



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

JÔNATHAS DE SOUZA ARAGÃO FARIAS

**PRÁTICA DELIBERADA NA TRAJETÓRIA DE CARLOS MALTA: UM
ESTUDO DE CASO DOCUMENTAL**

São Cristóvão

2026

JÔNATHAS DE SOUZA ARAGÃO FARIAS

**PRÁTICA DELIBERADA NA TRAJETÓRIA DE CARLOS MALTA: UM
ESTUDO DE CASO DOCUMENTAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Licenciado em música pela Universidade Federal
de Sergipe.

Orientador(a): Maria Luiza Santos Barbosa

São Cristóvão

2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por me conceder força, sabedoria e saúde para concluir mais esta etapa da minha vida.

Agradeço a todos que estiveram comigo nessa jornada. Aos meus pais, Everton e Aline, que sempre incentivaram meus estudos e acreditam no meu potencial. Da mesma forma, aos meus avós, Cromácio e Ana Rute, que me aguentam tocando flauta e nunca reclamam. Também à minha irmã, Ana Alyce, e aos meus tios, Lucas e Mislayne, pelos quais tenho imenso carinho. E à minha namorada, Dayanne, pelo companheirismo e pelas horas de ligação com o intuito de produzirmos mutuamente. Escrevi boa parte deste trabalho durante essas ligações.

Este curso me trouxe muitas alegrias. Apesar de trabalhoso, foi também uma experiência muito prazerosa. Agradeço também a mim mesmo por não ter desistido e por ter seguido firme até o final.

Agradeço a todos os professores do DMU, com os quais tive a satisfação de construir boas relações e com quem aprendi muito ao longo da graduação. Em especial, à minha orientadora, Maria Luiza, que aceitou me orientar e é uma pessoa muito querida. Hoje, concluo essa etapa com publicações, apresentações de trabalhos, participação em eventos, PIBID, entre outras experiências. Muitas dessas conquistas só despertaram meu interesse graças ao seu incentivo, sem dúvida.

Da mesma forma, agradeço a todos os meus professores de flauta ao longo da minha trajetória: Mario Alves e Gilberto Moura, que contribuíram para a minha formação como músico. Também agradeço, de forma especial, ao professor João Liberato, com quem estudei durante a graduação. Mesmo fora do programa do curso, dispôs-se a me dar aulas de flauta. Sem dúvida, foi muito importante para o meu desenvolvimento no instrumento. Embora tenha sido por pouco tempo, foi um período em que evolui bastante como flautista. Além disso, é uma grande inspiração para mim e uma excelente pessoa.

Por fim, agradeço a todos os amigos que fiz ao longo dessa caminhada e que tornaram essa jornada mais leve. Aos "sofredores": Victor, Sayonara, Thauana e Ainoã. Aos meus amigos Juvenilson e Jean Marx, que, junto comigo, formavam o "trio JJJ". Ao Rafinha, Fabricio, Marcos, Uru... e por aí vai.

RESUMO

O objetivo da presente pesquisa foi investigar a presença de aspectos relacionados aos princípios da prática deliberada no desenvolvimento da expertise musical de Carlos Malta, músico brasileiro multi-instrumentista de renome internacional, reconhecido no campo da música instrumental brasileira. Para isso, foi realizada uma pesquisa de abordagem qualitativa, do tipo estudo de caso e de natureza documental. Inicialmente, foi realizado um levantamento de material audiovisual na plataforma YouTube, utilizando os termos “Carlos Malta” e “Carlos Malta entrevista” como palavras-chave, do qual foram selecionadas três entrevistas que apresentam relatos sobre sua formação, rotina de estudos e experiências profissionais. Em seguida, esse material foi transcrito e submetido à análise de conteúdo, fundamentada nos pressupostos de Krippendorff (2019), tendo como categorias os sete princípios da prática deliberada propostos por Anders Ericsson e Robert Pool (2016). Os resultados sugerem a presença de aspectos relacionados aos sete princípios da prática deliberada na trajetória de Malta, com destaque para a expansão da zona de conforto e o desenvolvimento de representações mentais ao longo de sua formação. A pesquisa reforça a relevância desse referencial teórico para a compreensão do desenvolvimento da expertise musical e oferece contribuições para a prática pedagógica e a formação de instrumentistas, sugerindo que os princípios da prática deliberada podem ser identificados em diferentes contextos musicais.

Palavras-chave: prática deliberada; expertise; música; Carlos Malta; performance musical; educação musical.

ABSTRACT

The aim of this research was to investigate the presence of aspects related to the principles of deliberate practice in the development of musical expertise in Carlos Malta, a renowned Brazilian multi-instrumentalist widely recognized in the field of Brazilian instrumental music. To this end, a qualitative research approach was adopted, using a case study design and a documentary research method. Initially, an audiovisual material survey was conducted on the YouTube platform, using the keywords “Carlos Malta” and “Carlos Malta interview”, from which three interviews were selected. These interviews contain accounts of his musical training, practice routines, and professional experiences. Subsequently, the material was transcribed and subjected to content analysis based on Krippendorff (2019), using the seven principles of deliberate practice proposed by Anders Ericsson and Robert Pool (2016) as analytical categories. The results suggest the presence of aspects related to the seven principles of deliberate practice in Malta’s trajectory, with emphasis on the expansion of the comfort zone and the development of mental representations throughout his musical formation. This research reinforces the relevance of this theoretical framework for understanding the development of musical expertise and offers contributions to pedagogical practice and the training of musicians, suggesting that the principles of deliberate practice can be identified in different musical contexts.

Keywords: deliberate practice; expertise; music; Carlos Malta; musical performance; music education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem de Carlos Malta tocando sua flauta	13
Figura 2 – Imagem do grupo de Hermeto Pascoal em 1991.....	14
Figura 3 – Imagem dos membros do Grupo Pife Moderno	14
Figura 4 – Capa do álbum “O Escultor do Vento”	15
Figura 5 – Carlos Malta em show com Gilberto Gil	16
Figura 6 – Carlos Malta junta a Orquestra Sinfônica Cesgranrio.....	17
Figura 7 – Primeira página do Estudo nº 20, Op. 15, de Joachim Andersen.....	26
Figura 8 – Embocadura do saxofone	28
Figura 9 – Embocadura da Flauta	28
Figura 10 – Tabela de digitação da flauta doce soprano	30

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	3
2	FUNDAMENTAÇÃO TERÓRICA.....	5
2.1	Teoria Geral da Expertise.....	5
2.2	Prática Deliberada.....	6
2.3	Prática Ingênua, Prática Proposital e Prática Deliberada.....	9
2.4	Prática Musical Deliberada.....	10
2.5	Carlos Malta - O Escultor do Vento.....	13
3	METODOLOGIA.....	18
3.1	Seleção do Material.....	18
3.2	Transcrição e Organização do Material.....	19
3.3	Análise de Conteúdo.....	20
4	RESULTADOS E DISCUSSÕES	22
4.1	Modelo de Prática de Outras Pessoas.....	22
4.2	Expansão da Zona de Conforto.....	25
4.3	Objetivos Definidos.....	29
4.4	Foco e Atenção.....	32
4.5	Feedback.....	34
4.6	Representações Mentais.....	36
4.7	Modificação de Habilidades.....	39
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
	REFEFÊRENCIAS.....	45

1 INTRODUÇÃO

A busca por compreender como se desenvolve a *expertise* musical tem gerado debates importantes, especialmente nas áreas de performance musical e psicologia da música. Embora ainda não haja um consenso definitivo sobre os fatores determinantes para a progressão técnica de instrumentistas, algumas abordagens têm se concentrado na forma como os músicos organizam sua prática e nas estratégias que utilizam para aprimorar seu desempenho. Esses aspectos têm se mostrado fundamentais para refletir sobre o caminho que leva ao domínio técnico e expressivo no fazer musical.

Nesse contexto, diversos estudos têm investigado a organização da prática e sua relação com o desenvolvimento de altos níveis de desempenho. Como aponta Galvão (2006, p. 172), “estudar um instrumento envolve uma experiência humana multifacetada e multidimensional”, o que mostra a complexidade dos processos envolvidos na formação do músico. Entre os aspectos investigados, destaca-se o conceito de prática deliberada, proposto por Ericsson et al. (1993), que enfatiza a importância de um estudo estruturado, orientado e intencional.

Dito isso, a *expertise* pode ser entendida como o desenvolvimento de um alto nível de desempenho em determinada área, resultante de um processo contínuo de aprimoramento das capacidades, especialmente mentais. Para Ericsson e Pool (2016, p. xxi), esse desenvolvimento está diretamente relacionado à prática deliberada, considerada um dos principais mecanismos para a aquisição de habilidades especializadas. Desta forma, torna-se pertinente investigar como esses aspectos se manifestam na trajetória de músicos experientes, a partir de situações concretas de estudo e prática. Neste trabalho, serão observadas as práticas de estudo desenvolvidas por Carlos Malta, as quais serão relatadas e analisadas ao longo da pesquisa.

Nascido no Rio de Janeiro em 1960, Carlos Malta é multi-instrumentista, compositor, arranjador e educador, reconhecido por sua atuação na música instrumental brasileira. Conhecido como “Escultor do Vento”, destaca-se pela versatilidade, dominando diferentes instrumentos de sopro, como saxofones, flautas e clarinete baixo, além de instrumentos de diversas tradições como o *shakuhachi* japonês e a *di-zi* de origem chinesa. Com carreira consolidada há mais de quatro décadas, Carlos Malta atuou em diferentes formações e projetos, com destaque para sua participação no grupo do músico Hermeto Pascoal, onde permaneceu

por doze anos. Sua trajetória o consolidou como referência na música instrumental brasileira, especialmente entre instrumentistas de sopro¹.

A *expertise* de Carlos Malta traz o questionamento de como se deu o desenvolvimento de suas habilidades. Partindo do pressuposto de que o desempenho de alto nível não ocorre de forma espontânea, mas resulta de um processo contínuo de treinamento (Ericsson; Pool, 2016, p. xvii). Este trabalho busca responder à seguinte questão: **É possível identificar situações de prática deliberada em entrevistas audiovisuais realizadas pelo músico Carlos Malta?**

A compreensão desses processos é relevante para o campo acadêmico, para a prática pedagógica e também para a prática musical em si. A teoria da prática deliberada oferece um modelo consistente para analisar esse desenvolvimento, destacando fatores que podem ser observados e, em certa medida, replicados. Dito isso, a escolha de Carlos Malta como objeto de estudo fundamenta-se em sua relevância na música instrumental brasileira e em sua trajetória consolidada. A análise dos padrões de estudo presentes em sua fala permite conectar teoria a um contexto real, contribuindo para a compreensão de como esses princípios se manifestam na prática. Além disso, o trabalho também se justifica por sua contribuição específica para a reflexão sobre o desenvolvimento técnico e musical de instrumentistas de sopro, além de propor reflexões que dialogam com a formação de novos músicos.

Esta pesquisa se caracteriza como um estudo de caso qualitativo e de natureza documental, dedicado a compreender como a trajetória de Carlos Malta se relaciona com os princípios da prática deliberada. O material de análise foi extraído de fontes primárias disponíveis na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube®, a partir da seleção de entrevistas que apresentam relatos sobre sua formação, rotina de estudos e experiências profissionais. A investigação se concentrou na identificação, no discurso do músico, de situações relacionadas à prática deliberada, buscando analisar de que forma esses aspectos se manifestam em seu contexto de estudo e performance.

A análise teve como base os princípios apresentados por Ericsson e Pool (2016), utilizando como referência a organização proposta por Silveira (2021) e Bursarello (2021). Dessa forma, o conteúdo foi examinado a partir de sete princípios: representações mentais, modelos de prática de outras pessoas, expansão da zona de conforto, objetivos definidos, foco, modificação de habilidades e feedback.

¹ Informações retiradas do site oficial de Carlos Malta: <https://carlosmalta.com.br/>. (Nota do autor).

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, serão apresentados os fundamentos da Teoria Geral da *Expertise*, com ênfase no conceito de prática deliberada e em sua aplicação ao contexto musical. Também será apresentada a trajetória biográfica de Carlos Malta, objeto de estudo desta pesquisa. Essa sequência busca organizar a construção lógica do referencial teórico, possibilitando, posteriormente, relacionar os conceitos discutidos com os relatos e experiências apresentados por Carlos Malta.

2.1 Teoria Geral da *Expertise*

A Teoria Geral da *Expertise*, proposta por Ericsson, psicólogo sueco de renome internacional que dedicou sua carreira a compreender como pessoas que alcançam níveis excepcionais de desempenho desenvolvem suas habilidades, busca explicar os fatores que contribuem para a aquisição e o desenvolvimento da *expertise*. Segundo Ericsson e Pool (2016, p. xxi), o termo *expert* refere-se a indivíduos considerados especialistas em suas áreas, que atingiram um elevado nível de desempenho e se destacam entre os melhores no que fazem. Ao longo de sua trajetória acadêmica, Ericsson desenvolveu estudos que questionaram a ideia de que o desempenho de especialistas seria determinado principalmente por talentos inatos. Suas pesquisas deram origem a diversas publicações de destaque, entre elas *Toward a General Theory of Expertise: Prospects and Limits* (1991), *The Road to Excellence* (1996), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance* (2006) e *Peak: Secrets from the New Science of Expertise* (2016), além de vários artigos científicos.

