

ANAIS**VI FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE***Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2008-2009*

**O TALENTO MUSICAL: UMA INVESTIGAÇÃO EM TRÊS MÚSICOS
BRASILEIROS DO PERÍODO COLONIAL***Edson Figueiredo**
edsonf83@yahoo.com.br

Resumo: *O talento musical pode ser encarado pela maioria das pessoas como uma facilidade ou habilidade natural de alguns indivíduos. Com um olhar mais imparcial, nota-se que existem fatores que contribuem para se alcançar a expertise musical. Tais fatores são investigados em três compositores brasileiros de diferentes localidades e épocas, mas que viveram durante o período colonial. Período este que trazia consigo uma série de problemas, onde o profissional da música teria que ter mais que um único talento.*

Palavras-chave: *Talento; Música; Brasil Colônia.*

INTRODUÇÃO

A história da música brasileira apresenta várias pessoas notáveis que viveram e desenvolveram seus trabalhos em épocas e situações diferentes. A situação política do Brasil colonial era um desafio a quem escolhesse a música como profissão, pois eram poucos os campos de trabalho e o ensino de música não era bem estruturado. Mesmo nas mais controversas situações, muitos compositores conseguiram sobreviver da música, compor, ensinar e influenciar outras pessoas. Para realizar tais funções o músico necessitaria de talento?

O presente ensaio realizará uma investigação em busca do “talento” em três personalidades da música brasileira: Lobo de Mesquita, Pe. José Maurício e Carlos Gomes, levando em consideração a época, a sociedade e quatro características comuns em *experts* musicais: estudo deliberado, ambiente familiar, idade e autoeficácia.

* Edson Figueiredo é bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e mestrando em música na Universidade Federal do Paraná

O TALENTO MUSICAL

Ao estudar as origens do talento, Galvão¹ relata uma série de fatores que podem contribuir para a formação de uma pessoa talentosa. Primeiramente deve-se considerar que o talento é um tema controverso na literatura psicológica. Outro ponto importante é que a representação social do talento, segundo Galvão, provavelmente apresentaria a idéia de um indivíduo que recebeu a graça dos deuses ou uma inclinação natural. Mas esta representação pode ser facilmente desmistificada.

Uma das características encontradas nos músicos talentosos é a prática do estudo deliberado. Galvão cita o exemplo de Mozart, que estudou música desde muito cedo, mas só apresentou composições de qualidade depois de dez anos de prática. De acordo com Gardner², aos quinze anos Mozart já compunha havia uma década, vivia para compor e apresentava comportamento excêntrico, o que lhe garantia um estudo deliberado. Uma pesquisa citada por Herculano-Houzel³, mostra que os alunos do Conservatório de Berlim considerados aptos a serem solistas, dispunham de maior tempo de estudo deliberado que os outros alunos. Para os pesquisadores o fator mais importante do desempenho de todos os estudantes parece ser o número de horas de prática acumuladas ao longo dos anos.

O ambiente familiar também é um fator que contribui para a formação de um *expert* em música. Galvão relata casos de pais que possuíam um envolvimento acima do normal para com a aprendizagem dos filhos, produzindo assim meninos prodígios. Mozart, o caso mais famoso de prodígio, foi por muito tempo dominado pelo pai. Segundo Gardner, tudo ocorreu bem nos estudos durante a infância de Mozart. O ambiente familiar era propício ao estudo da música e seu pai desde cedo ensinava-lhe lições de música. Ao se analisar uma família de músicos, pode-se ter a idéia de que o talento é transmitido de pai para filho, pelo sangue, ou mais corretamente pelos genes. Galvão mostra pesquisas sobre a transmissão de habilidades através dos genes, mas deixa claro que ainda não se sabe se isto é causa ou efeito.

¹ GALVÃO, A. A questão do talento: usos e abusos. In: VIRGOLIM, A.M.R. (Org). *Talento criativo: expressão em múltiplos contextos*. Brasília: Editora da UnB, 2007.

