhece o cliente, sabe quais são seus objetivos. Se você começa a trabalhar com uma criança autista, antes de ver a criança, pensa: meus objetivos vão ser ajudá-la a se relacionar, a se comunicar, a ser mais flexível e menos medrosa.

Talvez estes sejam os objetivos gerais. Se vou trabalhar com uma criança fisicamente deficiente, gostaria de relaxar o tônus muscular, dar-lhe mais controle de motricidade, fazê-la gostar de movimento. Estes são os objetivos gerais. Mas, quando você começa a trabalhar clinicamente, faz algo para provocar uma resposta, ou para apoiar essa resposta. Então, imediatamente acontece um fluir de experiências entre os dois. Aí, se utiliza toda a metodologia e os recursos, e a abordagem poderia ser mais rápida ou mais lenta; você poderia tocar mais, ou menos forte. Isto é conhecimento técnico. Mas isso depende do cliente, pois no momento em que existe uma mudança, eu sigo o cliente na sua mudança. Veja bem, nós não só vamos ao encontro do que o cliente faz, mas também ficamos junto com ele. Nós queremos melhorar as suas condições, levá-lo mais longe, enriquecer mais o seu mundo.

Você tenta levar o cliente a uma abertura. Portanto, às vezes, se eu faço o que a criança está fazendo, não acontece muita coisa, mas se de

repente faço algo novo e a criança muda, ela pode achar uma nova possibilidade.

L.R. – Sim, porque, muitas vezes elas têm dificuldade em expressar os sentimentos. Com a música podemos facilitar essa expressão.

C.R. – Você e eu, no momento, estamos improvisando. Digo uma coisa e você diz outra, isto não é um método. É uma interação. Nós fizemos uma introdução ao assunto e estamos trocando. Esta é a forma. Estamos fazendo confusamente. Com crianças com problemas podemos fazer com música, e se a criança puder cantar, talvez, também, através de canções.

L.R. – Eu poderia dizer que esta é a metodologia, e que o *approach* é o resultado da prática clínica?

C.R. – Sim. E é também um trabalho de pesquisa, um trabalho pragmático. A minha experiência de vida tem agora mais de 40 anos de trabalho... tem meus valores. Quero que a criança torne-se o ser que pode ser. Quero que sua personalidade esteja em expansão, que haja uma projeção do ser. Uso meus talentos, tenho certos *insights* ..., estas são as forças que posso usar. Tenho procurado desenvolver-me no campo da educação, da música e da vida. Tenho pensado em como posso desenvolver o cliente. Como posso soltá-lo. Faço coisas diferentes hoje, aos 70 anos, que não fazia aos 40. Minha filosofia é que a criança é meu professor. Eu não sou o chefe. De muitas maneiras a condição da criança é ser o chefe.

L.R. – Você tem que seguir, estar lá no centro da criança.

C.R. – Ou tentando alcançá-la. Ou me abrir para ela. Meus próprios problemas pessoais são afastados.

L.R. – Eu poderia dizer que este *approach* tem uma fundamentação teórica na abordagem Humanista?

C.R. – Sim. O humanismo vem certamente da psicologia humanista. Vejamos Maslow, por exemplo. O *approach* cabe perfeitamente nos valores de Maslow. Estão lá a importância da satisfação das necessidades, da auto-atualização, da experiência culminante, os valores do ser. E, quando

você chega lá e alcança este potencial desconhecido, coisas que ainda não tinham se tornado reais tornam-se realidade e, então, você vai para o transpessoal.

Portanto, pode ser humanista e pode ser uma abordagem transpessoal. Pode-se ainda trabalhar com comportamento, e também quando existem problemas psicodinâmicos, que têm a ver com uma condição prévia a ser transformada, dar a possibilidade de um novo *self* aparecer. Assim, recorre-se a uma fundamentação psicodinâmica. Aqui, percebe-se a necessidade de se fazer uma musicopsicoterapia.

L.R. – Você pode mudar o comportamento sem ter o behaviorismo como fundamentação teórica.

C.R. – Maslow diz que a psicologia humanista é epicomportamental, isto é, inclui comportamento, mas vai além; é psicodinâmico, o psicanalítico.