Segundo Ericsson e Pool (2016, p. xx), não existe algo como habilidades pré-definidas, mas cada pessoa pode construir seu próprio potencial. Para ele, o que muitos chamam de “dom” é, na verdade, uma capacidade que todos possuem: a adaptabilidade do corpo e do cérebro. É essa capacidade que torna possível adquirir e melhorar as habilidades. Segundo os autores, pesquisas em neurociência mostram que o cérebro, inclusive o adulto, é altamente maleável, capaz de criar novas conexões neurais, fortalecer ou enfraquecer conexões existentes e, em áreas como o hipocampo, até mesmo gerar novos neurônios (Ericsson; Pool 2016, p. 26-37). Dito isso, a adaptabilidade do corpo e do cérebro constitui um dos fundamentos principais presentes na teoria geral da *expertise*.

Outro fundamento importante são as representações mentais, que, graças à capacidade de adaptação do corpo e do cérebro, podem ser construídas e aprimoradas ao longo da prática. Ericsson e Pool (2016, p. 58) explicam que “uma representação mental é uma estrutura mental que corresponde a um objeto, uma ideia, uma coleção de informações ou qualquer outra coisa, concreta ou abstrata, em que o cérebro está pensando.” Esse aspecto é fundamental dentro da prática deliberada, já que grande parte do estudo se apoia justamente na criação e no refinamento dessas representações. Na música, que é o foco desta pesquisa, podemos pensar no estudo de notas longas em instrumentos de sopro: o objetivo não é apenas sustentar o som, mas criar uma memória auditiva da sonoridade desejada. Assim, cada vez que o músico emite aquela nota, ele tenta reproduzir a qualidade sonora que já construiu em sua representação mental, o que torna sua execução mais consistente e próxima do ideal. Esse mesmo raciocínio pode ser aplicado a outros aspectos do estudo musical, como a articulação, o fraseado e até mesmo a interpretação. Em todos esses casos, o estudante não está apenas “fazendo o exercício”, mas treinando sua mente e seu ouvido para que, pouco a pouco, tenha um modelo interno cada vez mais claro do que deseja produzir no instrumento.

Essas representações são específicas de cada domínio. Isso significa que as representações mentais desenvolvidas por um músico não são as mesmas utilizadas por um jogador de xadrez ou por um atleta de alto rendimento (Ericsson; Pool, 2016, p. 60). Dito isso, Ericsson e Pool (2016, p. 62) afirmam que uma das principais diferenças entre profissionais altamente experientes e indivíduos menos experientes está justamente na quantidade e na qualidade de suas representações mentais.

A adaptabilidade e as representações mentais constituem fundamentos importantes da Teoria Geral da *Expertise*. No entanto, o conceito principal desta pesquisa é o de prática deliberada, entendida por Ericsson e Pool (2016, p. 10) como a forma de prática mais eficaz para o desenvolvimento de um alto nível de desempenho em qualquer área. Por essa razão, ela é considerada o “padrão ouro” para quem deseja alcançar a expertise.

2.2 Prática Deliberada

O conceito de prática deliberada foi desenvolvido e consolidado por Ericsson e seus colaboradores a partir de 1993. O artigo *The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance*, publicado por Ericsson, Krampe e Tesch-Römer na revista *Psychological Review* em 1993, tornou-se um marco fundamental para os estudos sobre expertise e desempenho humano. Segundo Zorzal (2015, p. 85), em meados de 2015 o Google Acadêmico

já registrava cerca de cinco mil e quinhentos trabalhos que faziam referência a esse estudo. Diante disso, compreender essa estrutura teórica é imprescindível para qualquer discussão acerca da prática deliberada.

Segundo Ericsson et al. (1993, p. 368), “a prática deliberada é um tipo de atividade altamente estruturada, planejada com o objetivo específico de melhorar o desempenho”. Eles complementam que “tarefas específicas são inventadas para superar as fraquezas e o desempenho é cuidadosamente monitorado para fornecer dicas de maneiras de melhorá-lo ainda mais”. Os autores ressaltam ainda que a **prática deliberada não é uma atividade prazerosa** (grifo nosso), e que a motivação para realizá-la está na vontade de adquirir um melhor desempenho, mesmo sabendo que os resultados não são imediatos, o que exige esforço constante.

No livro *Peak: Secrets from the New Science of Expertise*, Ericsson e Pool (2016, p. 99) sistematizam esse conceito por meio de sete características ou princípios que descrevem os elementos fundamentais da prática deliberada. São eles: (1) desenvolve habilidades que outras pessoas já aprenderam a executar, para as quais já existem métodos de treinamento consolidados; (2) ocorre fora da zona de conforto e demanda que o aluno esteja continuamente tentando realizar tarefas que ultrapassam, ainda que um pouco, suas capacidades atuais; (3) envolve objetivos claros e específicos, voltados para a melhoria de algum aspecto-alvo do desempenho desejado; (4) é deliberada, ou seja, exige atenção plena e a realização de ações de forma consciente por parte do indivíduo; (5) envolve feedback e o ajuste das ações em resposta a esse feedback; (6) ela produz e depende de representações mentais eficazes; (7) quase sempre envolve a construção ou a modificação de habilidades previamente adquiridas. Esses princípios servirão como base para as discussões desenvolvidas neste trabalho e serão melhor explicados posteriormente.

Ericsson et al. (1993, p. 372) afirmam que “a quantidade passada de prática deliberada está diretamente relacionada ao desempenho atual do indivíduo.” Ou seja, quanto maior a prática, maior tende a ser o desempenho. No entanto, é preciso diferenciar a prática deliberada de outras formas de envolvimento com a atividade. Segundo a classificação proposta por Ericsson et al. (1993, p. 368) e discutida por Sampaio (2017, p. 46), existem alguns tipos gerais de atividade, como por exemplo: o trabalho, que corresponde a atividades como apresentações públicas, concursos ou ensaios de performance, mas que não têm como foco central o aprendizado; a prática informal, caracterizada por não ter um objetivo específico além do prazer da própria atividade; e, por fim, a prática deliberada, que é planejada de forma intencional para aumentar o nível de desempenho.

Os objetivos, custos e recompensas desses três tipos de atividades diferem, assim como a frequência com que os indivíduos os perseguem. O desempenho público e as competições são limitadas ao tempo; essas atividades, bem como a prestação de um serviço remunerado, exigem que os indivíduos deem o melhor desempenho [...] (Ericsson et al., 1993, p. 368).

É importante lembrar que tocar um instrumento ou praticar um esporte por prazer não equivale à prática deliberada. Trata-se de uma prática informal, que, mesmo quando realizada por muitas horas, não tem essencialmente a intenção de aumentar o nível de habilidade. Apesar disso, estudos mais recentes, como os de Santiago (2006), Couto (2013), Coelho (2016) e Pinheiro (2023), evidenciam que a prática informal possui valor, especialmente no aprendizado musical, contribuindo, por exemplo, para o desenvolvimento da capacidade de tocar de ouvido, improvisar e tocar em grupo. Nesse sentido, seus efeitos tornam-se ainda mais significativos quando combinada com a prática deliberada, que envolve objetivos claros e estudo focado. Como ressaltam Barry e McArthur (1994 apud Sampaio, 2017, p. 34), “o tempo de prática é importante para alcançar a expertise, porém apenas aumentá-lo não garante necessariamente melhoras no desempenho musical; a prática é mais eficaz, principalmente, quando está ligada diretamente à tarefa que está sendo praticada.”

No entanto, maximizar a prática deliberada não é algo simples nem rápido. Esse tipo de prática exige tempo, energia e acesso a materiais, professores e condições adequadas de treinamento. Além disso, trata-se de uma atividade que demanda esforço e que só pode ser sustentada por um período limitado a cada dia, ao longo de meses ou anos, sem que ocorra exaustão física ou mental. Para obter ganhos consistentes a longo prazo, é essencial que o praticante evite a sobrecarga, mantendo um volume de prática do qual possa se recuperar completamente (Ericsson et al, 1993, p. 368-369).

Ericsson et al (1993, p. 368), também acredita que para que uma pessoa adquira um alto nível, é necessário ter pelo menos 10 anos de prática deliberada. Esse “princípio dos 10 anos” foi introduzido por Simon e Chase (1973) e segundo Ericsson et al (1993, p. 366), apoiado por estudos em diversas áreas do conhecimento, como Música, Matemática, Tênis, Natação e Corrida de longa distância.

A partir dessas evidências, o conceito de prática deliberada passou a ocupar um lugar importante nas discussões sobre o desenvolvimento da *expertise*. Diversos pesquisadores vêm investigando sua eficácia em contextos variados, como observa Santiago (2006, p. 56). No esporte, por exemplo, estudos como o de Filipa Dias (2005) exploram a aplicação da prática deliberada no futebol, destacando a importância do início precoce e do contato contínuo com o

jogo para o desenvolvimento de habilidades especializadas. De modo semelhante, na área da natação paralímpica, Moraes e Winckler (2019) analisam como o acúmulo intencional de horas de prática estruturada contribui para o desempenho de atletas da seleção brasileira.

Embora as bases da prática deliberada tenham sido estabelecidas no trabalho de 1993, o próprio Ericsson (2021) reafirma a validade e a permanência dos conceitos originais, em resposta a críticas e interpretações divergentes propostas por outros pesquisadores.

2.3 Prática Ingênua, Prática Proposital e Prática Deliberada

Embora a prática deliberada seja o principal conceito desta pesquisa, Ericsson e Pool (2016), distinguem três formas de prática: a prática ingênua (*naive practice*), a prática proposital (*purposeful practice*) e a prática deliberada (*deliberate practice*). Compreender essa distinção é importante para este trabalho, pois, em alguns momentos, são feitas referências à prática proposital em situações muito próximas da prática deliberada, uma vez que as duas são semelhantes.

Em relação à prática ingênua, sua definição é mais simples. Ericsson e Pool (2016, p. 14) a definem como: “A prática ingênua consiste, basicamente, em repetir uma ação sem parar, na expectativa de que essa repetição, por si só, seja suficiente para melhorar o desempenho da pessoa.” Ou seja, trata-se de uma prática sem qualidade, sem objetivos específicos e sem uma intenção clara de aperfeiçoar determinado aspecto do desempenho. Da mesma forma que praticar apenas pelo prazer da atividade não garante evolução significativa, passar horas repetindo uma ação de maneira ingênua, muitas vezes sem foco ou sem um objetivo definido, também não tende a produzir melhorias significativas no desempenho.

Já a prática proposital possui várias características que a diferenciam da prática ingênua. Segundo Ericsson e Pool (2016), ela envolve objetivos bem definidos e específicos e é uma prática focada, em que a atenção está completamente direcionada à tarefa em questão (Ericsson; Pool, 2016, p. 15). Além disso, os autores destacam que a prática proposital envolve a obtenção de feedback, sendo necessário saber se o que está sendo feito está correto e, caso não esteja, como corrigir os erros (Ericsson; Pool, 2016, p. 16). Outro aspecto importante é que a prática proposital exige que a pessoa saia de sua zona de conforto, pois isso é essencial para o aprendizado (Ericsson; Pool, 2016, p. 17). Em resumo, os autores explicam que “a prática proposital envolve sair da própria zona de conforto, mas fazê-lo de maneira focada, com objetivos claros, um plano para alcançá-los e uma forma de acompanhar os próprios progressos” (Ericsson; Pool, 2016, p. 22).

Então, pudemos perceber que a prática proposital tem vários aspectos parecidos com os da prática deliberada, o qual já foi apresentado. Mas objetivamente, é importante saber o que as diferenciam.

Segundo os autores, essas duas práticas diferem em apenas dois aspectos. O primeiro é que a prática deliberada exige que o campo específico esteja razoavelmente desenvolvido, ou seja, um campo em que os melhores profissionais já tenham alcançado um nível de desempenho que os diferencie claramente dos iniciantes. É o caso da música, do xadrez, dos esportes, entre outros. Já áreas como jardinagem e outros hobbies, bem como muitas profissões atuais, como gerentes de negócios, professores, eletricitas, engenheiros e consultores, não se enquadram nesse contexto. Isso porque essas não são áreas nas quais existam conhecimentos acumulados sobre a prática deliberada. Isso ocorre porque não há critérios objetivos para determinar o que constitui um desempenho superior, ou seja, a *expertise*. O segundo aspecto é que a prática deliberada exige a presença de um professor ou treinador capaz de propor atividades de treinamento que ajudem o aluno a melhorar seu desempenho. Para que esses professores possam existir, é necessário que outras pessoas já tenham alcançado um alto nível de desempenho por meio de métodos de treinamento que possam ser sistematizados e transmitidos à outras pessoas. (Ericsson; Pool, 2016, p. 98).

Em resumo, segundo Ericsson e Pool (2016, p. 98):

Com essa definição, fazemos uma distinção clara entre a prática intencional – na qual uma pessoa se esforça ao máximo para melhorar – e a prática que é, ao mesmo tempo, intencional e baseada em conhecimentos específicos. A prática deliberada, em particular, é guiada pelos sucessos dos melhores profissionais, bem como pela compreensão do que esses especialistas fazem para se destacar. Em outras palavras, a prática deliberada é uma prática intencional que sabe para onde quer ir e como chegar lá (Ericsson; Pool, 2016, p. 96).

Dito isso, o conceito permanece como um pilar importante em áreas como a psicologia da música e performance, sendo considerado um fator relevante para o desenvolvimento de altos níveis de desempenho musical. McPherson e Zimmerman (2002 apud Sampaio, 2017) afirmam que “a prática deliberada pode fazer com que o músico atinja um alto nível de *expertise*”. Dessa forma, torna-se pertinente compreender como esse conceito se aplica especificamente ao contexto da música.

