"TOCAR, COMPOR, ARRANJAR E... *DA CAPO*!": A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM IDIOMÁTICA EM UM REPERTÓRIO *CROSSOVER* PARA O CONTRABAIXO ACÚSTICO

Fausto Borém
UFMG, Grupo de Pesquisa "Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical
faustoborem@gmail.com

Resumo: Reflexão sobre a interação de três processos musicais criativos – tocar, compor e arranjar – reunidos na figura do performer e observados durante a preparação de um repertório *crossover* (erudito + popular) e eclético (canção erudita, canção de musical da Broadway, blues, balada e samba). Este estudo é centrado na escrita idiomática do contrabaixo acústico na preparação de um recital de âmbito internacional. Discuto aqui (1) a heterogeneidade de se tocar nos sete registros do contrabaixo, (2) o contínuo e progressivo refinamento da notação na partitura a partir da experimentação no instrumento, (3) a utilização de instrumentos melódicos e harmônicos e do corpo humano como instrumentos de percussão, (4) a exploração da relação texto-música, (5) a redução das instrumentações originais (orquestra sinfônica, grupos de câmara, bandas de blues e rock) para grupos menores: duo (contrabaixo e voz), trio (contrabaixo, voz e piano) e quarteto (contrabaixo, voz, piano e percussão) e (6) a busca de novas técnicas estendidas.

Palavras-chave: Construção da performance. Escrita idiomática para contrabaixo acústico. Composição, arranjo e performance no contrabaixo. Música crossover e gêneros musicais.

"Playing, composing, arranging and... Da capo!": the construction of an idiomatic language in a crossover repertoire for the double bass

Abstract: Reflection on the interaction of three creative musical processes - playing, composing and arranging - reunited in the performer's figure and observed during the preparation of a crossover (classical + popular) and eclectic repertoire (classical song, Broadway song, blues, ballad and samba). This study focuses on the idiomatic writing for the double bass in the preparation of an international recital. I discuss here (1) the performance heterogeneity in the seven double bass registers, (2) the continuous and progressive refinement of music score notation departing from experimentation on the instrument, (3) the use of melodic and harmonic instruments and the human body as percussion instruments, (4) the exploration of the text-music relationship, (5) the reduction of original instrumentations (symphony orchestra, chamber groups, blues and rock bands) to smaller ensembles: duo (double bass and voice), trio (double bass, voice and piano) and quartet (double bass, voice, piano and percussion) and (6) the search for new extended techniques.

Keywords: Performance construction. Idiomatic writing for the double bass. Double bass composition. Arrangement and performance. Crossover music and musical genres.

TOCAR, ARRANJAR E COMPOR PARA O CONTRABAIXO

Este estudo de natureza autoetnográfica[1] teve duas motivações pessoais: (1) um convite para que eu apresentasse um recital de novas composições e arranjos na Convenção Mundial de Contrabaixistas de 2019, promovido pela *International Society of Bassist* (*ISB*) e (2) o re-

[1] Como discutido anteriormente (BORÉM e TAGLIANETTI, 2016, p. 195-196), sou bastante parcimonioso em relação à pesquisa autoetnográfica, que é uma modalidade ainda polêmica mesmo na convergência das áreas em que surgiu (Estudos Culturais, Antropologia e Sociologia; veja Sparkes, 2000, p. 22), não apenas pelo risco de parcialidade por parte do pesquisador em relação à descrição de seus resultados, quanto pela falta de uma fundamentação sólida e qualidade de seus impactos. Na área de Música, especialmente na Performance Musical, observamos estes riscos e certa tendência das pesquisas autoetnográficas se tornarem relatos de experiência com reduzidas contribuições para o meio acadêmico.

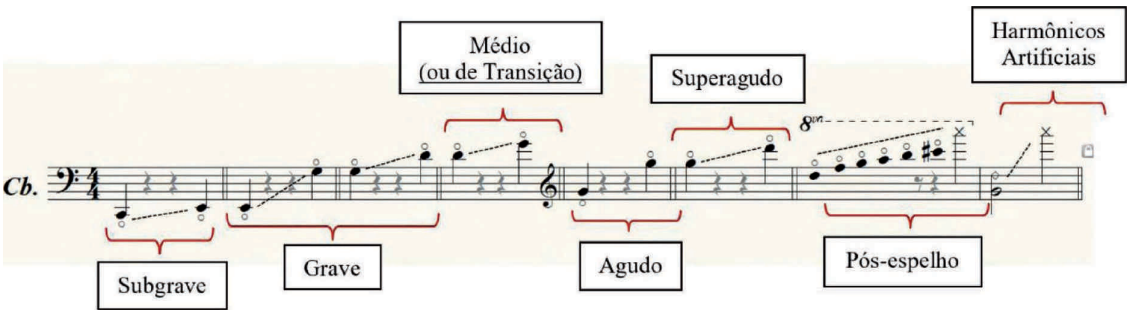
cebimento do prêmio *Grand Award* no Concurso Internacional de Pesquisa Científica sobre Contrabaixo de 2018, também promovido pela *ISB*. Este prêmio se refere a um estudo de natureza interdisciplinar (disponível em www.ojbr.com/volume-10-number-1.asp), em coautoria com o professor e pesquisador Guilherme Menezes Lage da Escola de Educação Física da UFMG, estudo que explica como a integração entre os sentidos da visão e do tato, integrados ao sentido da audição, permite um controle maior da afinação no instrumento. No estreito espaço deste artigo de natureza exploratória, trato breve e pontualmente de questões da escrita idiomática do contrabaixo em obras retiradas do programa deste recital: "*Dream with me*", de Leonard Bernstein; "*My melancholy blues*", de Freddy Mercury; "*Surprise samba*", de Bill Mays; "*Canção de amor*", de H. Villa-Lobos; "*Sol e Chuva*", de Chico Buarque e Edu e "*Sunset Blues*", de minha autoria. A seleção do repertório que deu origem a este estudo teve como base algumas características: (1) música a partir do século XX incluindo a voz (2) compositores eruditos com trânsito na música popular ou vice-versa (3) diversidade de estilos e gêneros. Já a criação dos novos arranjos e composições tiveram como base pequenas formações de câmara com o contrabaixo (duo, trio e quarteto), e (4) a busca de uma escrita idiomática que integrasse práticas de performance eruditas e populares.