Mas, estávamos na filosofia. Na minha velha filosofia de vida, religião, e uma atitude cuidadosa no meu trabalho. Isso é algo que faço porque tenho reverência pela criação e acredito que o mundo seja uma realidade espiritual, que tem a ver com minha cultura; com o que eu gosto em música. O que a música me diz está lá na minha herança, herdei algumas coisas, outras não. Algumas boas e outras ruins, mas tudo me afeta. Aqui está a ambição, vem com os jovens que querem avançar na vida. E a motivação é, às vezes, pessoal, não do assunto que se trata.

Muitas vezes as pessoas querem ser professores, sem ainda saber o que é ensinar. Querem conseguir seu PhD, ou qualquer coisa assim, mas é por ambição. E eu diria uma “boa ambição”. Todos estamos mudando todos os dias.

L.R. – Todos nós, inclusive no trabalho com os clientes.

C. R. – É. E tudo isso determina a atitude, e a forma de sua abordagem. Portanto, se minha atitude é muito materialista, meu *approach* terá objetivos materialistas. Se minha atitude é “pobres crianças com dano cerebral; não podemos desafiá-las. Vamos dar a elas algum divertimento”, elas nunca vão mudar, nem ajudar a mudar a minha abordagem, que mudará a minha técnica. Portanto, técnica não é como escrever uma receita de Sodiohematol, Tylenol, ou qualquer coisa assim. Vem de como eu valorizo este ser humano.

Dizem que eu tenho muita força e muito o que fazer ainda.

L.R. – Sim, por isso é tão importante você estar aqui conosco, trabalhando, estudando, escrevendo, e não só fazendo sessões. É muito importante a sua presença ensinando. Você tem muito o que fazer.

Há algum tempo atrás perguntei à Carol⁹⁷ por que o musicoterapeuta, no *approach* Nordoff-Robbins, é aquele que fica no piano, quando está trabalhando na prática clínica, e não a pessoa que está diretamente em contato com a criança. E ela me respondeu: “De lá vem a música.”

Então, eu deveria perguntar-lhe, Clive: Você considera a música, no *Nordoff-Robbins*, mais importante que o contato pessoal?

C.R. – Você não pode separá-los. Eles são um só para expressar música. Você se encontra (com o cliente) através da música; nós nos encontramos na música. O musicoterapeuta cria a música inspirado pela criança. Elas são indivisíveis e, inseparáveis.

As intenções clínicas dos terapeutas vão à inspiração musical. Elas são indivisíveis. Da mesma maneira que a música e um artista, quando se apresenta, são inseparáveis.

É a pessoa do terapeuta na música, é a maneira que o terapeuta vive na música, e a maneira como a música vive dentro e sai do terapeuta. É a maneira que a criança inspira o terapeuta; o quanto exige dele; a maneira que o cliente ou a criança desafia ou guia o terapeuta. Daí ser tão importante gravar.

L.R. – Você tem uma fita para cada sessão? Desde o início?

C.R. – Desde o início. Tenho milhares. Porque agora temos também os vídeos.

L.R. – É muito importante ter todo esse material. Por isso é possível fazer pesquisa.

C.R. – É um arquivo muito grande, precisa de uma pesquisa após o manuseio. Só duas ou três pessoas, não dariam conta de pesquisar esse material. Precisamos um dia achar o dinheiro para financiar uma pesquisa.

L.R. – É incrível vocês terem todo esse material, além de ser de extrema importância, é claro.

⁹⁷ N.E. Referia-me à Carol Robbins, esposa de Clive Robbins, à época, recentemente falecida.

C.R. – Pensamos que tivemos sorte no início, em 1975 e 1976. A indústria da música começou a levantar dinheiro para custear este trabalho. Primeiro, a Inglaterra, depois, a Alemanha e, então, a América, principalmente. Quero dizer, podemos ter dois terapeutas com uma criança, às vezes até três, porque a criança é fisicamente deficiente. Às vezes, temos uma outra câmara e dedicamos algum tempo para estudar a fita. Temos, portanto, cinco pessoas fazendo duas horas de trabalho. Acreditamos que é esta a forma que tem que ser.

As pessoas dizem: “Que luxo!” De um certo modo, é um luxo, mas quando se vai a uma cirurgia há o cirurgião, o assistente do médico, alguém para tomar conta da anestesia, alguém entregando os instrumentos, alguém limpando, alguém observando o paciente. É muita gente. Muitas vezes utilizamos a música – esta grande coisa que é a música, da qual abusamos todo o tempo – de uma maneira “barata”, para divertimento, para nos relaxar, ou quando querem que gastemos mais no supermercado. Nós a temos para vender coisas nos comerciais da TV. Temos a música trivial, como na TV. Os seres humanos são capazes de muito mais. Portanto, a música está lá para levar-nos às profundezas do que nos liga à essência do ser humano, à realidade humana. A música está lá desde o início.

