

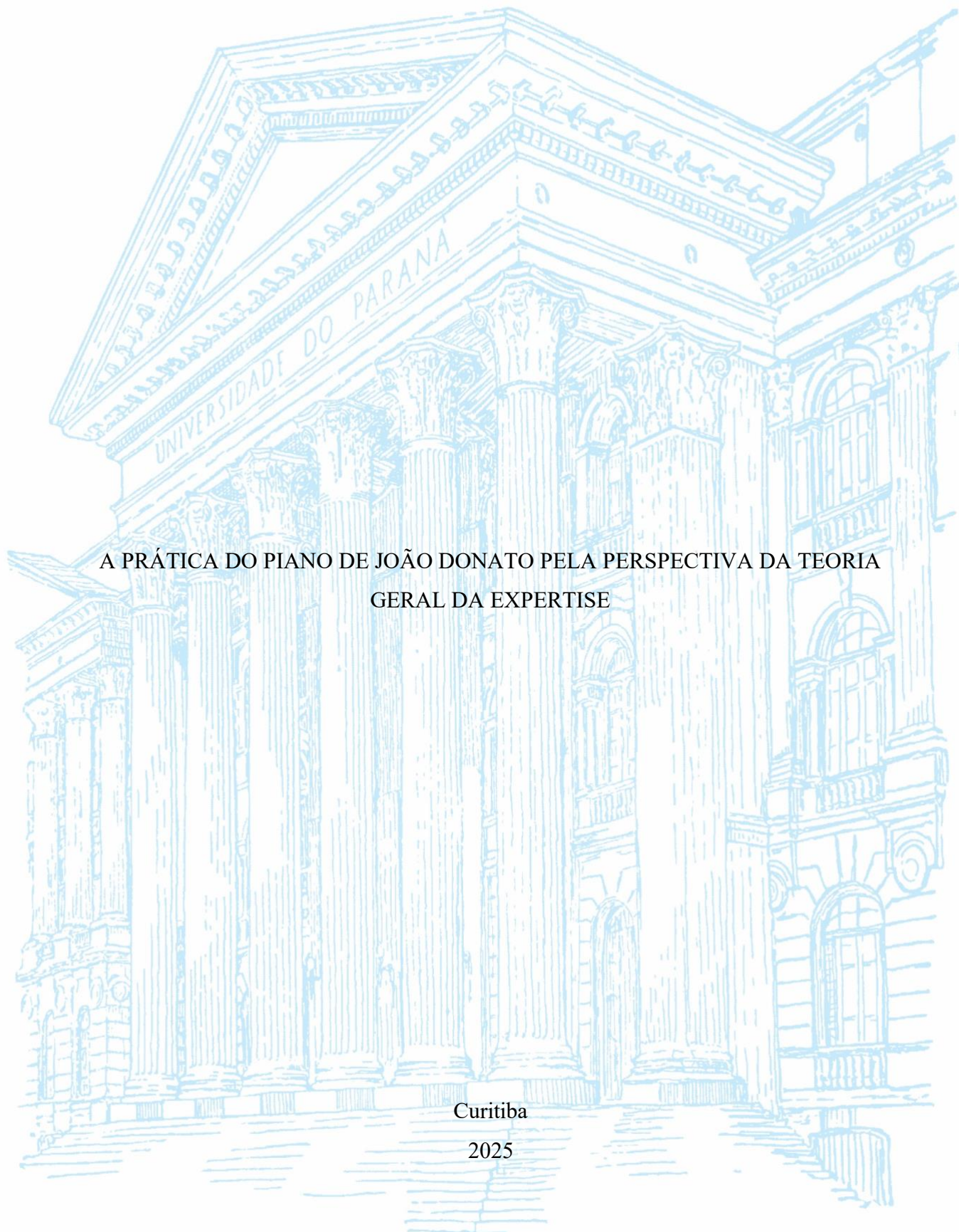
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EMANUELL TADIN BRUNO

A PRÁTICA DO PIANO DE JOÃO DONATO PELA PERSPECTIVA DA TEORIA
GERAL DA EXPERTISE

Curitiba

2025



EMANUELL TADIN BRUNO

GRR 20222875

**A PRÁTICA DO PIANO DE JOÃO DONATO PELA PERSPECTIVA DA TEORIA
GERAL DA EXPERTISE**

Monografia apresentada à disciplina OA894 - Trabalho de Conclusão de Curso II como requisito parcial à conclusão do Curso de Bacharelado em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Danilo Ramos

Curitiba

2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
Departamento de Artes
Coordenação do Curso de Música

**ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO
CURSO DE GRADUAÇÃO**

No dia 05 de Dezembro de 2025, EMANUELL TADIN BRUNO apresentou neste departamento o Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Música intitulado *A prática do piano de João Donato pela perspectiva da Teoria Geral da Expertise*. A banca avaliadora e a coordenação do TCC conferiram ao trabalho a nota média (100 CEM) que será lançada como a nota da disciplina de TCC II.



Prof. Dr. Danilo Ramos (orientador)



Profa. Dra. Aglaê Machado Frigeri



Prof. Mt. Daniel Migliavacca



(discente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Deus, de quem vem toda boa dádiva e tudo o que há de bom.

Agradeço à minha família e amigos, que me acompanharam desde o início desta jornada.

Agradeço à minha noiva, Larissa, com quem pude compartilhar tanto carinho, amor e incentivo ao longo desses anos.

Agradeço aos meus pais, Neiva e Uziel, que sempre me apoiaram e me impulsionaram para a vida; e ao meu irmão, Gustavo, que sempre me incentivou na música.

Agradeço aos amigos e colegas de curso, que tornaram o percurso mais leve e alegre, dividindo cada momento. Obrigado por cada conversa, ensaio, apresentação e risada compartilhada.

Agradeço ao meu orientador e amigo, Prof. Danilo Ramos, principal responsável pelo meu desenvolvimento como músico e pesquisador durante o curso.

Agradeço aos membros da banca de avaliação, Aglaê Frigeri e Daniel Migliavacca. É uma honra ser avaliado por excelentes músicos e pesquisadores.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Música e Expertise (GRUME), fundamental para meu desenvolvimento como pesquisador ao longo deste ano.

Agradeço a todos os alunos, professores, técnicos e funcionários terceirizados com quem convivi durante esses anos no Departamento de Artes da UFPR. Sempre lembrarei de cada um com muito carinho.

RESUMO

Segundo a Teoria Geral da Expertise (TGE) proposta por Anders Ericsson, a prática deliberada é o padrão ouro para o desenvolvimento da expertise em qualquer domínio. Trata-se de uma prática que envolve objetivos claros, feedback imediato, saída da zona de conforto, uso da adaptabilidade da mente e do corpo por meio do treinamento estendido e aprimoramento constante de representações mentais durante a prática. Este é o tipo de prática associado a indivíduos que são excepcionais naquilo que fazem (os experts). Com sua produção musical extensa, o músico e compositor João Donato (1934-2023) pode ser considerado um expert na prática do piano. O objetivo dessa pesquisa, portanto, foi investigar possíveis situações relacionadas ao uso da prática deliberada por este pianista. Para isso, foi feita uma pesquisa documental, a partir de entrevistas e depoimentos de Donato sobre a maneira pela qual ele praticou o piano ao longo de sua vida. Os materiais encontrados foram submetidos a uma análise de conteúdo, com o intuito de categorizá-los a partir dos princípios da prática deliberada supracitados. Os resultados indicam que, embora os relatos encontrados sugiram uma aproximação maior com a prática informal, todos os princípios da prática deliberada parecem ter sido utilizados por Donato em algum momento de sua vida. Esses resultados foram discutidos com a Teoria Geral da Expertise.

Palavras-chave: expertise musical; prática deliberada; João Donato; pedagogia da performance musical; pedagogia do piano brasileiro.

ABSTRACT

According to the General Theory of Expertise (GTE) proposed by Anders Ericsson, deliberate practice is the gold standard for developing expertise in a given domain. It involves clear objectives, immediate feedback, stepping outside one's comfort zone, using the adaptability of mind and body through extended training, and constantly refining mental representations during practice. This type of practice is associated with individuals who are exceptional at what they do (experts). With his extensive musical career, the musician and composer João Donato (1934-2023) can be considered an expert in piano practice. Therefore, the aim of this research was to investigate possible situations related to the use of deliberate practice by him. Documentary research was conducted, based on interviews and Donato's own statements about how he practiced the piano throughout his life. The materials found were subjected to content analysis, with the aim of categorizing them according to the principles of deliberate practice. Results indicate that, although the accounts found suggest a closer approximation to informal practice, all the principles of deliberate practice seem to have been used by Donato at some point in his life. These results were discussed with the General Theory of Expertise.

Keywords: musical expertise; deliberate practice; João Donato; pedagogy of musical performance; pedagogy of the Brazilian piano.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Vídeos selecionados para análise dos relatos da presente pesquisa.	33
Tabela 2 – Categorias empregadas na análise de conteúdo do presente trabalho.	35
Tabela 3 – Quantidade de relatos encontrados correspondentes a cada princípio da prática deliberada.....	36

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1 INTRODUÇÃO	10
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
2.1 EXPERTISE	12
2.2 EXPERTISE MUSICAL	16
2.3 PRÁTICA DELIBERADA NA MÚSICA	18
2.4 EXPERTISE DO PIANO	20
2.5 O PIANO POPULAR BRASILEIRO	24
2.6. JOÃO DONATO	26
3 METODOLOGIA	33
3.1. TIPO DE PESQUISA	33
3.2. PROCEDIMENTOS.....	33
3.3. ANÁLISE DE CONTEÚDO	34
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO	36
4. 1 MODELOS DE PRÁTICA DE OUTRAS PESSOAS	36
4.2 EXPANSÃO DA ZONA DE CONFORTO	38
4.3 OBJETIVOS DEFINIDOS.....	40
4.4 FOCO E ATENÇÃO	41
4.5 FEEDBACK	42
4.6 REPRESENTAÇÕES MENTAIS	44
4.7 MODIFICAÇÃO DE HABILIDADES	46
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	51

APRESENTAÇÃO

Realizar uma pesquisa envolvendo um pianista e músico brasileiro é motivo de grande satisfação para mim. Desde o início da graduação, fui apresentado à música brasileira de forma muito rica, especialmente por meio do estudo do piano. Esta pesquisa une, portanto, áreas de estudo que foram centrais na minha formação ao longo da graduação em Música.

Iniciei meus estudos musicais aos 8 anos, incentivado por meus pais, que me matricularam em aulas de teclado em uma escola de música. Aos 11, passei a ter aulas com um professor particular, por meio de quem tive meu primeiro contato com bossa nova, jazz, blues e gospel ao piano. Aos 12, comecei a integrar a banda da igreja, tocando teclado. Durante minha adolescência, deixei de ter aulas particulares, mas continuei tocando na igreja e, eventualmente, com colegas – sempre de maneira descontraída, explorando temas de jazz e músicas gospel. Aos 17 anos, despertei interesse pela gravação e pela produção musical, após montar um estúdio caseiro com meu irmão. Esse novo interesse me levou a buscar a graduação em Música na UFPR.

Logo no início do curso, meu contato com o Prof. Danilo despertou em mim o desejo de me desenvolver no piano. Matriculado na disciplina de Laboratório de Prática Vocal ou Instrumental, iniciei os estudos de piano popular. A partir desse momento, fui apresentado a uma metodologia de ensino fundamentada na ciência e enriquecida pelos anos de experiência do Prof. Danilo como pianista e pesquisador. Ao desenvolver este trabalho com o Prof. Danilo, pude me aprofundar nos conceitos trabalhados nas aulas de piano, o que enriqueceu meus estudos no instrumento.

Ao buscar pianistas que pudessem ser investigados nesta pesquisa, encontrei em João Donato uma inspiração curiosamente contraditória. Em uma de suas entrevistas, ele afirma: “A gente não escolhe ser músico, a gente é músico. Eu acho que as pessoas são o que elas naturalmente têm a tendência para ser” (Itaú Cultural, 2014, min. 00:13). Essa declaração, somada à personalidade serena e despreocupada frequentemente atribuída a ele, pareceu-me apontar para uma controvérsia interessante de ser investigada.

Deste modo, os temas que serão aqui abordados estiveram presentes ao longo de toda a minha trajetória no curso. Por esses motivos, esta pesquisa possui grande significado para minha formação como músico e pesquisador.

1 INTRODUÇÃO

Indivíduos que são excepcionais no que fazem costumam ser definidos pelo senso comum como pessoas que receberam um “dom” ou um “talento inato”. Contudo, as pesquisas de Anders Ericsson, psicólogo e pesquisador nessa área há quase 40 anos, questionam isso. O autor define as pessoas que são incrivelmente boas no que fazem e que estão acima da média da maioria como experts¹. Nesse sentido, estudiosos dessa nova área de pesquisa da psicologia chamada “ciência da expertise” buscam entender a formação dos experts e como eles desenvolvem suas habilidades. Ericsson formulou sua Teoria Geral da Expertise (TGE), apoiando-se em três pilares básicos. Primeiramente, a adaptabilidade do cérebro e do corpo humano que, quando expostos ao desconforto ou desafio, desenvolvem e redirecionam suas funcionalidades para manter o equilíbrio. O segundo pilar trata das representações mentais, estruturas cognitivas que ajudam o indivíduo organizar e projetar informações, tornando mais ágil a resolução de situações complexas. Por último, os princípios encontrados no desenvolvimento de indivíduos acima da média correspondem à “prática deliberada”, uma prática focada, que tem objetivos claros, feedback constante e saída da zona de conforto. Segundo o autor, trata-se de um “padrão de ouro”, sendo o modelo de prática mais eficiente para desenvolver qualquer habilidade (Ericsson & Pool, 2017).

João Donato de Oliveira Neto nasceu na capital do estado do Acre, Rio Branco, no ano de 1934. Cresceu em uma família musical em que seu pai tocava bandolim e sua irmã piano. Primeiramente, teve contato com o acordeom, iniciou aulas particulares de piano ainda criança e, ao se mudar para o Rio de Janeiro, integrou diversos grupos locais, tocando em festas e na noite carioca. A partir de 1951, aos dezessete anos, decidiu focar sua prática no piano, instrumento que se dedicaria nos próximos anos (Itaú Cultural, 2024). Durante essa época, associou-se a diversos nomes conhecidos da bossa nova, sendo considerado um precursor do estilo. Referente à sua influência pianística observa-se que:

O piano de João Donato confere à bossa nova sua atmosfera jazzística e sofisticada. Seu toque é inconfundível, marcado por suingue e harmonia. Quando improvisa, é simples, tocando poucas notas, e refinado, escolhendo com cuidado as notas que vai tocar (Itaú Cultural, 2024).

¹ Pelo fato de os termos “expertise” e “expert” já terem sido adotados e preservados em relação à sua escrita original em diversos artigos publicados em língua portuguesa, eles não serão considerados termos estrangeiros. Portanto, no presente trabalho, eles não serão redigidos em itálico.

Essa identidade marcante o levou a tocar com grandes artistas do movimento. No final da década de 50, passou a realizar trabalhos nos Estados Unidos, ganhando notoriedade internacionalmente. Ao longo dos anos, desenvolveu uma grande obra e reconhecimento pelo seu trabalho, tornando-se um instrumentista, compositor e arranjador extremamente relevante para a música brasileira. Faleceu aos 88 anos de idade, em 2023.