Neste processo, três figuras criativas – o compositor, o arranjador e o performer – se misturam em uma só pessoa (o presente autor deste texto). Por isso, este é um processo muito mais gradual e exploratório do que se observa no padrão tradicional de composição ou, mesmo, quando ocorre a colaboração compositor-performer, que geralmente inclui duas ou três versões da partitura antes da versão final da obra. Se na relação compositor-intérprete, o compositor finaliza toda a escrita ou de trecho de seu processo criativo e entrega a partitura ao intérprete, por outro lado, quando há uma só pessoa como intérprete-compositor-arranjador, há o privilégio de um feedback concomitante. Assim, misturam-se, em tempo real, os processos de compor, arranjar e construir a performance. Quando o performer é também o compositor ou o arranjador, observa- se uma busca muito mais intensa da linguagem idiomática e, não raro, o desenvolvimento de novas técnicas instrumentais ou vocais. De fato, quase todas as partituras das músicas neste trabalho tiveram entre 6 e 10 versões, cujas correções, acréscimos e cortes foram documentados por meio de anotações em partituras impressas digitalmente. Os conceitos de *EdiP* (Edição de Performance, ou seja a notação musical do ponto de vista do performer) e *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual, ou seja, a combinação da notação musical com sinais gráficos para indicar eventos de uma performance) do meu *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música; Borém, 2019 e 2016) são utilizados nos exemplos musicais para apresentar e descrever as técnicas utilizadas nos arranjos e composições.

O CONTRABAIXO: SETE INSTRUMENTOS EM UM SÓ

A histórica falta de padrões construtivos e de homogeneidade do contrabaixo ao longo de sua tessitura e dimensões quase sobre-humanas, nos permite vê-lo como um instrumento com comportamento acústico muito variável nos seus diferentes registros. Partindo de uma terminologia proposta em estudo anterior (Borém, 2010, p. 53), proponho aqui o esquema abaixo (Exemplo 1) para melhor caracterizar os registros do contrabaixo em sete regiões diferentes[2]:

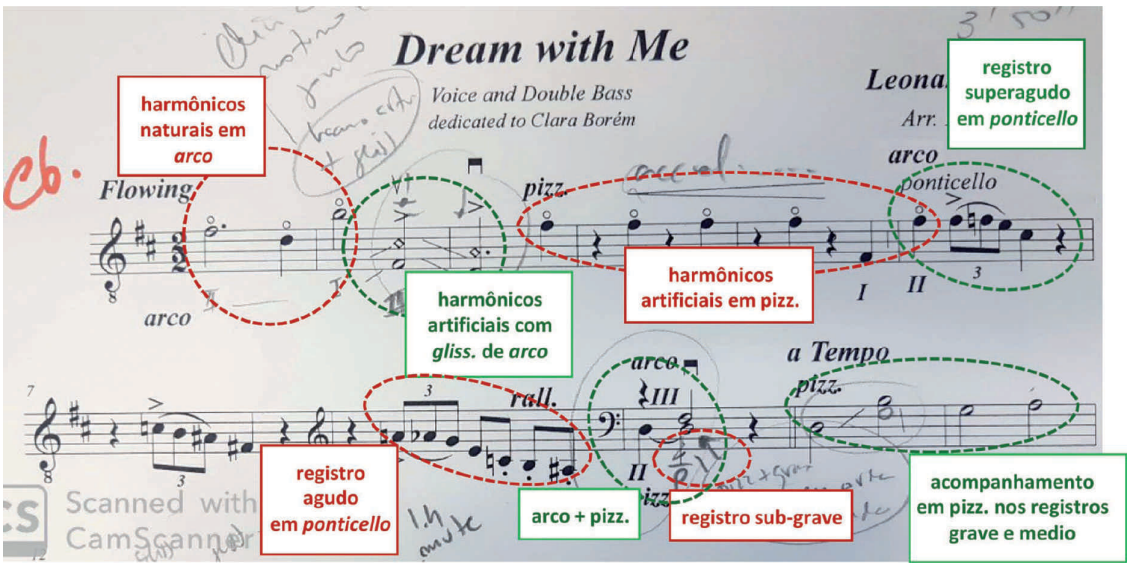
[2] **Registro Subgrave**: que vai do Dó1 (ou, excepcionalmente, em *scordaturas*, o Si-1 e, mesmo, o Si*b*-1) até o Mi1. No contrabaixo sinfônico, o Si-1 foi solicitado por Richard Strauss no poema sinfônico "*Assim falou Zaratustra*" (Cohen, 1989, p. 190). Ainda mais grave, um Si*b*-1 foi solicitado por Richard Wagner na ópera *Rien-*



Exemplo 1. Os sete registros do contrabaixo acústico, que o tornam um instrumento heterogêneo ao longo de sua tessitura.