² GARDNER, H. *Mentes extraordinárias*. São Paulo: Rocco, 1997.

³ HERCULANO-HOUZEL, Suzana. *Sexo, drogas, rock and roll e chocolate: O cérebro e os prazeres da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

A idade com que se iniciam os estudos também pode ser um fator para a *expertise* musical. Gordon⁴ defende que, para que o nível de aptidão musical de alguém seja completamente desenvolvido, é necessário intervir na educação musical da criança até a idade de nove anos, pois após esse período a aptidão musical tende à estabilização.

O talento leva-nos à idéia de tudo ou nada. A crença pessoal em ser ou não capaz também pode contribuir para a formação de um *expert*. Galvão diz que professores, pais e o público em geral tendem a concluir muito rapidamente sobre se alguém é ou não musicalmente talentoso. Alguém que é taxado de não talentoso pode perder a crença em suas habilidades e desistir de vez de uma atividade. O contrário também é válido, ao ser elogiada a pessoa pode se engajar ainda mais nos estudos. A chamada teoria da auto-eficácia engloba as escolhas de um indivíduo de acordo com suas crenças internas. Em uma revisão feita por McPherson e O'Neill⁵ encontra-se a teoria da auto-eficácia como a crença de “quão bom eu sou”, e sua interferência na performance futura.

O ultimo requisito a ser considerado neste ensaio é a época onde se encontra o indivíduo. Ser talentoso depende das normas vigentes na sociedade em determinada época. Como exemplifica Galvão:

Uma criança que desenhasse figuras distorcidas ou que usasse a técnica do fluxo de consciência para escrever seria facilmente classificada como “sem talento”. Após Picasso e Joyce, tais técnicas passaram a ser valorizadas e tidas como criativas. Pessoas ditas talentosas estão sujeitos a grande pressão social na forma de expectativas, que podem influenciar bastante o progresso em uma determinada área⁶.

MINAS GERAIS E LOBO DE MESQUITA

O desenvolvimento de uma sociedade culturalmente ativa em Minas Gerais se fez de forma rápida, reflexo da riqueza natural lá encontrada. Minas foi explorada pelo interesse em ouro e escravos indígenas, o que trouxe riqueza e desenvolvimento

⁴ GORDON, E. *Teoria da aprendizagem musical*. Lisboa: Gulbenkian, 2000.

⁵ MCPHERSON, G. E.; O'NEILL, S. A. Motivation. In: MCPHERSON, G. E.; PARNCUTT, R. *The science and psychology of music performance*. New York: Oxford, 2002.

⁶ GALVÃO, A. A questão do talento: usos e abusos. In: VIRGOLIM, A.M.R. (Org). *Talento criativo: expressão em múltiplos contextos*. Brasília: Editora da UnB, 2007.

para a região. A consequência de tal abundância foi um crescimento artístico na escultura e na música, sem paralelo no período colonial, especialmente na segunda metade do séc. XVIII⁷.

A população inicial era de indígenas (não mestiços e mestiços), portugueses, brasileiros colonizadores e escravos negros. Na metade do séc. XVIII a maioria dos habitantes era de negros e mulatos. Devido ao grande número de mestiços e a falta de brancos, certos ofícios destinados exclusivamente a pessoas de pele clara, foram liberados aos mulatos (melhor ter um padre mestiço na província do que não ter nenhum. Assim o músico profissional em Minas também era mulato).

Uma produção de música europeia no interior do Brasil não poderia surgir espontaneamente. Segundo Kiefer⁸, os primeiros músicos profissionais da região eram provenientes de centros culturalmente mais avançados, como Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. Com uma situação propícia ao crescimento da música Minas contava com “aproximadamente mil músicos em atividade entre 1760 e 1800”⁹. Isto só foi possível graças a um ensino musical eficiente.