Os principais estudos no campo da expertise na prática do piano publicados nas últimas décadas concentraram-se na prática do piano de concerto, área na qual os métodos de estudo e de formação dos músicos são mais bem definidos (Ramos, 2021). Contudo, acredita-se que uma investigação sobre a prática pianística de João Donato poderia trazer contribuições para o campo da música popular, área de estudo cuja expertise foi menos investigada e que comumente não é associada à prática deliberada, como prática relevante no desenvolvimento musical². Esta é a justificativa para a realização desta pesquisa. Além disso, pretende-se contribuir para a elaboração futura de uma pedagogia do piano brasileiro.

O objetivo dessa pesquisa foi verificar possíveis situações relacionadas à prática deliberada na carreira de João Donato. Para tanto, foi conduzida uma pesquisa documental. Inicialmente, realizou-se uma busca na internet por depoimentos sobre a formação musical do artista. Em seguida, foram selecionados os materiais que mais contribuíram com informações relevantes sobre sua prática musical e o desenvolvimento de suas habilidades. Os materiais selecionados foram transcritos em formato textual, utilizando o programa *Microsoft Word*. A partir dessas transcrições, foi realizada uma análise de conteúdo, com o intuito de identificar e categorizar os elementos da formação de Donato que se relacionavam aos sete princípios da prática deliberada, conforme definidos por Ericsson e Pool (2017).

Esta investigação está inserida no projeto guarda-chuva intitulado *A psicologia da expertise do pianista popular brasileiro*, vinculado ao Grupo de Pesquisa em Música e Expertise (GRUME) da Universidade Federal do Paraná. Esta monografia está organizada da seguinte maneira: inicialmente, será apresentada a fundamentação teórica da pesquisa e, em seguida, a descrição da metodologia empregada, a apresentação e a discussão dos resultados com a literatura científica pertinente, as considerações finais e, por fim, as referências utilizadas ao longo de todo o trabalho.

² Segundo Tinhorão (2010), a música popular é, antes de tudo, um produto urbano, da indústria fonográfica e mediado por tecnologias de gravação e reprodução (rádio, televisão, discos etc.). Este será o conceito relacionado à música popular nesta pesquisa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta seção tem como propósito apresentar os fundamentos teóricos que sustentam esta pesquisa. Primeiramente, será abordado o conceito de expertise, conforme proposto e fundamentado por Ericsson e colaboradores na Teoria Geral da Expertise (TGE), com a definição dos conceitos centrais de expertise, prática deliberada, adaptabilidade e representações mentais. Em seguida, será discutida a expertise musical, destacando como ela é desenvolvida e alcançada no contexto da formação e atuação de músicos. A terceira parte tratará da prática deliberada na música, apresentando estudos e pesquisas que investigam a aplicação da prática deliberada e outros modelos de prática no campo musical. Posteriormente, será abordada a expertise no piano, explorando estratégias e procedimentos característicos da prática de pianistas experts. Na sequência, o piano popular brasileiro será abordado, delimitando, assim, o contexto da pesquisa. Finalmente, uma breve biografia sobre João Donato fechará a seção.

2.1 EXPERTISE

Durante mais de 30 anos, o pesquisador Anders Ericsson se propôs a investigar como se desenvolvem as pessoas que são excepcionais no que fazem (experts). Ele observou e pesquisou a psicologia, fisiologia e neuroanatomia dessas pessoas e pôde identificar padrões e princípios comuns a elas em diversas áreas. Assim, formulou a sua Teoria Geral da Expertise (TGE), que busca estruturar o padrão de prática desses agentes experts, bem como mapear o desenvolvimento físico e mental correspondentes às suas habilidades. Esta área da psicologia é chamada de “ciência da expertise”. Ao estudar os experts, o autor observou um padrão de prática e de princípios gerais comum a todos eles e chamou de “prática deliberada”. Segundo ele, trata-se “da mais poderosa abordagem para o aprendizado já descoberta até os dias de hoje” (Ericsson & Pool, 2017, p. 16).

Em áreas competitivas e com métodos bem estabelecidos — como no balé, nos esportes individuais e na música de concerto — Ericsson pôde observar princípios comuns entre todas elas. Esses princípios constituem a prática deliberada. Segundo Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993), são eles:

(1) A prática deliberada envolve o uso de técnicas já descobertas e desenvolvidas anteriormente por experts;

(2) Ela mantém o indivíduo fora de sua zona de conforto, de modo a aproveitar ao máximo a adaptabilidade do corpo e da mente e incentivar sempre o corpo e/ou a mente a novos desafios;

(3) Ela envolve a definição de objetivos específicos, bem definidos e alcançáveis a um curto prazo, que contribuem para os objetivos de médio e longo prazo, hierarquicamente;

(4) A prática deliberada exige total intenção, atenção e interesse do indivíduo, já que é uma prática focada e individual;

(5) Ela envolve feedback constante, externo — geralmente proferido por um professor ou tutor — e interno — autônomo ou autorregulador;

(6) Ela gera e depende de representações mentais eficazes e especializadas;

(7) Ela constrói novas habilidades, de modo a aprimorar e modificar habilidades já adquiridas, de forma acumulativa.

Além dos princípios, a prática deliberada também depende de cinco critérios para que possa ocorrer (Ericsson, 2021):

(1) A tarefa executada deve ser objetiva, bem definida e totalmente compreendida pelo indivíduo;

(2) O indivíduo deve ter autonomia para executar a tarefa sozinho;

(3) O praticante deve obter feedback imediato, de modo a permitir que realize ajustes para melhorar sua prática;

(4) O indivíduo deve ser capaz de executar a mesma tarefa repetidamente;

(5) As atividades devem ser direcionadas e acompanhadas de acordo com a instrução individualizada de um professor.

Pelo impacto que este tipo de prática costuma causar nos indivíduos que a adotaram nas últimas décadas, ela é considerada o padrão dos experts, cujo uso é possível ser identificado ao longo da vida da maioria deles (Ericsson & Pool, 2017).

Em um estudo realizado na Universidade de Artes de Berlim, Ericsson e colaboradores buscaram compreender o que diferenciava os melhores violinistas daqueles considerados apenas “bons”. A prática solitária — ou seja, os momentos em que estudavam e praticavam individualmente seu instrumento — foi identificada como o principal fator no desenvolvimento desses músicos. Observou-se que, quanto melhor era o músico, maior era o tempo dedicado à prática individual ao longo de sua formação. Além disso, outros fatores também foram considerados relevantes nesta pesquisa, como tocar com outros músicos, frequentar aulas de instrumento, executar peças — especialmente solos —, escutar música e estudar teoria musical. Ademais, o tempo de descanso mostrou-se igualmente importante: os músicos precisavam de

uma boa noite de sono e de períodos de repouso durante a tarde para manter suas energias. Isso se justificava porque a maior parte das atividades envolvidas não era considerada prazerosa em si mesma, exigindo, portanto, grande esforço e empenho por parte dos participantes.

A prática deliberada pode não ser prazerosa na maior parte do tempo, já que ela mantém o indivíduo fora de sua zona de conforto, buscando sempre evoluir algum aspecto do seu desempenho. Conforme defendem Ericsson e Pool (2017), ao contrário da visão do senso comum – de que pessoas extremamente boas no que fazem possuem ou recebem naturalmente um “dom” ou “talento divino” – o verdadeiro “dom” que uma pessoa possui é a adaptabilidade do cérebro e corpo humanos, os quais a prática deliberada busca explorar ao máximo.

É importante notar que, em contextos informais, não competitivos e sem critérios claramente definidos de desempenho, a prática deliberada pode não ser plenamente aplicável (Ericsson & Pool, 2017). Porém, mesmo em áreas em que isso ocorre, seus princípios podem ainda ser utilizados, de modo que o praticante chegue o mais próximo dela possível e, assim, obtenha bons resultados. Segundo os autores, o princípio geral da prática deliberada é aprender com os melhores, ou seja, identificar os verdadeiros experts e descobrir o que eles fizeram para se destacar dos demais. Eles ainda afirmam que adaptar e inserir em sua prática os procedimentos utilizados por experts é o caminho mais eficiente para a evolução. Nesse sentido, ter um bom professor, que saiba quais habilidades dominar primeiro, que conheça estratégias diferentes para resolução de problemas e que lhe dê feedback constante é essencial na prática deliberada. Ademais, em muitas áreas, o conhecimento é mais valorizado, em detrimento do desenvolvimento das habilidades. Nesse sentido, a prática deliberada foca em como melhorar o desempenho. O foco dela está no *fazer*. Assim, o *fazer* é mais importante do que o *conhecer*. Por isso, o treinamento deveria focar em fazer e fazer como os experts fazem (Ericsson & Pool, 2017).

Em um nível mais avançado da expertise, os atores experts passam a colaborar para novas descobertas e inovações em sua área. Ericsson refuta a ideia de que, a partir desse momento, os indivíduos se tornam iluminados ou fazem algo diferente daquilo que já vinham fazendo. Para os autores, os experts apenas continuam aplicando o que já executavam com a prática deliberada: a permanência fora de sua zona de conforto e a busca de alternativas diferentes para resolver problemas. O autor afirma que grandes descobertas são construídas em pequenos passos, exaustivamente, com muito foco e determinação. O mesmo trabalho que gera a expertise é o que permite a criatividade extraordinária dessas pessoas.

A adaptabilidade, outro pilar da TGE de Ericsson, refere-se à capacidade do corpo e da mente de se modificar para atender demandas fisiológicas e cognitivas, causadas por desafios

externos. Em séculos anteriores, a ciência acreditava que o tamanho, funções e capacidades do cérebro humano seriam pré-estabelecidos geneticamente, sendo impossível desenvolver capacidades e mudanças além do potencial genético naturalmente definido. Porém, atualmente já se está provado que, assim como o resto do nosso corpo, o cérebro também dispõe de grande adaptabilidade. Para causar essas mudanças, é necessário que o indivíduo esteja fora de sua zona de conforto, de modo a confrontar a homeostase do corpo, ou seja, a tendência de um sistema a agir de uma forma que mantém a sua própria estabilidade. Quando ocorrem essas alterações, devido a um esforço excessivo ou qualquer coisa que altere o equilíbrio já estabelecido, o corpo busca ferramentas em vários mecanismos para recuperar o controle. Em atividades extensas, a longo prazo, as células são capazes de convocar genes diferentes de DNA, dependendo do que elas precisarem naquele momento. No cérebro, essa mudança ocorre de maneira diferente: em adultos, as células cerebrais não se dividem – como acontece nos músculos. O cérebro passa a religar as conexões entre os neurônios – desativando, fortalecendo ou enfraquecendo —, permitindo que os sinais nervosos viajem mais rapidamente (Ericsson & Pool, 2017).

O último pilar que Ericsson apresenta em sua TGE é o conceito de representações mentais. Tratam-se de projeções de informação que ocorrem enquanto pensamos: objetos, imagens, sons, ideias, conceitos, qualquer coisa concreta ou abstrata que seja processada pelo nosso cérebro. Elas ajudam a organizar e armazenar grandes quantidades de informações, podendo ser acessadas de maneira inconsciente, quando necessário. Nossa memória de curto prazo consegue lidar com poucas quantidades de informação, por conta disso, quando realizamos tarefas um pouco mais complexas, dependemos e geramos esses blocos de informações, mesmo sem nos dar conta disso. Com o uso de representações mentais eficazes, podemos identificar padrões e atribuir significado às informações. Sem elas, qualquer informação seria aleatória. Por exemplo: um músico experiente pode observar um conjunto de notas em uma partitura e saber como ela soará, antes mesmo de tocá-la (Ericsson & Pool, 2017). Desenvolvendo cada vez mais essas representações, um expert pode planejar sua atividade do começo ao fim, “enxergando” as várias possibilidades de atuação e possíveis obstáculos. Quanto mais desenvolvidas as representações forem, mais informações será possível armazenar, contando com mais recursos para agir com assertividade. Desenvolver representações mentais mais eficazes é o objetivo principal da prática deliberada. A qualidade da elaboração de representações mentais é um dos principais diferenciais nos experts, conforme afirmado pelos autores: “O que coloca os atores experts num patamar que está além do patamar

de todas as outras pessoas é a qualidade e a quantidade de suas representações mentais” (Ericsson & Pool, 2017, p. 85).

Com base na TGE proposta por Ericsson e em investigações conduzidas por outros estudiosos da expertise, diversas pesquisas têm sido direcionadas ao campo da expertise musical, com o objetivo de compreender os modelos de prática, as estratégias e os processos de aprendizagem adotados por músicos. As próximas seções aprofundam-se em algumas dessas contribuições.

2.2 EXPERTISE MUSICAL

Para Lehmann, Sloboda e Woody (2007), tanto o fazer quanto a escuta musical são compostos por habilidades moldadas pelas condições fisiológicas e psicológicas dos indivíduos, que, por sua vez, também são impactadas pelo meio em que vivem. Segundo os autores, quatro níveis de desenvolvimento referentes às habilidades musicais podem ser identificados nas mais variadas culturas e organizados em ordem progressiva: (1) população geral (sem conhecimento formal); (2) músicos iniciantes e amadores; (3) músicos profissionais experts; e (4) a elite expert. A elite expert corresponde aos músicos que, além de dominarem determinada área musical, causam certa “revolução” no meio em que estão situados, tornando-se referências para os demais músicos.

Questões referentes às habilidades musicais podem ser abordadas de três formas: intuitiva, reflexiva e científica. A primeira baseia-se em reflexos biológicos, sensoriais e no senso comum. Apesar de ser útil em certos contextos, a visão intuitiva muitas vezes carrega preconceitos e inverdades. Nessa abordagem valoriza-se a ideia do “talento natural”, que defende que pessoas já nascem ou não com predisposição para ter habilidades musicais. Já a abordagem reflexiva é muito utilizada no meio musical, principalmente por professores. Nessa abordagem a experiência individual é valorizada, porém, os conhecimentos nem sempre podem ser validados cientificamente. Dentro dessa abordagem, o conhecimento musical é transmitido, em sua maioria, de maneira tradicional, por meio da relação direta entre mestre e discípulo. Ela acaba sendo efetiva muitas vezes pelo processo de experimentação e validação ao longo dos anos, principalmente em áreas mais estabelecidas, como no ensino de piano ou de violino (Ericsson & Pool, 2017).

A abordagem científica, por sua vez, busca prever e explicar os caminhos que levam à excelência musical. Distingue-se das outras abordagens por três características fundamentais: objetividade, generalização e capacidade de explicação ou predição. A abordagem científica no

meio musical muitas vezes vai ao encontro com o pensamento puramente “transcendental” da música. Conforme apontam Lehmann e colaboradores (2007):

Músicos frequentemente não consideram suas performances como uma habilidade, como andar de bicicleta, digitar ou falar uma língua estrangeira, mas sim como uma arte que desafia, até certo ponto, as leis das habilidades mundanas. No entanto, como os pesquisadores continuam a descobrir, todas as habilidades compartilham certas características e o mesmo ocorre com experts nos diferentes domínios do esforço humano. Isso é confirmado pelos escritos de Auer e de muitos outros músicos, que sugerem que a arte só se torna possível por meio do domínio de uma habilidade (Lehmann et al., 2007, p. 15)³.