Leonard Bernstein escreveu "*Dream with me*" em 1950 como parte do musical "*Peter Pan*", mas uma mudança de planos da produção cortou esta e outras canções da trilha sonora na sua estreia na Broadway. Assim, impôs-lhes um longo ostracismo. Foi somente em 1997, que o norte-americano Alexander Frey, então maestro da Orquestra Filarmônica de Roma re-descobriu "*Dream with me*", gravando-a pela primeira vez em 2005 com a soprano Linda Eder (Lacher, 2009). O caráter onírico desta canção faz referência ao amor platônico da personagem Wendy, já adulta, pelo personagem adolescente que dá nome ao musical. Assim, a atmosfera "inatingível" e "sonhadora", traduzida nos voos dos personagens é representada por Bernstein por meio de incessantes modulações para tons afastados. Na Introdução escrita especialmente para este arranjo (Exemplo 2), esta atmosfera ao mesmo tempo fugidia, leve e etérea é enfatizada por meio de (1) utilização de todos os 7 registros do contrabaixo, (2) utilização de harmônicos naturais/artificiais, (3) *rubati* antecedendo as modulações, (4) harmônicos artificiais com *glissandi*, (5) *ponticello* nos registros médio, agudo e superagudo do contrabaixo em *arco* e (6) arco simultâneo com *pizzicato*.

zi (BRUN, 1989), demandando que o contrabaixista abaixe em um tom a Corda solta Dó1, que é a nota mais grave do contrabaixo de 5 cordas (ou do contrabaixo de 4 cordas com extensão). (2) **Registro Grave**: que vai da nota Mi1 (Corda IV), passa pelo Sol2 (a fundamental da série harmônica da Corda I), e vai até o Ré3 na Corda I (uma 5ª justa acima da corda solta). (3) **Registro Médio** (ou de Transição): que vai do Ré3 na Corda I até o Sol3 na Corda I (1o parcial da série harmônica), que coincide com o início da posição tradicional de *capo tasto*. (4) **Registro Agudo**: que da primeira oitava acima das cordas soltas (início da posição tradicional de *capo tasto*) até duas oitavas acima das cordas soltas, ou seja, o 3o parcial da série harmônica (ex. na Corda I, o Sol4). (5) **Registro Superagudo**: que vai do 3o parcial da série harmônica até o final do espelho, por volta do 5o parcial da série harmônica (pois não há um padrão de comprimento do espelho do contrabaixo; na Corda I, por volta do Ré5). (6) **Registro Pós-Espelho**: que vai do final do espelho até o cavalete. (7) **Registro dos Harmônicos Artificiais**: que vai, aproximadamente da 1ª oitava de cada corda até, teoricamente, o cavalete.



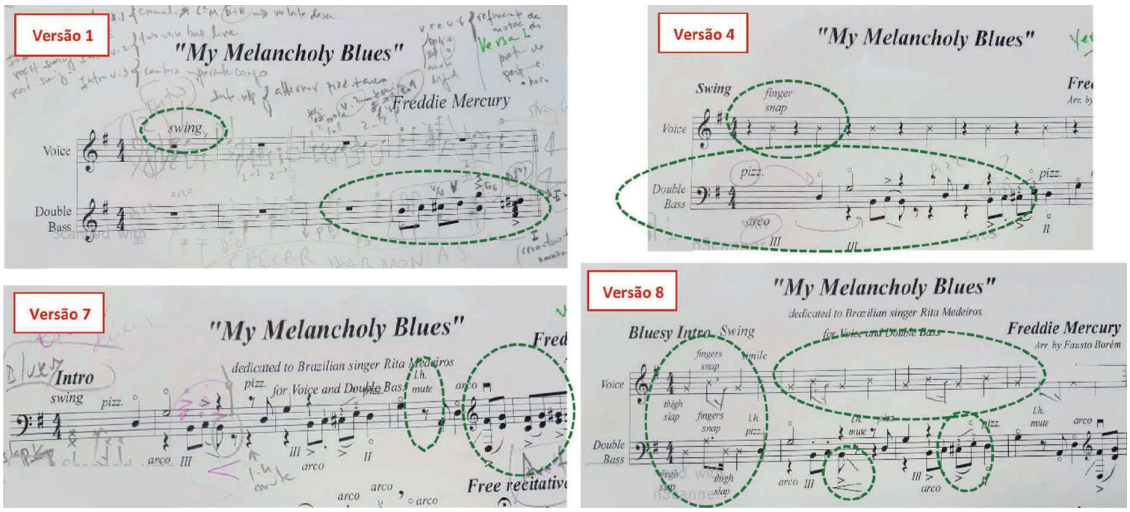
Exemplo 2. Introdução do arranjo para "*Dream with me*" de Leonard Bernstein, com utilização de diversos timbres nos sete registros do contrabaixo.

TOCAR, ARRANJAR, COMPOR E... *DA CAPO!*

Quase nenhum compositor chega à versão definitiva de uma obra na primeira vez que coloca suas ideias no papel. Mas quando a figura do instrumentista se mistura à do compositor e/ou do arranjador, a busca por uma versão definitiva e com uma linguagem idiomática sofisticada realmente é um processo de experimentação e evolução de ideias mais intensa até que cheguem à versão final na partitura.