L.R. – Eu sei que Nordoff-Robbins trabalhava originalmente só com crianças e que hoje trabalha também com adultos.

Ontem, assisti um vídeo onde Alan Turry⁹⁸ está trabalhando com um cliente. Ele estava sozinho, trabalhando com um cliente adulto. Vocês admitem também um único musicoterapeuta no trabalho clínico?

C.R. – Quando trabalhamos especialmente com clientes que estão em tratamento psiquiátrico, ou com uma pessoa com *stress* ou com problemas médicos, em geral trabalha um único musicoterapeuta. Às vezes dois, depende. A maior parte do trabalho terapêutico deste tipo é feito por um terapeuta.

No curso que eu vou dar, amanhã e terça-feira, você verá Carol trabalhando a maior parte do tempo sozinha com um cliente e, no final do tratamento, totalmente só. Estou ‘disfarçado’ lá dentro porque ela não precisa de mim. Porque se estou lá, torno-me uma presença extra já que não é necessário. A esta altura, Carol e o cliente estão nesse caminho juntos. Ele não precisa de mim.

⁹⁸ N.E. Alan Turry é o Diretor Clínico do Centro Nordoff-Robbins e trabalha, também como musicoterapeuta clínico.

L.R. – Então é possível utilizar o Nordoff-Robbins sendo um terapeuta só, sem co-terapeuta?

C.R. – Muitos terapeutas em Londres, por exemplo, preferem trabalhar com uma pessoa só, sem o co-terapeuta.

L.R. – Então, é possível fazer a música e estar com o cliente ao mesmo tempo.

C.R. – Se o paciente estiver com você e respondendo a você, não precisa de um facilitador. Mas, com muitos clientes você precisa desse facilitador.

L.R. – O co-terapeuta é o facilitador.

C.R. – É. O co-terapeuta é o facilitador.

Quando estou fazendo o trabalho de co-terapeuta sou criativo porque estou com o cliente. Posso fazer coisas com o cliente que o terapeuta não pode. Assim, eu começo com idéias novas, faço movimentos.

Você viu com Nicole⁹⁹, como foi importante andar com ela em volta da sala, ou dar-lhe apoio. Quando Nicole está no piano, não sou necessário. Quando está com outros instrumentos, posso ser necessário. Portanto, varia muito. Nicole gosta que eu esteja na sala, gosta de ambas as pessoas lá.

L.R. – Eu gostaria agora, Clive, que você falasse um pouco sobre cultura. Acho que é muito importante porque vocês têm alunos de outros países. Sei, por exemplo, que no Japão há musicoterapeutas que trabalham com Nordoff-Robbins. Como é a improvisação desses musicoterapeutas, já que eles vieram a Nova York ter aulas com você e Carol, e agora estão em suas próprias culturas? A improvisação vem da cultura deles, do ambiente, ou da experiência no Nordoff-Robbins? Como é isto já que eles estão trabalhando com clientes japoneses?

C.R. – Existem três fatores importantes:

1) como é a música em sua cultura;

⁹⁹ N.E. Clive refere-se aqui a uma das clientes apresentadas na palestra que ministrou no VIII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, realizado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ.

2) como a liberdade criadora individual se encaixa no estilo de vida japonês e,

3) a diferença de línguas e de pensamento.

Eu sempre quis fazer uma ponte para mandar a improvisação para outras culturas. Portanto, tenho encorajado terapeutas japoneses para usar modos de trabalho que pertençam a sua cultura como, o uso de lenços, movimentos e diferentes maneiras de tocar instrumentos e trazer a improvisação para dentro disso. Faço isto porque penso que cabe, confortavelmente, na cultura deles. Chamo isso de *ponte transcultural*, e tenho encorajado muito para que eles façam isso. Um outro aspecto difícil é o individualismo – que é tão forte na América, como na Europa. Mas é mais forte na América. Paul era americano e altamente individualista. Sua liberdade no piano vem deste individualismo. Muito freqüentemente ele trabalhava com os aspectos individualistas daquele cliente. Tentar satisfazer as necessidades daquele cliente é uma forma muito individualista de trabalho. O problema que enfrentam muitos alunos japoneses é que eles vêm a nós e são colocados numa cultura onde a liberdade é estimulada. Vão para casa e para uma cultura onde a liberdade não é encorajada. Este é o problema.