Assim como aponta a TGE de Anders Ericsson, as representações mentais são apontadas como o principal fator na formação dessas habilidades no contexto da música. Elas permitem aos indivíduos imaginar, organizar, antecipar, lembrar, aprender, ensinar, praticar e criar o som. São comumente referidas como “escuta interna”, “imagem artística” ou “ouvir com a mente” (Lehmann et al., 2007, p. 19). Essas representações se tornam progressivamente mais complexas à medida que o sujeito é exposto a atividades musicais mais desafiadoras.

Segundo Lehmann et al. (2007), as habilidades musicais são fortemente influenciadas pelo tempo, cultura e contexto em que são praticadas. Isso refere-se ao processo de enculturação, em que nossa fisiologia e psicologia são influenciadas pelo meio em que vivemos. As habilidades musicais são diversas, específicas de cada contexto, conforme o gênero ou a prática musical em questão. Por exemplo: enquanto em determinado gênero ou estilo musical privilegia-se a habilidade de tocar com agilidade, em outro a habilidade de transmitir emoções pode ser mais valorizada; violinistas desenvolvem significativa agilidade digital, enquanto percussionistas, um maior controle rítmico. Além disso, as pessoas podem assumir diferentes papéis como performers, compositores, improvisadores ou professores, todos com questões próprias e relevantes no campo musical.

A ciência mostra que essas habilidades são consequências do treinamento e não de condições prévias. Também como aponta a TGE de Ericsson, o cérebro se adapta à prática, de modo a desenvolver capacidades motoras e cognitivas que sustentam essas habilidades (Lehmann et al., 2007).

³ “Musicians often do not consider their performances to be a skill, such as riding a bike, typing, or speaking a foreign language, but rather an art that defies the laws of mundane skills to a certain degree. However, as researchers continue to discover, all skills share certain features, and so do experts in the different domains of human endeavor. This is confirmed by the writings of Auer and many other musicians, who imply that art becomes possible only through the mastery of a skill (Lehmann et al., 2007, p. 15)”.

2.3 PRÁTICA DELIBERADA NA MÚSICA

Nas últimas décadas, também corroborando a abordagem de Ericsson, a prática deliberada tem sido amplamente discutida como um dos principais fatores para o desenvolvimento de habilidades especializadas, incluindo a performance musical. Em contraste, diversas pesquisas vêm questionando essa ideia, argumentando que outros fatores ambientais e inatos ao indivíduo, como facilidade em habilidades motoras, mnemônicas e cognitivas, também exercem papel relevante na formação de experts (Platz, Kopiez, Lehmann, & Wolf, 2014). Também conforme a TGE de Ericsson, Platz et al. (2014) reforçam que tais vantagens são mais significativas nos estágios iniciais da formação musical, sendo a prática deliberada o fator mais determinante ao longo do tempo.

Com o objetivo de investigar o grau de influência da prática deliberada sobre o desempenho musical alcançado, bem como quantificar, de maneira objetiva, o tamanho desse efeito, Platz et al. (2014) reanalisaram os dados apresentados no estudo de Hambrick, Oswald, Altmann, Meinz, Gobet e Campitelli (2014), que examinou oito casos relacionados à influência da prática deliberada no desenvolvimento da expertise musical. A fim de obter resultados mais confiáveis, os autores realizaram uma meta-análise — técnica estatística utilizada para integrar e comparar resultados de diferentes estudos empíricos, com base em critérios de elegibilidade previamente estabelecidos.

Na condução da meta-análise, foram selecionados 13 estudos que apresentavam medidas mais objetivas e específicas de prática musical. Em vez de considerar apenas o tempo total de prática, os autores analisaram dados sobre atividades claramente definidas, como o tempo dedicado ao estudo de escalas ou de repertório, por exemplo, garantindo, assim, maior rigor estatístico e controle sobre possíveis vieses de publicação e heterogeneidade dos dados.

Os resultados da análise indicaram uma relação forte e consistente entre a prática deliberada e o desempenho musical: quanto mais focada e específica for a prática, maior tende a ser o nível de desempenho alcançado. Os autores ressaltam a importância de se considerar não apenas a quantidade total de prática, mas principalmente o tipo de prática realizada, destacando que tarefas musicais específicas como a leitura à primeira vista ou agilidade no instrumento são desenvolvidas principalmente por práticas voltadas diretamente a essa atividade, isto é, a prática geral de um instrumento não influenciaria diretamente na atividade de leitura à primeira vista, por exemplo. Concluiu-se, portanto, que a prática deliberada — sobretudo quando mensurada em torno de tarefas específicas — exerce uma influência significativa sobre o desempenho musical.

Desde a definição de “prática deliberada” criada por Ericsson et al. (1993), o termo tem sido interpretado de diferentes maneiras. Conforme descrevem Lima, Moletta, Pereira e Ramos (2024), a definição de prática estruturada parece ser confundida muitas vezes com a prática deliberada. A prática deliberada segue fielmente sete princípios e cinco critérios, já definidos anteriormente. Contudo, os autores afirmam que outros modelos de prática não devem ser confundidos com ela: a prática ingênua (a mera repetição de alguma atividade), a prática com propósito (parecida com a prática deliberada porém sem o envolvimento de um professor), a prática estruturada (que visa o aprimoramento de algo específico através de uma atividade estruturada), a prática não estruturada (que não tem objetivos específicos ou sequência), a prática informal (baseada na enculturação e autodidatismo), a prática reativa (que não tem estratégias definidas), a prática proativa (em que os objetivos são definidos antes de cada treino) e a prática efetiva (executada em períodos curtos, visando alguma demanda específica).

Segundo Santiago (2006), a prática informal — majoritariamente adotada por músicos populares e de jazz — refere-se ao fazer musical mais intuitivo, criativo e prazeroso, caracterizado por atividades como improvisar, “tocar de ouvido” e compor. Ela ocorre principalmente em ambientes não formais, por meio da enculturação, ou seja, influenciada pelo meio social em que o indivíduo vive.

Na literatura da pedagogia do piano e de outras áreas, muitos autores sugerem a implementação da prática deliberada, embora possam não utilizar especificamente o termo, utilizando termos como prática formal, prática estruturada, prática objetiva, etc. Contudo, apesar de sua natureza mais livre, a prática informal também desenvolve aspectos fundamentais da formação de um instrumentista. Tocar de ouvido, por exemplo, exige percepção auditiva e interpretação de elementos musicais sem apoio visual. A improvisação e a composição, por sua vez, permitem a expressão de ideias musicais, utilizando conhecimentos prévios de forma criativa (Santiago, 2006). Embora a autora as defina como atividades mais “prazerosas”, músicos experts empregam também disciplina e determinação ao desenvolvê-las. Exemplo disso é o relato do pianista Eduardo Hazan, que menciona seu contato com Luiz Eça, do Tamba Trio, pianista reconhecido no contexto da bossa nova e do jazz brasileiro:

Eu tive contato muito estreito com o Luiz Eça, do Tamba Trio, que, para mim, foi o maior pianista de música popular que o Brasil já teve. Ele me dizia: “Você admira esses acordes que eu faço? Você não sabe o tempo que eu passei ouvindo os grandes pianistas de Jazz e repetindo até que eu conseguisse ‘pegar’ aqueles acordes. Então não foi uma coisa de natureza, foi uma coisa construída” (Santiago, 2006, p. 57).

É possível notar nesse relato uma forte indicação à integração entre as duas práticas: informal e deliberada. Embora envolva o tocar de ouvido, a persistência e tempo investido na prática do pianista sugere um estudo focado e objetivo, característico também da prática deliberada.

A autora observa que nem todos os músicos têm o conhecimento ou a oportunidade de integrar esses dois modos de prática. Deste modo, Santiago propõe uma abordagem integrada das duas práticas. A prática deliberada e a prática informal devem ser vistas como complementares: enquanto a informal estimula criatividade e sensibilidade musical, a deliberada desenvolve técnica, disciplina e objetivos claros. Juntas, promovem uma formação mais rica e completa, rompendo o dualismo entre os dois tipos de prática e preparando músicos mais versáteis para os diversos contextos da música brasileira (Santiago, 2006).

Conforme citado em Gomes (2019), Smart e Green (2017) apontam três tipos de atividades que se relacionam com o aprendizado musical: o aprendizado formal, que é intencional e conduzido por um professor; o aprendizado não-formal, que é intencional e não institucional; e o informal, que se refere as “atividades fora do contexto institucional em um nível individual ou em grupo, especialmente aspectos não supervisionados do aprendizado de um músico de concerto ou em uma garagem de um grupo de rock, por exemplo” (Gomes, 2019, p. 226). Os autores também indicam que as fronteiras entre cada tipo de prática muitas vezes não são tão claras, defendendo a integração entre elas.

Considerando os estudos supracitados, a próxima seção busca trazer contribuições referentes à pesquisa em estratégias de estudo específicas empregadas na prática de pianistas.

2.4 EXPERTISE DO PIANO

Pesquisas têm sido direcionadas a investigar estratégias de estudo utilizadas em atividades musicais específicas. Elas mostram que músicos utilizam estratégias definidas como análise prévia da peça, vocalizes, aumento progressivo do andamento, repetição de trechos, uso de metrônomo, entre outras (Santiago, 2006). Nos estudos de Noice, Jeffrey, Noice e Chaffin (2008) e Lima e Ramos (2024), os pesquisadores buscaram investigar o processo de aprendizado de uma nova música por um pianista inserido no contexto da música popular.

Segundo Noice et al. (2008), no que se refere à atividade de aprender novas músicas, a diferença entre músicos de jazz e músicos de concerto baseia-se no fato de que no repertório clássico, de tradição europeia, a execução das obras se dá majoritariamente por meio de uma partitura completa, contendo todas as notas que deverão ser tocadas pelo músico, com

informações sobre dinâmica, andamento e expressividade da peça. Já no repertório jazzístico, a assimilação de novas obras muitas vezes se dá por meio de um *lead sheet*, ou utilizando a tradução empregada por Lima e Ramos (2024), uma melodia cifrada, que apresenta apenas a melodia principal da música com a indicação da harmonia (acordes indicados por cifras) a serem executadas pelo músico. Outras informações como intensidade, andamento, expressividade etc., muitas vezes não são indicadas, o que dá ao músico a espontaneidade e a liberdade criativa de aplicar sua própria versão à música. Em relação ao pianista de jazz, espera-se que ele realize improvisos, variações de tonalidade, melodia e ritmo, com base no tema principal da música (Noice et al., 2008).

As pesquisas envolvendo músicos clássicos identificaram que representações conceituais da estrutura melódica e harmônica da peça são fundamentais no processo de memorização. Para adquirir essas representações, são utilizadas três estruturas básicas, também utilizadas por experts de diversas outras áreas: agrupamento, organização e prática. O agrupamento ocorre quando o músico reúne informações em um “bloco”. Por exemplo, ao invés de pensar notas separadas, ele pensa em escalas ou arpejos, que são ideias muito mais condensadas mentalmente. A organização ocorre em termos de dividir as estruturas e partes da música hierarquicamente, pensando em seções distintas: dividindo a música em tema A, B e C e suas subseções, A1 ou A2, por exemplo. A prática, por sua vez, tem como objetivo manter todas essas informações na memória de longo prazo, tornando a parte motora automática durante a performance, como conseguir tocar escalas sem precisar olhar para o piano, por exemplo.

Este estudo de Noice e seus colaboradores (2008) teve como foco estudar apenas a assimilação “nota-por-nota” de uma peça por um pianista de jazz. Nele, o processo de aprendizagem abarcava apenas o tema principal da música, não envolvendo a prática da improvisação. Para isso, analisou-se detalhadamente como e onde o pianista começou, parou e repetiu trechos da música, para entender quais aspectos da música e da percepção dele influenciaram esses padrões durante a prática, por meio do uso de métodos estatísticos para identificar as relações mais importantes.

A prática do pianista baseou-se, portanto, na segmentação, recapitulação e junção das seções e subseções da música, realizando passadas interrompidas e posteriormente ininterruptas. As principais preocupações do pianista referiram-se à: estrutura (harmônica e formal), caracterizada por progressões harmônicas; seções da peça (por exemplo, organizar temas e repetições, como a estrutura AABA’) e subseções (por exemplo, divisão por frases musicais); técnica (ritmo e dedilhado), que refere-se a acuracidade rítmica e sobre quais dedos

utilizar em cada tecla; performance (memória, improvisação e expressão), que refere-se a aspectos interpretativos da música; pensamento metacognitivo (avaliação e planejamento), caracterizado por perguntas como “como está soando esta parte?” ou “o que preciso fazer para resolver esta passagem?”. O entendimento da estrutura formal da música foi o fator que mais corroborou à memorização. O pianista estendeu a divisão formal da música até em suas seções e subseções, pensando em frases e progressões harmônicas, de modo a utilizá-las como pontos iniciais de prática. Estas pequenas divisões resultaram em segmentos menores de estudo, que, posteriormente, passaram a integrar segmentos maiores. Por exemplo, o pianista focou em frases específicas separadamente para depois incorporá-las ao contexto da música.

Noice e seus colaboradores (2008) concluíram que o pianista popular utilizou estratégias muito parecidas com aquelas utilizadas por pianistas clássicos, de modo a basear-se na estrutura formal da música e em pistas e sinais que indicassem pontos focais da peça, passagens ou seções mais difíceis. Deste modo, os autores concluíram que, cognitivamente, o processo de memorização entre pianistas de concerto e pianistas de jazz são os mesmos, diferindo-se apenas em questões específicas de cada gênero.

Inspirados pelas teorias da expertise, Lima e Ramos (2024) também buscaram identificar elementos específicos da prática de Debora Gurgel, pianista reconhecida nacional e internacionalmente no repertório brasileiro instrumental. Assim como em Noice et al. (2008), o objetivo do trabalho foi identificar estratégias de prática da pianista ao aprender e interpretar uma melodia cifrada. Neste caso, a prática da improvisação também foi analisada.

As estratégias foram divididas em categorias e subcategorias de: (1) seleção, que refere-se às informações que o músico percebe e que são enviadas para a memória de trabalho. Entre as subcategorias constam as estratégias de correção da melodia cifrada e de seleção de novos elementos a serem adicionados a música, entre outras. Uma das estratégias empregadas nesse contexto foi a *verificação sistemática*, que se refere a verificação de harmonias, melodias e outros elementos da música em relação a uma gravação de referência; (2) organização, em que o músico constrói conexões entre as informações armazenadas. Como subcategorias constam as estratégias de junção de partes distintas da música, bem como da classificação do material de aprendizagem. Uma das estratégias específicas nesse contexto corresponde à *exploração iterativa*, que se refere ao “teste” de ideias, empregando-as provisoriamente ao arranjo, até que outra ideia surja ou não; (3) integração. Trata-se do processo de buscar informações na memória de longo prazo, relacionando-as com novos conhecimentos na memória de trabalho. Aqui constam unicamente as estratégias que relacionam imagens auditivas à execução musical, como o *vocalize dobrado*, que se refere a “situações em que a

pianista toca todos os elementos musicais no piano (melodia, harmonia e ritmo), mas também vocaliza a melodia” (Lima & Ramos, 2024, p. 21).