“A prática e o ensino da música passaram progressivamente e predominantemente para as mãos dos mulatos, que formaram suas próprias corporações, segundo o modelo existente em Lisboa”¹⁰. Estas corporações ou irmandades eram as responsáveis pelo ensino da música, que proporcionou um número considerável de músicos capacitados. Cada criança ingressada nas aulas de música recebia instrução de música vocal e instrumental. Habitualmente se incluía crianças de família escrava e mulatos órfãos.

Lobo de Mesquita

Lobo de Mesquita é o mais eminente dos compositores da escola mineira. Nasceu em Vila do Príncipe em 12 de outubro de 1746, mas viveu maior parte da vida

⁷ APPLEBY, David. *La música de Brasil*. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1985.

⁸ KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

⁹ BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

¹⁰ BRITO, Manuel Carlos de. Aspectos musicais da expansão portuguesa. In: *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

em Arraial do Tejuco e Vila Rica. Em 1797 aproximadamente mudou-se para Rio de Janeiro, por razões desconhecidas. Lá faleceu em 1805.

A descendência mulata de Mesquita é atestada por Béhague ao conferir a participação do compositor na Irmandade da Nossa Senhora dos Homens Crioulos. Já Kiefer nos sugere uma fonte mais segura da descendência de Mesquita: Era filho do português José Lobo de Mesquita e uma escrava chamada Joaquina Emericana.

Durante sua vida, atuou como organista, compositor e professor em várias irmandades. Em Arraial do Tejuco foi membro da Irmandade da Nossa Senhora dos Homens Crioulos trabalhou como organista na Irmandade do Santíssimo Sacramento. Já em Vila Rica trabalhou como compositor e diretor na Irmandade da Ordem Terceira.

Observa-se na bibliografia consultada que pouco se fala na infância de Lobo de Mesquita. Sabe-se que era filho de português, mas fica em questão se o pai era músico e se incentivou os estudos musicais do filho. Também não se fala se José Lobo de Mesquita tinha outros filhos, e se estes também atuaram como músicos. Não se sabe então a idade com a qual Emerico Lobo de Mesquita iniciou os seus estudos musicais, qual foi o seu empenho no estudo deliberado e qual era o ambiente familiar em que viveu.

Um indício para o estudo deliberado é dada pelos autores consultados ao afirmarem que Mesquita foi o compositor mais prolífico da província. Isto pode levar a pensar que ele dedicava boa parte do seu tempo compondo e estudando. Quanto à idade, Mesquita pode ter iniciado seus estudos quando criança, tendo em vista que as irmandades ensinavam música aos pequenos.

A época certamente foi um fator decisivo na ascensão musical de Lobo de Mesquita. O compositor viveu em um período em que era permitido o ofício de músico aos mulatos e em uma região que estava prosperando culturalmente. Mesquita compôs música sacra, que era muito bem-vinda na sociedade, principalmente em uma região com grande número de igrejas. Os fatores sociais da época não são avaliados por Kiefer, ao comentar que “apesar da indiscutível musicalidade, Lobo de Mesquita não atinge ao nosso ver, a altura do Pe José Maurício”¹¹.

Rio de Janeiro e José Maurício

¹¹ KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

Pouco se sabe a respeito da história musical do Rio de Janeiro durante os dois séculos em que o Brasil permaneceu como colônia. Sabe-se que as atividades musicais estavam presentes desde 1555 em mosteiros, capelas, na produção de autos e no ensino. Os primeiros professores foram os Jesuítas, que ensinaram índios a tocarem instrumentos europeus. Porém, mesmo com o passar dos anos, as instituições de ensino mal existiam. A metrópole proibia que se criasse no Brasil uma vida cultural própria. A atividade editorial era proibida, bibliotecas e museus eram inexistentes. Este quadro só veio a mudar com novos rumos tomados pela história.