2.4 Prática Musical Deliberada

Quando falamos de prática musical deliberada, estamos falando de um estudo planejado e intencional, voltado para desenvolver habilidades específicas no instrumento. Aprender música é um processo que começa com o simples contato com o instrumento e vai ganhando camadas até chegar a um repertório técnico e expressivo mais elaborado. Conforme o músico avança, os desafios ficam mais exigentes, pedindo mais precisão, técnica, controle e sensibilidade interpretativa. Todos os dias há algo novo a ser vencido, e é justamente por isso que chegar a um nível realmente alto de desempenho está longe de ser um caminho fácil. É nesse sentido que Galvão (2006, p. 172) afirma que: “estudar um instrumento envolve uma experiência humana multifacetada e multidimensional”.

Nesse contexto, é interessante observar como a prática deliberada pode ser aplicada de maneira concreta ao estudo instrumental. Santiago (2006, p. 54), compilou informações de diversos autores da área e apresentou algumas estratégias comumente utilizadas no estudo do instrumento. São elas:

O uso de metrônomo; o estudo rítmico (por exemplo, com contagem em voz alta e palmas); a análise prévia da obra a ser estudada; o estudo repetido de pequenas seções da peça; o estudo silencioso e o estudo mental da obra; o estudo lento, com aumento gradual do andamento; a identificação e correção de erros, principalmente através do estudo lento; a verbalização de ordens durante o estudo e; a marcação do dedilhado na partitura. (Santiago, 2006, p. 54).

Além disso, Santiago (2006) aponta que outros fatores também influenciam e modificam a qualidade da performance musical, como a qualidade do ensino e da supervisão recebida, o início precoce do estudo instrumental, a aquisição gradual e progressiva de conhecimento, o nível de habilidade já alcançado, bem como aspectos ligados à motivação, concentração, apoio familiar e às condições materiais disponíveis para o estudo.

Enquanto Santiago apresenta estratégias mais gerais aplicáveis a diferentes contextos, estudos mais recentes voltaram-se para investigações específicas em técnicas instrumentais. Frade e Garcia (2017), por exemplo, propuseram exercícios de prática deliberada voltados para o desenvolvimento do controle da profundidade e do desvio de fundamental no vibrato da flauta transversal, cujo objetivo “é a obtenção de um maior controle da execução do instrumento e o aumento do quadro de possibilidades técnicas com relação ao uso do vibrato na flauta transversal” (Frade; Garcia, 2017, p. 253). Ou seja, trata-se de um estudo objetivo, focado em um aspecto específico da produção sonora do instrumento que, uma vez aprimorado, contribui para a melhoria do desempenho da performance como um todo.

Da mesma forma, Barata (2023) realizou um estudo na UFRGS, onde buscou aplicar a prática deliberada no desenvolvimento da articulação musical na flauta transversal, testando procedimentos como questionários, diários de estudo, exercícios específicos e registros audiovisuais. A pesquisa evoluiu posteriormente para uma coleta de dados exploratória com estudantes de Bacharelado em Música, em Belém do Pará, onde os participantes passaram por questionários de perfil, palestras introdutórias sobre articulação e seis semanas de orientações individuais com *feedback* sistemático. O objetivo foi verificar como a prática deliberada, aplicada a um excerto específico (*Volière* – Camille Saint-Saëns), poderia favorecer o controle técnico da articulação e contribuir para a performance instrumental.

A investigação mostrou que, após as seis semanas de orientação com *feedback* especializado, os participantes apresentaram avanços significativos na clareza e consistência da articulação, bem como na qualidade sonora e na compreensão musical. Nesse processo, o *feedback* se mostrou fundamental, pois ajudava os estudantes a corrigirem os erros, e também mostrava de forma concreta os caminhos para avançar em direção aos objetivos de estudo.

No mesmo sentido, Alves (2013) realizou um estudo com clarinetistas *experts*, entrevistando-os para compreender como alcançaram uma performance musical de alto nível. O autor analisou aspectos como motivação, autorregulação, metacognição e prática deliberada. Em relação à prática deliberada, observou-se que, quando mais jovens, os participantes costumavam estudar muitas horas por dia, dedicando-se sobretudo a exercícios fundamentais, como notas longas, escalas, arpejos e métodos específicos para clarineta. A presença do professor também se mostrou decisiva nesse processo inicial, pois contribuiu para que o estudo fosse corretamente direcionado. Além disso, a pesquisa evidenciou que todos os clarinetistas, que até o momento da pesquisa atuavam como chefes de naipe nas principais orquestras sinfônicas brasileiras, utilizavam estratégias deliberadas de estudo para organizar suas práticas, e que o planejamento cuidadoso continuou o mesmo após a consolidação de suas carreiras. Eles mantinham uma prática estruturada e estratégica, que melhorava os resultados em suas performances e também reduzia os esforços necessários na preparação.

Em síntese, a prática deliberada permanece como uma das principais referências para a compreensão do desenvolvimento da expertise, especialmente no campo da música. Assim, compreender seus alcances e limites teóricos é de suma importância para analisar sua presença na trajetória de Carlos Malta, objetivo principal deste trabalho.

2.5 Carlos Malta – O Escultor do Vento²

Carlos Malta nasceu no Rio de Janeiro, em 1960, e atua profissionalmente na música desde a década de 1970. Multi-instrumentista, arranjador, compositor e educador, tornou-se uma referência na música instrumental brasileira, especialmente no universo dos instrumentos de sopro. Conhecido artisticamente como “Escultor do Vento”, destaca-se pelo domínio de diversos instrumentos, incluindo toda a família dos saxofones e flautas clarinete baixo, além de instrumentos de outras tradições musicais, como o pife brasileiro, o *shakuhachi* japonês e a *di-zi* chinesa.

Figura 1 – Imagem de Carlos Malta tocando sua flauta



Fonte: Revista Prosa Verso e Arte³, 2024.

Seu contato mais aprofundado com a música instrumental teve início ainda na adolescência, quando, aos 15 anos, recebeu sua primeira flauta transversal, instrumento que permanece presente em suas apresentações até hoje. Pouco tempo depois, entre 1976 e 1977, iniciou sua trajetória profissional acompanhando artistas como Johnny Alf, Antônio Carlos & Jofafi e Maria Creuza.

Em 1981, antes de completar 21 anos, passou a integrar o grupo de Hermeto Pascoal, experiência marcante em sua formação musical. Permaneceu no grupo por mais de uma década, participando da gravação de cinco álbuns e de apresentações em festivais e concertos realizados

² As informações apresentadas nesse tópico foram tiradas do site oficial do Carlos Malta: <https://carlosmalta.com.br/biografia/>. Acesso em: 4 jun. 2026.

³ Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/carlos-malta-lanca-o-album-pimenta-um-tributo-a-elis-regina-nas-plataformas-de-musica/>. Acesso em: 20 jul. 2026.

no Brasil e no exterior. Esse período representou uma etapa importante de desenvolvimento técnico, criativo e artístico em sua trajetória.

Figura 2 – Imagem do grupo de Hermeto Pascoal em 1991



Fonte: Jovino Santos⁴, 2025.

A partir de 1993, iniciou de forma mais consolidada sua carreira como líder de projetos próprios, formando um duo com o violoncelista suíço Daniel Pezzotti. Dessa parceria surgiu seu primeiro álbum autoral, *Rainbow*, indicado ao Prêmio Sharp⁵ em 1995.

Em 1994, criou dois grupos voltados à música instrumental brasileira: Coreto Urbano, formação de metais e percussão, e Pife Muderno, grupo de flautas e percussão inspirado nas tradicionais bandas de pífano nordestinas. Com o Pife Muderno, Malta desenvolveu uma proposta que articula elementos da tradição popular brasileira com linguagens contemporâneas, consolidando uma sonoridade própria e contribuindo para novas leituras sobre esse repertório.

Figura 3 – Imagem dos membros do Grupo Pife Muderno



Fonte: Site oficial do Carlos Malta, 2026.

⁴ Disponível em: <https://jovino.substack.com/p/a-special-musical-treat-to-my-paid>. Acesso em: 20 jul. 2026.

⁵ Uma das mais importantes premiações da música brasileira entre 1987 e 2001, que reconhecia anualmente artistas e produções de destaque em diferentes categorias.

Ao longo de sua carreira, lançou 25 álbuns, entre eles: O Escultor do vento (2025 – originalmente lançado em 1997); EDU PIFE Carlos Malta & Pife Muderno – tributo a Edu Lobo (2025); Pimenta (2024 originalmente lançado em 2000) e Pimentinha Sessions (2024), ambos em homenagem a Elis Regina; Carlos Malta e Pife Muderno em GIL, 4 álbuns lançados sobre a obra de Gilberto Gil (2022); O Mar Amor – canções de Caymmi (2018); Carlos Malta e Pife Muderno (indicado ao Grammy Latino (2000); Pixinguinha Alma e Corpo (2000) arranjos e solos de Malta; Tudo Coreto (2004) com o Coreto Urbano, sua banda de metais e percussões, entre muitos outros.

Figura 4 – Capa do álbum “O Escultor do Vento”



Fonte: Site oficial do Carlos Malta, 2026.

Além de sua produção autoral, também atuou como instrumentista convidado em gravações e apresentações com artistas da música brasileira e internacional, como Edu Lobo, Aldir Blanc, Ivan Lins, Lenine, Paralamas do Sucesso, Wagner Tiso, Paulinho Moska, Guinga, Rosa Passos, Gal Costa, Dave Matthews Band, Snarky Puppy, Michel Legrand, Bob Mc Ferryn, Chucho Valdéz, Roberto Carlos, Caetano Veloso e muitos outros. Entre 2000 e 2005, integrou a banda de Gilberto Gil, realizando turnês internacionais e participando de gravações de álbuns e DVD.

Figura 5 – Carlos Malta em show com Gilberto Gil



Fonte: Instagram do Carlos Malta⁶, 2025.

Paralelamente, desenvolveu trabalhos junto a grupos sinfônicos como a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Petrobras Sinfônica, atuando como solista, compositor e orchestrador. Nesse contexto, destaca-se a execução de sua obra intitulada “Rapsódia das Rochas Cariocas”, composta em homenagem aos 450 anos do Rio de Janeiro.

Desde a década de 1990, Carlos Malta também atua como professor convidado em festivais e instituições nacionais e internacionais, ministrando oficinas e cursos de instrumentos de sopro, composição, arranjo e improvisação. Entre as instituições e festivais em que participou estão a Oficina de Música de Curitiba, o Festival Internacional de Inverno de Ouro Preto, o Conservatório de Paris e a Berklee College of Music. Além disso também atua como solista, compositor e orchestrador em grupos importantes como: Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB/RJ), Banda Sinfônica do Estado de São Paulo (SP), Amazonia Jazz Band (PA), Royal Conservatory of Music Big Band (Dinamarca), Orquestra Jazz Sinfônica (SP), Orquestra a Base de Cordas (PR), Banda Euterpe Friburguense, Orquestra Sinfônica da Paraíba (PB), Orquestra Sinfônica de Brasília (DF).

⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/p/DQW1_8Tjsa2/. Acesso em: 20 jul. 2026.

Figura 6 – Carlos Malta junta a Orquestra Sinfônica Cesgranrio



Fonte: Site oficial do Carlos Malta, 2026.

Diante de sua trajetória e de sua contribuição para a música instrumental brasileira, se torna clara a relevância de analisar os processos pelos quais Carlos Malta desenvolveu sua expertise, o que pode contribuir para a formação de instrumentistas, especialmente no campo dos sopros.

3 METODOLOGIA

Esta pesquisa se caracteriza como um estudo de caso de abordagem qualitativa e natureza documental. Segundo Yin (2001, p.32), “um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos”.

Neste trabalho, o caso investigado corresponde à trajetória de Carlos Malta, enquanto o fenômeno analisado se refere ao desenvolvimento de sua expertise musical sob a perspectiva da prática deliberada. A abordagem qualitativa possibilita compreender aspectos particulares desse processo, contemplando dimensões que não podem ser reduzidas à quantificação. Esse tipo de investigação considera o universo de significados, motivações, crenças, valores e experiências envolvidos nos fenômenos humanos e sociais (Minayo, 2002, p.21).

Quanto à natureza documental, ela:

[...] tem-se como fonte documentos no sentido amplo, ou seja, não só de documentos impressos, mas sobretudo de outros tipos de documentos, tais como jornais, fotos, filmes, gravações, documentos legais. Nestes casos, os conteúdos dos textos ainda não tiveram nenhum tratamento analítico, são ainda matéria-prima, a partir da qual o pesquisador vai desenvolver sua investigação e análise (Severino, 2014, p. 107).

Neste estudo, os documentos analisados são vídeos disponíveis na plataforma YouTube. Esses materiais são considerados fontes primárias por apresentarem relatos diretos do próprio músico, sem análise prévia, servindo como principal fonte documental para esta pesquisa.

3.1 Seleção do Material

Inicialmente, foram realizadas buscas na plataforma YouTube por vídeos em que Carlos Malta aborda sua trajetória musical e seus processos de estudo. Para isso, foi utilizado termos como “Carlos Malta” e “Carlos Malta entrevista”. Além dessas buscas diretas, também foram consultados canais de podcasts e entrevistas voltados à música, a fim de localizar participações de Carlos Malta.