Na primeira seção de prática, a pianista baseou sua execução em “corrigir a guia cifrada” e escutar a gravação, inspirando-se nela. Dividiu seus objetivos em longo, médio e curto-prazo. No longo prazo, ocorreu a aprendizagem inicial da música em 20 minutos. No médio prazo, ocorreram a correção da guia cifrada, o desenvolvimento harmônico, a organização da estrutura da música, as anotações de correções na pauta, o “tirar a introdução de ouvido” (já que não estava inserida na guia cifrada), etc. Finalmente, a longo prazo, ocorreram a descoberta específica de notas, acordes e acentuações, a automatização motora de passagens específicas, entre outras atividades. Na segunda seção de prática, a pianista focou em aspectos criativos e motores do arranjo. Para isso, utilizou estratégias como vocalizar a melodia, acompanhando-a ao piano, utilizar uma execução facilitada (acordes simplificados na mão esquerda), enquanto focava na melodia (mão direita), trabalhar dificuldades técnicas com repetição progressiva, tocando repetidamente determinado trecho, adicionando progressivamente novos elementos. A pianista também se dedicou a trabalhar o improviso, corrigindo e ajustando frases conforme iam surgindo novas ideias, e trabalhou a sonoridade final da peça, comparando versões e as escolhendo provisoriamente. Uma de suas estratégias mais marcantes era o desenvolvimento de frases a partir de pontos de começo e fim definidos, ou seja, definindo a nota em que a frase deveria começar e terminar, compondo o “caminho” entre elas posteriormente. Por fim, a pianista buscou unificar as seções da música com passadas interrompidas, retornando sempre que errava. Ao final das seções, ela havia concluído o aprendizado inicial da peça, mesmo com todos os desafios técnicos que a música apresentava.

Com isso, pode-se observar que essa prática valoriza a autenticidade e criatividade do pianista popular, pois a partitura cifrada não contém todos os elementos musicais necessários para uma performance de alto nível. Observam-se semelhanças entre as técnicas de Gurgel e as de pianistas de concerto, possivelmente devido à influência de Amilton Godoy, seu professor, que integrava práticas de estudo do piano popular e de concerto (Lima & Ramos, 2024). Para Debora, a melodia cifrada era incompleta e a gravação serviu como principal referência, valorizando o *escutar*.

As conclusões apontadas pelos autores indicam um forte indício de que é possível identificar aspectos da prática deliberada em pianistas populares, assim como são identificados nos estudos envolvendo pianistas de concerto. A próxima seção foca em definir e situar o pianista popular em suas áreas de atuação.

2.5 O PIANO POPULAR BRASILEIRO

Tratando das formas de aprendizado e prática musical entre músicos populares, Lehmann et al. (2007), com base nos estudos de Green (2002), destacam como elas se diferenciam dos modelos tradicionais de ensino musical. Desde cedo, muitos músicos desenvolvem suas habilidades de maneira espontânea e exploratória, aprendendo por meio da escuta e imitação de gravações, escolhendo o repertório com base em seus próprios interesses e praticando dentro de contextos musicais reais — como músicas completas, solos e *licks* — em vez de exercícios técnicos. Grande parte desse aprendizado ocorre em ambientes informais e coletivos, como nas *jam sessions*, em que músicos trocam experiências, aprendem acordes e progressões uns com os outros e desenvolvem habilidades por meio da colaboração (Green, 2002).

Essas práticas revelam uma filosofia distinta de aprendizado e criação musical, baseada no prazer, na colaboração e na memória, em contraste com o ensino exclusivamente formal e disciplinado da música de concerto. Enquanto na tradição europeia ocidental a leitura musical é essencial para aprender e memorizar repertórios, em muitos gêneros populares — assim como em várias culturas não ocidentais — o aprendizado é transmitido oralmente, dependendo muito mais da memória e da interação entre os músicos (Green, 2002).

O pianista popular brasileiro é aquele que atua na música popular brasileira e seus subgêneros, principalmente na música instrumental (Ramos, 2021). Para Ramos, a definição do gênero musical denominado “jazz brasileiro”, “música popular instrumental brasileira” ou apenas “música instrumental” apresenta-se como uma tarefa complexa, dada a ampla diversidade de gêneros musicais existentes no Brasil. Segundo a definição de Piedade (2005), esse gênero musical tem como característica central a junção entre a sonoridade jazzística norte-americana e a musicalidade brasileira, em um processo que ele denomina “fricção de musicalidades”.

A noção de “fricção”, conforme empregada pelo autor, é inspirada no conceito sociológico que se refere à interação entre elementos distintos — como culturas, classes sociais ou povos — sem, contudo, uma fusão completa entre eles. Trata-se de um espaço de tensão, diferenciação e negociação simbólica. No caso do jazz brasileiro, a fricção ocorre entre o aparato musical do jazz dos Estados Unidos e os elementos próprios da música brasileira.

Referente ao jazz norte-americano, sua comunidade é internacional e se comunica pelo aparato do “paradigma *bebop*”, que o autor define como “uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público,

numa *jam session* em Caracas, ou seja, algo como uma língua comum⁴” (Piedade, 2005, p. 200). Por outro lado, a musicalidade brasileira é representada pelo uso de ritmos, modos e estilos regionais, caracterizada por uma flexibilidade rítmica marcante, com certa “frouxidão” e relaxamento na execução (Piedade, 2005).

Conforme afirma Piedade, ambos os universos musicais — o jazz e a música brasileira — carregam consigo significações culturais e implicações ideológicas. Esse gênero, portanto, emerge da tensão entre esses dois mundos musicais — o internacional e o nacional. O autor utiliza como exemplo dessa tensão a utilização contrastante da escala mixolídio nordestina e da escala blues em improvisações, o que produz sentidos estéticos e culturais distintos. A “fricção de musicalidades” evidenciada está diretamente relacionada à visão sociocultural do país. A forte valorização da cultura norte-americana no Brasil, acompanhada de uma certa resistência ao jazz — visto por alguns como uma expressão cultural invasiva —, reforça essa tensão. Assim, ao incorporar elementos distintos, os músicos brasileiros constroem um discurso estético que reconfigura sentidos e produz novas formas de significação musical.

O jazz brasileiro ganhou projeção internacional especialmente a partir do surgimento da bossa nova, no final da década de 1950, contexto em que João Donato estava inserido. Nesse período, formaram-se importantes grupos instrumentais, como o Zimbo Trio, o Tamba Trio e o Milton Banana Trio. Caracterizado inicialmente por composições puramente instrumentais ou por versões instrumentais de canções, o gênero foi se consolidando nos anos 1960, embora, nas últimas décadas, suas características tenham se expandido para além das referências ao samba-jazz e à bossa nova, apresentando hoje uma variedade estética mais ampla (Piedade, 2005). Neste cenário, destaca-se o campo de atuação predominante dos pianistas populares brasileiros (Ramos, 2021).

Entre as habilidades fundamentais de pianistas populares observadas por Gomes (2019), destacam-se: o desenvolvimento de uma identidade musical própria; a conexão entre pensamento musical e a execução motora correspondente; e a capacidade de elaborar um discurso musical reconhecível. Quanto às estratégias de aprendizagem, o estudo identificou o uso de abordagens específicas para cada repertório, a exploração e experimentação do instrumento como meio de construção da identidade musical e uma escuta atenta e reiterada de músicas, permitindo a internalização e apropriação de elementos musicais na própria sonoridade do músico (Gomes, 2019).

⁴ *Jam session* é um encontro informal entre músicos, geralmente voltado à improvisação coletiva, sem ensaio prévio, muito comum na prática do jazz.

Além disso, a pesquisa de Gomes aponta que não parece haver uma hierarquização de habilidades ou estratégias de estudo no contexto desses músicos. Até mesmo entre pianistas considerados parte da “elite expert” é possível observar diferenças significativas entre eles, variando em “elementos técnicos/mecânicos, maneiras de condução melódica, complexidade e tendências de condução harmônica, predominância de padrões rítmicos, entre muitos outros elementos musicais” (Gomes, 2019, p. 218). As estratégias de estudo adotadas por esses músicos também são variadas. Tudo isso pode ser decorrente da própria escolha do pianista ou de um maior enfoque dado em certos elementos em detrimento de outros. Conforme relata Gomes:

O pianista Chick Corea foi por vezes mencionado como um pianista cujo improviso é dotado de pouca variação rítmica, além de ser apontado como um pianista cuja performance apresenta pouca variação de dinâmica, com uma perceptível prevalência de dinâmicas *forte* em grande parte de suas apresentações. Ainda assim, em vez de tais elementos serem apontados como pejorativos desse músico, foi possível observar que foram mencionados mais como característicos do pianista, algo que o difere de outros e confere a ele uma espécie de identidade (Gomes, 2019, p. 221).

Isso indica que o processo de aquisição da expertise nessa área é mais dinâmico, acompanhando características individuais de cada expert. Com base nisso, a próxima seção apresenta uma breve biografia de João Donato, pianista inserido no contexto da música popular brasileira.

2.6. JOÃO DONATO

João Donato de Oliveira Neto nasceu em 1934, na cidade de Rio Branco, capital do Acre. Viveu sua infância cercado por um ambiente sonoro rico e espontâneo. Seu pai, além de ter sido o primeiro piloto acreano pela aeronáutica, era amante da música. Tocava bandolim e clarim na banda militar do quartel. Sua irmã Eneida Maria, três anos mais velha, estudava piano e acordava seu irmão praticando os exercícios de Hanon diariamente⁵. Cresceu cercado de uma coleção de discos. Seu pai o incentivava a escutar e aprender músicas como a *Serenata (Ständchen)* de Schubert (1826) e outras canções românticas. Aproveitando as viagens que fazia ao Rio de Janeiro, seu pai trazia as partituras das músicas que gostava e pedia aos colegas do quartel que ensinassem ao seu filho, que as aprendia de ouvido (Instituto João Donato, 2021).

⁵ Trata-se de exercícios destinados a melhorar a técnica pianística, formulado por Charles-Louis Hanon, no século XIX. O método ainda é muito utilizado nos dias de hoje.

Donato ainda criança ganhou um acordeom de presente. Escutava os discos de Luiz Gonzaga e tirava as músicas de ouvido. Por volta dos sete anos de idade, compôs sua primeira música, intitulada *Nini*, para a sua primeira paixão. Donato relata que, durante a infância, enquanto brincava às margens de um rio, ouviu certa vez alguém passar em um barco assoviando uma melodia de caráter sereno, agradável e nostálgico. Essa experiência sonora marcou profundamente sua memória afetiva e musical, despertando o desejo de reproduzir aquele sentimento em suas futuras composições. A melodia ouvida naquele momento viria posteriormente a se transformar em *Lugar Comum* (Donato, 1975), obra que recebeu letra de Gilberto Gil. Ainda no Acre, apresentou-se em público pela primeira vez no circo local, tocando acordeom.

Nessa época já se interessava pelo piano, aproveitando as pausas da irmã para testar suas curiosidades e explorações. Donato diz sempre ter achado o piano um instrumento “bonito, confortável e agradável”, em que você apenas senta e toca (Instituto João Donato, 2021). Seus pais, ao perceberem seu interesse pela música, o colocaram em aulas particulares com uma professora de piano, com quem recebeu suas primeiras lições.

Aos 11 anos mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Lá, Donato mergulhou em um ambiente urbano e efervescente musicalmente. Morando no bairro da Tijuca, estudou no Instituto *Lafayette*, uma das escolas mais tradicionais da cidade. Nas festas e apresentações da escola, demonstrou suas habilidades no acordeom, fazendo contato outros músicos. Aos 14 anos, já tocava em programas de rádio e aos 15, frequentava *jam sessions* no Sinatra-Farney Club.

Não muito interessados no carnaval carioca, dos sambas e marchinhas, havia um grupo empenhado em reunir os entusiastas da música dita “moderna” e “sofisticada”. O repertório privilegiado por esse grupo era composto pelas músicas estadunidenses da época. Nesse contexto estava o Sinatra-Farney Club, um fã-clube dedicado ao cantor estadunidense Frank Sinatra e seu correspondente brasileiro Dick Farney (Castro, 2016).

Um dos primeiros pianistas do clube foi Johnny Alf. Donato começou a tocar no clube com o acordeom, ainda menor de idade. Com o tempo, os músicos amadores participantes do clube começaram a se profissionalizar. Entre os principais músicos associados ao clube estava Donato, Johnny Alf, Paulo Moura, Raul Mascarenhas e Nora Ney (Castro, 2016).

No mesmo ano do surgimento do Sinatra-Farney Fan Club (1949), outros fã-clubes surgiram, como o Stan Kenton Progressive Club, dedicado aos fãs de Stan Kenton e, entre eles, estava João Donato. Kenton tornaria-se uma das grandes referências de Donato com seu

*progressive jazz*⁶. O conjunto de Kenton promoveu um “*swing* com sotaque sinfônico” (Castro, 2016, p. 42), misturando ritmos variados e utilizando harmonias dissonantes. Essa sonoridade encantou João Donato, que escutava exaustivamente os discos de Kenton e admirava os músicos de seu conjunto como suas verdadeiras celebridades.

Donato era um grande apreciador de conjuntos vocais. Tentou fundar o grupo Os Modernistas, em 1950, já com 16 anos de idade. Era acordeonista, arranjador e líder do grupo. O grupo tinha que lidar com os atrasos, faltas e “sumidas do mapa” de seu líder. Conforme Castro (2016, p. 54) relata, “faltava ao dever com o conjunto porque se distraía na rua, conversando fiado na Cinelândia sobre... conjuntos vocais”. O grupo absolvía seu comportamento, pois além do fato de que Donato era um excelente acordeonista, temiam que poderiam acabar com o conjunto ao afastá-lo. Chegaram a ter um período de experiência na Rádio Guanabara, que foi brevemente cancelado e o conjunto acabou.

Em 1953, o grupo se reuniu com a missão de reconstruir os Namorados da Lua, de Lucio Alves — sem Lucio, desta vez. Com o nome de apenas Os Namorados, o grupo gravou naquele ano uma versão de *Eu quero um samba* (Os Namorados, 1953), com Donato “*antecipando*” a batida que seria a marca registrada da bossa nova, conforme Castro (2016) escreve:

Esse é um disco a ouvir para crer. No novo arranjo de Donato, os baixos do seu acordeom fraturavam o ritmo como uma metralhadora de síncopes e produziam uma batida que antecipava, quase sem tirar nem pôr, a do violão de João Gilberto, cinco anos antes de *Chega de saudade* (1958). Era tão *moderno* que, na época, ninguém entendeu — tanto que os Namorados ficaram por ali mesmo (Castro, 2016, p. 55).

A semelhança entre João Donato e João Gilberto não era apenas em relação ao nome. Eram muito parecidos em sua fisionomia, sendo frequentemente apelidados de “gêmeos”. Além disso, tinham gostos musicais parecidos e mantinham um padrão de exigência muito elevado, tanto consigo mesmos quanto em relação aos outros músicos. Era difícil agradar os dois. Embora excêntricos e exigentes, sua exigência não refletia no quesito disciplina, o que dificultava a relação com outros músicos e empregadores. Apenas quase 10 anos depois, em 1962, teriam sua primeira parceria com *Minha Saudade*, música de João Donato, muito gravada em versão instrumental até então e que Gilberto inseriu letra posteriormente (Castro, 2016).

