

## Sugestões de Debora Gurgel para o desenvolvimento da expertise de estudantes na prática do piano popular

### Comunicação

*João Gabriel Assunção Lima*  
Universidade Federal do Paraná  
joaog.lima@live.com

*Danilo Ramos*  
Universidade Federal do Paraná  
daniloramosufpr@gmail.com

**Resumo:** A teoria de prática deliberada de Anders Ericsson propõe a investigação de indivíduos experts de elite para a documentação de como uma determinada performance de nível superior pode ser atingida. Neste estudo buscou-se documentar sugestões de prática que Debora Gurgel, uma pianista popular expert de elite, forneceu para estudantes de piano popular. O método empregado foi o estudo de caso. Os dados referentes à transcrição de uma entrevista semiestruturada foram submetidos a uma análise de conteúdo. No total, oito sugestões de prática foram categorizados. Essas sugestões foram discutidas com a literatura no campo da expertise musical. Investigações futuras poderão testar o uso dessas sugestões em estudos empíricos com estudantes de piano.

**Palavras-chave:** psicologia cognitiva da música; ensino do piano popular; prática deliberada.

### Introdução

Ericsson (2006, p. 3) define expertise como o conjunto de características, habilidades e conhecimentos que distinguem experts de iniciantes. As investigações empíricas com experts em domínios como a música, medicina, e esportes já permitiu o descobrimento de características generalizáveis da alta performance (FELTOVICH; PRIETULA; ERICSSON, 2018, p. 189). Essas investigações costumam ser baseadas no paradigma de investigação psicológica de teorias de processamento de informação, iniciadas pela tradição de pesquisa de Newell e Simon (1972) e Simon e Chase (1973). Conforme afirma Gobet (2020, p. 85) e Ericsson e Smith (1991), nesta perspectiva de pesquisa as investigações se

pautam em estudos de caso que buscam explicar a performance de indivíduos em tarefas representativas do domínio.

Lehmann, Sloboda e Woody (2007, p. 16) buscam propor níveis de expertise que se aplicam para qualquer contexto musical e que levam em consideração aspectos culturais para a sua diferenciação. De acordo com esses autores, são quatro níveis:

1) Enculturado: indivíduo que possui uma habilidade limitada desenvolvida passivamente pela cultura e a educação pública disponível;

2) Iniciante ou amador: indivíduo que possui certas habilidades que podem atingir um nível alto de expertise, desenvolvido por treino formal ou informal. Dentro desse grupo, o nível de expertise dos indivíduos se difere a partir de seus próprios objetivos com a música.

3) Expert: indivíduo que possui habilidades adquiridas por meio de treino extensivo com o intuito de se construir uma carreira profissional no campo da música, em alguma de suas possíveis profissões (p. ex. performer, professor, engenheiros de som e etc.). Essa expertise pode ser atingida de modo institucional ou não.

4) Expert de elite: indivíduo reconhecido por outros experts como superior, que aperfeiçoou ou inaugurou uma área, de modo a estabelecer novas tendências nela.

A perspectiva de Ericsson e colegas busca identificar como experts de elite realizam uma atividade, para que o percurso que eles tomaram seja documentado e transmitido para indivíduos não-experts (ERICSSON; POOL, 2016, p. 257; FELTOVICH, PRIETULA; ERICSSON 2018, p. 220). Ericsson propôs duas teorias para explicar o comportamento de experts: a teoria de prática deliberada (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993; ERICSSON; POOL, 2016) e a teoria de memória de trabalho de longo-prazo (ERICSSON; KINTSCH, 1995). Ambas vêm sendo investigadas no Brasil no campo da música e da educação musical especialmente nas duas últimas décadas (ALVES; FREIRE, 2013; BONALDO, 2022; BORIN, 2017; BUSSARELLO, 2021; COUTO, 2013; LIMA, 2023; MEIRELLES; STOLTZ; LÜDERS, 2014; RAMOS, 2021; SANTIAGO, 2006; SANTOS; HENTSCHE, 2009; SANTOS, 2017; SILVA; FIORINNI, 2021; TORRES, 2018; WASSEM, 2018).