Freddie Mercury se destacou como cantor eclético, compositor prolífico, letrista e arranjador do grupo de rock Queen. "*My melancholy blues*", uma de suas canções menos conhecidas, é de cunho autobiográfico. No arranjo para voz e contrabaixo desta canção, seções ritmadas com *swing* (como na Introdução) alternam-se com seções em estilo recitativo com frases dialógicas entre os dois performers. O Exemplo 3 mostra o início das Versões 1, 4, 7 e 8 do arranjo, nos quais se pode observar a evolução da escrita idiomática. Na Versão 1, ainda incipiente, a *Introdução* tem apenas o caráter da realização rítmica (*swing*) e um cromatismo ascendente tirado da canção original de Freddie Mercury. Este cromatismo é colocado no registro agudo do contrabaixo junto com harmonias (G6 e Fo) que se traduzidas em cordas duplas ou arpejos de linhas melódicas. Este cromatismo foi utilizado como motivo recorrente ao longo de todo o arranjo. Na Versão 4, a linha do contrabaixo sai da região aguda e vai para a região grave, que se mostrou mais apropriada à instrumentação típica do gênero blues. Também foi atribuída uma segunda linha ao (à) contrabaixista, que deve realizar a técnica estendida de *arco* + *pizzicato* simultâneos. Nesta versão, a cantora tem a demanda de também participar da *Introdução* como percussionista, realizando o típico *finger snap*, marcando os tempos 2 e 4 do compasso quaternário, como o *hi hat* da bateria de jazz. Na Versão 7, o efeito de interrupção do som com a mão esquerda (*left hand mute*) e um solo em cordas duplas na região aguda são acrescentados ao contrabaixo. Na Versão 8, que é a versão final, a rítmica da percussão realizada pela cantora é refinada com o acréscimo de palmas das mãos e batidas nas coxas com o ritmo suingado de

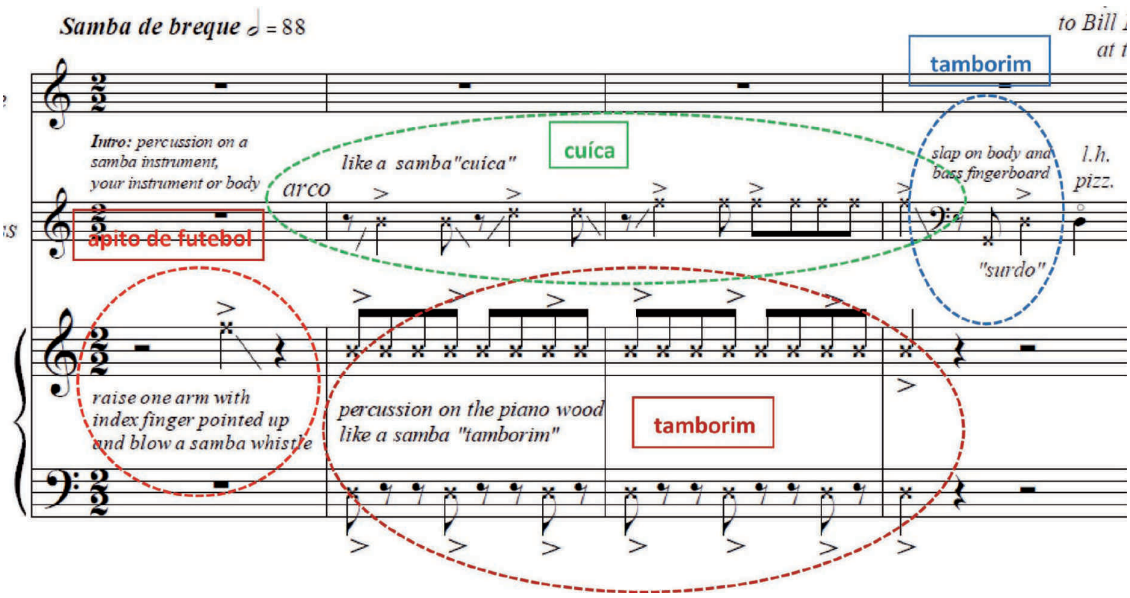
colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias. Na textura a duas vozes (*pizz.* + *arco*) do contrabaixo, foram acrescentados o efeito de *glissando* em algumas notas com *arco* na voz inferior.



Exemplo 3. Processo progressivo de busca da escrita idiomática, observado em 4 versões na *Introdução* composta para o arranjo para voz e contrabaixo de "*My melancholy blues*", de Freddie Mercury. Versão 1: realização rítmica do gênero blues, cromatismo e harmonias G6 e Fo; Versão 4: *finger snap* e textura *arco+pizz.*, Versão 7: *l.h.* (efeito *left hand mute*) e cordas duplas; Versão 8: *groove* nas mãos e pernas da cantora, *arco* com *glissandi*.