Durante essa etapa inicial, diversos vídeos foram encontrados e assistidos. Os critérios de seleção priorizaram entrevistas em que Carlos Malta apresentasse relatos mais detalhados sobre sua formação musical, rotina de estudos, desenvolvimento técnico e experiências

profissionais. Foram desconsiderados vídeos contendo apenas performance, conteúdos curtos e materiais que não apresentavam informações compatíveis com os objetivos da pesquisa. Após a seleção dos materiais, a escolha dos trechos analisados considerou a relação entre o conteúdo das falas e as definições teóricas adotadas para cada categoria, possibilitando identificar evidências dos princípios da prática deliberada na trajetória musical investigada.

Ao final, foram selecionados três vídeos que apresentavam relatos mais detalhados sobre sua formação, rotina de estudos e experiências profissionais. O primeiro corresponde à participação de Carlos Malta no canal “Um Café Lá em Casa⁷”, publicado em 2015, com duração de 24 minutos e 29 segundos. O segundo material selecionado foi sua participação no quadro “Música em 7⁸”, apresentado no canal de Tiago Guimarães, voltado principalmente para entrevistas com instrumentistas de sopro, especialmente saxofonistas. Esse vídeo possui duração de 1 hora, 9 minutos e 30 segundos e foi publicado em 2021. O terceiro vídeo analisado foi sua participação no podcast “Sopro em Cena⁹”, com duração de 1 hora e 35 minutos, publicado em março de 2026.

3.2 Transcrição e Organização do Material

Após a seleção dos relatos audiovisuais, foi realizada a transcrição integral dos vídeos por meio da plataforma *Tactiq.io*, ferramenta de transcrição automática. Posteriormente, as transcrições passaram por revisão manual, visando garantir maior fidelidade ao conteúdo original.

Concluída essa etapa, foi realizada uma leitura completa das transcrições, com o objetivo de conhecer melhor o material e compreender, de forma geral, o conteúdo das entrevistas. Em seguida, as transcrições foram lidas novamente, diversas vezes, buscando identificar trechos relacionados aos princípios da prática deliberada descritos por Ericsson e Pool (2016, p. 99), organizados a partir da categorização proposta por Bursarello (2021) e Silveira (2021). À medida que a leitura avançava e a compreensão do material se aprofundava, novos trechos eram selecionados e incorporados à análise.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch/vLUdK89zQog>. Acesso em: 30 jun. 2026.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch/PwMotQ3ynpE>. Acesso em: 30 jun. 2026

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch/oJxKuk8pwUY>. Acesso em: 30 jun. 2026.

Tabela 1 – Categorias de análise referente aos princípios da prática deliberada

Número	Categorias de análise
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

Após a definição dos fragmentos, todos os trechos considerados relevantes foram reunidos em um documento digital em formato Word e classificados de acordo com as categorias apresentadas na Tabela 1. Inicialmente, os trechos foram organizados por vídeo e, em seguida, separados conforme as sete categorias de análise, facilitando a identificação da origem de cada relato. Em alguns casos, um mesmo trecho foi classificado em mais de uma categoria, pois os princípios da prática deliberada se relacionam entre si. Como explica Bursarello (2021, p. 22):

[...] as próprias categorias se inter-relacionam, por exemplo: para modificar suas habilidades e gerar representações mentais, o músico deve passar pelo processo de *feedback* e para perceber os *feedbacks* é necessário estudar com foco e atenção, além de estabelecer objetivos definidos e para que tudo isso seja possível o praticante deve estar fazendo algo fora da sua zona de conforto (Bursarello, 2021, p. 22).

3.3 Análise de Conteúdo

Após a organização dos fragmentos conforme as categorias de análise descritas no tópico anterior, foram registradas a categoria correspondente e a minutagem de cada trecho extraído das entrevistas, garantindo a organização e a rastreabilidade dos dados. Essas informações serão apresentadas na seção de resultados, juntamente com a discussão dos dados com base nos princípios da prática deliberada.

Em seguida, os fragmentos selecionados foram submetidos à análise de conteúdo. Segundo Krippendorff (2019, p. 21), a análise de conteúdo consiste em “uma técnica de pesquisa para fazer inferências replicáveis e válidas de textos (ou outra matéria significativa) para os contextos de seu uso”. Neste estudo, a análise foi conduzida sob uma perspectiva qualitativa, buscando interpretar de que forma os princípios da prática deliberada se manifestam nos relatos de Carlos Malta e como esses aspectos se relacionam ao desenvolvimento de sua expertise musical. Conforme explica o autor, diferentemente da análise quantitativa de

conteúdo, a abordagem qualitativa envolve uma leitura detalhada do material textual, a reorganização de seus elementos em categorias analíticas e a construção de interpretações e narrativas acadêmicas a partir desses dados (Krippendorff, 2019, p. 27). Dito isso, as transcrições dos vídeos constituíram o material textual analisado, enquanto os princípios da prática deliberada serviram como categorias analíticas para a interpretação dos relatos.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A Tabela 2 apresenta a quantidade de relatos identificados e relacionados a cada uma das sete categorias, referentes aos princípios da prática deliberada propostos por Ericsson e Pool (2016), na análise de conteúdo realizada.

Tabela 2 - Categorias e Quantidade de Relatos (Correspondências) nos vídeos analisados

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

Esta seção está organizada da seguinte forma: inicialmente, são apresentadas as características de cada categoria de análise, de acordo com os pressupostos de Ericsson e Pool (2016). Em seguida, são apresentados os principais relatos relacionados a cada categoria, acompanhados das inferências realizadas a partir do referencial teórico adotado.

4.1 Modelos de Prática de Outras Pessoas

Este princípio se refere ao desenvolvimento de habilidades que outras pessoas já descobriram anteriormente e a utilização de técnicas de estudo que já foram previamente consolidadas (Ericsson e Pool, 2016, p. 99). Uma das características presentes nos relatos de Carlos Malta é a constante observação de outros músicos como forma de aprendizagem, principalmente durante sua fase autodidata. Nos relatos analisados, Malta demonstra que grande parte de sua aprendizagem inicial ocorreu por meio da observação direta de músicos mais experientes. Ao relatar sua infância, fala:

[...] Eu sei que eu voltei na loja e comprei o pífano da Yamaha, mas cheguei em casa, não conseguia tocar, cara. Falava, pô, mas como é que é isso? [...] Aquela embocadura. Aí eu falava: pô, mas como é que é? Eu vejo o Altamiro, [...] como é que é, cara? E ficava esperando alguém aparecer na televisão tocando, cara, para eu dar aquela colada, né? (Malta, 2026, 00:06:09).

Nesse trecho, Carlos Malta relata uma situação ocorrida no início de seu aprendizado no pífano. Ele afirma que não conseguia emitir som no instrumento por ainda não dominar a embocadura¹⁰ necessária. Diante dessa dificuldade, passou a observar atentamente músicos que apareciam na televisão, como Altamiro Carrilho, buscando compreender visualmente a maneira como utilizavam a embocadura e produziam o som. Quando utiliza a expressão “dar aquela colada”, Malta refere-se justamente à tentativa de observar e reproduzir estratégias técnicas já utilizadas por músicos mais experientes. Dessa forma, percebe-se que Malta seguia modelos já consolidados por outros instrumentistas, mesmo ainda sem possuir uma orientação pedagógica formal.

Esse aprendizado por observação aparece em outras falas. Em determinado momento de outra entrevista, Carlos Malta diz: *“No meu tempo Tiago, a gente eu via por exemplo, Nivaldo, eu saía queria ter uma aula de saxofone eu saia de casa e ia assistir o Nivaldo, eu ia assistir o Mauro Senise, ainda vou quando sai de casa para assistir alguém eu saio para aprender”* (Malta, 2021, 00:04:23).

Nesse trecho, percebe-se que a observação de outros músicos fazia parte de uma prática intencional de aprendizagem. Carlos Malta não assistia apresentações apenas como entretenimento, mas como oportunidade de estudo. Ao afirmar que saía de casa “para aprender”, evidencia uma escuta ativa, voltada à absorção de conhecimentos, sejam eles técnicos ou interpretativos. Nesse sentido, a observação funcionava como ferramenta para o desenvolvimento de habilidades musicais.

Essa mesma ideia aparece em outro relato:

[...] eu sei que esse princípio foi assim de muitas de muitas pesquisas e muitas descobertas por mim mesmo, assim de, né, na época [...] aonde tinha alguém tocando flauta, eu ia lá assistir assim, né, que era o era o meu YouTube da época, [...] um lugar que eu podia ir, assistia, ficava perto do palco e assistia como é que era, ouvir o som do instrumento, como é que era. Tem que prestar atenção porque não tem replay depois (Malta, 2026, 00:08:15).

Além da observação de modelos, esse trecho também nos mostra aspectos relacionados ao foco e à atenção, elementos que serão discutidos posteriormente. Isso mostra que os princípios da prática deliberada não aparecem de forma isolada, mas interligados entre si durante o processo de desenvolvimento de habilidades.

Os relatos analisados referem-se principalmente ao período autodidata de Carlos Malta, fase que corresponde a uma parte significativa de sua trajetória musical. Entretanto, o princípio

¹⁰ É a técnica de posicionar a boca na boquilha ou bocal para produzir e controlar o som nos instrumentos de sopro.

descrito por Ericsson e Pool (2016), em sua formulação original, está associado à transmissão de conhecimentos por professores ou especialistas mais experientes, geralmente por meio de métodos já consolidados e comprovadamente eficazes. Nesse sentido, a trajetória de Malta apresenta uma adaptação particular desse princípio, já que grande parte de seu aprendizado ocorreu sem orientação pedagógica formal.

Ainda assim, os relatos indicam que a observação, sozinha, nem sempre foi suficiente para resolver determinadas dificuldades técnicas. No trecho sobre a embocadura do pífano, por exemplo, Malta fala que observava outros músicos tentando compreender como produziam o som. Contudo, em outro momento da entrevista, relata que só conseguiu produzir o som efetivamente após receber orientação direta do vendedor da loja onde adquiriu o instrumento. Isso sugere que, embora a observação tenha contribuído significativamente para sua aprendizagem, determinados aspectos técnicos exigiram um feedback mais especializado.

Além disso, o próprio músico reconhece que seu processo inicial foi marcado por pesquisas e descobertas realizadas por conta própria, reforçando o caráter autodidata de sua formação. Assim, percebe-se que a observação permitiu importantes avanços em sua aprendizagem musical, mas que, em alguns momentos, precisou ser complementada por orientações externas mais específicas.

Apesar disso, em determinado momento de sua trajetória, Carlos Malta também teve contato com o ensino formal de flauta. Em entrevista, afirma: *“E eu tive aula com o Celso, né? Eu tive, o Celso foi meu professor depois desse, de todo esse período como autodidata”* (Malta, 2026, 00:09:57).

Ademais complementa: *“Cursei o primeiro período de flauta com o professor Celso”* (Malta, 2026, 00:12:23).

Esses relatos demonstram que Malta também vivenciou esse princípio de maneira mais próxima ao modelo descrito por Ericsson e Pool (2016), ainda que por um período relativamente curto. No contexto institucional, o ensino instrumental normalmente é estruturado a partir de métodos, repertórios e estratégias pedagógicas previamente consolidadas. Dessa forma, a experiência com o professor Celso¹¹ representa um momento em que o músico teve acesso mais direto a uma tradição pedagógica formalizada dentro do ensino da flauta.

¹¹ O professor Celso citado por Carlos Malta refere-se a Celso Woltzenlogel, importante flautista e professor brasileiro, reconhecido por sua atuação na Orquestra Sinfônica Nacional e por sua contribuição para o ensino da flauta no Brasil.

4.2 Expansão da Zona de Conforto

Segundo Ericsson e Pool (2016, p. 99), a prática deliberada pressupõe que o indivíduo saia de sua zona de conforto, desafiando-se constantemente por meio da realização de tarefas que ultrapassam, ainda que de forma moderada, suas capacidades atuais. Isso é um processo que, em geral, não é prazeroso, uma vez que exige alto nível de esforço. Nos relatos de Carlos Malta, esse princípio aparece de diferentes formas ao longo de sua trajetória.

Um dos exemplos mais significativos ocorre quando Carlos Malta relata sua preparação para a prova específica de flauta do vestibular. Em vez de optar por um estudo mais simples, escolheu executar um dos exercícios tecnicamente mais difíceis:

me preparei para fazer aquela prova de teste, né, de habilidade específica [...] do vestibular. [...] eram 24 estudos do Andersen, [...] que você tinha que escolher um estudo, né, você tinha de 1 a 24. Aí eu fui na biblioteca lá da escola, aí fui olhando os estudos. Ah, estudo número um, é, pá, legal, dois. Aí eu falei, pô, deixa eu olhar aqui. O 20, o 20 era um estudo maravilhoso que era cheio de tercina, era golpe triplo de língua. [risadas] difícil, difícil toda vida [...] O 20 foi assim, os professores, os caras da banca, eles ficaram olhando um pra cara do outro, porque, na hora da prova tinha assim uns sei lá, uns 10, 12 flautistas para fazer prova. Aí ele falava assim: Qual é o estudo que você escolheu, ah, eu escolhi o número um, ah, eu vou tocar o número dois, porque eram estudos progressivos, eu não sabia disso, entendeu? E o 20 já era, ó, casca grossa, porque era todo em golpe triplo de língua, cara, em dó menor, difícil para caramba, cara. E aí eu comecei a tocar aí, cara, assim, era muita, muita música. E aí na terceira linha, o professor, professor Celso falou assim: pode parar, tá ótimo. Eu falei: Mas tem muita música ainda. Aí o Celso falou assim: A gente conhece bem esse estudo, você escolheu um bem difícil. Pode parar que a gente já viu que você sabe tocar bem (Malta, 2026, 00:10:11).