Esta pesquisa é um recorte de um estudo de mestrado que teve como objetivo investigar a prática de uma pianista popular brasileira considerada expert de elite: Debora



Gurgel. O objetivo deste artigo é apresentar as sugestões que Debora forneceu para estudantes de piano popular, surgidas a partir de uma entrevista semiestruturada e discutilas com a literatura científica pertinente na área da expertise musical.

Debora Gurgel teve aulas formais de piano dos oito aos 19 anos de idade com Hermínea Sanches, Fernando Motta e Amilton Godoy, possuindo assim, uma formação híbrida entre a música de concerto e a música popular. Sua carreira como pianista começou quando tinha 14 anos de idade, ao atuar em bares da cidade de São Paulo. Como professora, começou a ministrar aulas aos 15 anos, quando começou a atuar como monitora do CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), em São Paulo.

Debora é reconhecida nacional e internacionalmente como compositora, arranjadora e performer expert. No Brasil, recebeu o Prêmio de Profissionais de Música de 2020/2021 como melhor livro didático pelo seu material técnico do disco “Rodopio” (2018), melhor arranjadora e melhor banda com o grupo DDG4 (Dani e Debora Gurgel Quarteto), formado por Debora, sua filha Dani Gurgel (cantora), Thiago Rabello (baterista) e Sidiel Vieira (baixista). Com este grupo, Debora teve algumas de suas principais atuações como pianista. Ela também é convidada a dar aulas e oficinas em instituições de ensino como a Oficina de Música de Curitiba de 2023. Fora do Brasil, suas gravações já atingiram posição de destaque de rádios nacionais populares do Japão como a *J-Wave*. Algumas das instituições de música popular mais prestigiadas do mundo a convidaram para dar aulas, como a *School of Jazz* de São Francisco. Suas composições já foram utilizadas em instituições renomadas como a *Berklee School of Music*, para o ensino de música brasileira. Debora fez turnês internacionais de forma consistente em todos os anos nas últimas décadas.

Atualmente, a pianista possui uma discografia que conta com nove CDs autorais e diversas participações como pianista acompanhadora de outros músicos como Dani Gurgel, Tó Brandileone, Conrado Paulino, Lenny Andrade, Silvia Maria, Lelo Izar, Septeto AS e outros. Como arranjadora, Debora recebe encomendas de orquestras como a Brasil Jazz Sinfônica e a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

## Metodologia

Este estudo buscou investigar, de maneira exploratória, como uma pianista expert de elite pratica o piano hoje e como praticou ao longo de sua vida. O método de pesquisa adotado foi o estudo de caso. Segundo Yin (2005, p. 32), esta estratégia de pesquisa é recomendada principalmente quando o fenômeno contemporâneo investigado não pode ser facilmente separado de seu contexto de vida real. Optou-se assim pela investigação da prática musical inserida em seu contexto de vida real, de modo que a prática da pianista investigada foi observada em sua própria residência.

Conforme afirma Yin (2005, p. 33), o estudo de caso é uma estratégia de pesquisa que precisa empregar uma série de procedimentos de coleta e análise para atingir uma triangulação que responda a proposições teóricas que o pesquisador estabelece antes de sua coleta. Os procedimentos empregados e os dados obtidos refletiram três perguntas diferentes: quais as estratégias que Debora Gurgel emprega durante a sua prática sobre melodias cifradas? A prática desta pianista apresenta os princípios da prática deliberada tal como propostos por Ericsson e Pool (2016)? Quais as sugestões de Debora Gurgel para estudantes de piano? No presente artigo apresenta-se um recorte que foca exclusivamente na terceira pergunta, que foi investigada a partir de uma entrevista semiestruturada.

Segundo os critérios apresentados por Gil (2008), um protocolo de coleta de uma entrevista semiestruturada baseada em pautas foi desenvolvido. Durante este tipo de entrevista, tópicos de interesse são selecionados pelo pesquisador com antecedência, mas a forma e a ordem de como eles são abordados pode adaptar-se ao longo do processo de coleta. O protocolo da entrevista semiestruturada desta pesquisa foi registrado na base científica *Open Science Framework* (OSF), sob número 10.17605/OSF.IO/JGH73 (LIMA; RAMOS, 2023).