"O CONTRABAIXO COMO UM TAMBOR..." E OUTROS INSTRUMENTOS

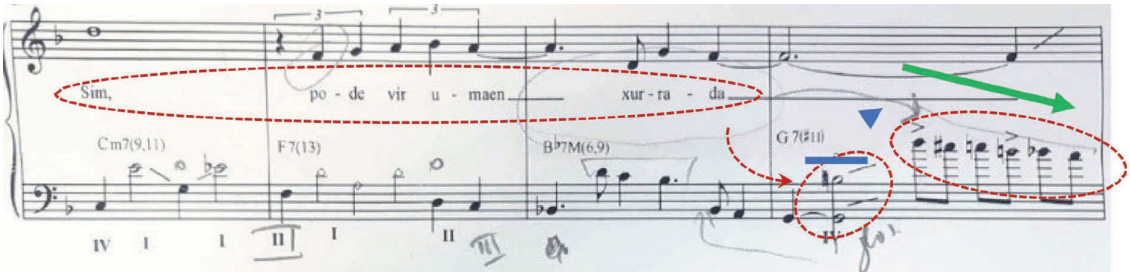
Bertram Turetzky já anunciava o potencial percussivo do contrabaixo em seu tratado sobre a escrita idiomática deste instrumento (1989, veja capítulo *The Bass a Drum*). Aqui, na Introdução composta para o arranjo de "*Surprise Samba*", de Bill Mays (que arranjei para quarteto de voz, contrabaixo, piano e percussão), esta possibilidade foi utilizada dentro de um contexto do samba brasileiro. A ambientação sonora é cênica e simula o início de um jogo de futebol com as charangas de torcidas, explorando as possibilidades percussivas dos três instrumentistas (Exemplo 4). Após um apito de juiz de futebol soar forte na plateia (onde o percussionista deve se encontrar antes de subir ao palco com um tamborim), o contrabaixo imita um *riff* típico da cuíca, realizando *glissandi* curtos ascendentes e descendentes sem alturas definidas, partindo do registro agudo para o registro superagudo do instrumento. Simultaneamente, o pianista percute a madeira do piano, imitando um *groove* do tamborim. E, antes de realizar um *pizzicato* com a mão esquerda, o contrabaixista imita um surdo tocando com o punho fechado no tampo do instrumento em duas regiões graves, mas distintas.



Exemplo 4. Introdução do arranjo para "*Surprise Samba*", de Bill Mays, com referências percussivas de uma partida de futebol: apito do juiz e cuíca, tamborim e surdo.

A RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA ENTRE O CONTRABAIXO E A VOZ

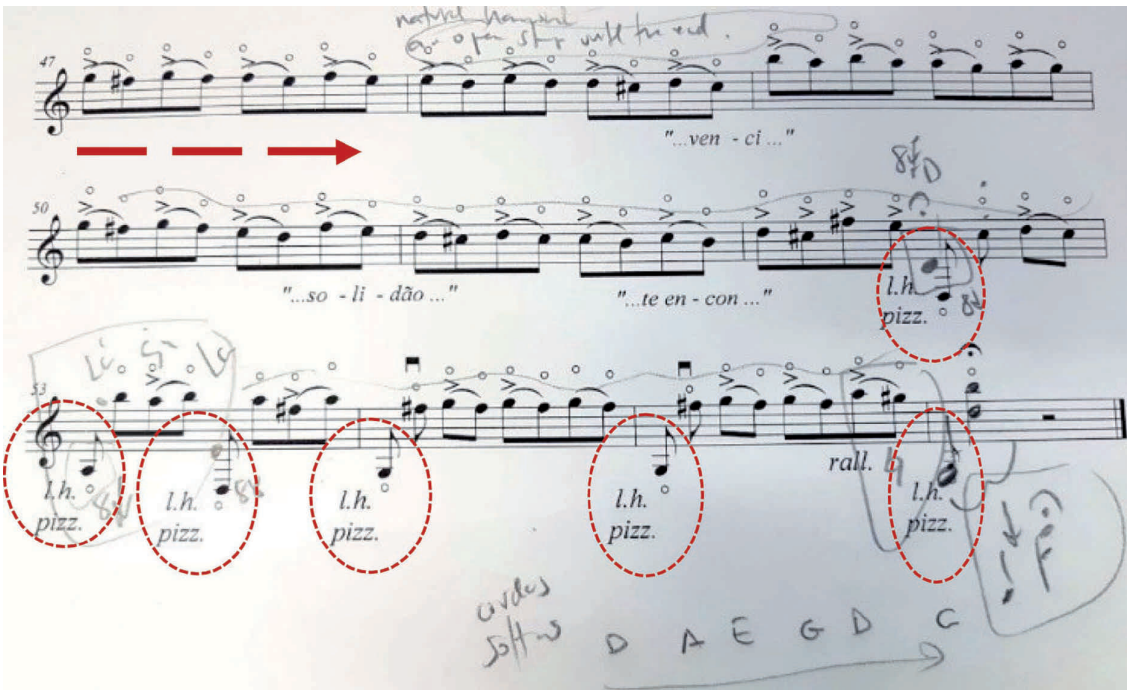
No arranjo para voz e contrabaixo de "*Sol e Chuva*" de Chico Buarque e Edu Lobo, a sofisticada letra do poema, que trata do desejo de libertação feminina no amor, dá margem para se buscar imagens que refletem este conteúdo. O trecho "...Sim, pode vir uma enxurrada e levar tudo que eu tinha..." é um índice de perda (material e psicológica) devido ao movimento brusco da água de tempestade. Por isso, logo após a palavra "enxurrada" (Exemplo 5), esta imagem é sugerida, virtuosisticamente, com a técnica estendida de *glissando* de cordas duplas em *pizzicato* (o bicorde de 10ª maior Sol1- Si2, obtido com uma forma de mão esquerda não convencional, que toca as cordas I e IV), que parte do registro grave e sobe, levando a um cromatismo descendente, também em *pizzicato*, no registro agudo.