Nesse trecho, Carlos Malta relata ter escolhido o estudo nº 20¹², reconhecido por ele próprio como tecnicamente complexo, descrevendo-o como “difícil toda vida” e “casca grossa”. Mesmo sem saber que os exercícios estavam organizados de forma progressiva, identificou a elevada exigência técnica da peça e optou por enfrentá-la em vez de escolher alternativas mais acessíveis. De acordo com Ericsson e Pool (2016, p. 11), o aprendizado ocorre de maneira mais eficaz quando o indivíduo se coloca além de sua zona de conforto, mas não a ponto de comprometer totalmente a execução da tarefa. Se trata de um equilíbrio entre desafio e possibilidade real de realização. Nesse sentido, a escolha de Malta se relaciona com esse princípio, uma vez que o estudo representava uma tarefa suficientemente desafiadora para exigir alto nível de esforço técnico, concentração e preparação, mas ainda se encontrava dentro de suas possibilidades de execução.

¹² Conferir figura 7.

Figura 7 – Primeira página do Estudo nº 20, Op. 15, de Joachim Andersen

42

Nº 20.

Allegro stretto. M. M. $\text{♩} = 144$.

staccato

p con fermezza

f

cresc.

f

mf

f

M. 421 L.

Fonte: Andersen (1881, p. 42)

A expansão da zona de conforto também aparece nos relatos sobre o período em que integrou o grupo de Hermeto Pascoal. Ao comentar essa experiência, Malta descreve um ambiente que exigia dele tecnicamente:

Mas havia algumas músicas que ensaiávamos que eram mais "músicas de oficina". 'Muito bem, pessoal, agora vamos tocar algo realmente estranho!' E havia muitas músicas desse tipo. Nosso repertório de "workshop" foi realmente incrível. Havia músicas com símbolos, compassos e unidades de tempo estranhos. Coisas desse tipo. Foi uma época de muita prática. Tocávamos sem parar para internalizar o que estávamos tocando (Malta, 2015, 00:13:09).

Esse relato apresenta um contexto de aprendizado em que muitas vezes ele se deparava com situações que não eram muito familiares, como ele cita: “músicas com símbolos, compassos e unidades de tempo estranhos”. Diante dessas exigências, era necessário tocar repetidamente para internalizar o que estava sendo executado. Isso mostra que a ampliação de sua zona de conforto exigia alto nível de esforço e adaptação.

Em outra entrevista, Carlos Malta menciona uma situação específica em que precisou desenvolver uma nova habilidade técnica para atender às exigências do repertório:

[...] repertório nem se fala, que ele fazia músicas estudando saxofone então tem música se são altamente desafiadoras. Tinha um negócio que ele compôs [...] era uma valsa pro Luperce Miranda [...] E aí não tem lugar para respirar (toca um trecho da música) [...] não tem respiração[...] eu falava assim: “como é que eu vou fazer isso aí?”, tive que aprender a fazer aquela respiração circular. Então os desafios eram colocados a partir da própria música né, então é você ao longo de esses doze anos que eu fiquei lá e foram muitos não é foram para a construção dessa coisa que eu trago até hoje em mim (Malta, 2021, 00:15:54).

Nesse caso, é possível observar com clareza o deslocamento para além da zona de conforto. Ao se deparar com uma peça cuja execução demandava uma habilidade que ainda não fazia parte de seu repertório técnico, Malta se viu diante de uma exigência que ultrapassava suas capacidades naquele momento. Para tornar possível a execução da obra, precisou desenvolver a respiração circular¹³ como recurso técnico necessário.

Esse episódio mostra novamente como os diferentes princípios da prática deliberada se relacionam entre si. A própria dificuldade imposta pela peça o colocou fora de sua zona de conforto, fazendo surgir um objetivo técnico específico: dominar a respiração circular. Embora o relato não detalhe esse processo, trata-se de uma técnica complexa, que exige treino e alto nível de esforço, o que provavelmente não foi prazeroso. Então, por meio desse esforço, ele conseguiu a modificação de suas habilidades.

Ele ainda relata outras formas de se colocar fora da zona de conforto, para além do enfrentamento de peças tecnicamente complexas. Um exemplo disso aparece quando descreve sua rotina de estudo envolvendo a alternância entre saxofone e flauta:

[...] a minha dinâmica de estudo era justamente fazer o difícil, que era pegar o sax primeiro e depois tocar a flauta. Todo mundo me falava assim: ‘Ah, eu estudo primeiro a flauta porque depois o saxofone esculhamba minha boca toda, eu não

¹³ A respiração circular é uma técnica utilizada por alguns instrumentistas de sopro, que possibilita a produção contínua do som sem interrupções para a inspiração. Para isso, o instrumentista armazena ar nas bochechas e o expulsa enquanto inspira rapidamente pelo nariz.

consigo tirar o som da flauta. ' Eu ficava assim, hum, é curioso, né? Então eu pegava, malhava, né? Aí, aquela boca bem machucadinha, bem machucadinha, eu vinha pra flauta [...] para poder marcar um lugar e o outro [...] criar a memória. (Malta, 2026, 00:15:09).

Nesse relato, Carlos Malta descreve uma prática intencionalmente desconfortável ao optar por estudar saxofone antes da flauta, invertendo a lógica adotada pela maioria dos instrumentistas. Como a execução do saxofone provoca uma pressão e desgaste na boca e interfere diretamente na embocadura necessária para a flauta, muitos músicos evitam essa sequência por comprometer a qualidade da execução no segundo instrumento. Ao optar por esse procedimento, ele se colocava em uma condição de dificuldade adicional, exigindo maior adaptação física e controle técnico. As Figuras 8 e 9 ilustram as embocaduras do saxofone e da flauta transversal, permitindo visualizar as diferenças entre elas.

Figura 8 – Embocadura do saxofone



Fonte: Blog Saxoparaeventos¹⁴, 2023

Figura 9 – Embocadura da Flauta



Fonte: Blog Faroflautista¹⁵, 2012

Essa prática exemplifica o que Ericsson e Pool (2016) descrevem como o desafio ao estado de homeostase, entendido como a tendência natural do organismo de buscar estabilidade diante das exigências impostas. Ao submeter o corpo a uma condição pouco habitual, Carlos Malta provoca a necessidade de adaptação, ampliando gradualmente suas capacidades técnicas.

Como relata os autores:

E eis a principal diferença entre a abordagem tradicional de aprendizagem e as abordagens baseadas em prática proposital ou deliberada: a abordagem tradicional não tem como objetivo desafiar o estado de homeostase do indivíduo. Ela pressupõe,

¹⁴ Disponível em: <https://saxoparaeventos.blogspot.com/2023/02/la-importancia-de-la-embocadura-en-el.html>. Acesso em: 21 jul. 2026.

¹⁵ Disponível em: <https://faroflautista.blogspot.com/2012/04/flauta-transversal-caracteristicas.html>. Acesso em: 21 jul. 2026.

consciente ou inconscientemente, que o aprendizado consiste apenas em desenvolver o potencial inato de cada pessoa, sem que seja necessário sair da própria “zona de conforto”. Nessa perspectiva, tudo o que se faz durante a prática – na verdade, tudo o que é possível fazer – é alcançar esse potencial fixo. Porém, com prática deliberada, o objetivo não é apenas atingir o próprio potencial, mas também desenvolvê-lo ainda mais, tornando possíveis aquilo que antes parecia impossível. Isso exige que se desafie o estado de homeostase – ou seja, que se saia da própria zona de conforto – e que o cérebro ou o corpo se adaptem a essa nova situação (Ericsson e Pool, 2016, p.48).

Dito isso, a principal diferença entre a prática tradicional e a prática deliberada está justamente no fato de que a deliberada exige a superação constante de estados de equilíbrio já estabelecidos. No caso relatado por Carlos Malta, ao impor ao próprio corpo uma sequência de estudo mais exigente, ele cria condições para que novas adaptações motoras e perceptivas sejam desenvolvidas, expandindo suas possibilidades técnicas para além do que seria alcançado por uma prática convencional. O próprio Malta mostra essa compreensão ao afirmar: *“Porque o corpo [...] ele aprende uma coisa e a repetição [...] ela vai gerando o aprendizado, né?”* (Malta, 2026, 00:16:13).

Essa observação reforça a ideia de que o desenvolvimento técnico não ocorre de forma espontânea, mas exige esforço e repetição, que, em razão da adaptabilidade do corpo e do cérebro, resultam em aprendizado.

4.3 Objetivos Definidos

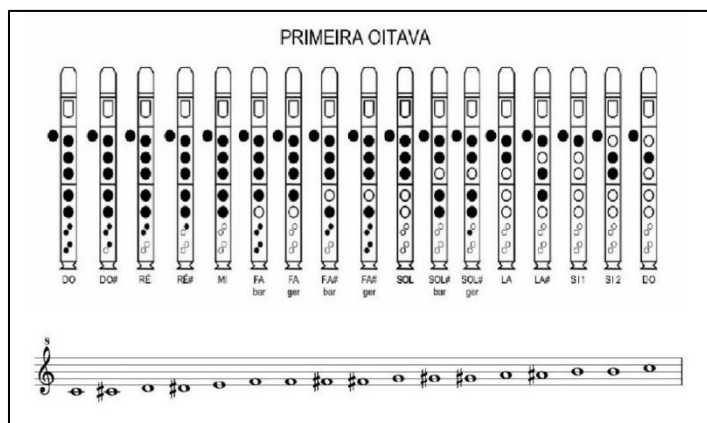
A prática deliberada é caracterizada por objetivos claros e específicos, geralmente voltados para o aprimoramento de um aspecto-alvo do desempenho, e não para uma melhoria ampla e vaga. A partir da definição de um objetivo geral, o professor ou treinador elabora um plano composto por pequenas alterações que, em conjunto, resultam na mudança desejada. Essa melhoria da performance também permite que o artista perceba a sua evolução ao longo do treinamento (Ericsson; Pool, 2016, p.99).

Em algumas falas de Carlos Malta, é possível observar essa característica, como no seguinte exemplo: *“Aí já comecei a aprender um negócio, já saí tirando carinhoso assim [...] carinhoso foi a minha primeira lição de música [...] fui tirando o carinhoso de ouvido, aprendendo as posições ali na tabelinha das posições da flauta”* (Malta, 2026, 00:05:04).

Essa situação se refere ao início de seu aprendizado, quando ele ainda estudava flauta doce. Nesse contexto, ele tinha como objetivo tocar a música “Carinhoso” e, para isso, precisou aprender as posições das notas seguindo uma “tabelinha” de digitação. Isso é um exemplo, ainda que inicial e simples, de uma prática orientada desde o começo de seus estudos. A Figura

10 apresenta um exemplo de uma tabela semelhante às que costumam acompanhar a flauta doce, ilustrando o recurso ao qual Carlos Malta se refere em seu relato.

Figura 10 – Tabela de digitação da flauta doce soprano



Fonte: Projeto de Música de São Thiago (2019, p. 8)

Entretanto, embora o exemplo de “Carinhoso” mostre uma prática orientada por objetivos desde a infância, é na maturidade profissional de Carlos Malta, especialmente durante seus doze anos de atuação com Hermeto Pascoal, que, em suas falas em entrevistas, observa-se uma formulação mais precisa de objetivos, aproximando-se do nível da prática deliberada propriamente dita. Por exemplo:

Eu cresci muito durante esse período, aprendendo a estudar. Porque às vezes passávamos uma manhã inteira em apenas 5 compassos. Às vezes em quatro compassos. Meus vizinhos costumavam dizer: "Não, um dia ele vai aprender." Meus vizinhos diziam: "Ei, vocês não tocam músicas inteiras?" Eu diria: "Sim, eu sei. Também sei tocar músicas inteiras." E um dia convidei muitos dos meus vizinhos para virem ao ensaio. Então, durante o ensaio, surgiam algumas passagens que eu já havia praticado bastante antes. E eu olhava para o rosto dos meus vizinhos, e eles reconheciam. Foi como se uma pessoa conhecida tivesse passado por perto. Foi muito engraçado, Nelsinho. E eles disseram: "Nossa, a música é tão longa, mas você só fica naquele trequinho dela." E eu disse: "É, se eu não tocar esse trequinho direito, vai piorar depois." Porque é difícil, mas não é impossível (Malta, 2015, 00:14:21).

Ele afirma que aprendeu a “aprender a estudar”, o que, nesse contexto, significava fragmentar o estudo em pequenos trechos musicais, isto é, objetivos específicos e isolados, trabalhados para superar dificuldades técnicas, em vez de apenas repetir a obra inteira. Nesse sentido, Ericsson e Pool (2016, p. 15) afirmam que “a prática proposital¹⁶ consiste na realização

¹⁶ Como explicado anteriormente, a prática proposital (*purposeful practice*) se assemelha à prática deliberada, diferenciando-se apenas em dois aspectos, discutidos no capítulo 2 deste trabalho. Considerando que tais

de uma série de pequenos passos com o objetivo de alcançar um objetivo de longo prazo”. No caso de Carlos Malta, esses “pequenos passos” correspondem ao estudo de poucos compassos de cada vez, visando à execução completa da obra posteriormente. Isso fica claro quando ele diz que, se o trecho não for bem executado, irá comprometer o resultado final.