## Resultados e discussão

A entrevista com Debora Gurgel durou cerca de 40 minutos. Em uma análise de conteúdo aplicada sobre a transcrição desta entrevista, dos 48 comentários obtidos, oito foram voltados para sugestões direcionadas a estudantes de piano popular, tais como: realização de alongamento, manutenção de repertório, uso de diário de prática, variação do



horário do conteúdo da prática, valorização da aprendizagem informal, valorização do erro para a aprendizagem, autopercepção do aprimoramento com a prática. A primeira sugestão que Debora apresenta é a realização de alongamento. Quando falava sobre como organizava sua prática musical, Debora comenta sobre começar uma sessão de prática com alongamentos da parte superior do corpo. Ela relata:

Mas uma coisa é primordial: eu começava sempre - e ainda começo. Quando dá. Quando não dá, não. Mas fazendo um pouco de alongamento, principalmente alongamento de ombro. Alongamento na parede. Aquelas coisas de você alongar principalmente aquela parte superior do corpo.

A segunda sugestão que a pianista relata é sobre a necessidade de ativamente treinar músicas que já foram aprendidas. Em outras palavras, além da aquisição de repertório novo, é importante realizar a manutenção do repertório já dominado durante a prática. Essa manutenção busca preparar o(a) musicista para situações reais de performance:

[...] eu gosto de ter um horário, um lugar [...], que eu chamo de manutenção de repertório. Que é sentar e tocar. Fingir que tem público, sentar e tocar. Porque se não nunca nada está pronto. Está tudo sempre em processo de estudo e nunca nada está pronto. Então é o “se vira”. Tipo: finge que tem público e tem que tocar. Se errar, passa por cima e vamos embora. Eu acho um tipo de estudo bem legal que sempre me preparou para tocar fora. Porque se não a gente fica só estudando e não toca. E eu acho que as duas coisas são a mesma coisa, mas não são. Tem que tocar. Tem que tocar, mesmo que você passe por cima de erro, para, canta um pedaço e tal, mas vai. A música vai, porque é isso que acontece na vida quando você toca fora.

A manutenção de repertório também foi empregada por Chaffin e Imreh (2002, p. 100). Segundo esses autores, a manutenção é um período que acontece após a peça ter sido aprendida, antes de ser apresentada. No estudo desses autores, Gabriela Imreh, uma pianista de concerto que também é considerada expert de elite, também utiliza o mesmo termo para designar essa atividade. Isto é um indicador de que o hábito da manutenção de repertório pode ser um padrão de comportamento entre experts no campo da música.

Em sua terceira sugestão, Debora indica que pianistas populares podem se beneficiar de um diário de prática:

Sempre fui de organizar em caderninho, em diário. De marcar andamentos, de marcar tudo. Fazer um diário de estudo e eu tenho os cadernos ainda. De medir a mão, que é uma coisa de música erudita ainda, de estudo de música erudita. [...] O Amilton era uma abordagem geral. Tanto faz - erudito, era de tudo. Mas - já na época da D. Hermínea sim, de marcar o dia, o que que eu estudei, quais as dificuldades que eu tive, tipo: "Compasso 35 não está saindo, focar nele", e marcar os andamentos em que eu estava. Isso acho que eu herdei da música erudita. Porque na música erudita, o pessoal é muito regrado para fazer isso. Na música popular não é tanto, deveríamos ser mais.

Nesta sugestão, Debora levanta a hipótese de que sua formação em música erudita pode ter influenciado como ela utiliza diários de prática. Desde o estudo seminal de Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993), diários de prática já têm sido utilizados em pesquisas da área. Lehmann e Ericsson (1998), por exemplo, basearam boa parte de sua investigação nos dados obtidos por meio de um diário de prática da participante de sua pesquisa. Compreender como estudantes de piano popular com diferentes formações utilizam diários de prática de maneiras diferentes pode ajudar a elucidar como esta ferramenta de prática vem sendo empregada no Brasil. Modelos sobre como empregar e/ou organizar diários de campo ao longo da prática estendida do instrumento podem ser investigados em estudos futuros, de modo a contribuir para o desenvolvimento da expertise de pianistas e outros músicos.