Exemplo 5. Relação texto-música no arranjo de "*Sol e Chuva*" de Chico Buarque: contorno melódico virtuosístico que sobe e desce no contrabaixo em *pizzicato* (*glissando* de 10ª maior ascendente no registro grave + cromatismo descente no registro agudo) sugerindo "...pode vir uma enxurrada".

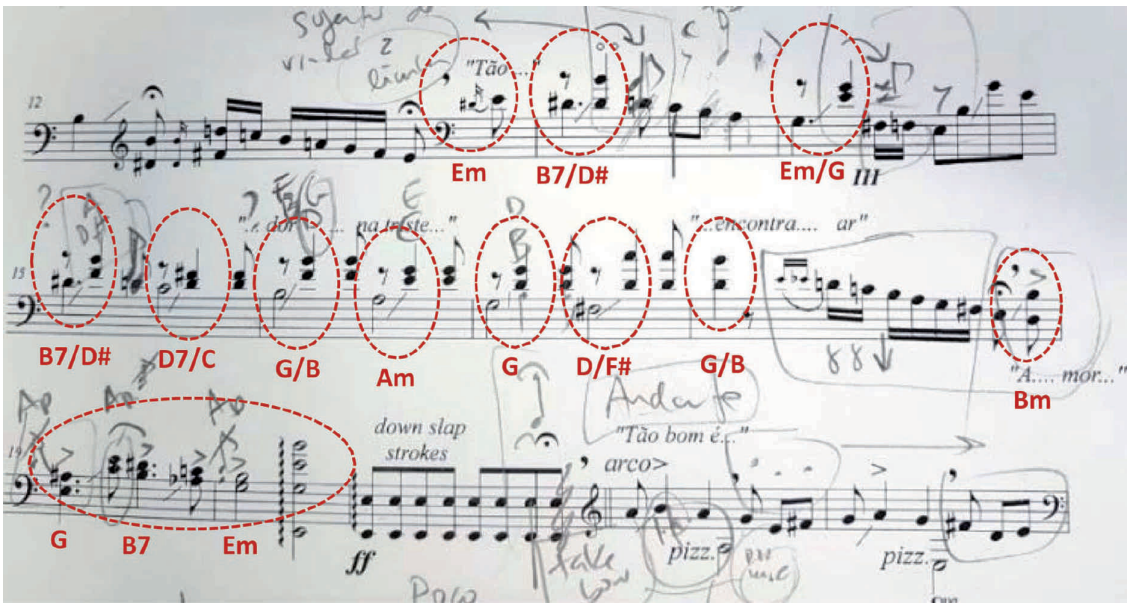
REDUZINDO UMA ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA PARA O DUO DE VOZ E CONTRABAIXO

"*Canção de Amor*" é um dos quatro poemas que Heitor Villa-Lobos encomendou a Dora Vasconcelos para melodias que ele já havia escrito para o filme da MGM "*Green Mansions*" e que, depois, resolveu reutilizá-las no poema sinfônico "*Floresta do Amazonas*" (Hatoum, 2010, p. 12). Um dos desafios deste arranjo foi reduzir a enorme orquestração desta que é "... uma de suas últimas composições de grande porte" (Hatoum, 2010, p. 11). Assim, a partir da partitura para orquestra completa (com coro e instrumentos adicionais brasileiros), foram filtradas informações para se chegar ao duo voz e contrabaixo, de natureza eminentemente melódica. Para preservar uma variedade instrumental mínima, buscou-se uma exploração de técnicas estendidas do contrabaixo de maneira a sugerir outros instrumentos e realizar texturas com mais de uma voz ao mesmo tempo. O Exemplo 6 mostra a utilização de um longo trecho em harmônicos naturais no contrabaixo com *arco*, como se fosse uma flauta, pontuado ocasionalmente com *pizzicati* de mão esquerda (*l.h. pizz.*) em cordas soltas no registro grave, ambos fazendo um contraponto à linha do canto.



Exemplo 6. Linha do contrabaixo em estratos contrastantes para acompanhar a voz no arranjo de "*Canção de amor*" de H. Villa-Lobos: harmônicos naturais com *arco* (sugerindo uma flauta, nos registros superagudo e pós-espelho), alternando com *pizzicati* de mão esquerda em cordas soltas (registro grave).