Dois fatores foram importantes para o desenvolvimento cultural do Rio de Janeiro: O status de capital e a chegada da Família Real. Quando a cidade foi elevada à categoria de capital do império, em 1763, o local contava com 25 mil habitantes¹². A partir desta data o governo português se esforçou para dar certa riqueza à vida cultural da colônia, tanto que em 1808, ano da chegada da Família Real, a população carioca era de 50 mil habitantes aproximadamente¹³.

A vinda da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro provocou transformações notáveis: surgiram jornais, revistas, criou-se a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional, e a Imprensa Nacional. Também fundou-se a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Na música os avanços se deram por conta da construção de teatros e capelas. D. João VI não poupava dinheiro com as artes musicais e criou a Capela Real, cabendo a José Maurício o cargo de mestre.

José Maurício Nunes Garcia nasceu no Rio de Janeiro, no dia 22 de setembro de 1767, filho de Apolinário Nunes Garcia e de Victória Maria da Cruz, ambos mulatos. O futuro compositor tinha apenas seis anos quando perdeu o pai. Sua educação ficou por conta de sua mãe e de uma tia.

Segundo Béhague¹⁴ nada definitivo é conhecido sobre seu treinamento musical, que provavelmente foi empírico. “Afinal arranhou uma viola de verdade e a tangeu, tangeu tanto, que acabou descobrindo por si o segredo das harmonias. (...) Este foi um magnífico estudante, com sólidas aptidões musicais”¹³.

¹² KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

¹³ APPLEBY, David. *La música de Brasil*. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1985.

¹⁴ BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin América: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

Ele aparentemente teve algum treinamento em solfejo, com um professor local chamado Salvador José. As aulas com tal professor não duraram muito. O certo é que José Maurício se instruiu, com avidez e persistência, em partituras de compositores europeus contemporâneos. Também estudou filosofia, línguas e teologia.

Em 1791, José Maurício ingressou na Irmandade de São Pedro, e iniciou os preparativos para ordenar-se sacerdote. Segundo Appleby¹⁵, durante o período colonial, o sacerdócio oferecia uma categoria favorável para um músico de igreja, além de uma boa aceitação social.

Em 1798 tornou-se mestre-de-capela da Catedral da Sé, período que foi de grande produtividade. Este era o cargo de mais importância para um músico da cidade. Lá ele exercia as funções de organista, regente, compositor e professor.

Com a chegada da corte de D. João VI, o padre compositor foi nomeado mestre-de-capela da Capela Real e conquistou a admiração do Rei. Em consequência, a produção de José Maurício aumentou expressivamente. Com o estabelecimento da Capela, a orquestra se desenvolveu, contando com músicos brasileiros e outros importados da Europa. Uma orquestra maior e mais qualificada constituiu um desafio às faculdades de José Maurício.

O retorno de D. João VI e parte da corte para Portugal em 1821 tiveram o efeito de diminuição da importância da vida musical no Rio de Janeiro. Os anos seguintes à independência não foram favoráveis para um bom desenvolvimento artístico. Os últimos nove anos da vida de José Maurício foram marcados pelas dificuldades financeiras e problemas de saúde. Ele morreu em 18 de abril de 1830 em extrema pobreza .

Elogios não faltam ao padre compositor, o que nos leva a pensar que foi um prodígio. Os autores consultados não apresentam informações precisas sobre o estudo na infância de José Maurício, mas indicam que estudava deliberadamente quando jovem. Há relatos que José Maurício compôs sua primeira missa aos 16 anos. Isto significa que nesta idade já possuía uma certa intimidade com a composição.

Sobre o ambiente familiar pouco se conhece. Não se sabe qual era o nível do conhecimento musical dos seus pais, se é que sabiam algo sobre música. Mas se o jovem José Maurício realmente teve contato com a música desde cedo, é provável que sua família a praticasse. Os relatos de Mário de Andrade mostram que a mãe e a tia de

¹⁵ APPLEBY, David. *La música de Brasil*. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1985.

