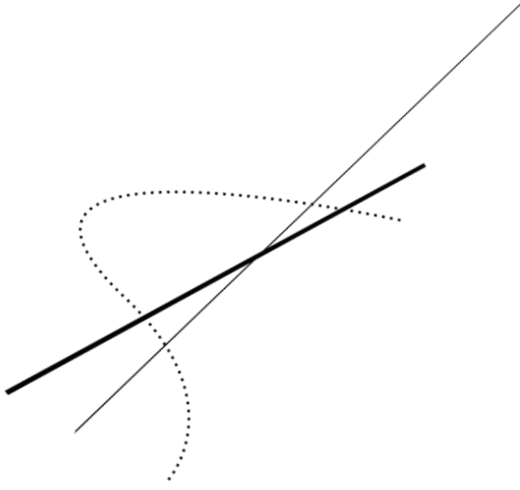




QUATRO EPIGRAMAS PARA FLAUTA SOLO DE CLAUDIO SANTORO: ANÁLISE DOS MANUSCRITOS E DA EDIÇÃO DE 1975

Rafael Ribeiro Ferreira¹

Resumo: Este artigo analisa a obra *Quatro Epigramas para flauta solo*, de Claudio Santoro, a partir de uma perspectiva analítico-documental, por meio do confronto entre quatro manuscritos preservados no Acervo Claudio Santoro e a primeira edição publicada em 1975. O estudo investiga, de um lado, em que medida os manuscritos permitem compreender o processo composicional do compositor durante sua fase dodecafônica inicial e, de outro, em que termos a edição de 1975 introduz técnicas expandidas para flauta no contexto brasileiro, com especial atenção ao uso das chaves percutidas. A análise evidencia que apenas o *Epigrama I* apresenta datação confirmada (1942), enquanto os demais manuscritos não possuem indicação cronológica explícita, sugerindo um processo composicional desenvolvido em etapas. O confronto entre as fontes revela que parte significativa das técnicas expandidas presentes na edição de 1975 — como frulato, glissando, polifonia simulada e chave percutida — não consta nos manuscritos, indicando provável incorporação posterior. No que se refere à escrita serial, os manuscritos apresentam maior rigidez na organização das séries de doze sons, com menor incidência de omissões e repetições em comparação à edição publicada. Os resultados ampliam a compreensão da fase dodecafônica inicial de Santoro, evidenciando diferenças entre manuscritos e edição de 1975, com reconfiguração das prioridades estéticas e deslocamento do rigor serial para a exploração sonora e instrumental na escrita para flauta.

Palavras-chave: dodecafonismo no Brasil; análise documental de manuscritos musicais; edição musical e processo composicional; técnicas expandidas para flauta; flauta solo brasileira no século XX.

¹ Possui doutorado em Música pela University of Missouri–Kansas City, mestrado e graduação em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, e pós-graduação em Performance pela University of Wyoming. Participou do Imani Winds Chamber Music Festival, na Juilliard School, e atuou como flautista em diversas orquestras universitárias nos Estados Unidos, além de ter sido chefe de naipe da Orquestra Sinfônica de Goiânia. Foi professor da George Mason University e graduate assistant na University of Wyoming. Também foi professor do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

CLAUDIO SANTORO'S *FOUR EPIGRAMS FOR SOLO FLUTE*: ANALYSIS OF THE MANUSCRIPTS AND THE 1975 EDITION

Abstract: This article examines Claudio Santoro's *Four Epigrams for solo flute* from an analytical-documentary perspective, through a comparative study of four manuscripts preserved in the Claudio Santoro Collection and the first edition published in 1975. The study investigates, on one hand, the extent to which the manuscripts reveal the composer's compositional process during his early dodecaphonic phase and, on the other, how the 1975 edition introduces extended flute techniques within the Brazilian context, with particular attention to the use of key slaps. The analysis shows that only *Epigram I* bears a confirmed date (1942), while the remaining manuscripts lack explicit chronological information, suggesting a compositional process developed in distinct stages. Comparison between sources reveals that a significant portion of the extended techniques found in the 1975 edition—such as flutter tongue, glissando, simulated polyphony, and key slaps—do not appear in the manuscripts and were likely incorporated at a later stage. With regard to serial writing, the manuscripts display greater rigidity in the organization of the twelve-tone rows, with fewer omissions and repetitions than in the published edition. The results broaden the understanding of Santoro's early twelve-tone phase, highlighting differences between the manuscripts and the 1975 edition, with a reconfiguration of aesthetic priorities and a shift from serial rigor toward sonic and instrumental exploration in flute writing.