Na verdade, temos no centro uma terapeuta japonesa treinada cinco anos atrás conosco. A primeira terapeuta japonesa da NYU tinha trabalhado em Nova Jersey, com crianças américo-japonesas. Acontece, que temos muitos executivos japoneses que se mudam com as famílias, por alguns anos, para trabalhar na América, e eles podem ter um filho deficiente, que não precisa falar inglês ou fazer coisas de uma maneira inglesa ou americana. Portanto, o musicoterapeuta toma a liberdade de improvisar e “joga” na cultura japonesa. Assim, um de nossos estagiários japoneses pode trabalhar com esse cliente, dando-lhe a liberdade da improvisação num quadro americano. Portanto, esperamos que ele leve isto para casa para ter maior liberdade quando voltar ao Japão. Os japoneses gostam do *approach* metódico. Faça isto, isto e isto, não faça aquilo.

Outro aspecto interessante ao treinar um aluno japonês é ao ensinar-lhe atividades de grupo. Dou a ele a tarefa de escrever música. Em primeiro lugar, a língua inglesa é estrangeira para eles, não sendo assim nem fácil, nem natural. Eles têm que pensar na construção inglesa que não é nativa, nem inerente à possibilidade japonesa de expressão. Quando eu lhes peço, é necessário ter uma canção segura, palavras construídas com muita segurança. Se eu lhes pedir uma música em japonês, ela será muito melhor. Terá muito mais vida e originalidade. Então, esses são os

problemas. Por isto é preferível treiná-los no Japão. Levar a formação ao Japão e fazê-lo na cultura japonesa.

L.R. – Talvez, eles possam adaptar o Nordoff-Robbins à sua cultura.

C.R. – Talvez não seja bom adaptar, mas sim, recriá-lo. Recriar com os princípios universais. Eu não sei sobre os princípios do Nordoff-Robbins. Nós fizemos uma grande exploração e descobrimos um novo mundo. Fazemos uma analogia com a descoberta do novo mundo por Colombo. Então, os colonizadores entram, fazem mapas, estabelecem a propriedade, e a vida é estabelecida. Não inventamos a música, nem idiomas musicais: nós experimentamos. Nós exploramos. Eu disse às pessoas que um dia, talvez 50, 100 ou talvez, dez anos, não sei, o Nordoff-Robbins não terá mais o nome dos pioneiros. Não será mais esse o nome do *approach*.

L.R. – Não compreendo. Você está dizendo que Nordoff e Robbins não são pioneiros?

C.R. – Sim, são pioneiros. Em que somos pioneiros? O que exploramos? O que é universal? Colombo não inventou. Ele descobriu. James Cook não inventou a Austrália, nem a Nova Zelândia. Elas estavam lá para serem descobertas. Nenhum explorador inventou. Eles exploraram. Acharam o que estava lá. Nós fomos exploradores sim, mas também, desenvolvemos um corpo de conhecimentos, uma bem desenvolvida teoria de musicoterapia que é muito ampla no sentido humanístico e transpessoal.

L.R. – No seu livro “Creative Music Therapy” você faz uma diferença entre resistência e resistividade. Creio que você faz uma diferença entre elas. Estou certa?

C.R. – Sim, acho que resistividade é um termo grande e significa que em níveis diferentes, bem diferentes, participação e resistividade são palavras que se ligam. Você pode participar de varias maneiras.

L.R. – Em muitos níveis ...

C.R. – Sim, você pode participar. Há o verbo participar e o substantivo participação. Temos o verbo resistir, mas como substantivo prefi-

ro resistividade. Refere-se a 'de onde a criança vem'. Que a criança realmente resiste e pode mostrar resistência a isso. Por alguma razão, que não está claro na minha mente, prefiro resistividade.

L.R. – Gosto muito de um artigo do Ken Aigen que vê a resistência, do ponto de vista humanístico, a partir do conceito desta, em eletricidade, isto é, que deixa passar só a força à qual é possível resistir. Aqui, a resistência passa a ser um conceito de saúde e não de doença.