A quarta sugestão da pianista se refere à organização das atividades de prática musical. Ela sugere que a mesma atividade não seja realizada no mesmo horário todos os dias de prática:



Mas eu passo sempre para os meus alunos. De respeitar o corpo, respeitar principalmente a atividade cerebral ao longo do dia. O seu relógio biológico, e não desenvolver uma coisa cristalizada que você pratique sempre as mesmas coisas nos mesmos horários. Porque você tem aquele horário do dia em que rende muito mais e tem aquele horário do dia que você está lesado, então não vai render tanto. Então se você sempre for praticar harmonia no horário que você está lesado, aquilo vai ficar para trás. Então, de alternar as atividades, tipo: quem acorda de manhã, tem um horário para estudar de manhã e está super desperto. Então em um horário fazer técnica, um dia faz técnica, no outro dia um estudo harmônico, no outro dia é o estudo melódico - é o estudo de improvisação, no outro é tirar música, quer dizer, ter o mapa do que você tem para estudar e ir variando os horários e as atividades ao longo da semana.

Feltovich, Prietula e Ericsson (2018, p. 212) afirmam que uma das diferenças generalizáveis entre experts e não experts parece ser que, conforme o indivíduo se aprimora para os mais altos níveis de performance, ele ganha flexibilidade, ao invés de rigidez. Neste conselho fornecido por Debora Gurgel, pode ser observado que a pianista não gosta de buscar pela “cristalização”, ou ainda, a rigidez de como sua prática acontece. Esse princípio foi então sistematizado por Debora em uma variação dos horários das atividades ao longo da semana, de modo que seus estudantes busquem aproveitar os benefícios de picos de atenção durante suas práticas desde o princípio de seus aprendizados, em uma postura de visualização flexível de como se praticar.

Uma das premissas da teoria de prática deliberada é que o período de aprimoramento acelerado deve acontecer com o acompanhamento de um professor experiente (ERICSSON, 2021, p. 1115). Ao ser perguntada sobre qual o período de sua formação ela acreditava ter sido mais importante, Debora termina por fornecer mais uma sugestão de prática: a de que se valorize todos os períodos de sua formação de maneira igual. Ela reconhece, ainda, toda a sua experiência de *performer* como parte integrante desta formação.

Eu acho que é uma soma de tudo isso, eu acho que é uma soma de três fatores. E todos eles estão em pé de igualdade. Eu acho que o estudo formal, onde um professor avalia você e vê como você está tocando e te orienta, eu acho que foi muito importante. E acho que foi muito importante com todos. Apesar da D. Hermínea ser uma pessoa mais simples assim, sob o ponto de vista de formação, ela tinha um conhecimento do dar aula musical muito forte. Então esse início foi muito importante com ela. O Fernando e o Amilton tinham esse olhar mais musical comigo. O que eu aprendi sozinha foi muito válido também, ouvindo, tocando junto com gravações, gravando. E o que eu aprendi tocando fora também - acho que são três fatores em pé de igualdade. Eu não sei se o período que eu tive com um professor foi mais importante ou não, acho que não.

A posição apresentada por Debora levanta um debate para o campo da aprendizagem musical que pode ser representado por Green (2001, p. 16). De acordo com essa autora, músicos populares também aprendem de maneira informal, ou seja, utilizam uma “variedade de abordagens que levam à aquisição de conhecimento e de habilidades musicais fora de um contexto educacional formal” (GREEN, 2001, p. 16)<sup>1</sup>. Dessa forma, conforme sugerido por Debora Gurgel, músicos populares realizam sua aprendizagem fora da escola e da situação de instrução formal com um professor de música. Esse dado é relevante pois na teoria da prática deliberada, o tipo de prática mais eficaz demanda sempre a presença de um professor que possa ensinar o caminho mais rápido para se atingir determinadas habilidades (ERICSSON, 2021, p. 1115).