Além de João Gilberto, Donato nutria uma relação de amizade e admiração com diversos outros nomes que viriam a ser conhecidos pela bossa nova como Carlos Lyra, Tom

⁶ *Progressive jazz* é um estilo que combina elementos do jazz tradicional com harmonias complexas e influências da música de concerto, buscando maior sofisticação e complexidade.

Jobim e Johnny Alf. As harmonias de Alf ao piano chamavam sua atenção. Alf era admirado pelos jovens por tocar por cifras (Castro, 2016), prática que era rara na época. O grupo de amigos se reuniam ao redor de Alf aonde fosse que estivesse tocando. O local mais explorado pelos amigos músicos foi no bar do Hotel Plaza, em Copacabana, onde Alf se estabeleceu como pianista em 1954. Os músicos aproveitavam o baixo movimento do local durante as madrugadas, depois que o público saía, para tocar o que quisessem. Era um verdadeiro laboratório de improvisação e explorações rítmicas e harmônicas para os ávidos instrumentistas, muitas vezes proibidos de fazer aquela música jazzística e moderna nos bares daquela época (Castro, 2016).

Aproximando-se do fim da década de 50, o movimento da bossa nova ia se consolidando. Com suas novas harmonias e batida sincopada, João Donato e Johnny Alf seriam inspirações para Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e João Gilberto que, entre outros, rejeitavam a música popular da época com suas letras e temáticas “penumbrosas”. A sonoridade “moderna” e “sofisticada” de Donato parecia se adequar mais aos ouvidos dos precursores da bossa nova.

Anos depois, João Gilberto atrairia novamente a atenção dos músicos para o Hotel Plaza, tornando-se uma celebridade entre os músicos. Os poucos frequentadores do Plaza eram jovens apreciadores do jazz e de tudo que fosse “moderno”. Isso também possibilitava aos músicos tocar o que quisessem, da forma que quisessem. O que abriu portas para a criatividade, exploração e a possibilidade de colocar em prática toda aquela referência musical jazzística que Donato tinha.

Embora fosse reconhecido pelo seu acordeom, a partir de 1954 Donato começou a se concentrar principalmente no piano. O motivo aparentemente era que o piano seria um instrumento muito mais confortável, que não precisava ser carregado, já que todas as boates e bares da época tinham um. Bastava sentar e tocar. O fato de ter esquecido o acordeom em um carro aberto, resultando em seu roubo, consolidou sua escolha de priorizar o piano. Um motivo muito possível também era de que Donato havia “esgotado as possibilidades do instrumento, ao passo que o piano era uma fonte sem fim de possibilidades harmônicas. E ele queria explorá-las, se tivesse onde” (Castro, 2016, p. 197). Com o tempo, Donato passou também a escrever arranjos notáveis. “Seus arranjos eram tão surpreendentes que muitos se perguntavam quantas cartas Donato não teria nas mangas, se resolvesse arregaçá-las” (Castro, 2016, p. 195). Nessa época ainda se interessou pelo trombone, chegando a fazer aulas e a participar de gravações.

Muito pouco foi gravado da música que Donato fazia nessa época. Sua primeira gravação foi no disco de estreia de Altamiro Carrilho, em 1949. Também gravou alguns

standards de jazz no acordeom, inspirado por Ernie Felice, acordeonista estadunidense. Em 1954, gravou seus primeiros trabalhos no piano em formação de trio, “com uma autoridade que deve ter assustado mais de um pianista profissional” (Castro, 2016, p. 195). Em 1956, gravou seu primeiro LP inteiro. Um álbum produzido por Tom Jobim, que era diretor da gravadora Odeon, intitulado *Donato e seu conjunto - Chá dançante*. No disco, Donato alterna entre acordeom e piano — acompanhado por Jobim ao piano quando no acordeom.

De acordo com Castro (2016), aos 24 anos, em 1958, com a partida de Jhonny Alf para São Paulo, João Donato era possivelmente o músico mais respeitado do Rio de Janeiro. Apesar disso, tinha uma fama peculiar entre os músicos, pois “era considerado o homem capaz de achar o acorde certo, mesmo que, à sua volta, a torcida do Flamengo estivesse comemorando o tricampeonato. O problema é que ele dava a impressão de que preferia trabalhar nessas condições” (Castro, 2016, p. 193). Embora crescesse sua reputação como um excelente instrumentista e arranjador, crescia também sua reputação como alguém que faltava, atrasava e sumia frequentemente de ensaios e apresentações.

Donato se interessava por todos tipos de música, o que o levou a tocar em diversos lugares, com diversas pessoas e públicos. Conforme relata Castro:

De 1950 a 1958, Donato compareceu a dezenas de *jam sessions* em clubes como o Tatuís e o Copagolf; tocou rancheiras no programa Manhã na Roça, na Rádio Guanabara; participou do regional de Altamiro Carrilho e da orquestra do maestro Copinha; passou curtas temporadas em São Paulo, em lugares *finos*, como a nova Baiúca da praça Roosevelt, e *grossos*, como o dancing Cubadaças; de novo no Rio, fez parte dos conjuntos de Djalma Ferreira na boate Drink, de Fafá Lemos no Monte Carlo e de Ed Lincoln no Plaza; acompanhou Vanja Orico no Golden Room do Copa e várias outras cantoras em *rooms* muito menos *golden*; fez bailes de Carnaval, num lugar chamado Ranchinho do Alvarenga, no Posto 6, em 1957; e tocou em toda espécie de conjuntos de dança e até em bailes de debutantes e festas de formatura (Castro, 2016, pp. 193-194).

Embora tocasse em vários lugares, certamente era nas *jam sessions* na casa de amigos músicos e no hotel Plaza, principalmente, que se sentia mais à vontade. Sua aproximação à música de Stan Kenton e do jazz de *West Coast* o tornava difícil de ser entendido, principalmente pelos músicos mais “tradicionais” da época. Infelizmente, nesses lugares em que tinha mais liberdade musical, não se pagava muito bem, às vezes nada. Segundo Castro, o problema financeiro não seria tão grave para Donato, já que continuava morando com sua família: “isso lhe permitiu tornar-se o profissional mais descansado da noite carioca, numa época em que garotos como Baden Powell corriam as boates de Copacabana com o violão, tentando tocar em algum lugar e defender a passagem de volta para o subúrbio” (Castro, 2016, p. 194). Deixando de lado o acordeom e focando no piano:

[Donato] estava se tornando um músico cuja cabeça ficava em qualquer ponto do mapa do jazz, mas os pés pareciam plantados no Caribe e as mãos não tinham preconceitos quanto à música de qualquer região brasileira — ao contrário da coisa urbana e carioca de seus colegas (Castro, 2016, p. 197).

Sua sonoridade muito específica, juntamente com a fama de inconfiável, fez com que seu campo de trabalho se reduzisse muito ao longo dos anos. Alinhado a isso, seu interesse pelo jazz e pelas sonoridades latinas o levaram a procurar novas experiências fora do país. Em 1959, Nanai, seu ex-colega do conjunto dos Namorados, convidou-o para trabalhar na Califórnia em uma temporada de 2 semanas. Donato viajou para os Estados Unidos e acabou ficando lá pelos próximos 13 anos (Castro, 2016).

Enquanto a bossa nova despontava no Brasil e no exterior, João Donato estava na Califórnia, tocando música latina, com toda aquela sonoridade mal compreendida pelos músicos do Rio. Ao chegar lá, se familiarizou com os músicos que tocavam música afro-cubana. Não coincidentemente, alguns desses músicos haviam tocado nos conjuntos presentes nos discos favoritos de Donato. Também Stan Kenton era o músico americano mais ouvido por eles. Em meio a esses músicos latinos, Donato teve liberdade para explorar seu *swing*, seus ritmos densos e sincopados e suas harmonias dissonantes. Tocou piano, trombone e escreveu arranjos. Entre os músicos que trabalhou estava Mongo Santamaria, Carl Tjader, Tito Puente, Eddie Palmieri, Jhonny Rodriguez e Herbie Mann. Vários desses músicos, entre outros, gravaram suas músicas autorais. Músicas como *A rã* (Donato, 1970a), *Amazonas* (Donato, 1965a) e *Cade Jodel?* (Donato, 1970b) tornariam-se *standards* do que se chamaria *funky*, ou *fusion*, posteriormente. Donato ainda seria verbete na *Encyclopaedia of jazz in the Sixties*, de Leonard Feather (1966).

Durante sua estadia nos Estados Unidos, Donato gravou discos importantes, como *The New Sound of Brazil – Piano of Joao Donato* (Donato, 1965b), com arranjos de Claus Ogerman. Além do experimental *A Bad Donato* (Donato, 1970c), em que recebeu carta branca da gravadora para que gravasse o que quisesse, com quem quisesse. O resultado foi uma mistura de música brasileira, jazz, rock, soul e música afro-cubana, caracterizando o que seria chamado posteriormente de *fusion*, ou *funky*, sendo considerado um dos precursores do estilo.

Em 1972, Donato colaborava com um músico também “refugiado” nos Estados Unidos — após ser demitido da gravadora em que trabalhava por fazer arranjos “difíceis demais” e não vender discos no Brasil —, Eumir Deodato. Deodato realizou essa grande tarefa:

[...] desemaranhar seis horas de fita que João Donato deixara gravadas num estúdio em Nova York — improvisações livres sobre velhos temas, como *Cadê Jodel?*, e outros que Donato inventou na hora, aos teclados —, com um bilhete para o produtor da Muse Records, a quem devia um disco: “entregue isto para o Eumir Deodato. Ele me entende e saberá o que fazer”. Deodato pegou aquele rolo, acrescentou os seus próprios teclados, borrifou com alguns metais, com a gaita de Mauricio Einhorn e a percussão de Aírto Moreira, e o resultado foi um clássico da *fusion* bossa nova-latin jazz: *Donato/Deodato* (1973), lançado quase em segredo no Brasil (Castro, 2016, p. 405).

Em 1972, Donato retornou ao Brasil e gravou o disco *Quem é Quem* (Donato, 1973), produzido por Marcos Valle e lançado pela Odeon. Inicialmente concebido como um álbum instrumental, o projeto acabou incluindo sua voz. Agostinho dos Santos o havia aconselhado para que inserisse letra em suas músicas, pois os cantores não conseguiam cantá-las sendo apenas instrumentais. A partir disso, Donato fez parcerias com grandes letristas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulo César Pinheiro, Dori Caymmi e seu irmão mais novo Lysias Ênio.

Nos anos seguintes, Donato manteve uma trajetória intensa, transitando entre formações de trio, projetos orquestrais e experimentações eletrônicas. Trabalhou com Gal Costa, sendo seu diretor musical por três anos. Sua produção permaneceu marcada pelo equilíbrio entre sofisticação e naturalidade, com ênfase no sentimento e na espiritualidade da música. Como afirmou em diversas entrevistas, para ele a música era algo sério, “igual religião”.

Entre os reconhecimentos mais significativos, Donato recebeu o *Grammy* Latino de 2010 pelo álbum *Sambolero* (Donato, 2010). Mesmo em idade avançada, continuou compondo, gravando e se apresentando, mantendo o espírito curioso e a leveza que sempre definiram sua música.

O músico, compositor e arranjador brasileiro João Donato faleceu no dia 17 de julho de 2023, aos 88 anos de idade. Com uma carreira extensa e plural, João Donato construiu uma trajetória que atravessa fronteiras geográficas e estéticas, unindo o lirismo amazônico de sua infância, o balanço do samba-jazz, as influências do jazz norte-americano e a inventividade harmônica da bossa nova. Sua música, sempre guiada pela sinceridade e pelo amor ao som, continua sendo uma celebração da vida, da simplicidade e da beleza da criação musical.

Após a apresentação da fundamentação teórica da pesquisa e seus desdobramentos no campo da expertise, expertise musical, expertise pianística, prática deliberada e uma breve biografia de João Donato, a próxima seção apresentará os procedimentos metodológicos da pesquisa, que teve como objetivo investigar possíveis situações relacionadas ao uso da prática deliberada por este pianista.

3 METODOLOGIA

3.1. TIPO DE PESQUISA

A pesquisa caracteriza-se como documental, pois o objeto de pesquisa foi estudado a partir de fontes documentais que não sofreram análise ainda e que são a matéria-prima da pesquisa (Severino, 2016, p. 131). Essas fontes foram os próprios relatos de João Donato em entrevistas localizadas na plataforma *YouTube*.

3.2. PROCEDIMENTOS

Inicialmente, foi realizada uma busca por registros que trouxessem informações sobre a prática musical de João Donato, tais como vídeos, entrevistas, programas de televisão, entre outros. Após essa etapa, foram selecionados os materiais que mais contribuíram com informações úteis e relevantes sobre o desenvolvimento das habilidades pianísticas e musicais de João Donato — como aspectos relacionados à prática, formação, professores, influências, habilidades e ambientes de aprendizagem. Os vídeos selecionados se encontram listados na tabela abaixo. Foram organizados em ordem crescente de duração, sendo indicados pelo título e canal no *YouTube* em que foram publicados e seus respectivos links:

Tabela 1. Vídeos selecionados para análise dos relatos da presente pesquisa.

Tabela 1 – Vídeos selecionados para análise dos relatos da presente pesquisa.

	Título	Link
1	João Donato – A entrevista (Instituto João Donato)	https://www.youtube.com/watch?v=YCymObsxo40&list=PLRU3BaRBERSHqg57pabPU1cscGWG0x4bS&index=1
2	João Donato e Nelson Faria (Um Café Lá em Casa)	https://www.youtube.com/watch?v=ti0S1rN6abM&list=PLRU3BaRBERSHqg57pabPU1cscGWG0x4bS&index=2
3	João Donato – Série +70 (2013) (Itaú Cultural)	https://www.youtube.com/watch?v=xxZ4IPZYw8U&list=PLRU3BaRBERSHqg57pabPU1cscGWG0x4bS&index=3
4	João Donato Entrevista (Instrumental Sesc Brasil)	https://www.youtube.com/watch?v=9YBhm1PMp4Y&list=PLRU3BaRBERSHqg57pabPU1cscGWG0x4bS&index=4

Fonte: O autor (2025).

A soma da duração de todos os vídeos foi de 1 hora, 45 minutos e 28 segundos. Na maior parte das entrevistas o conteúdo está bem condensado. Contendo alguns poucos momentos nos quais o músico ou o entrevistador tocam, cantarolam melodias ou tratam de outros assuntos alheios à entrevista. Os vídeos selecionados foram transcritos pelo programa *Microsoft Word*, o que gerou um documento em PDF para cada entrevista. Após isso, as entrevistas foram lidas na íntegra, buscando identificar a intenção e contexto de cada relato do músico. Com isso, cada relato foi categorizado e organizado, utilizando o programa gratuito *Taguette*. A partir disso, foi possível realizar a análise de conteúdo.