C.R. – É isto. Você tem que se preservar, e não se dissolver. Em todos os níveis. Por exemplo, quando se tem uma criança autista no seu estágio inicial de contato. Este é um mundo estranho para ela. A criança quer estar aqui, mas é difícil entrar em contato.

L.R. – Muitas vezes é difícil ser totalmente aberto.

C.R. – É. Você pode ver isto nos primeiros estágios de um país que está desenvolvendo musicoterapia. Você tem os pioneiros e eles estão seguindo seu próprio caminho, e este resiste àquele já existente por causa da integridade desta jornada. Um outro resiste àqueles dois já existentes porque este tem uma jornada a seguir, e seguindo um caminho para a descoberta, você está aplicando o que aprendeu e, gradualmente, a seu próprio modo, está alargando. O que acontece é que quando você alarga, começa a sobrepor. Portanto, você começa a se juntar, começa a ter associações. Como aqui, vocês puseram vários grupos juntos, portanto, eles não estão mais rejeitando um ao outro. Estão se tornando abertos, mas preservam sua integridade, como seres humanos individuais. E isto é muito importante.

L.R. – As diferenças são muito importantes.

C.R. – Há um problema para mim. É que sempre tive que ser aberto. Tive que ser aberto a tudo que Paul queria fazer, tive que ser aberto a tudo que Carol podia fazer, e depois entrei e juntei-me ao que faziam. De uma maneira tive que servir, fui um servidor e facilitador. Portanto, tenho que fazer isto com todos os meus alunos e dizer: não vou dizer que "isto é isto". Eu posso dizer: evitem isto, isto e isto, para lhes manter naquela direção. Mas tenho que ser aberto para como o outro cresce, e tenho que ser aberto para como o cliente vai crescer e como atingir um objetivo. Posso ver o trabalho de um terapeuta, onde ele está

indo, mas posso ver que temos que fazer algo diferente para abrir completamente para o terapeuta e para o cliente. Meu papel aqui, é supervisionar e guiar dentro da sessão. Fiz isso frequentemente nos últimos dez anos.

L.R. – Outra coisa que é muito interessante: o Nordoff-Robbins está na quarta geração e os musicoterapeutas agora estão utilizando também o violão. Você acha que o violão tem o mesmo poder que o piano?¹⁰⁰

C.R. – Está na quarta geração sim.

Com relação ao poder do piano e do violão, sabemos que o piano tem um grande alcance dinâmico e incríveis possibilidades harmônicas. O piano pode ser tocado *legato*, *staccato*, pode se fazer o piano cantar. Exploramos e achamos o piano muito versátil. Mas, se você tiver um violonista cujo instrumento pode tornar-se a expressão dele ou dela, este é um poderoso meio de terapia. Estou experimentando para ver o que o violão pode fazer. O que estou dizendo é que o piano tem melhores possibilidades, mas não quer dizer que seja melhor. Isto depende...

L.R. – ...do pianista e do violonista como terapeutas, não?

C.R. – Certíssimo. Depende de como o terapeuta-artista se relaciona com o instrumento. Você pode ter um ótimo pianista e um péssimo terapeuta. E na verdade, pode-se ter pianistas que não sejam tão bons executantes, mas que sejam bons terapeutas. É o encontro da pessoa com a música. É uma questão pessoal.

E aí entra a voz. Que tipo de voz tem que ter o terapeuta? Como a voz se conecta com o instrumento? Paul e Carol tinham um talento incrível para juntar voz e piano.

L.R. – Quando estive em Nova York há três semanas, assisti a uma aula sua, e vi um vídeo onde Carol está cantando. Ela possuía uma ótima voz e cantava de forma angelical... Como um anjo.

C.R. – Outras pessoas já disseram isso. Não é só um anjo bonito, é um grande anjo. É um anjo poderoso e presente.

L.R. – Concordo com você. Uma voz muito clara e poderosa.

¹⁰⁰ N.E. A entrevistadora refere-se ao fato de o musicoterapeuta Nordoff-Robbins utilizar inicialmente somente o piano e atualmente haver também a utilização do violão.

C.R. – Com uma presença. Estou zangado com a morte porque levou-a para longe.

L.R. – O que é, ainda hoje, muito difícil para você, não?

A entrevista torna-se difícil pela emoção que toma conta dos dois, e Lia Rejane encerra o encontro agradecendo mais uma vez pela gentileza de Clive, e pela sua disponibilidade em vir ao Brasil.