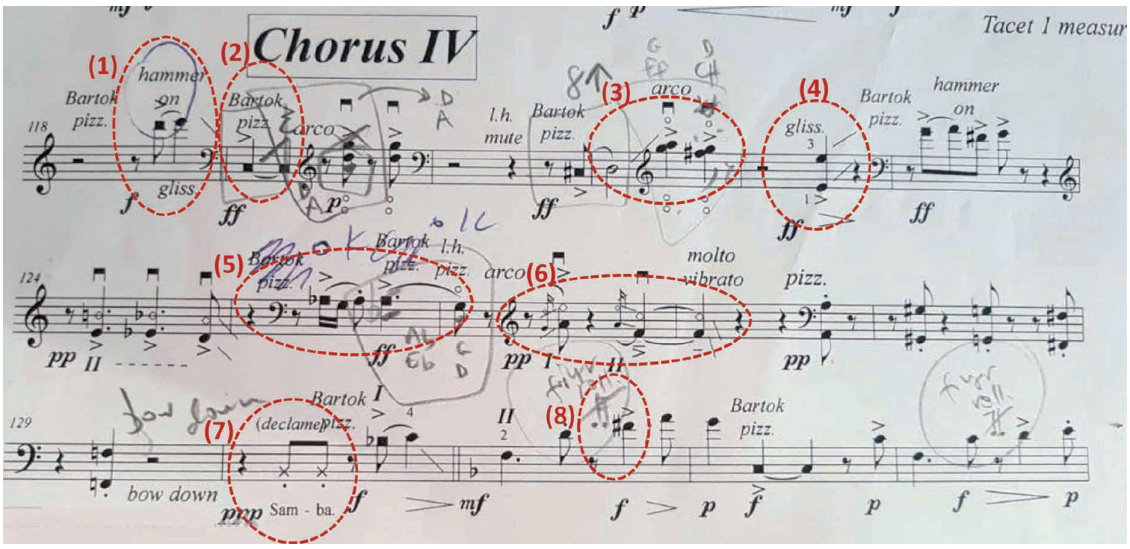
O Exemplo 7 mostra outra emulação instrumental no contrabaixo, o qual é tocado como se fosse um violão sincopado para acompanhar a voz. Aqui, a linha mais grave do baixo é tocada pelo polegar e a linha de bicordes é tocada em *plaqué* com os dedos 1, 2 e 3 da mão direita.



Exemplo 7. Técnica estendida emulando um acompanhamento de violão no arranjo para voz e contrabaixo de "*Canção de amor*" de H. Villa-Lobos.

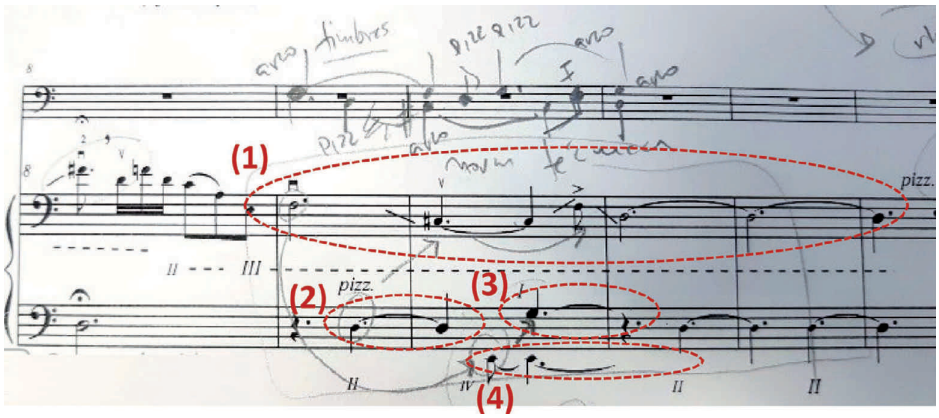
BUSCA DE NOVAS TÉCNICAS ESTENDIDAS

No arranjo para "*Surprise samba*", de Bill Mays, parti apenas da *lead sheet* para chegar à formação de quarteto para voz, contrabaixo, piano e percussão. Busquei uma intensa exploração de técnicas estendidas no contrabaixo para emular uma instrumentação diversa em um único instrumento. Isto resultou em vários trechos com intervenções curtas com técnicas muito diversas de timbre e articulação, o que exige uma grande coordenação motora na sua realização. O excerto mostrado no Exemplo 8, retirado da Versão 8 deste arranjo (de um total de 10 versões), mostra as muitas alterações que buscaram, no seu estilo composicional, remeter tanto à escrita pontilhista e atonal da Segunda Escola de Viena, quanto à estética do *free jazz*, refletindo a natureza *crossover* que permeou este projeto. Pode-se observar aí uma combinação destas técnicas, algumas pouco utilizadas no contrabaixo: (1) *pizz*. *hammer on* ascendente com *glissando* descendente, (2) *pizz*. *Bartok* com *glissando* ascendente, (3) *glissando* de *pizz*. para se chegar a harmônicos naturais em cordas duplas, (4) *glissando* de oitavas em *pizz*., (5) *pizz*. *Bartok* com *pull off* duplo para se chegar à corda solta, (6) *glissando* de harmônico artificial ascendente seguido de descendente com *molto vibrato*, (7) declamação e declamação simultânea ao tocar e (8) *rasgueado* de *pizzicato*.



Exemplo 8. Sequência de técnicas estendidas geradas por combinação de técnicas instrumentais: (1) *hammer on* ascendente com *glissando* descendente, (2) *pizz. Bartok* com *glissando* ascendente, (3) *glissando* de *pizz.* para se chegar a harmônicos naturais em cordas duplas, (4) *glissando* de oitavas em *pizz.*, (5) *pizz. Bartok* com *pull off* duplo para se chegar à corda solta, (6) *glissando* de harmônico artificial ascendente seguido de descendente, (7) declamação e (8) *rasgueado* de *pizzicato*.