Em outro relato, Carlos Malta comenta sobre as diferenças entre o estudo realizado no período de desenvolvimento técnico e sua prática atual:

[...] realmente tem umas coisas que a gente já não estuda, mas que é sempre bom passar por elas: uma escala cromática bem tocada; escalas assim, depois em qualquer Tom, o mais esquisito que for ou a escala mais estranha, ou inventar os arpejos misturar arpejos diminutos né [...] aí sempre aparece uma música, você começa acompanhar tocar um negócio desse começa compor, aí o estudo já entra na coisa da composição né (Malta, 2021, 00:29:17).

Aqui, Carlos Malta fala sobre exercícios que faziam parte de sua rotina de estudos com maior frequência em fases anteriores, quando estava mais diretamente voltado ao desenvolvimento técnico do instrumento. Ao mencionar aspectos como a execução precisa de escalas cromáticas, a prática em diferentes tonalidades e a combinação de arpejos diminutos, fica evidente que esses são objetivos específicos. Além disso, quando afirma que esses exercícios devem ser retomados periodicamente, ele ainda reforça a importância da manutenção contínua das habilidades já desenvolvidas. Como afirma Galvão (2006, p. 170), “depois de atingida a expertise, músicos têm de continuar com estudo individual consistente se quiserem prolongar a carreira”.

Quanto ao desenvolvimento de sua performance, Carlos Malta fala:

[...] então você vai, vai desenvolvendo a sua voz, você vai desenvolvendo o a tua performance, né. E que realmente [...] hoje em dia principalmente que tem essa quantidade de coisa, você tem que ter muita certeza do que você quer, como você quer tocar, o que você [...] vai pensar na hora de estudar principalmente né, onde é que tá sua cabeça. O cara tá com o saxofone aqui e tá com a cabeça do outro lado né, irmão, é aqui (Malta, 2021, 00:36:48).

Nesse trecho, ele enfatiza explicitamente a importância de objetivos claros e conscientes no processo de estudo e performance, ao destacar a necessidade de saber o que se quer alcançar e de que forma se deseja tocar. Isso mostra que seu aprendizado acontece através de um esforço intencional, e não por acaso.

diferenças não se manifestam neste trecho, é possível compreender a prática proposital aqui descrita como equivalente à prática deliberada.

Dito isso, nos relatos de Carlos Malta, foi possível identificar a presença de objetivos definidos em sua trajetória. No entanto, diferentemente do modelo descrito por Ericsson e Pool (2016), em que esses objetivos específicos costumam ser definidos por um professor ou treinador, nas falas de Carlos Malta esse processo aparece de forma mais autônoma.

Assim, se olharmos apenas para esses relatos, parece que, nesse aspecto da definição de objetivos, ele se aproxima mais de uma prática proposital. Por outro lado, quando consideramos outras informações trazidas por ele, como o fato de ter estudado com o professor Celso, é possível supor que, nesse período, esse professor tenha exercido justamente esse papel de orientar e estabelecer objetivos de estudo. Além disso, ao falar sobre sua experiência no grupo de Hermeto e dizer que “aprendeu a estudar” ali, fica a dúvida de até que ponto esse aprendizado não foi também construído nas interações com o grupo, seja por orientações dos colegas, seja por situações em que eram propostos desafios específicos, como improvisar ou compor, por exemplo.

4.4 Foco e Atenção

Outra característica da prática deliberada é que ela exige foco total e consciência das ações praticadas. Isso vai além de apenas seguir as orientações de um professor ou treinador. É necessário haver concentração no objetivo específico da atividade realizada, para que seja possível realizar os ajustes necessários, mantendo o controle sobre a prática (Ericsson; Pool, 2016, p. 99).

Nos relatos de Carlos Malta, foi possível encontrar alguns indícios que remetem ao foco e à atenção, como por exemplo: “[...]você tem que ter muita certeza do que você quer, como você quer tocar, o que você [...] vai pensar na hora de estudar principalmente né, onde é que tá sua cabeça. O cara tá com o saxofone aqui e tá com a cabeça do outro lado né, irmão, é aqui” (Malta, 2021, 00:37:03).

Esse é um trecho que já apareceu anteriormente na discussão sobre objetivos definidos, mas, ao analisá-lo sob a perspectiva do princípio de foco e atenção, alguns outros elementos podem ser observados. Quando Carlos Malta diz que “o cara tá com o saxofone aqui” (momento em que faz o gesto de quem segura o instrumento na posição de tocar) “e a cabeça do outro lado”, remetendo a um estado de dispersão, para então enfatizar “irmão, é aqui”, apontando para o chão, sua fala parece sugerir chamar atenção para a necessidade de presença consciente durante a prática, principalmente de estudo, como o mesmo diz. Além disso, quando afirma que é preciso ter clareza sobre o que se quer alcançar, é possível interpretar que essa “certeza”

se aproxima daquilo que Ericsson e Pool (2016, p. 99) descrevem como o controle da prática. Entre os relatos analisados, esse é o exemplo que mais se aproxima da concepção de foco apresentada pelos autores.

No entanto, o foco e atenção também aparece de outras formas. Em outra entrevista, Carlos Malta diz: “[...] assistia, ficava perto do palco e assistia como é que era, ouvir o som do instrumento, como é que era, tem que prestar atenção porque não tem replay depois” (Malta, 2026, 00:08:15).

Nesse trecho, o foco não aparece diretamente relacionado ao estudo instrumental em si, mas à observação atenta como um recurso importante para adquirir conhecimento a partir da experiência de outros músicos mais experientes.

Já nesse outro trecho, Malta fala sobre a internalização de repertório trabalhado no grupo de Hermeto Pascoal: “Foi uma época de muita prática. tocávamos sem parar para internalizar que estávamos tocando. Então dizíamos: “Vamos escrever isso.” Até que conseguíssemos escrever e conceber a partitura. Mas a verdade é que esse estilo de tocar depende muito da prática” (Malta, 2026, 00:13:35).

Esse relato mostra um processo de estudo voltado para a internalização musical, no qual a repetição constante tinha como objetivo fazer com que a obra fosse compreendida antes mesmo da tentativa de escrevê-la. Isso é uma prática que exige alto nível de concentração, já que internalizar, nesse contexto, pode ser interpretado como assimilar os elementos do repertório de forma mais profunda. Nesse processo, aspectos como pulsação, ritmo, harmonia e organização melódica passam a ser compreendidos com maior clareza e segurança. A partir dessa internalização, torna-se mais fácil transcrever a música, pois a familiaridade com a peça facilita a identificação e a organização dos elementos que compõem a partitura. Esse é um relato que também dialoga fortemente com a questão das representações mentais, tópico que será aprofundado posteriormente. Ainda assim, é possível compreendê-lo também a partir da perspectiva do foco, uma vez que, sem atenção total, esse processo de internalização dificilmente seria possível. Isso porque uma execução automática ou desatenta dificilmente levaria ao nível de assimilação necessário para esse tipo de internalização, visto que se tratava de músicas difíceis e estranhas, como o próprio Malta descreve.

Em outro momento, Malta também aborda a questão dos limites da concentração: “[...] tem uma hora que é bom dar uma parada, assim para você ou desafogar e tocar, só tocar, aprender uma música. Tem hora que vou gravar uma coisa que preciso aprender a música, e aí vou lá e estudo a música, entendeu? é uma coisa pontual” (Malta, 2021, 00:30:15).

Essa fala é interessante porque reforça a ideia apresentada por Ericsson e Pool (2016) de que manter a concentração por longos períodos é uma atividade exigente e mentalmente desgastante. Ao afirmar que “tem uma hora que é bom dar uma parada”, Carlos Malta sugere reconhecer os limites desse estado de atenção intensa, indicando a necessidade de momentos de pausa ou de práticas menos exigentes, como “tocar só por tocar” ou aprender uma música de forma mais pontual. Essa percepção dialoga com a afirmação de Ericsson e Pool (2016, p. 170-171) de que “para que a prática proposital ou deliberada seja eficaz, é necessário forçar-se a sair da própria zona de conforto e manter o foco. No entanto, essas atividades são mentalmente exaustivas”.

No geral, é possível sim identificar, nos relatos de Carlos Malta, aspectos relacionados ao foco e à atenção, embora essa característica não apareça de forma tão direta ou recorrente nas entrevistas. Ainda assim, ela se mostra conectada a outros princípios da prática deliberada, como os objetivos definidos, a construção de representações mentais e a observação das práticas de outros músicos.

4.5 Feedback

A prática deliberada envolve a existência de feedback e a modificação dos esforços como resposta a esse feedback. Nas etapas iniciais do treinamento, esse retorno costuma vir principalmente de professores ou treinadores, responsáveis por acompanhar o desenvolvimento, identificar problemas e indicar estratégias para corrigi-los. Com o tempo e a experiência, espera-se que o próprio aluno desenvolva a capacidade de se monitorar, reconhecer erros e realizar os ajustes necessários de forma autônoma. Para que esse automonitoramento aconteça, são necessárias representações mentais mais eficazes (Ericsson; Pool, 2016 p. 99).

Nos relatos de Carlos Malta, foram encontradas poucas falas que evidenciam diretamente o feedback de um professor ou orientador e a consequente modificação dos esforços a partir dele, talvez porque boa parte de sua trajetória parece ter sido construída de forma autodidata. Um exemplo é o seguinte relato: *“Aí o vendedor falou: “Não, você tem que apoiar aqui, ó”. O vendedor me deu aquela pequena aula assim, É, apoiou assim a flauta aqui assim e tirou a nota. Eu: “como é que é?” Aí fiquei olhando, mas é assim, é só um pedacinho da boca, cara. É isso.”* (Malta, 2026, 00:06:34).

A situação ocorreu no início de seu contato com o pífano, quando Carlos Malta ainda dava os primeiros passos no aprendizado do instrumento. Segundo seu relato, ao comprar o pífano, ele não conseguia produzir som e, ao tentar soprar, acabava desperdiçando muito ar, o

que lhe causava tontura. Por isso, voltou à loja achando que o instrumento estava com defeito. Foi a partir da orientação direta do vendedor, que mostrou a forma correta de apoiar e soprar o instrumento, que Malta conseguiu entender o ajuste necessário para modificar seus esforços. Esse episódio se aproxima da descrição de Ericsson e Pool (2016), segundo a qual o feedback externo é especialmente importante nas fases iniciais da aprendizagem, momento em que o aprendiz ainda não dispõe de representações mentais suficientemente eficazes para identificar sozinho os próprios erros e corrigi-los. Dito isso, a intervenção de alguém com maior conhecimento técnico parece ser fundamental para direcionar a prática e indicar os ajustes necessários para o desenvolvimento.

Sobre a função do professor, em outra entrevista, Carlos Malta fala que: “[...] o professor ele tem que ser aquele cara, ele fica olhando né, orienta, mas não atrapalha o voo da pessoa” (Malta, 2021, 00:48:27)

Aqui ele fala de um tipo de orientação que ajuda sem limitar. O professor aparece como alguém que guia, mas não interfere demais, permitindo que o aluno desenvolva sua própria forma de tocar. Ainda que a fala não trate diretamente do feedback, ela expõe sua visão sobre a figura de um orientador capaz de oferecer direcionamentos e correções sem comprometer a liberdade criativa e o desenvolvimento da individualidade do aluno.

Apesar desse exemplo, não aparecem outros relatos desse tipo de forma tão direta, assim como também foi observado no trabalho de Silveira (2021) sobre Hermeto Pascoal. Ainda assim, os relatos de Carlos Malta apresentam situações em que o feedback aparece relacionado às reações das pessoas presentes em momentos de prática musical. Um exemplo disso pode ser observado no seguinte trecho: “*Aí comecei a tocar, cara. E o Hermeto olhava para mim e gostando, né? e olhando e gostando. Aí dava aqueles breques e tudo. E eu tocando e, pô, fiquei naquela felicidade tocando junto*” (Malta, 2026, 00:23:44).

Nesse relato, Malta fala sobre a primeira vez em que tocou com Hermeto Pascoal. Segundo ele, o grupo tocava uma música que considerava “estranha”, e Hermeto lhe deu liberdade para improvisar durante a ponte¹⁷. Quando começou a tocar, ele percebeu, pela expressão de Hermeto, que sua participação estava sendo bem recebida. Esse retorno, mesmo sem palavras, pode ser entendido como uma forma de feedback em tempo real, pois sinalizou

¹⁷ Ponte é uma seção de transição dentro da estrutura de uma música, normalmente utilizada para ligar diferentes partes da composição, introduzindo contrastes melódicos, harmônicos ou rítmicos antes do retorno ao tema principal. Em gêneros que valorizam a improvisação, como a música instrumental brasileira, a ponte também pode servir como base para o desenvolvimento de improvisos.

que ele estava no caminho certo e deu segurança para que continuasse tocando daquela forma. Da mesma forma, uma reação negativa poderia levá-lo a repensar sua abordagem e ajustar sua execução naquele momento.

Mas, quanto ao automonitoramento descrito por Ericsson e Pool (2016), que depende da construção de representações mentais eficazes, é possível pensar que, em um momento mais avançado de sua trajetória, depois de muitos anos de prática, performance e estudo, Carlos Malta já havia desenvolvido essa capacidade. Nesse sentido, na situação a seguir, o feedback não aparece vindo de outra pessoa, mas obtido pelo próprio Carlos Malta diante da resposta do instrumento, que foi interpretada a partir das representações mentais construídas ao longo de sua experiência.