3.3. ANÁLISE DE CONTEÚDO

A técnica de análise de dados utilizada foi a análise de conteúdo, que tem como objetivo organizar as informações em forma de discurso, podendo analisá-las categoricamente, investigando seus sentidos e formando inferências. Segundo Severino (2016, p. 129), “os discursos podem ser aqueles já dados nas diferentes formas de comunicação e interlocução bem com aqueles obtidos a partir de perguntas, via entrevistas e depoimentos”.

Segundo Krippendorff (2019), a análise de conteúdo não requer um modelo fixo ou único, pois trata-se de uma metodologia flexível, que pode ser adaptada de acordo com os objetivos da pesquisa, o tipo de conteúdo e o contexto em que os dados estão inseridos. O modelo aqui adotado baseia-se naqueles utilizados nos trabalhos de Silveira (2021) e Busarello (2021).

Ainda segundo Krippendorff (2019), a análise de conteúdo deve: (1) responder a um problema de pesquisa bem formulado. No caso dessa pesquisa, busca-se identificar aspectos da prática deliberada na formação de João Donato; (2) ter critérios claros de codificação e categorização. Nesta pesquisa, os critérios de categorização utilizados serão os próprios princípios da prática deliberada apontados por Ericsson; (3) permitir inferências confiáveis e contextualizadas. Neste caso, os relatos serão interpretados considerando o contexto específico do discurso, e como eles se relacionam com a TGE de Ericsson.

As categorias de análises correspondem aos sete princípios da prática deliberada, apresentados por Ericsson e Pool (2017). São elas: (1) modelos de prática de outras pessoas; (2) expansão da zona de conforto; (3) objetivos definidos; (4) foco e atenção, (5) feedback; (6) representações mentais; (7) modificação de habilidades. Os termos-guias se referem às possíveis variações semânticas que podem constar na fala do músico. A tabela 2 a seguir contém estas informações, bem como a descrição de cada categoria.

Tabela 2 – Categorias empregadas na análise de conteúdo do presente trabalho.

Categorias de análise		Definições	Termos-guias
1	Modelos de prática de outras pessoas	Relatos que indiquem a aplicação de treinamentos utilizados por outras pessoas, comprovadamente eficazes.	Professor, Técnica, Método, Mestre, Caminho, Dica
2	Expansão da zona de conforto	Relatos que indiquem prática fora da zona de conforto, exigindo que o músico se desafie	Desconforto, Zona de conforto, Limite, Desafio
3	Objetivos definidos	Relatos que indiquem objetivos específicos, com metas claras sobre onde se quer chegar	Objetivo, Meta, Conquista, Planejamento
4	Foco e atenção	Relatos que indiquem total engajamento, foco e atenção do músico em sua prática	Determinação, Foco, Atenção, Engajamento
5	Feedback	Relatos que indiquem o envolvimento de feedback constante, pessoal ou externo	Retorno, Feedback, Resposta, Avaliação
6	Representações mentais	Relatos que indiquem o uso e a produção de representações mentais durante a prática	Pensamento, Imagem, Imaginação, Projeção, Mente
7	Modificação de habilidades	Relatos que indiquem o aprimoramento das habilidades a partir de habilidades pré-existentes	Evolução, Aprimoramento, Melhora, Aquisição

Fonte: O autor (2025).

Utilizando o programa *Taguette*, que facilita o processo de análise de conteúdo, foram criadas “etiquetas” (*tags*), que organizaram os relatos nas categorias listadas acima. Neste processo, cada categoria recebeu uma “janela”, em que puderam ser visualizados todos os relatos relacionados a ela. Alguns relatos puderam ser inseridos em diferentes categorias simultaneamente. Por exemplo: quando o músico menciona o contato com um professor, este relato pode se relacionar com o princípio de “modelo de prática de outras pessoas” e “feedback”. Após categorizados os relatos, a análise de conteúdo permite com que o pesquisador faça inferências sobre os relatos obtidos, de modo a sugerir, supor ou até mesmo afirmar a ocorrência dos fenômenos investigados. Isso permite com que ele discuta os resultados de sua pesquisa com a literatura científica pertinente. Isso será feito na próxima seção.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Nesta seção, apresentam-se os resultados da análise de conteúdo, seguidos de discussões que os relacionam à fundamentação teórica da pesquisa. A tabela 3 mostra a quantidade de relatos encontrados em cada categoria de análise, que correspondem aos princípios da prática deliberada:

Tabela 3 – Quantidade de relatos encontrados correspondentes a cada princípio da prática deliberada.

	Categorias de análise	Quantidade de relatos
1	Modelos de prática de outras pessoas	24
2	Expansão da zona de conforto	5
3	Objetivos definidos	9
4	Foco e atenção	7
5	Feedback	16
6	Representações mentais	10
7	Modificação de habilidades	8

Fonte: O autor (2025).

As próximas subseções estão organizadas da seguinte forma: inicialmente, são descritas as características de cada categoria de análise, com base nos fundamentos da TGE de Ericsson. Em seguida, apresentam-se os principais relatos identificados e sua associação a essas categorias. Por fim, expõem-se as inferências decorrentes desses relatos, fundamentadas nos pressupostos teóricos mencionados. Após a apresentação de todas as categorias, seguem-se as considerações finais.

4.1 MODELOS DE PRÁTICA DE OUTRAS PESSOAS

Segundo Ericsson e Pool (2017, p. 113), “a prática deliberada desenvolve habilidades que outras pessoas já descobriram como desenvolver”. Neste caso, este princípio se refere ao contato que o músico teve com mentores que tinham familiaridade com a expertise musical e/ou utilizavam métodos estabelecidos por outros experts. Segundo Ericsson e Pool (2017, p. 122), “quanto mais você for capaz de adaptar seu treinamento para espelhar os melhores atores em seu campo, mais eficaz, provavelmente, será a sua formação”. Com base nisso, os relatos encontrados nessa categoria correspondem a situações que João Donato utilizou do modelo de prática de outros músicos.

Donato parece sempre ter tido facilidade de buscar instruções de outros músicos. Ele comenta sobre sua relação com Lyle Murphy:

Eu escutei um disco dele aqui do Brasil, chamado *Twelve Tones*. É um sistema de música. Eu gostei muito do que eu ouvi, que "troço" bonito, eu vou estudar com esse camarada. E ele morava lá em Los Angeles, lá perto de casa. Então eu liguei para ele, pedi para ele me dar umas aulas. Ele me aceitou e fui eu estudar até acabar a grana. Quando acabou a grana, eu falei: agora vamos parar (Instituto João Donato, 2021, min. 48:43).

Lyle “Spud” Murphy foi um renomado multi-instrumentista, líder de banda e arranjador. Escreveu diversos livros sobre composição, arranjo e teoria musical. Muitos músicos notáveis foram seus alunos, como Marcos Valle e Oscar Peterson. Donato o procurou com o objetivo de aprofundar seus conhecimentos de orquestração e instrumentação. Ele o admirava pelo modo como conduzia as vozes dos instrumentos em seus arranjos, principalmente com os instrumentos sopros (Instituto João Donato, 2021).

Além disso, no Rio de Janeiro, João Donato teve contato com grandes músicos que também se tornaram grandes referências, conforme relata:

Havia muita música ao vivo. Tinha Paulo Moura, tinha os outros pianistas, Luiz Eça, Johnny Alf... O João Gilberto também apareceu, um garoto novo. Tinha o Ed Maciel, trombonista, que fez uma revolução na minha vida. Eu digo: “que negócio é esse?”. Aí eu comprei um trombone. Queria tocar trombone. Cheguei a tocar trombone, gravei até com o Tito Puente, o Mango Santamaria, o Eddie Palmieri [...] (Instrumental Sesc Brasil, 2013, min. 05:33).

Donato teve algumas aulas de trombone com Ed Maciel e depois seguiu seu caminho. Esse relato mostra como a relação de Donato com seus colegas músicos não era apenas de uma amizade descompromissada. Ele também via em seus colegas modelos a serem seguidos. Um exemplo dessa dinâmica era a prática comum de tocarem acordes e mostrarem uns aos outros como se fazia (Um Café Lá em Casa, 2016).

É de se esperar que Johnny Alf, que foi um dos precursores entre os amigos a ler cifras, provavelmente tenha oferecido algumas dicas a Donato quanto a essa prática (Castro, 2016). Segundo a TGE, seguir procedimentos feitos por experts e entender suas representações mentais traz um crescimento imediato para o praticante (Ericsson & Pool, 2017).

Ainda sobre basear-se em modelos de práticas de outras pessoas, desde sua infância, quando Donato começou a mostrar interesse pela música, seus pais já o colocaram para ter aulas particulares de piano com uma professora. Além disso, sua irmã também estudava piano, acordando-o às manhãs praticando as escalas do método Hanon. Mais tarde, “Hanon” acabou

se tornando o apelido que passaram a usar um para o outro em suas conversas telefônicas (Instituto João Donato, 2021).

Ademais, seu pai também tocava bandolim e participava da banda militar de sua cidade. Segundo Lehmann et al. (2007), a música que os pais ouvem, a interação dos pais com a criança utilizando a música, etc., são as maiores influências para o desenvolvimento musical do indivíduo. Também para Ericsson e Pool (2017), os pais são essenciais na formação de um expert. São os pais que podem trabalhar a motivação na criança, através de incentivos verbais e gratificação. Os irmãos também desempenham um papel muito importante, principalmente os irmãos mais velhos para com os mais novos. Esse tipo de interação entre irmãos é recorrente na formação de diversos experts, como Mozart e Maria Anna, Serena e Venus Williams, entre outros.

A influência que os discos trouxeram a Donato também deve ser considerada para esta análise. O músico frequentemente relatava uma escuta atenta aos discos. Observa-se que sua sonoridade passou a incorporar harmonias mais dissonantes associadas a Stan Kenton, bem como aspectos recorrentes na produção de músicos de jazz norte-americanos, entre eles Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Dizzy Gillespie e Charlie Parker, cujos discos integravam sua coleção (Instituto João Donato, 2021).

Esses relatos indicam que o percurso formativo de Donato foi marcado pela presença de professores e mentores experts em seu desenvolvimento. Embora ele não mencione o uso de métodos ou técnicas específicas, sua personalidade parecia estar muito mais ligada a uma relação próxima com as pessoas que admirava, aprendendo de uma forma prática e individualizada. Donato também parecia tratar suas referências musicais como modelos a serem seguidos, de modo a reproduzir a sonoridade deles. Apesar de, em alguns casos, não envolver a participação ativa desses experts como seus professores, essa prática parece apontar para o uso de modelos de prática de outras pessoas, já que envolveu a escuta e a imitação da execução musical. Além disso, após se mudar para os Estados Unidos, João Donato passou a tocar e gravar com muitos dos músicos que escutava pelos discos, o que indica proximidade com muitas de suas referências musicais.

4.2 EXPANSÃO DA ZONA DE CONFORTO

Este princípio se refere as atividades que desafiam o indivíduo para além da sua zona de conforto, isto é, além das habilidades já dominadas. Neste “lugar” de desafio, os experts fazem uso da adaptabilidade do corpo e da mente para se desenvolverem. Geralmente, o esforço

empreendido não é tão agradável, já que trabalha no limite do desempenho (Ericsson & Pool, 2017). Com base nisso, os relatos contidos nessa categoria se referem as situações em que Donato se desafiou musicalmente. Ao descrever sua ida para os Estados Unidos, João Donato relata:

[...] Fui para os Estados Unidos procurar desenvolver o jazz lá e encontrei o mesmo problema que a gente encontra em qualquer lugar do mundo. O jazz é uma linguagem pouco comercial, pouco popular. Então tem poucos lugares para tocar e muitos músicos querendo tocar o jazz. Então eles estavam trabalhando mais nas orquestras latinas, como Perez Prado, Tito Puente, Machito, Eddie Palmieri. E aí eu fui também seguir o mesmo rumo dos músicos de jazz que eu tinha ido procurar nos Estados Unidos e me tornei integrante desses conjuntos latinos que tocavam mambo, “cha-cha-cha”, rumba e merengue (Itaú Cultural, 2014, min. 02:26).

Com base nos relatos encontrados, as situações envolvendo a expansão da zona de conforto de Donato parecem se referir aos desafios que o músico encontrava devido a sua sonoridade dita “jazzística” e “pouco comercial”, além de seu contato constante com novos estilos musicais. O músico relata ter começado a se “adaptar” ao jazz desde seu primeiro contato na adolescência, por meio dos discos, filmes e musicais (Instrumental Sesc Brasil, 2013). Essa proximidade com o jazz o incentivou a mudar-se para os Estado Unidos.

Donato também encontrou desafios para se estabelecer no novo país, o que fez com que passasse a trabalhar em orquestras latinas, em que a maioria dos músicos de jazz estavam tocando. Posteriormente, Donato entrou em contato com a música que fazia sucesso nos Estados Unidos, como as músicas dos *Beatles*, Jimi Hendrix e James Brown, dos quais se nota a influência em seu disco *A Bad Donato* (Donato, 1970c), principalmente de James Brown, com seu naipe de metais e ritmo intenso. Ainda sobre a saída de sua zona de conforto, depois dos 80 anos de idade, o músico trabalhava em uma suíte sinfônica sobre as músicas de Debussy e Ravel (Itaú Cultural, 2014).

Os relatos e a própria personalidade de João Donato, a princípio, parecem não apontar para uma constante permanência fora de sua zona de conforto, com esforço máximo em atividades não prazerosas. Porém, Ericsson e Pool (2017) apontam que pressionar-se demais pode fazer com que o indivíduo tenha baixos níveis de motivação, o que causa esgotamento, regressão e desistência de sua prática. Apesar disso, Donato parece ter tido diversas experiências em que precisou desafiar-se para além das habilidades que já dominava, devido a seu contato com novos estilos musicais, interação em novos ambientes e necessidades profissionais ou de interesse próprio.

4.3 OBJETIVOS DEFINIDOS

A prática deliberada envolve a definição de objetivos claros e bem definidos. Ela não mira objetivos generalizados ou distantes. Com base em uma meta mais ampla, define-se pontos específicos a serem melhorados a curto ou médio prazo. Segundo Ericsson e Pool (2017), o envolvimento de um professor ou instrutor é essencial, pois ele é o responsável por traçar um plano que trabalhe aspectos específicos do desempenho, que se somam a uma melhora mais global. Nesse sentido, os relatos de Donato se referem à busca por melhorar ou desenvolver aspectos específicos da sua prática musical. O músico descreve como reagiu após conhecer o trombonista Edson Maciel:

Aí eu comprei um trombone. Resolvi tocar trombone porque conheci o Maciel “Maluco”, Edson Maciel, trombonista mineiro que morava em São Paulo. Eu viajava para São Paulo só para ver o Maciel tocar. Eu e o Milton Banana pegávamos o ônibus e ia ver o Maciel tocar. “Que coisa louca!”. Eu ficava todo arrepiado. “Eu quero tocar esse negócio!”. “Compra um trombone que eu te dou umas três aulas e você segue em frente [disse Maciel]” (Instituto João Donato, 2021, min. 28:36).

Com base em seus relatos, o músico parecia não medir esforços para desenvolver novas habilidades com os músicos que admirava. Descrevendo os motivos que o fizeram querer estudar com Lyle Murphy, Donato relata:

Estava querendo ampliar meus conhecimentos musicais e achava bonito o modo como ele usava as vozes dos instrumentos, aquelas coisas, o *woodwind*. [...] Os sopros, aquelas coisas bonitas, eu falei “pô, eu quero aprender isso”. Aí ele falou: “então tá, vamos lá” (Instituto João Donato, 2021, min. 49:35).