À primeira vista, a proposta de Green (2001) pode parecer oposta à proposta da teoria de prática deliberada. Porém, conforme Debora Gurgel apresenta em seu relato, é possível integrar as duas formas de aprendizagem na trajetória de um expert. Um expert de elite é o indivíduo que inova com contribuições inéditas em seu domínio. Contudo, ao longo do seu processo de desenvolvimento em seu campo de atuação, a presença de um professor pode aumentar a eficácia da aprendizagem do indivíduo (ERICSSON, 2021). A partir do momento que passa a inovar, outros caminhos precisam ser percorridos pelo indivíduo. No domínio da música, essa aprendizagem informal pode ocorrer de maneira associada às próprias experiências do *performer*. Dessa forma, pode-se inferir que o processo de inovação

---

<sup>1</sup> Do inglês: “By ‘informal musical learning’ I mean a variety of approaches to acquiring musical skills and knowledge outside formal educational settings” (GREEN, 2001, p. 16).



musical pode ser adquirido de forma distinta em relação ao processo de aquisição de habilidades ao longo de toda a formação do músico.

Em sua sexta sugestão, Debora procura chamar a atenção para a necessidade de se cometer erros, relatando uma história que viveu ao fazer uma oficina com Chick Corea. Ela aconselha estudantes de piano a não se preocuparem em errar, pois o erro é natural:



É, isso é uma coisa muito importante! Eu falo para todos os meus alunos, porque isso mudou a minha vida. A gente quando estuda [...] a gente tem um pavor do erro, absurdo. Ou mesmo quando você toca fora, toca em grupo ou vai dar uma canja, dentro dessa concepção da música popular, você tem um pavor de não ser bom o suficiente [...]. De errar, de tocar a escala errada, de improvisar e tocar nota errada enquanto você está tocando e isso vem sendo cultivado por todos os cursos, por todos os professores em geral, por todas as pessoas que fazem performance, quer dizer, essa paúra do erro. E nesse workshop que eu fiz com o Chick Corea, há dez anos atrás, uma das atividades - uma das atividades era tocar com eles, era o John Patitucci e o Antonio Sanchez, o trio. A gente tocava com eles, eles falavam e criticavam, voltavam, davam feedback e tal. E uma das atividades, a noite depois do jantar, é que eles tocavam e eles montaram um show do zero para gente ver como eles trabalhavam. E num desses dias, ele estava tocando "Matrix" e ele fez isso aqui, ó: ele estava tocando jazz, o Patitucci estava no walking bass, [vocaliza], andando, sem pouso, sem nada. Antonio Sanchez só no prato, sem marcação [vocaliza], e ele improvisando. Tudo absolutamente solto, e determinada hora o linguajar físico dele, foi esse aqui: [imita uma cara de confusão], aí o Antonio Sanchez fez assim: [imita um baterista dando uma guia de tempo um] e continuou a tocar. E os alunos ficaram assim: "Eu não vi isso acontecer, eu não vi. Como assim, ele errou? Ele não sabia onde estava, ele se perdeu? Não, Chick Corea não se perde". E acabou a música, ficou todo mundo assim. Tipo: "pergunta ou não pergunta?", até que um aluno perguntou, e ele: "vocês viram que a gente fez. O John fez em décima comigo" e ele nem comentou. E fofoca entre os alunos: "não, ele está escondendo, ele está achando que a gente não percebeu". Até que um dos alunos perguntou e falou assim: "Que que aconteceu assim no seu solo, porque houve alguma coisa e tal". E ele olhou e falou assim: "Você está falando daquela hora que eu me perdi?" E foi uma risada geral. E ele assustou e ele falou assim: "Gente, mas pera lá, porque que vocês repararam tanto nisso? Eu me perco em todas as músicas. Ele falava: "Sim, eu me perco, o erro faz parte do negócio, a gente erra todas as músicas, eu erro todas músicas, eu me perco. Vocês viram que o John, o Antonio me deu o um, onde estava?" Aquilo foi um choque, eu acho, para todo mundo que estava ali, tipo assim: "errei, beleza, ó, amassa, joga fora, vamos embora". Eu passei a lidar com esse negócio do erro de uma forma muito diferente. Eu passei a relaxar um pouco mais em relação a isso. Não que seja para você, tipo: "Tá, tá bom, então agora qualquer coisa vale", mas é - esse desespero, essa trava que eu vejo em muita gente que vem do erudito, a ponto de "dar branco". Tipo assim, está tocando: "errei", tipo, tem que voltar do começo da música, não sei continuar dali e tal. A partir desse momento, eu recomendo para todo mundo na prática, que faça essa prática do: "Vai, finge que tem público e vai. Erra, retoma, pega de onde está, não deu para tocar a mão direita, canta, toca só o baixo. E não deixa a música parar". Porque ela é complementar ao estudo (mesmo) formal que você faz.