Outra instância de desenvolvimento de técnicas estendidas no contrabaixo pode ser vista ao final da *cadenza* que abre "*Sunset blues*", peça que compus para trio de voz, contrabaixo e piano. O Exemplo 9 mostra o contrabaixo com a demanda de ser tocado em quatro estratos ao mesmo tempo: 1º estrato: contrabaixo com arco, realizando a linha sinuosa Fá2-Dó#2-Fá-2-Ré2 que deve ser tocada inteiramente na corda III com o dedo 2 (ou dedo 3) da mão esquerda, 2º estrato: a nota Ré2, que deve ser tocada na corda II solta, em *pizz.* com o dedo 1 da mão esquerda, e 3º estrato: a nota Mi1, que deve ser tocada na corda IV solta em *pizz.* com o dedo 1 da mão esquerda, e 4º estrato: a nota Sol2, que deve ser tocada na corda I solta em *pizz.* com o dedo 1 da mão esquerda.



Exemplo 9. Técnica estendida no contrabaixo, que deve ser tocado em quatro estratos diferentes (cordas III, II IV e I) utilizando *arco* na mão direita e *pizzicati* na mão esquerda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo criativo de natureza autoetnográfica (tocar, arranjar e compor, ciclicamente), buscou-se o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo acústico em um repertório diverso, abrangendo os gêneros da canção erudita, canção de musical da Broadway, samba, balada e blues. A estética *crossover* foi explorada internamente às canções, combinando-se técnicas instrumentais da música erudita (harmônicos naturais e artificiais, *ponticello*, *pizzicato* de mão esquerda, *pizzicato Bartok*, registros extremos do instrumento, cordas duplas com *arco* e *pizz*.) e da música popular (*hammer on*, *pull off*, *pizzicato* com *glissando*, *finger snap*). Buscou-se também uma ampla utilização de técnicas estendidas no contrabaixo (texturas com dois, três e quatro estratos; imitação de outros instrumentos, como flauta, violão, cuíca e surdo; percussão no corpo dos performers e declamação).

Espero que o repertório aqui desenvolvido possa servir de referência para 1) uma melhor compreensão do processo cíclico vivenciado pelo performer-compositor-arranjador; 2) o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo acústico de hoje; 3) a ampliação das práticas de performance do instrumento e, especialmente, das técnicas estendidas; 4) as adaptações idiomáticas realizadas em reduções da instrumentação; e 5) inspirar a integração dos repertórios erudito e popular e a criação de técnicas instrumentais ecléticas (como o *crossover*).

REFERÊNCIAS DE TEXTOS

BORÉM, Fausto. (2010) *Um Sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. Belo Horizonte: UFMG. 187 p. (Tese de Pós-Doutorado).

BORÉM, Fausto. (2019) *mAAVm: um método de análise de áudios e vídeos de música e suas ferramentas*. Belo Horizonte: UFMG, 25p. (Projeto de pesquisa submetido e aprovado pelo CNPq).

BORÉM, Fausto. (2016) *MaPA* e *EdiPA*: duas ferramentas analíticas para as relações texto--som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, v.1, p. 1-37. São Paulo: TeMA/USP.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana. (2016) Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*, v.2, n.2. Campinas: UNICAMP, 2016, p. 195-196. DOI 10.20504/opus2016b2208.

BRUN, Paul. *A History of the double bass*. (1989). Trad. Lynn Morrel e Paul Brun. Enschede, Holanda: Febodruk Press.

COHEN, Irving Hersch. (1967) *The historical development of the double bass*. New York: New York University. 263p. (Tese de Doutorado).

HATOUM, Milton. (2010) *Floresta do Amazonas*. Texto de apresentação no encarte do CD Floresta do Amazonas, com Orquestra do Estado de São Paulo, John Neschling (maestro da or-

questra), Anna Korondi (soprano), Coro masculino da OSESP, Naomi Munakata (maestro do coro). São Paulo: OSESP, 2010.

LACHER, Iene. Peter. Wendy. Lenny? (2008) *Los Angeles Times*. Seção Teatro. Santa Barbara. 14 de dezdembro, 2008. p. 1-2. Disponível em https://www.latimes.com/archives/la-xpm--2008-dec-14-ca-peter-pan14-story.html. (Acesso em 3 de agosto, 2019).

SPARKES, Andrew. C. (2016) Autoethnography and Narratives of Self: Reflections on Criteria in Action. *Sociology of Sport Journal*, v. 17, p. 21-43, 2000. Disponível em: https://tinyurl.com/y6ezbjba. Acesso em: 29 nov. 2016.

TURETZKY, Bertram. (1989). *The Contemporary contrabass*. 2. ed. rev. Berkeley: University of California.

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS

BERNSTEIN, Leonard. (1950) *Dream with me*. Canção do musical Peter Pan (partitura para trio de voz, violoncelo e piano). Winona, Minnesota: Hal Leonard.

BORÉM, Fausto. (2018) *Sunset Blues*. Partitura para canto e contrabaixo. Belo Horizonte: Musa Brasilis (edição do compositor).

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. (1994) *Sol e chuva*. In: Song Book - Edu Lobo. Transcrito e editado por Almir Chediak. Revisão de Ian Guest e Ricardo Gilly. Rio de Janeiro: Editora Lumiar (leadsheet). p. 207.

MAYS, Bill. (2018) *Surprise Samba*. New York: manuscrito (leadheet do compositor).

MERCURY, Freddie. (2018) *My melancholy blues*. (transcrição a partir de vídeo no Youtube). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=85gBquP4y3k. (Acesso em 3 de janeiro, 2018).

VILLA-LOBOS, Heitor; VASCONCELOS, Dora. (2002) *Canção de amor*. Canção do poema sinfônico Floresta do Amazonas. Revisão e edição de Roberto Duarte. Rio de Janeiro; Academia Brasileira de Música (partitura eletrônica).