José Maurício incentivavam os estudos do menino e que a vizinhança apreciava seu desempenho: “Dedilhava as cordas e se punha cantando romances tradicionais. Logo a vizinhança toda se engraçou pelo menino e ele ia nas reuniões cantar (...) e suspirar modinhas árcades”¹⁶. Qual a veracidade deste depoimento não se sabe, mas mostra o que pode ter contribuído para um bom sentimento de auto-eficácia no jovem músico.

José Maurício talvez tenha vivido no melhor momento da vida cultural do Brasil colônia: a estadia da Família Real.

, principalmente se for levado em conta que o Rio de Janeiro já havia se elevado ao status de capital do império. Como observado na revisão, a produção aumentou quando foi nomeado mestre-de-capela e aumentou consideravelmente com a chegada do Rei. Esta foi uma época de riqueza e desenvolvimento, que certamente influenciou a obra do compositor. Assim, deixo uma pergunta: Será que sem a vinda da Família Real, José Maurício seria o mesmo?

São Paulo, Campinas e Carlos Gomes

Apesar de a cidade de São Paulo ter sido fundada em 1554, a primeira referência a atividades musicais, segundo Béhague¹⁷, foi em 1611, por ocasião do estabelecimento da catedral. Também se observa em São Paulo os mesmos problemas ocorridos na capital, tal como as proibições impostas pela metrópole. De fato São Paulo aproxima-se mais do Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX.

O crescimento da burguesia paulista leva desde à criação de sociedades musicais e de estabelecimentos de ensino, até ao comércio cada vez mais amplo de instrumentos e impressos. Também em cidades menores – Inclusive Campinas – o movimento de associações com finalidades musicais é incrementado. O ensino musical vai se difundindo, atingindo o nível universitário em numerosas cidades.

Antônio Carlos Gomes nasceu em Campinas (SP) em 11 de julho de 1836, filho de Manuel José Gomes e de sua terceira esposa Fabiana Maria Jaqueri Gomes. Viveu em um período marcado pelo surgimento de sentimentos nacionalistas, que culminou com a abdicação de D. Pedro I. “O êxito de Carlos Gomes era muito mais do

¹⁶ KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

¹⁷ BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin América: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

que um sucesso individual: era a exaltação de um país recém emancipado, preocupado em desenvolver as suas próprias potencialidades, em se afirmar perante as demais nações”¹⁸.

Carlos Gomes teve contato com a música desde criança. Seu pai era músico e regente da Banda de Campinas, da qual fazia parte seus filhos. Manuel José Gomes ensinou solfejo ao seu filho em tenra idade e o ajudou a tocar vários instrumentos. Kiefer cita depoimentos sobre a participação de Carlos Gomes na banda com menos de 10 anos. O trabalho de composição também começou cedo, e aos 18 anos escreveu uma missa que foi tocada em uma igreja de Campinas.

Quando chegou à maioridade, Carlos Gomes tomou consciência das circunstâncias econômicas de sua numerosa família, que não permitia uma séria educação musical. Como os ensinamentos teóricos do pai eram limitados, Carlos Gomes decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro, mesmo sem condições financeiras para tal empreendimento.

Estando na capital, o compositor de *O Guarani* matricula-se no Conservatório Imperial de Música, onde estuda ópera. Segundo Béhague¹⁹, a ópera estava começando a ser o gênero de maior apreço para Carlos Gomes, e o período no conservatório reforçou esta predileção. Com o avanço de seus estudos, Carlos Gomes é premiado com uma bolsa de estudos na Europa, dada pelo imperador. Para Appleby²⁰, a estadia em solo europeu lhe proporcionou um aumento de sua produção, que se tornou mais intensa depois do seu primeiro triunfo no velho mundo.