A necessidade de se errar para a aprendizagem motora do piano já havia sido apontada pelo menos desde Lage, Borém, Benda e Moraes (2002, p. 18). Os autores afirmam que os erros de performance são inerentes ao processo de aprendizagem, de modo que a maneira como são reconhecidos e corrigidos pode interferir neste processo. Eles diferenciam entre tipos de feedback que podem ser fornecidos tanto pelo próprio praticante, quanto por indivíduos e ferramentas externas (como gravações). Mais recentemente, ao investigar a improvisação de músicos experts e não-experts, Bonaldo (2022) identificou uma diferença entre dois grupos de *performers*. Os experts, que não estavam voltados para aspectos motores da execução do improviso, mesmo quando cometiam erros, imediatamente após o equívoco, sua atenção era voltada para elementos idiomáticos da frase musical a ser construída. O grupo de improvisadores não-experts, por sua vez, além de estar mais voltado para os aspectos motores da performance musical, relatou preocupação com a possibilidade de cometerem erros. Ao errarem, esses participantes levavam mais tempo para retomarem sua atenção na performance atual. Esses dados parecem reforçar o relato de Debora, de que experts eventualmente deixam de atribuir um valor emocional ao erro e passam a considerá-lo apenas como ponto de partida para o aprimoramento, conforme sugerido por Lage e colaboradores (2002).

Por fim, perguntou-se à pianista o que ela considerava uma boa prática. Sua resposta foi que “uma boa prática é aquela que você se concentra, que você aproveita, que você termina a prática e sente que você andou para frente em alguma coisa”. Conforme afirmam Ericsson e Pool (2016), a atenção focada é essencial durante a prática, para que a qualidade do estudo possa ser mantida. Woody (2022) sugere que, para que uma prática musical tenha qualidade, pode ser realizado o estabelecimento de objetivos claros durante seu planejamento. Nesse caso, durante sua sessão de prática, o estudante precisaria de concentração para focar nesses objetivos. Ademais, o autor afirma que após o término da prática, o músico precisa avaliar se os objetivos foram atingidos. Desse modo, o relato de Debora Gurgel parece corroborá-lo. Uma boa prática visa o aprimoramento de uma performance, mas não basta que o praticante atinja esse aprimoramento: ele precisa ser percebido pelo praticante por meio de um processo de autorregulação.

A tabela 1 abaixo indica as sugestões apontadas por Debora Gurgel para o desenvolvimento da expertise de estudantes de piano popular:

**Tabela 1.** Sugestões de Debora Gurgel para o desenvolvimento da expertise de estudantes de piano popular

Sugestões	Literatura discutida
Realização de alongamento	
Manutenção de repertório	Chaffin e Imreh (2002)
Uso de diário de prática	Ericsson <i>et al.</i> (1993), Lehmann e Ericsson (1998).
Variação no horário do conteúdo da prática	Feltovich <i>et al.</i> (2018)
Valorização da aprendizagem informal	Ericsson (2021), Green (2001).
Valorização do erro para a aprendizagem	Lage <i>et al.</i> (2002), Bonaldo (2022)
Autopercepção do aprimoramento	Ericsson e Pool (2016), Woody (2022).