Isso pode ser observado no seguinte relato: *“Uma vez até peguei o saxofone do Léo, cara, a nota não saía [...] eu falei: ‘cara, essa nota tá estranhíssima’ [...] aí levantei a chave e vi que tinha uma caixa de palheta ali [...] quem toca, se não tá vibrando, você sente na hora que tem alguma coisa ali”* (Malta, 2026, 01:11:55).

Nesse trecho, o feedback aparece na própria resposta sonora e vibratória do instrumento. Ao perceber que o som não estava saindo como deveria e que a vibração estava diferente do normal, ele notou que havia alguma coisa errada. Foi justamente essa percepção que fez com que ele investigasse a situação até descobrir a causa do problema.

Mesmo não sendo um erro técnico de execução, essa situação mostra que ele já possuía referências mentais bem construídas sobre como o instrumento deveria responder. Isso permitiu que ele percebesse que o problema não estava na sua forma de tocar, mas no próprio saxofone. Esse tipo de situação pode ser interpretado como uma evidência de automonitoramento, aspecto citado por Ericsson e Pool (2016, p. 99) na definição desse princípio, em que o próprio músico consegue obter, interpretar e responder ao feedback que surge durante a prática, realizando os ajustes necessários de forma autônoma. É provável que, se isso tivesse acontecido no início de sua trajetória, quando ainda não possuía representações mentais tão eficazes, talvez ele não conseguisse perceber de forma imediata que o problema estava no instrumento e não em sua execução, necessitando do feedback de um músico mais experiente para identificar a origem do problema.

4.6 Representações Mentais

A prática deliberada constrói e depende de representações mentais eficientes. Nesse sentido, a melhoria do desempenho está diretamente ligada ao aprimoramento dessas

representações, de modo que, à medida que a performance evolui, elas vão ficando mais detalhadas e precisas, o que favorece novos avanços. Além disso, as representações mentais permitem monitorar o desempenho tanto na prática quanto na performance real. Elas funcionam como referências do modo adequado de execução, ajudando a perceber quando algo não está correto e a fazer os ajustes necessários (Ericsson; Pool, 2016, p. 99).

É possível identificar nas falas de Carlos Malta diversos relatos que se relacionam com esse tópico. Um exemplo é o trecho em que ele descreve a ideia de “esculpir o som”, associada ao seu apelido de “Escultor do Vento”:

[...] “o escultor do vento” “é essa ideia nessa ideia que a gente tem quando você soprar um instrumento você pensa no som e você esculpe a nota né, você vai dar aquela martelada direitinho como que você quer ela, né? para ser aquela. Mas requer muito muita prática né, muito tempo ali no instrumento né (Malta, 2021, 00:03:29).

Essa fala evidencia o uso de representações mentais na sua performance. Ao dizer que pensa no som antes de tocar e que “esculpe” a nota, ele indica que a execução acontece de forma guiada por uma estrutura mental do som que já foi construída previamente. Ou seja, o som é primeiro imaginado, para depois ser moldado no instrumento.

Nesse mesmo sentido, Malta diz: *“[...] eu acho que o som dos instrumentos eles têm essa e essa coisa né tem um negócio que você escuta na sua cabeça, e a sua cabeça transmitir a mensagem para sua boca moldar aquela musculatura ideal para você chegar aquele determinado som” (Malta, 2021, 00:58:01).*

Nesse trecho, ele descreve de forma bastante clara o percurso entre o que é imaginado e o que é executado. O som começa como uma ideia na cabeça e vai sendo transformado em ação, passando pelo controle da musculatura até chegar no resultado sonoro que ele quer. Embora esse processo seja descrito em etapas, ele pode acontecer em frações de segundos, já que as representações mentais permitem o processamento rápido de grandes quantidades de informação (Ericsson; Pool, 2016, p. 61).

Em outra entrevista, ele comenta:

É, então eu acho que o meu o meu grande manancial é o próprio Brasil, as canções do Brasil, as coisas do os ritmos, né? Eu me ligo muito no ritmo, né? A minha a minha improvisação, ela parte muito de um de uma coisa rítmica, né? Uma célula rítmica que me inspira, que me instiga, não é? [...] um determinado trato melódico que lembra as coisas do Brasil, né? Então, eu acho que esse é o grande barato do meu som, entendeu? Só de você já beber no Brasil já é, meu Deus do céu, né? (Malta, 2026, 01:23:23)

Essa fala foi dada quando ele é perguntado sobre o caráter “brasileiro” do seu som. Nela, Malta explica que sua criação musical é fortemente guiada por elementos como ritmo, melodias e referências da cultura brasileira. Mesmo sem usar diretamente o termo “pensar”, ele deixa claro que sua improvisação parte dessas referências internas, que vão orientando suas escolhas musicais. Nesse sentido, é possível entender esses elementos como um conjunto de representações mentais que fazem parte da sua forma de tocar e se expressar musicalmente.

No mesmo contexto de improvisação, Carlos Malta diz o seguinte: *“Então aprendemos a fazer um solo com 450.000 notas, a 850.000 por hora, e depois diminuimos o ritmo. Há um momento certo para isso, mas também há um momento certo para aquela nota longa, bonita e bem escolhida”* (Malta, 2015, 00:18:24).

Essa fala ajuda a entender como Carlos Malta vai construindo uma forma própria de pensar a música. Quando ele fala em fazer um solo com muitas notas e depois diminuir o ritmo, não parece se tratar só de tocar rápido ou lento, mas de perceber o momento certo de cada escolha, inclusive de segurar uma nota mais longa e mais expressiva. Essa ideia se aproxima do que Ericsson e Pool (2016) discutem sobre as representações mentais, que permitem ao músico monitorar seu desempenho durante a performance em tempo real. Nesse caso, isso pode ser percebido na capacidade de avaliar quantas notas utilizar, quando acelerar, desacelerar ou sustentar uma nota, de acordo com o que o momento pede.

Assim, é possível interpretar a presença de representações mentais eficazes, construídas ao longo de anos de prática e experiência. Essas referências não envolvem apenas aspectos técnicos, elas envolvem também a compreensão do contexto musical, do ambiente e da interação com os outros músicos. São conhecimentos que vão sendo desenvolvidos gradualmente e que podem ser acionados em situações específicas, orientando decisões tomadas durante a prática ou a performance.

Nesse sentido, em outra entrevista, Carlos Malta fala sobre processo de construção das representações mentais: *“E então pra eu ter essa ideia do comportamento do som, como é que o instrumento se coloca dentro do grupo, essa coisa toda, eu ia assistir shows de um monte de gente. shows do Hermeto, do Marcio Montarroyos, show do Egberto Gismonti, show de monte de gente”* (Malta, 2021, 00:04:53).

Nesse trecho, ele mostra como foi construindo referências sobre o comportamento do som dentro de um contexto coletivo. Ao buscar entender como o instrumento se posiciona no grupo e como acontece a interação musical, ele foi formando representações mentais a partir da observação. Isso aconteceu justamente pelo contato com músicos mais experientes, observando

como esses artistas se comportavam musicalmente, como organizavam o som e como interagiam durante a performance.

A partir desses relatos, é possível interpretar que Carlos Malta foi desenvolvendo, ao longo de sua trajetória, um repertório amplo de representações mentais relacionadas a diferentes aspectos da prática musical. Isso sugere que sua expertise se deu através de um percurso construído gradualmente, pela prática constante, pela observação e pela formação de referências que foram sendo consolidadas ao longo de sua experiência.

4.7 Modificação de Habilidades

A prática deliberada envolve quase sempre a construção ou modificação de habilidades adquiridas anteriormente, tendo como foco aspectos específicos dessas habilidades, que são trabalhados para serem aperfeiçoados. Com o tempo, esse aperfeiçoamento contínuo contribui para o desenvolvimento de um desempenho cada vez mais especializado. Faz-se importante que os professores forneçam aos iniciantes as habilidades fundamentais corretas, devido à forma como novas habilidades são construídas sobre as que já existem. Dessa forma, diminui as chances de o aluno precisar aprender novamente essas habilidades fundamentais em algum momento, quando estiver em um patamar mais avançado (Ericsson; Pool, 2016, p. 100).

Nas entrevistas analisadas, foi possível identificar trechos que se relacionam com a modificação de habilidades, muitas vezes em diálogo com outros princípios já discutidos. Um exemplo é o seguinte relato:

[...] a minha dinâmica de estudo era justamente fazer o difícil, que era pegar o sax primeiro e depois tocar a flauta. Todo mundo me falava assim: 'Ah, eu estudo primeiro a flauta porque depois o saxofone esculhamba minha boca toda, eu não consigo tirar o som da flauta.' Eu ficava assim, hum, é curioso, né? Então eu pegava, malhava, né? Aí, aquela boca bem machucadinha, bem machucadinha, eu vinha pra flauta [...] para poder marcar um lugar e o outro [...] criar a memória (Malta, 2026, 00:15:09).

Esse trecho já foi discutido anteriormente no tópico sobre expansão da zona de conforto. No entanto, ao analisá-lo sob a perspectiva da modificação de habilidades, é possível perceber outro aspecto importante. Ao escolher estudar saxofone antes da flauta, Malta colocava seu corpo em uma situação que exigia adaptação, já que a embocadura do sax interfere diretamente na execução da flauta. Quando diz que fazia isso para “criar a memória”, ele sugere um processo de aprendizagem baseado na repetição (quando ele diz que “malhava”) e na adaptação do corpo a essa dificuldade. Com o tempo, essa prática parece ter permitido o desenvolvimento

de uma habilidade que antes não possuía: a capacidade de tocar saxofone e flauta em sequência sem que a execução de um comprometesse a do outro. Nesse sentido, o relato ajuda a compreender o que Ericsson e Pool (2016, p. 100) querem dizer quando afirmam que a modificação de habilidades, na prática deliberada, geralmente ocorre por meio do aperfeiçoamento de aspectos já existentes, concentrando-se em aspectos específicos que precisam ser desenvolvidos.

No caso de Carlos Malta, a habilidade de produzir som e tocar ambos os instrumentos já estava presente. O aspecto específico que ele buscava aprimorar era justamente a capacidade de alternar entre as duas embocaduras sem prejuízo técnico. Assim, a partir de uma habilidade já adquirida, ele desenvolveu uma nova adaptação que ampliou suas possibilidades de execução. Consequentemente, isso fez parte do desenvolvimento de sua expertise.

Da mesma forma, nesse outro relato, que também já foi apresentado: *“Você precisa treinar sua mão para conseguir tocar essas músicas. Havia muita coisa envolvida, tecnicamente. Existiam muitas técnicas. Eu cresci muito durante esse período, aprendendo a estudar”* (Malta, 2015, 00:13:54).

Aqui, Carlos Malta se refere ao período em que integrou o grupo de Hermeto Pascoal. Como o próprio relata, havia “muita coisa envolvida tecnicamente” naquele repertório, o que exigia um constante aprimoramento de suas capacidades musicais. Quando fala que era necessário “treinar a mão para conseguir tocar essas músicas”, ele fala de um processo de aperfeiçoamento de habilidades já existentes.

Na fala seguinte, referente ao seu início no pífano, Malta fala o seguinte:

[...] Cheguei em casa, tocava 5 minutos tontura. 5 minutos tontura. O início é tontura total. [...] É isso, esse processo aí para a galera que tiver assistindo e não toca a flauta ainda, sigam em frente. Esse negócio passa logo, né? [...] A gente acreditando na coisa, né? Aí eu daqui a pouquinho eu já tava conseguindo tocar sem ficar tonto. E aí era só alegria. Só alegria. Porque quando você não fica mais tonto, aí dá vem a euforia, né? (Malta, 2026, 00:07:01).

Esse relato mostra um processo claro de adaptação. A partir da repetição e da persistência ao tocar o instrumento, ele vai ajustando sua forma de soprar até conseguir tocar sem sentir tontura. Isso indica a modificação de uma habilidade básica, relacionada ao controle da respiração e da emissão de ar, que, com o tempo, vai se tornando mais eficiente e estável.

Assim, a partir dos relatos de Carlos Malta, é possível identificar falas relacionadas à modificação de habilidades. Esse processo, muitas vezes, aparece articulado a outros princípios

da prática deliberada, o que reforça mais uma vez a ideia de que esses elementos não atuam de forma isolada, mas estão interligados ao longo do desenvolvimento da expertise.

De modo geral, os resultados sugerem que os sete princípios da prática deliberada, como propostos por Ericsson e Pool (2016), aparecem de forma bastante marcante na trajetória de Carlos Malta, ainda que nem sempre de maneira explícita ou exatamente como descritos pelos autores. Um ponto interessante é que Carlos Malta é considerado um músico popular, e não erudito. No trabalho de Ericsson et al. (1993), no qual o conceito de prática deliberada foi originalmente apresentado, os estudos que fundamentam esse conceito foram realizados com músicos eruditos, como violinistas da Academia de Música de Berlim Ocidental e, posteriormente, pianistas clássicos (Ericsson et al., 1993, p. 373, 381). Trata-se, portanto, de um contexto de formação bastante diferente daquele vivenciado por Carlos Malta. Apesar dessas diferenças, os princípios da prática deliberada mostraram-se presentes em sua trajetória. O que muda, em muitos casos, é a forma como eles se manifestam.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo investigar a presença de aspectos relacionados aos princípios da prática deliberada na trajetória de Carlos Malta, buscando compreender como esses princípios se manifestam e se relacionam com o desenvolvimento de sua expertise na música. Para isso, foi realizado um estudo de caso, de abordagem qualitativa e natureza documental, tendo como fonte de dados três entrevistas disponíveis no YouTube, nas quais Carlos Malta discorre sobre sua trajetória na música e sobre seu processo de aprendizagem nos instrumentos que estudou. A partir dessas entrevistas, foi realizada uma análise de conteúdo, relacionando os relatos de Carlos Malta ao referencial teórico adotado.