Depois de alguns sucessos e fracassos, Gomes passou por dificuldades tanto econômicas quanto familiares. Em 1880 decidiu retornar ao Brasil. Faleceu no dia 16 de setembro de 1896.

Carlos Gomes certamente passou várias horas estudando. Pode-se afirmar isso pelo fato de participar de uma banda e de compor para a mesma. Tocava mais de um instrumento. Quanto ao ambiente familiar, está claro que era propício ao desenvolvimento musical. Gomes, o pai, era músico, regente da banda onde alguns de seus 26 filhos participavam. Gomes, o filho, aprendeu suas primeiras lições de música com o pai. Estes fatos evidenciam o apreço que a família Gomes tinha pela música.

¹⁸ KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

¹⁹ BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin América: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

²⁰ APPLEBY, David. *La música de Brasil*. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1985.

De acordo com a bibliografia consultada, Carlos Gomes já tocava na banda com dez anos de idade o que sugere que iniciou seus estudos musicais muito cedo. Mais tarde, a crença na própria capacidade levou-o a fugir de casa e tentar a vida na capital, mesmo sem condições financeiras. Certamente se ele não fosse confiante o suficiente não teria a coragem de realizar tal façanha.

A época vivida por Carlos Gomes, como citado anteriormente, foi marcada pelo surgimento do sentimento nacionalista. Ao ganhar a bolsa para estudar na Europa e lá fazer sucesso, tornou-se herói nacional. Era um brasileiro representando o país recém emancipado. Na opinião de Kiefer, razões psicológicas e sociológicas predominaram na exaltação da sua figura. Hoje, pode-se apreciá-lo unicamente por seu valor artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que não existe uma fórmula para se criar *experts* em música. Vários são os fatores que influenciam as escolhas de cada um. As características consideradas neste ensaio – estudo deliberado, ambiente familiar, idade, autoeficácia e época – são importantes, mas não são tudo. Pode-se especular que, mesmo tudo dando certo, os resultados não sejam satisfatórios. Problemas e dificuldades precisam estar presentes em forma de desafio para o estudante.

Dos compositores citados observa-se a coerência com algumas das características consideradas, mas também evidenciam-se problemas. A falta de estrutura no ensino é um deles. Segundo Binder e Castagna²¹, o ensino de música no Brasil iniciou-se somente no período imperial, com o Conservatório do Rio de Janeiro, criado em 1841, mas que somente entrou em funcionamento a partir de 1848. Outro problema verificado nos compositores citados é a falta de recursos financeiros. Mas o importante é que as dificuldades impostas à colônia pela metrópole serviram como um desafio aos compositores que se destacaram em sua época. No caso de Carlos Gomes, posterior à independência do Brasil, manteve-se a dependência cultural de

²¹ BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: I SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA (Curitiba, 1997). *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

uma Europa que ainda era modelo. No entanto, iniciava-se o nacionalismo, no qual este compositor, com o *Guarani*, acaba por, em certa medida, se inserir.

REFERÊNCIAS

APPLEBY, David. *La música de Brasil*. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1985.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin América: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

BRITO, Manuel Carlos de. Aspectos musicais da expansão portuguesa. In: *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: I SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA (Curitiba, 1997). *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

GALVÃO, A. A questão do talento: usos e abusos. In: VIRGOLIM, A.M.R. (Org). *Talento criativo: expressão em múltiplos contextos*. Brasília: Editora da UnB, 2007.

GARDNER, H. *Mentes extraordinárias*. São Paulo: Rocco, 1997.

GORDON, E. *Teoria da aprendizagem musical*. Lisboa: Gulbenkian, 2000.

HERCULANO-HOUZEL, Suzana. *Sexo, drogas, rock and roll e chocolate: O cérebro e os prazeres da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MCPHERSON, G. E.; O'NEILL, S. A. Motivation. In: MCPHERSON, G. E.; PARNCUTT, R. *The science e psychology of music performance*. New York: Oxford, 2002.