Fonte: Autor (2023).

Conforme pode ser observado na tabela 1, Debora Gurgel forneceu sete sugestões para a prática de pianistas populares que podem ser avaliadas por meio da literatura de cognição musical e investigadas em estudos empíricos futuros.



## Conclusão

Neste estudo, foi possível obter sugestões que Debora Gurgel gostaria de apresentar a estudantes de piano popular, elucidando sua perspectiva em alguns assuntos relacionados ao desenvolvimento da expertise musical. Pesquisas futuras poderão avaliar: (a) outros estudos de caso com experts de elite na prática do piano popular, especialmente pianistas brasileiros, para que se possa obter dados que reflitam uma compreensão mais aprofundada sobre como eles chegaram a desenvolver suas habilidades e atuações na música; (b) testagem empírica da eficácia das propostas apresentadas por Debora em estudos longitudinais. O Grupo de Pesquisa Música e Expertise (GRUME) da Universidade Federal do Paraná, por meio do seu projeto guarda-chuva intitulado “A psicologia da expertise do pianista popular brasileiro” está comprometido com a realização destas pesquisas. Essas avaliações empíricas poderão contribuir para a compreensão de aspectos cognitivos e comportamentais da prática musical, o que ajuda a construir um corpo de conhecimento científico sobre o que constitui uma prática eficiente, como ela pode ser empregada por pianistas e outros instrumentistas e, finalmente, como processos de aprendizagem podem ser ensinados por professores de instrumento a seus estudantes. Dessa forma, acredita-se que esta pesquisa pode contribuir para a área da pedagogia do instrumento, de modo a identificar comportamentos de uma pianista expert que poderão ser imitados ou avaliados por instrumentistas e pianistas.

## Referências

ALVES, A.; FREIRE, R. Expertise e motivação na performance musical. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAS, 9. 2013. Belém, PA. *Anais do Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Belém, PA, Brasil: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2013, p.477–488.

BONALDO, L. *O papel das representações mentais na improvisação em “Berimbau”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes: um estudo comparativo entre músicos experts e iniciantes*. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Comunicação Artes e Design. Curitiba, Paraná, 2022. Universidade Federal do Paraná.

BORIN, G. S. A prática deliberada aplicada à preparação para performance na improvisação. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado - Música - Composição), Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2017.

BUSARELLO, G. *Evidências de situações de prática deliberada na carreira musical de Egberto Gismonti*, 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Produção Musical) – Setor de Comunicação Artes e Design. Curitiba, Paraná, Universidade Federal do Paraná.

CHAFFIN, R.; IMREH, G. Practicing perfection: piano performance as expert memory. *Psychological Science*, v. 13, n. 4, p. 342–349, 2002. DOI: 10.1111/j.0956-7976.2002.00462.x>.

COUTO, A. O ensino de teclado em grupo na universidade e o uso do repertório popular: aprendizagem através de práticas híbridas. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.18, n. 28, p. 231-238, 2013.

DOS SANTOS SILVA, Camilla; FIORINI, Carlos. A prática instrumental diária de graduandos em Música: estratégias de aprendizagem e autorregulação. *OPUS*, [s.l.], v. 27, n. 3, p. 20, 2021. DOI: [10.20504/opus2021c2702](https://doi.org/10.20504/opus2021c2702).

ERICSSON, A.; POOL, R. *Peak: Secrets from the new science of expertise*. Boston, MA: Houghton Mifflin Harcourt, 2016.

ERICSSON, K. A. An introduction to Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance: Its development, organization, and content. In: ERICSSON, K. A.; CHARNESS, N.; FELTOVICH, P. J.; HOFFMAN, R. (Orgs.); *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge University Press. 2006. p. 3–20.

ERICSSON, K. A. Given that the detailed original criteria for deliberate practice have not changed, could the understanding of this complex concept have improved over time? A



response to Macnamara and Hambrick (2020). *Psychological Research*, [s.l.], v. 85, n. 3, p. 1114–1120, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/s00426-020-01368-3>>.