Com base nos resultados desta pesquisa, foi possível inferir que os relatos de Carlos Malta sugerem a presença de aspectos relacionados aos sete princípios da prática deliberada descritos por Ericsson e Pool (2016). A análise realizada indica que esses sete princípios estiveram presentes em diferentes momentos de sua trajetória e podem ter contribuído para o desenvolvimento de sua expertise como instrumentista.

Há aspectos interessantes que puderam ser percebidos, como, por exemplo, a observação de outros músicos. Malta relata que observou muito outros músicos para que pudesse aprender e imitar. Ele fazia isso indo assistir a apresentações e prestando muita atenção no músico que estivesse tocando. Isso é interessante porque mostra uma escuta ativa, com intenção de aprender. Isto é, aprendendo com músicos mais experientes, porém não por meio de algum método passado por um professor, mas sim de sua própria observação. Só isso já envolve alguns princípios, como, por exemplo, o modelo de prática de outra pessoa, o foco, o objetivo, além da criação de representações mentais. Esse é um exemplo de uma das contribuições deste trabalho, que é mostrar estratégias de estudo presentes na trajetória de um músico *expert* que podem servir de referência para outros instrumentistas.

As representações mentais também são bastante presentes e merecem destaque. Foi possível notar diversos tipos de representações mentais criadas e aprimoradas por Carlos Malta. Dito isso, esse trabalho mostra que, realmente, um músico *expert* como Malta possui representações mentais refinadas, que foram sendo desenvolvidas ao longo de sua trajetória, e que suas habilidades foram se desenvolvendo à medida que suas representações também evoluíram. Isso enfatiza a importância dessas representações, assim como Ericsson e Pool (2016) defendem.

Outro aspecto interessante é a questão da zona de conforto. Nas falas de Carlos Malta, foi possível perceber que, ao sair da zona de conforto, ele conseguia modificar suas habilidades

e melhorar seu desempenho. Isso esteve presente em diferentes momentos de sua trajetória. O período em que integrou o grupo de Hermeto Pascoal, por exemplo, contribuiu para sua evolução justamente por se tratar de um ambiente que constantemente o retirava da sua zona de conforto. Ressaltar esse aspecto permite compreender a importância desse princípio e como ele pode ser importante para a melhoria do desempenho em um instrumento.

Para além disso, Carlos Malta fala pouco sobre a presença de professores em sua formação, o que sugere que grande parte de seu processo de aprendizagem ocorreu de forma autodidata. No entanto, seus relatos também abrem espaço para algumas interpretações. Ao longo de sua trajetória profissional, Malta conviveu com músicos de alto nível técnico com quem compartilhou experiências, o que levanta a possibilidade de que essas interações tenham desempenhado um papel importante em seu desenvolvimento. Embora as entrevistas não permitam afirmar de que maneira isso ocorreu, é plausível supor que a convivência com esses músicos tenha proporcionado orientações, feedbacks e outros tipos de aprendizagem que contribuíram para sua evolução musical.

Um exemplo aparece no relato em que Carlos Malta explica como aprendeu a respiração circular. A assimilação de uma técnica complexa como essa, em nível profissional, dificilmente ocorre sem algum tipo de orientação ou troca de conhecimentos, ainda que de maneira informal. No contexto de muitas práticas musicais de tradição oral, é comum que colegas de profissão compartilhem comentários, sugestões e demonstrações durante ensaios, apresentações ou outros momentos de convivência, contribuindo para o aperfeiçoamento técnico dos músicos. Assim, ainda que não seja possível afirmar que Malta tenha recebido um ensino formal dessa técnica, é razoável considerar que essas interações possam ter desempenhado um papel relevante em sua aprendizagem.

Vale ressaltar que a prática deliberada é apresentada por Ericsson e Pool (2016) como um caminho mais eficiente, e não como o único possível, para o desenvolvimento da expertise ou, mesmo quando esse nível não é alcançado, para a melhoria do desempenho. Como destacam os autores, pessoas mais experientes já passaram por diferentes desafios ao longo de sua formação e, por isso, podem orientar aprendizes de forma mais eficiente. No caso de Carlos Malta, especialmente no início de sua trajetória, quando o acesso à informação era bem mais limitado do que hoje, é possível que uma orientação especializada tivesse facilitado a superação de algumas dificuldades técnicas em menor tempo. O episódio envolvendo a embocadura do pífano mostra bem essa situação.

No entanto, é importante ressaltar que esta pesquisa possui limitações. Foram utilizadas três entrevistas disponíveis no YouTube. Apesar de fornecerem uma quantidade significativa

de dados, elas não abrangem a totalidade das práticas de estudo desenvolvidas por Carlos Malta ao longo de sua trajetória. Questões mais específicas sobre sua prática, como o número de horas de estudo diário, a organização de sua rotina e outros aspectos do processo de desenvolvimento técnico puderam ser analisadas somente a partir das informações disponíveis nesses relatos. Dessa forma, uma investigação mais aprofundada sobre esses elementos exigiria a realização de uma entrevista direta com o músico.

Como possibilidade para pesquisas futuras, sugere-se ampliar a investigação por meio de uma entrevista direta e mais aprofundada com Carlos Malta. Além disso, outra possibilidade é a realização de estudos com outros músicos de alto nível técnico, pertencentes a diferentes instrumentos e contextos de formação, buscando identificar possíveis padrões relacionados às práticas de estudo, ao contexto de vida e até mesmo a aspectos da personalidade.

Espera-se que este trabalho contribua tanto para instrumentistas, especialmente no campo dos sopros, assim como também para professores de música e a comunidade acadêmica de forma geral. A partir dos relatos de Carlos Malta, foi possível identificar algumas estratégias de estudo que podem ser replicadas. Além disso, a compreensão da estrutura teórica da Teoria Geral da Expertise e da prática deliberada também pode ser importante para qualquer músico, por possibilitar o entendimento de como esse tipo de prática pode contribuir para a melhoria do desempenho.

Para o professor de música, a prática deliberada oferece um referencial teórico consistente para a organização do processo de ensino-aprendizagem, ou seja, uma referência de como trabalhar com os alunos, tirando-os da zona de conforto, definindo objetivos e oferecendo feedback, favorecendo, dessa forma, o desenvolvimento do aluno de maneira mais direcionada. Então, o ensino de música pode se beneficiar de uma abordagem mais sistematizada do estudo, a qual prioriza a qualidade e não apenas a quantidade.

Conclui-se que, mesmo Carlos Malta estando inserido no contexto da música popular brasileira, em que muitas vezes não há um ensino formal, diferentemente dos músicos estudados por Ericsson (1993), que estavam inseridos em um contexto mais formal de tradição europeia, foi possível identificar diversos princípios da prática deliberada em sua trajetória. Entender como um músico expert como Carlos Malta, que desenvolveu uma personalidade própria no instrumento, construiu sua carreira e estudou muitas vezes por caminhos não convencionais, contribui para ampliar a compreensão sobre o desenvolvimento da expertise musical. Assim, compreender como sua formação se relaciona com o referencial teórico da prática deliberada enriquece o campo acadêmico ao demonstrar que seus princípios também podem ser identificados em contextos diferentes daqueles originalmente investigados.

REFERÊNCIAS

- ALVES, A. C. **Expertise na clarineta: possibilidades de construção da performance musical de “alto nível”**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- ANDERSEN, J. **24 grosse Etüden für Flöte**, Op. 15. Hamburg: Max Leichssening, 1881. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/24_Etudes_for_Flute,_Op.15_\(Andersen,_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/24_Etudes_for_Flute,_Op.15_(Andersen,_Joachim)). Acesso em: 21 jul. 2026.
- BARATA, A. Y. dos S. **A prática deliberada na aprendizagem da articulação da flauta transversal: dois estudos de caso com alunos do curso superior em flauta [...]**. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.
- BUSARELLO, G. D' A. **Evidências de situações de prática deliberada na carreira musical de Egberto Gismonti**. 2021. Monografia (Bacharelado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.
- COELHO, F. **Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- COUTO, A. C. N. do. O ensino de teclado em grupo na universidade e o uso do repertório popular: aprendizagem através de práticas híbridas. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 28, p. 231-238, 2013.
- DIAS, F. **De principiante a experto ou... simplesmente experto?!**: Conseguirá a prática deliberada explicar a expertise no futebol? 2005. Monografia (Licenciatura) – Universidade do Porto, Porto, 2005.
- ERICSSON, K. A. Given that the detailed original criteria for deliberate practice have not changed, could the understanding of this complex concept have improved over time? **Psychological Research**, [s. l.], v. 85, p. 1114-1120, 2021.
- ERICSSON, K. A.; KRAMPE, R. T.; TESCH-RÖMER, C. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review**, Nova Jersey, v. 100, n. 3, p. 363-406, 1993.
- ERICSSON, K. A.; POOL, R. **Peak: secrets from the new science of expertise**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2016.
- FAROFLAUTISTA. **Flauta transversal: características, partes e funcionamento**. 2012. Disponível em: <https://faroflautista.blogspot.com/2012/04/flauta-transversal-caracteristicas.html>. Acesso em: 21 jul. 2026.
- FRADE, R.; GARCIA, M. F. Prática deliberada da profundidade e do desvio de fundamental no vibrato da flauta transversal. In: BOREM, F.; SILVA DUTRA, L. M. de C. (org.). **Diálogos Musicais da Pós-Graduação**, n. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- GALVÃO, A. Cognição, emoção e expertise musical. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 22, n. 2, p. 169–174, maio 2006.
- KRIPPENDORFF, K. **Content Analysis: An Introduction to Its Methodology**. 4th ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2019.

MALTA, C. **A melodia que a gente defende é do Coração! - com Carlos Malta | T1 | Ep. 23.** YouTube, 2021. 1h 09min 29s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwMotQ3ynpE>. Acesso em: 30 jun. 2026.

MALTA, C. **Mais alguns registros dessa festa de encontros, dessa noite incrível no Tempo Rei do mestre Gil! Honra MÁXIMA!.** Instagram, [S. l.], 28 out. 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DQW1_8Tjsa2/. Acesso em: 20 jul. 2026.

MALTA, C. **CARLOS MALTA: Escultor do Vento, de Hermeto Pascoal, Dave Mathews Band e Pife Muderno Sopros em Cena.** YouTube, 2026. 1h 36min 16s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJxKuk8pwUY>. Acesso em: 30 jun. 2026.

MALTA, Carlos. **Carlos Malta: o escultor do vento.** 2026. Disponível em: <https://carlosmalta.com.br/>. Acesso em: 30 jun. 2026.

MALTA, C. **Um Café Lá em Casa com Carlos Malta e Nelson Farias.** YouTube, 2015. 24min 29s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vLUdK89zQog&t=898s>. Acesso em: 30 jun. 2026.

MINAYO, M. C. de S. Ciência, Técnica e Arte: O Desafio da Pesquisa Social. In: MINAYO, M. C. de S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MORAES, F.; WINCKLER, A. Prática deliberada de atletas da natação da seleção paralímpica brasileira. **Revista da Associação Brasileira de Atividade Motora Adaptada**, Marília, v. 20, n. 2, p. 125-136, 2019.

NETO, J. S. **Jovino Santos Neto.** 2025. Disponível em: <https://jovino.substack.com/p/a-special-musical-treat-to-my-paid>. Acesso em: 20 jul. 2026.

PINHEIRO, G. J. B. P. **Educação formal e informal em música e seus desdobramentos na prática instrumentística.** 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

PROJETO DE MÚSICA DE SÃO THIAGO. **Apostila de flauta doce.** Projeto de Música de São Thiago, 2019. 1 partitura.

PROSA VERSO E ARTE. **Carlos Malta lança o álbum ‘Pimenta’, um tributo a Elis Regina, nas plataformas de música.** 2024. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/carlos-malta-lanca-o-album-pimenta-um-tributo-a-elis-regina-nas-plataformas-de-musica/>. Acesso em: 20 jul. 2026.

SAMPAIO, J. **Autorregulação e prática deliberada: um estudo com alunos em cursos de bacharelado em violão.** 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SANTIAGO, P. F. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, [s.l.], n. 13, p. 52-62, 2006.

SAXOPARAEVENTOS. **La importância de la embocadura em el saxofón: Claves para lograr um sonido claro y afinado.** 2023. Disponível em: <https://saxoparaeventos.blogspot.com/2023/02/la-importancia-de-la-embocadura-en-el.html>. Acesso em: 20 jul. 2026.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Cortez, 2014.

SILVEIRA, É. L. M. **Situações de prática deliberada no desenvolvimento da expertise de Hermeto Pascoal**: uma análise documental. 2021. Monografia (Bacharelado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

SIMON, H.; CHASE, W. Skill in Chess. **American Scientist**, [s.l.], v. 61, p. 393-403, 1973.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Tradução de Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZORZAL, R. C. Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. **Opus**, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 83-110, 2015.