Esse relato indica que Donato buscava trabalhar elementos específicos do seu domínio musical e que a interação próxima com experts era vista como essencial em seu aprendizado. Além disso, Donato sempre mirou sonoridades específicas em suas músicas. Desde seu contato com a música que ouvira à beira do rio em meio a floresta amazônica, na sua infância, o músico buscou imprimir um sentimento de nostalgia, melancolia e ternura em suas músicas. Essa intencionalidade, percebida também quando buscou desenvolver seu lado jazzístico nos Estados Unidos, parece indicar que o músico, constantemente, tinha objetivos claros a serem alcançados.

Seus objetivos mais específicos ainda parecem se referir à necessidade de aprender determinados repertórios em pouco tempo. Em suas viagens, seu pai trazia as partituras das músicas que gostaria que Donato aprendesse a tocar. No Rio de Janeiro, o jovem acordeonista e pianista recebia propostas para realizar gravações poucos dias antes delas acontecerem, de

modo a aproveitar os intervalos da orquestra em que tocava para ensaiá-las. Nos Estados Unidos, era requisitado de última hora pelos músicos das orquestras latinas para compor arranjos ou realizar solos de trombone (Instituto João Donato, 2021).

Segundo Lehmann et al. (2007), músicos acabam se especializando em uma área de atuação musical, sobretudo devido à competitividade do mercado. Com base nos relatos de Donato, sua prática parece ter tido a performance musical e a composição como objetivos principais, a partir do aprendizado e da execução de um repertório musical variado, em função de objetivos específicos e bem definidos a serem cumpridos muitas vezes a curto prazo.

4.4 FOCO E ATENÇÃO

De acordo com Ericsson e Pool (2017), a prática deliberada é focada e envolve total engajamento e atenção do indivíduo. O praticante assume autonomia e responsabilidade para desenvolver suas habilidades, não bastando simplesmente seguir as orientações de um professor ou treinador (Ericsson & Pool, 2017). Com base nisso, os principais relatos encontrados nessa categoria correspondem à dedicação e foco dados por Donato em sua prática musical. Conforme o músico relata:

Eu ia na Rádio Guanabara, no programa Manhãs na Roça. Era de manhã, tipo sete horas da manhã. Então eu matava umas aulas que eu estudava de manhã. Eu saía para as aulas de manhã e ia para a rádio tocar e acabei sendo contratado lá pelo pessoal do Manhãs na Roça, era um programa do Zé do Norte (Instituto João Donato, 2021, min. 12:04).

Embora houvesse uma grande expectativa por parte da família de Donato que ele se tornasse um piloto de avião assim como seu pai, o músico parecia estar mais interessado na música. Muitas crianças na pré-adolescência e adolescência enfrentam as primeiras questões com a motivação. Nessa fase, a motivação e engajamento com o fazer musical serão decisivos para garantir se a pessoa continuará ou não a desenvolver sua musicalidade, de modo a, futuramente, terem condições de adquirir expertise musical (Lehmann et al., 2017).

Donato também demonstrava uma grande resiliência ao insistir em seus objetivos de aprimorar sua prática no jazz ou na música latina. Isso se evidencia tanto no fato do musicista esperar até de madrugada para poder tocar nas boates do Rio de Janeiro quanto em sua insistência em voltar à boate que o havia rejeitado, sob a alegação de que ele não sabia tocar música latina. (Instituto João Donato, 2021).

Além disso, os relatos encontrados nesta pesquisa indicam que Donato sustentava uma escuta musical focada e atenciosa. Durante sua juventude, ele precisava ir à casa de amigos para poder escutar as novidades da época, já que o acesso aos discos era muito limitado. O músico também relata sempre ter escutado jazz e música latina, não dando tanta atenção para outros estilos musicais (Instrumental Sesc Brasil, 2013).

O foco dado ao piano também aparece em seus relatos. Após conhecer Frank Rosolino, trombonista que figurava entre suas principais referências, Donato recebeu dele a recomendação de concentrar seus estudos no instrumento. Posteriormente, Bud Shank reforçou essa orientação, como ele próprio relata:

“E a flauta? Cadê a flauta?”. Ele falou: “estava atrapalhando o meu sax alto”. Aí ele disse que parou com a flauta. Então eu aproveitei o exemplo e parei o trombone, encostei ele assim, digo: “Não vou mais me preocupar em querer tocar trombone”, que era um instrumento difícil (Instrumental Sesc Brasil, 2013, min. 07:02).

Embora sempre tivesse tocado acordeom e aprendido o trombone posteriormente, Donato relata que o piano sempre foi o instrumento que estudou durante a vida inteira (Instrumental Sesc Brasil, 2013).

Os relatos encontrados nesta pesquisa não tratam sobre um foco ou concentração específica do músico durante a prática ou estudo do instrumento. Porém, apontam para uma dedicação relacionada ao seu engajamento com a música, de forma determinada e autônoma, a partir de um interesse em desenvolver aspectos da sua prática musical. Isso corrobora com a TGE de Ericsson, que afirma que a expertise é específica de um determinado domínio. No caso de João Donato, este domínio é a música, a partir de um desenvolvimento que, embora multifacetado em termos dos instrumentos musicais que estudou, estava sempre dentro do mesmo contexto: o jazz latino.

4.5 FEEDBACK

Segundo Ericsson e Pool (2017), a prática deliberada envolve feedback constante. A partir de um retorno recebido, o aprendiz pode modificar seus esforços, corrigindo erros e aprimorando pontos específicos do seu desempenho. No início do desenvolvimento, o feedback é principalmente externo, dado por professores ou mestres. Com o tempo, o próprio indivíduo passa a monitorar seu processo, identificando erros e corrigindo-os por conta própria (Ericsson

& Pool, 2017). De acordo com isso, os relatos encontrados nessa categoria se referem ao envolvimento de feedback no aprendizado de João Donato, sejam eles externos ou internos.

Com base nos relatos de João Donato, desde criança, seu principal meio de aprendizagem de novas músicas era pela escuta de gravações ou por meio da instrução de outros músicos. O processo de tocar de ouvido envolve a tentativa, erro e a modificação da execução de acordo com instruções recebidas ou da percepção do músico. Músicos podem, ao escutar uma peça musical, recordar os detalhes e características da música e aplicá-los ao seu instrumento. Assim, eles são capazes de notar quando alguma nota sai fora do esperado ou soa diferente. Em músicos experts, o uso eficaz de representações mentais permite ao músico monitorar e ter um feedback imediato sobre como a música está soando (Ericsson & Pool, 2017).

Conforme relata Donato, ele aprendia as músicas que seu pai lhe trazia em partitura tocando-as de maneira intuitiva, com o apoio de seu instrutor, um músico do quartel:

Ele gostava dessas músicas, então arrumava as partituras e pedia ao pessoal lá da banda militar para me ensinar. Era tocar a música de ouvido, eu não sabia música. Eu aprendia, eles tocavam, repetiam e eu decorava (Instituto João Donato, 2021, min. 03:31).

Os relatos encontrados parecem apontar que o músico utilizou amplamente uma abordagem mais intuitiva em seu processo de aprendizado musical. Ao escutar novos acordes, melodias e sonoridades, Donato buscava imitar e apreender esses elementos musicais diretamente na fonte, seja nos discos ou com os músicos que tinha contato. Na década de 1950, o seu convívio com os músicos do Rio de Janeiro possibilitou que ele participasse de um círculo de troca de ideias musicais, experiências com músicos experts que seriam suas influências, motivando-o a evoluir. Segundo Ericsson e Pool (2017), a motivação muitas vezes é psicológica. Segundo esses autores, é primordial que o praticante acredite ser possível ser bem-sucedido, fortaleça sua identidade por meio da obtenção de feedbacks positivos e cerque-se de pessoas que estejam passando pelo mesmo processo de aprendizado, de modo a formar um sistema de apoio. São esses momentos em grupo que podem proporcionar motivação externa, de modo a impulsionar uma provável evolução, por meio do compartilhamento de habilidades. Sobre isso, Donato relata:

Era muita música em volta. Na noite existiam várias casas de música, então era um tal de ir e ver os outros tocarem. A gente tocava enquanto eles vinham ver a gente tocar e quando a gente parava de tocar, a gente ia lá ver eles tocando e era assim, um tráfego à noite muito bom. O Beco das Garrafas, uma boate aqui, tinha uma boate ali no hotel, na saída do Túnel Novo Plaza, Plaza Copacabana, onde se reunia todo mundo ali pra tocar: Baden Powell, Claudette Soares, Ed Lincoln, João Gilberto ia lá ouvir, eu ia lá ouvir, enfim. Era uma beleza. [...] Aí a gente aprendia muito. [...] A gente ficava mostrando uns pros outros o que a gente estava compondo. “Olha uma coisa que eu descobri aqui”. “E como é que é, então? É assim, né?”. “É assim” (Um Café Lá em Casa, 2016, min. 20:22).

Donato e seu “time de amigos”, que incluía Tom Jobim, João Gilberto e Johnny Alf, se reuniam quase diariamente para mostrar suas músicas ou apenas para “trocar ideias” (Itaú Cultural, 2014). Além disso, Donato gravava e escrevia suas ideias musicais, para que pudesse acessá-las e desenvolvê-las posteriormente:

É, até hoje eu faço isso. Toda vez que eu tenho uma ideiazinha, segundo Duke Ellington: “escreve ou grava”. Eu escrevo ou gravo. Uma ideiazinha que eu acho simpática, que possa mais tarde voltar a relembrar e a fazer daquilo uma coisa agradável (Instituto João Donato, 2021, min. 51:36).

Donato era conhecido por carregar seu gravador de fita para onde fosse tocar, de modo a gravar apresentações, ensaios ou qualquer ideia musical. Poucos anos antes de falecer, o músico possuía cerca de 1600 fitas cassetes dessas gravações (Instituto João Donato, 2021).

Além disso, a personalidade do músico parecia indicar que ele lidava bem com críticas construtivas ou conselhos de seus amigos e mestres na música. Um exemplo disso ocorreu quando recebeu conselho de Frank Rosolino para focar seus estudos apenas no piano ou quando o cantor Agostinho dos Santos o aconselhou a colocar letras em suas músicas (Instituto João Donato, 2021).

Os relatos obtidos em relação a esta categoria (o feedback) indicam que João Donato fazia uso constante de feedback, seja oriundo de outros músicos e mestres que o acompanharam em sua carreira, seja por conta própria, por meio do uso das gravações, da notação e do automonitoramento presente em sua prática. Os relatos apontam que, a partir do retorno que obtinha, o músico se mostrava disposto a regular sua prática e modificar seu desempenho.

4.6 REPRESENTAÇÕES MENTAIS

De acordo com a TGE, a prática deliberada produz e depende de representações mentais. Com representações mentais eficientes, o expert pode planejar seu desempenho, identificar aspectos a serem melhorados e formular estratégias para resolver problemas

específicos. Conforme o indivíduo evolui em suas habilidades, sua capacidade de perceber mais detalhes, organizar mais informações e se automonitorar também evolui (Ericsson & Pool, 2017). Com base nisso, os relatos elencados nessa categoria correspondem a momentos em que João Donato utilizou representações mentais em seu desenvolvimento musical.

De modo geral, o principal diferencial entre representações mentais de experts e novatos é a capacidade que experts têm de identificar padrões, o que lhes permite deixar de tratar os elementos apenas como informações aleatórias (Ericsson & Pool, 2017). Esses autores citam o conceito de “representação auditiva”, que são representações feitas em relação ao som. É por meio dessas representações que o músico pode se automonitorar auditivamente, de modo a identificar aspectos a serem melhorados em sua execução musical (Ericsson & Pool, 2017).

Desde o início de sua formação, a prática musical de João Donato era marcada pelo processo de tentar “tirar de ouvido” o que escutava nos discos, fosse com o acordeom de Luiz Gonzaga ou com as músicas românticas que seu pai gostava. Este processo indica fortemente o uso das representações mentais ao notar padrões harmônicos, melódicos e rítmicos, já que o músico não utilizava notação em partituras em sua fase de aprendizado inicial. Segundo Ericsson e Pool (2017), toda representação mental vem de uma ação — tentativa, erro e correção. Portanto, a percepção musical de Donato certamente foi evoluindo à medida que foi se aprofundando em sonoridades novas, com o jazz americano e Stan Kenton, principalmente. Donato descreve sobre a primeira música que escutou de Kenton:

Eu acho que foi *Intermission Riff*. Eu acho que ouvi isso e perdi o sono. Eu ouvi isso na casa de um amigo e fui para casa e não conseguia dormir. Aí fiquei alucinado. Quando amanheceu o dia, eu liguei para o meu amigo e falei: “não consegui dormir”. Aí ele disse: “então vem aqui de novo ouvir mais”. Aí eu fui lá ouvir mais. Aí causou uma sensação estranha para mim. Até hoje, o Stan Kenton, ele me fascina. Ele é muito dissonante, ele é muito estranho, parece que está desafinado, mas não está. É lindo de “lascar o cano”. Porque existem dois tipos de acorde. Um é dissonante e o outro é distorcido. São duas coisas diferentes. Distorcido é um caos e o dissonante é apenas estranhamente curvo e agradável (Instituto João Donato, 2021, min. 18:42).

Donato também menciona ter se “adaptado” ao jazz e a sonoridade que escutava nos anos de sua juventude (Instituto João Donato, 2021). Isso indica que o músico utilizou e desenvolveu suas representações mentais para, a partir da sua percepção, identificar padrões e aspectos musicais, de modo a replicá-los e os assimilá-los em sua prática musical. Nesse sentido, os principais relatos associados a esta categoria se referiram a percepção musical do músico ao escutar, assimilar e tentar reproduzir o que escutava nos discos ou com outros músicos. Corroborando com a TGE de Ericsson, segundo Lehmann et al. (2007), o músico utiliza representações mentais para imaginar, organizar, antecipar, lembrar, aprender, ensinar,

praticar e criar. Elas vão se tornando complexas e criam conexões à medida que o músico se desafia. Mais especificamente no campo da música, as representações mentais também podem estar associadas a “escutas internas” (Lehmann et al., 2007), imagem artística (Noice et al., 2008) ou “escutar com a mente” (Santiago, 2006). Segundo os relatos obtidos, Donato passou fortemente por todas essas experiências ao longo de sua vida.

4.7 MODIFICAÇÃO DE HABILIDADES

Segundo Ericsson e Pool (2017), a prática deliberada desenvolve habilidades a partir da modificação de habilidades pré-existentes. Nesse processo, o indivíduo altera aspectos específicos da sua prática, de modo a acumular novas capacidades ou aprimorar capacidades já adquiridas. Com o tempo, esse acúmulo de habilidades leva ao desempenho expert.