ERICSSON, K. A.; KINTSCH, W. Long-term working memory. *Psychological Review*, [S.l.], v. 102, n. 2, p. 211-245, 1995.

ERICSSON, K. A.; KRAMPE, R. T.; TESCH-RÖMER, C. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, [S.l.], v. 100, n. 3, p. 363–406, 1993.

ERICSSON, K. A.; SMITH, J. *Toward a general theory of expertise: Prospects and limits*. New York, NY, US: Cambridge University Press, 1991.

FELTOVICH, P. J.; PRIETULA, M. J.; ERICSSON, K. A. Studies of expertise from psychological perspectives: Historical foundations and recurrent themes. In: ERICSSON, K. A.; CHARNESSE, N.; FELTOVICH, P. J.; HOFFMAN, R. (Orgs.); *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*. 2º ed, Cambridge University Press, 2018. p. 59–83.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1994.

GOBET, F. The Classic Expertise Approach and Its Evolution. In: WARD, P.; MAARTEN, J. , SCHRAAGEN, J.; GORE, ROTH ME. M. Roth (Orgs.) *The Oxford Handbook of Expertise*, Oxford University Press, 2019. P. 35-55.

GREEN, L. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Londres: Routledge, 2002.

LAGE, G. M.; BORÉM, F.; BENDA, R. N.; MORAES, L. C. Aprendizagem motora na performance musical: reflexão sobre conceitos e aplicabilidade. *Per musi*, Belo Horizonte, v. 5/6, p. 14-37, 2002.

LEHMANN, A. C.; ERICSSON, K. A. Preparation of a Public Piano Performance: The Relation between Practice and Performance. *Musicae Scientiae*, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 67–94, 1998. DOI: 10.1177/102986499800200105>.

LEHMANN, A. C.; SLOBODA, J. A.; WOODY, R. H. *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. New York, NY, US: Oxford University Press, 2007.

LIMA, J. G. A. *A prática deliberada e Debora Gurgel: estratégias de estudo de uma pianista expert*. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Comunicação Artes e Design. Curitiba, Paraná, 2023. Universidade Federal do Paraná.

LIMA, J. G. A.; RAMOS, D. *Protocolo de entrevista semiestruturada sobre prática musical, parte da dissertação de mestrado de Lima (2023)*. 2023. Disponível em: <[osf.io/jgh73](https://osf.io/jgh73)>.



MEIRELLES, A.; STOLTZ, T.; LÜDERS, V. Da psicologia cognitiva à cognição musical: um olhar necessário para a educação musical. *Música em Perspectiva*, [S.l.], v. 7, n. 1, 2014.

NEWELL, A.; SIMON, H. A. *Human problem solving*. Oxford, England: Prentice-Hall, 1972.

RAMOS, D. Creative Strategies for Learning Brazilian Popular Piano. In: ARAÚJO, R. C. (Org.); *Brazilian Research on Creativity Development in Musical Interaction*. New York: Routledge, 2021. p. 60-94.

RODOPIO. Compositor: Debora Gurgel. Intérprete: Dani e Debora Gurgel Quarteto. São Paulo: Da Pá Virada, 2018, 1 CD, 41 min.

SANTIAGO, P. F. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 13, p. 52-62, 2006.

SANTOS, J. S. Q. *Autorregulação e prática deliberada: um estudo com alunos em cursos de bacharelado em violão*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFBA, Salvador, Bahia, 2017. Universidade Federal da Bahia.

SANTOS, R. A. T.; HENTSCHKE, L. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 19, p. 72-82, 2009.

SIMON, H. A.; CHASE, W. G. Skill in chess. *American Scientist*, [S.l.], v. 61, n. 4, p. 394-403, 1973.

TORRES, E. O papel da motivação para a qualidade da atenção na prática deliberada em performance musical. *Epistemus: Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 131-142, 2018.

WASEM, B. *Memorização musical de pianistas de concerto e de música improvisada: um estudo multicaso*. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Comunicação Artes e Design. Curitiba, Paraná, 2018. Universidade Federal do Paraná.

YIN. R. K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 3ª ed., Porto Alegre: Bookman, 2005.