Com base nisso, os relatos elencados nessa categoria correspondem a momentos em que João Donato fez uso dessa construção e modificação de habilidades musicais. Quando criança, os pais do músico o colocaram em aulas particulares, com uma professora de piano. Conforme Donato relata:

Aí começaram as aulas, me mandaram para a professora “Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si”, eu aprendi “Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó”. E é bom, porque tinha umas liçõezinhas fáceis de principiantes, poucas notas e longos intervalos. E foi o meu início do piano, com a professora do Acre. E aí segui, nunca mais eu parei de estudar (Instituto João Donato, 2021, min. 09:09).

O relato indica que Donato desenvolveu uma boa base de conhecimento no piano, já que o ensino com sua professora parecia ter uma abordagem mais estruturada, com lições e estudo de escalas, por exemplo. Isso corrobora com a TGE, que ressalta a importância de o professor desenvolver as habilidades fundamentais corretamente com o aluno iniciante, para que ele não precise aprendê-las posteriormente (Ericsson & Pool, 2017).

Além disso, Donato ressalta sempre ter estudado o piano, durante sua vida toda, ao contrário do acordeom, em que apenas tirava as músicas de ouvido. Embora seus estudos tenham se focado no piano, o acordeom foi o instrumento que o introduziu à música e que foi tocado por ele durante boa parte da sua adolescência e juventude. O próprio músico reconhecia a influência que o acordeom teve em seu piano. Ao mostrar suas gravações para Lyle Murphy, este pensou estar escutando dois pianos tocando simultaneamente, já que as mãos de Donato tocavam coisas extremamente diferentes uma da outra. Donato explica:

Deve ser porque a relação entre a mão direita e a esquerda é um negócio muito interessante. Por exemplo, eu vim do acordeom. O acordeom tem uns botõezinhos na mão esquerda. A mão direita é igual. Aí quando chega no piano você não tem os botõezinhos, tem teclas. Aí faz o que na mão esquerda? Entendeu? Então cada pianista tem seu jeito de tocar as coisas e o meu deve parecer dois pianos tocando. “Não saiba o que sua mão esquerda faz com a direita”. Tem um versículo na Bíblia que diz: “não queira saber o que sua mão direita faz com a mão esquerda”. Quer dizer, para você não prestar atenção nisso, deixa isso para lá. Então deve ser isso. Daí eu toco uma coisa aqui e outra coisa ali e lá ele perguntou: “são dois pianos?”. E eu digo: “não, é um só” (Instituto João Donato, 2021, min. 50:21).

Este relato mostra com as habilidades de Donato foram sendo construídas, evoluídas e incorporadas em sua prática musical. Alguns relatos também se referiram a busca que o músico teve durante toda sua vida para explorar novas sonoridades, gêneros e estilos musicais. Tudo isso pode ter contribuído para a formação de suas habilidades experts, como quando buscava aprender novos acordes com seus amigos músicos no Rio de Janeiro, ou quando começou a ter contato com o jazz americano e a música de Stan Kenton. Ao chegar nos Estados Unidos, também desenvolveu sua prática em música latina e afro-cubana e buscou ampliar seus conhecimentos de orquestração com Lyle Murphy. Aqui no Brasil, passou a inserir letras em suas composições, gravando álbuns cantados. Ainda no final de sua vida, trabalhava em sonoridades novas, como uma suíte sinfônica sobre as músicas de Debussy e Ravel (Instituto João Donato, 2021).

A trajetória do músico indica que todo esse conhecimento acumulado desde sua infância, passando pela sua adolescência e juventude no Rio de Janeiro, os anos nos Estados Unidos e sua volta para o Brasil, ainda muito produtiva musicalmente, contribuíram para que desenvolvesse um domínio expert musical característico e específico, a partir da modificação constante de habilidades, sendo construídas após determinados momentos de sua trajetória. Segundo a TGE, o aprimoramento de capacidades já adquiridas ao longo do tempo por meio do acúmulo de habilidades leva ao desempenho expert. Foi o que ocorreu com João Donato ao longo de sua vida.

Depois de realizada a análise de conteúdo sobre os relatos obtidos e, a partir das inferências obtidas e discutidas com a literatura científica pertinente a área da psicologia da expertise e da expertise musical, a próxima sessão trará as considerações finais desta pesquisa, apontando a principal conclusão e algumas direções futuras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi investigar possíveis situações relacionadas ao uso da prática deliberada por João Donato. Para alcançar esse propósito, realizou-se uma busca na internet por materiais que contivessem relatos do próprio músico sobre sua prática musical ao longo da vida. Foram selecionadas quatro entrevistas em formato de vídeo, disponíveis na plataforma *YouTube*, as quais foram transcritas e submetidas à análise de conteúdo. Os relatos obtidos foram categorizados a partir dos sete princípios da prática deliberada, conforme propostos por Ericsson e Pool (2017), sendo posteriormente discutidos à luz do referencial teórico adotado. Conforme os resultados indicaram, embora os relatos encontrados sugeriram uma aproximação maior com práticas informais (Green, 2002), todos os princípios da prática deliberada parecem ter sido utilizados por Donato em algum momento de sua vida.

No que se refere ao seu envolvimento com o modelo de prática de outros experts, Donato parece sempre ter tido inspirações e referências musicais experts muito perto de si. O fato de ter morado no Rio de Janeiro em uma época efervescente da música popular, com o advento do rádio e da indústria fonográfica, certamente colaborou para que nutrisse uma aproximação com músicos experts. Ao buscar ampliar determinado aspecto da sua prática, Donato se dirigia aos músicos que admirava, trabalhando habilidades e linguagens musicais específicas.

Em relação à expansão da zona de conforto, os relatos não indicaram um treinamento de caráter extremamente virtuosístico ou que envolvesse atividades excessivamente intensas e desconfortáveis. A aproximação de Donato com o piano, inclusive, ocorreu justamente por ele considerar o instrumento confortável e sentir-se “muito à vontade” ao tocá-lo. Entretanto, à medida que se profissionalizou, os relatos passaram a revelar uma prática voltada à ampliação das habilidades já dominadas, impulsionada principalmente por sua busca constante em explorar novas sonoridades. Portanto, Donato demonstrava engajamento e autonomia em seu processo de aprendizagem, evidenciando dedicação e envolvimento com o próprio desenvolvimento musical.

Os relatos indicam que João Donato fazia uso constante de representações mentais em sua prática musical. Observa-se a presença de uma excelente memória, por meio da qual o músico retinha conhecimentos teóricos, compreendia padrões musicais e memorizava informações de forma auditiva e cognitiva. Donato ouvia música com grande atenção e ajustava seu modo de tocar a partir daquilo que escutava, demonstrando um processo contínuo de assimilação e refinamento auditivo. Embora seus relatos não descrevam explicitamente

procedimentos de pensamento ou estratégias específicas de estudo, é possível inferir que sua prática envolvia um alto grau de internalização e elaboração mental do material musical.

João Donato desenvolveu progressivamente suas habilidades musicais, passando de atividades básicas até se tornar arranjador, solista, compositor e diretor musical. Ao longo de sua trajetória, teve contato com diversos músicos de toda a América, assimilando influências variadas e incorporando-as em sua própria linguagem artística.

Conforme observa Gomes (2019), a área do piano popular tende a possibilitar perfis de músicos mais diversos, o que se reflete na trajetória de Donato. Assim, sua expertise parece concentrar-se na linguagem musical adotada, caracterizada por um profundo conhecimento harmônico e pela expressividade melódica, em vez de se orientar por execuções de caráter extremamente virtuosístico ou tecnicamente desafiador.

Ericsson e Pool (2017) reconhecem que, em áreas muito informais ou sem parâmetros específicos para avaliar o desempenho, a prática deliberada pode não se aplicar em sua totalidade. No período em que João Donato desenvolvia sua técnica pianística, durante a juventude, o piano popular ainda se configurava como um campo bastante experimental. Atualmente, há métodos de harmonia, improvisação, cursos e formações universitárias voltadas ao ensino do piano popular; entretanto, na época de Donato, tais recursos não pareciam ser tão difundidos.

Dessa forma, é possível que a prática de Donato não se enquadre plenamente no modelo clássico da prática deliberada, uma vez que este pressupõe a presença constante de um professor, acompanhando o desenvolvimento do estudante, o que exige que todas as ações e decisões sejam conscientes e orientadas a objetivos específicos. Pesquisas futuras podem aprofundar-se em definir o modelo de prática específico que Donato mais utilizou durante sua formação. Seria pertinente, portanto, aprofundar futuras investigações sobre os professores com quem Donato estudou, como ele estruturava sua prática, quais estratégias utilizava em seu aprendizado, bem como estimativas do tempo médio que dedicou à prática solitária ao longo da vida, fazendo-se necessária uma pesquisa a partir de relatos de terceiros e de um estudo biográfico mais detalhado.

Dessa forma, acredita-se que o presente trabalho tenha contribuído para a validação dos princípios da prática deliberada no campo da música, demonstrando que é possível aplicar tais fundamentos, ainda que, no caso desta pesquisa, eles não se adequem integralmente ao modelo proposto por Ericsson. Além disso, espera-se que o estudo tenha contribuído para o aprofundamento do conhecimento sobre a trajetória de João Donato, valorizando sua obra e identidade musical, as quais desempenharam papel significativo na formação e consolidação da

música brasileira. Por fim, acredita-se que esta pesquisa possa auxiliar na desconstrução da ideia de que a prática do piano popular é isenta de esforço, dedicação e complexidade, o que evidencia que seu desenvolvimento envolve processos intencionais de aperfeiçoamento técnico e artístico constantes.

Acredito que este trabalho tenha sido fundamental para a minha formação ao longo da graduação, pois me permitiu consolidar conhecimentos construídos tanto na pesquisa quanto na prática musical. O contato com a pesquisa na área da expertise musical, especialmente relacionada ao piano brasileiro, ampliou minha compreensão como músico e pesquisador, trazendo reflexões que certamente acompanharão minha atuação profissional e pessoal.

Além disso, o encontro com a obra e a trajetória de João Donato foi especialmente marcante, despertando admiração e encantamento que se refletem diretamente em meu fazer musical. Este trabalho não apenas ampliou meus horizontes acadêmicos, mas também fortaleceu minha relação com a música brasileira e sua valorização.

REFERÊNCIAS

- Busarello, G. D. (2021). *Evidências de situações de prática deliberada na carreira musical de Egberto Gismonti* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Paraná]. Acervo Digital da UFPR. <https://hdl.handle.net/1884/86126>.
- Castro, R. (2016). *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova* (4ª ed.). Companhia das Letras.
- Donato, J. (1965a). *Amazonas* [Gravação de música]. RCA Victor.
- Donato, J. (1965b). *The new sound of Brazil* [Álbum]. RCA Victor.
- Donato, J. (1970a). *A rã* [Gravação de música]. Blue Thumb Records.
- Donato, J. (1970). *Cadê Jodel? (The Beautiful One)* [Gravação de música]. Blue Thumb Records.
- Donato, J. (1970c). *A bad Donato* [Álbum de LP]. Blue Thumb Records.
- Donato, J. (1973) *Quem é Quem* [Álbum]. Odeon.
- Donato, J. (1975). *Lugar comum* [Gravação de música]. Philips.
- Donato, J. (2010). *Sambolero* [Gravação de álbum]. Dubas Música.
- Ericsson, A. (2021). 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*, 85, 1114–1120 <https://doi.org/10.1007/s00426-020-01368-3>.
- Ericsson, A., & Pool, R. (2017). *Direto ao ponto: Os segredos da nova ciência da expertise*. Editora Gutenberg.
- Ericsson, A., Krampe, R., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(3), 363–406. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363>.
- Feather, L. (1966). *Encyclopaedia of jazz in the sixties*. Horizon Press.
- Gomes, V. B. (2019). *O desenvolvimento da expertise do pianista intérprete-arranjador-improvisador* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná]. Acervo Digital da UFPR. <https://hdl.handle.net/1884/65538>.
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn*, Aldershot: Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315253169>.

- Hambrick, D. Z., Oswald, F. L., Altmann, E. M., Meinz, E. J., Gobet, F., & Campitelli, G. (2014). Deliberate practice: Is that all it takes to become an expert? *Intelligence*, *45*, 34–45. <https://doi.org/10.1016/j.intell.2013.04.001>.
- Instituto João Donato. (2021, 20 de maio). *João Donato – A entrevista* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/YCymObsxo40?si=wRTR-eFn3u3wG6Pi>.
- Instrumental Sesc Brasil. (2013, 9 de dezembro). *João Donato | Entrevista | Instrumental Sesc Brasil* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/9YBhm1PMp4Y?si=GvKIOHPfu9qyh5d>.
- Itaú Cultural. (2014, 10 de julho). *João Donato - Série +70 (2013)* [Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/xxZ4IPZYw8U?si=NP4G8-dicaT_55Nv.
- Itaú Cultural. (2025). *João Donato*. In Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Recuperado em 14 de junho de 2025, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4128-joao-donato>.
- Krippendorff, K. (2019). *Content analysis: An introduction to its methodology* (2a ed.). Sage.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195146103.001.0001>.
- Lima, A, Moletta, N., Pereira, G. C., & Ramos, D. (2024). Prática deliberada não é prática estruturada: definição atualizada e outros tipos de prática. *Caderno de Resumos do IV Encontro de Cognição e Artes Musicais – 2024*. ABCM. <https://abcogmus.com/caderno-de-resumos-e-programacao-do-encam-4/>.
- Lima, J. G., & Ramos, D. (2024). Estratégias de uma pianista expert para o aprendizado de uma música por melodia cifrada. *Revista Vórtex*, *12*, 1–45. <https://doi.org/10.33871/vortex.2024.12.8443>.
- Noice, H., Jeffrey, J., Noice, T., & Chaffin, R. (2008). Memorization by a jazz musician: A case study. *Psychology of Music*, *36* (1), 63–79. <https://doi.org/10.1177/03057356070808>.
- Os Namorados (1953). *Eu quero um samba* [Gravação de música]. IMS.
- Piedade, A. (2005). Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, *11*(1), 197-207. Recuperado de <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528>.
- Platz, F., Kopiez, R., Lehmann, A. C., & Wolf, A. (2014). The influence of deliberate practice on musical achievement: A meta-analysis. *Frontiers in Psychology*, *5* (646), 1-13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00646>.
- Ramos, D. (2021). Creative strategies for learning Brazilian popular piano. In R. C. de Araújo (Ed.), *Brazilian research on creativity development in musical interaction* (pp. 64–97). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003033752-5>.

- Santiago, P. F. (2006). A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, 13, 52-62. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2006.55351>.
- Severino, A. J. (2016). *Metodologia do trabalho científico* (24a ed.). São Paulo: Cortez.
- Smart, T., & Green, L. (2017). Informal learning and musical performance. In J. Rink, H. Gaunt, & A. Williamon (Eds.), *Musicians in the making: pathways to creative performance* (pp. 108-125). New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199346677.001.0001>.
- Silveira, E. L. M. (2021). *Situações de prática deliberada no desenvolvimento da expertise de Hermeto Pascoal: Uma análise documental* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Paraná]. GRUME. <https://grume.com.br/assets/membros/20.pdf>.
- Tinhorão, J. R. (2010). *História social da música popular brasileira* (2a ed.). São Paulo: Editora 34.
- Um Café Lá em Casa. (2016, 9 de junho). *João Donato e Nelson Faria | Um Café Lá em Casa* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/ti0S1rN6abM?si=CAipPpHKRyDPuhSJ>