Keywords: dodecaphonism in Brazil; documentary analysis of musical manuscripts; musical editing and compositional process; extended flute techniques; Brazilian solo flute in the twentieth century

CUATRO EPIGRAMAS PARA FLAUTA SOLA DE CLAUDIO SANTORO: ANÁLISIS DE LOS MANUSCRITOS Y DE LA EDICIÓN DE 1975

Resumen: Este artículo analiza la obra *Cuatro Epigramas para flauta sola* de Claudio Santoro desde una perspectiva analítico-documental, a partir de la comparación entre cuatro manuscritos conservados en el Acervo Claudio Santoro y la primera edición publicada en 1975. El estudio investiga, por un lado, en qué medida los manuscritos permiten comprender el proceso compositivo del compositor durante su fase dodecafónica inicial y, por otro, en qué términos la edición de 1975 introduce técnicas expandidas para flauta en el contexto brasileño, con especial atención al uso de las llaves percutidas. El análisis demuestra que solo el *Epigrama I* presenta una fecha confirmada (1942), mientras que los demás manuscritos carecen de datación explícita, lo que sugiere un proceso compositivo desarrollado por etapas. La comparación entre las fuentes revela que una parte significativa de las técnicas expandidas presentes en la edición de 1975—como frulato, glissando, polifonía simulada y llave percutida—no aparece en los manuscritos y fue probablemente incorporada con posterioridad. En cuanto a la escritura serial, los manuscritos muestran un mayor rigor en la organización de las series de doce sonidos, con menor incidencia de omisiones y repeticiones que en la edición publicada. Los resultados amplían la comprensión de la fase dodecafónica inicial de Santoro, evidenciando diferencias entre los manuscritos y la edición de 1975, con una reconfiguración de las prioridades estéticas y un desplazamiento del rigor serial hacia la exploración sonora e instrumental en la escritura para flauta.

Palabras clave: dodecafonismo en Brasil; análisis documental de manuscritos musicales; edición musical y proceso compositivo; técnicas expandidas para flauta; flauta sola brasileña en el siglo XX

1. Introdução

Os *Quatro Epigramas* para flauta solo, de Claudio Santoro (1919-1989), pertencem ao ciclo de obras de sua fase dodecafônica inicial. Segundo Mariz (1970, p. 178), a primeira audição mundial da obra ocorreu em setembro de 1943, no Rio de Janeiro, interpretada por Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005), professor de composição de Santoro e importante articulador da difusão do dodecafonismo no Brasil. Embora a bibliografia costume situar a obra em 1942, a documentação manuscrita permite compreender essa data como referente ao início do processo composicional, sugerindo um desenvolvimento progressivo que será discutido adiante.

A década de 1940 constituiu momento decisivo na formação estética do compositor, marcado pela aproximação com o grupo Música Viva e pelo início das aulas de composição com Hans-Joachim Koellreutter. Esse período corresponde à chamada fase dodecafônica inicial, geralmente situada entre 1939 e 1946, caracterizada por intensa experimentação formal e por progressiva assimilação de procedimentos associados à técnica dos doze sons.²

A produção dodecafônica de Santoro tem sido objeto recorrente da musicologia brasileira, em parte devido a uma ambivalência de informações quanto ao momento e à natureza de sua adesão à técnica dodecafônica. Não é consensual se o compositor já produzia obras de caráter dodecafônico antes de seu contato sistemático com Koellreutter — reconhecido como pioneiro do dodecafonismo no Brasil — ou se foi esse contato que orientou de modo decisivo sua escrita em direção ao método dodecafônico schoenberguiano. Parte da bibliografia e depoimentos do próprio compositor sugerem que Santoro já explorava procedimentos composicionais organizados antes de dominar formalmente a técnica dos doze sons, distinção fundamental para a compreensão de sua produção inicial.

Em entrevista concedida a Rangel Bandeira, Santoro relata que, ao apresentar a Koellreutter o início de sua *Sinfonietta* para duas orquestras de cordas, foi questionado sobre seu conhecimento da técnica dodecafônica, ao que respondeu negativamente. A reação de Koellreutter — “isto parece escrito por quem conhece a técnica dos doze sons” (Santoro, [194?] apud Mendes, 2009) — indica que certos traços de rigor construtivo e organização intervalar já estavam presentes em sua escrita, ainda que não configurassem, naquele momento, uma aplicação sistemática do método dodecafônico. Essa diferença entre procedimentos composicionais organizados e dodecafonismo em sentido estrito permite situar os *Quatro Epigramas* em um ponto de transição no percurso estético do compositor.

² A produção de Claudio Santoro costuma ser dividida em diferentes fases estilísticas: um período dodecafônico inicial (1939–1946), associado à influência de Hans-Joachim Koellreutter e ao grupo Música Viva; uma fase de transição (1946–1948); um período nacionalista (1949–1960), marcado pela aproximação com elementos da música brasileira e por uma escrita voltada à comunicabilidade e ao engajamento estético-social; e um retorno ao serialismo a partir da década de 1960, posteriormente expandido por alguns autores em subfases ligadas à vanguarda e à maturidade composicional. Para uma discussão mais aprofundada acerca dessas divisões, ver Mendes (2009).

Comentando essa fase, Neves (1981, p. 99) observa que é comum às obras do período “o rigor lógico da construção, o cerebralismo e a ausência de concessões à sensibilidade primária”. Koellreutter, ao analisar a produção de Santoro, descreve uma música marcada por escolhas estéticas deliberadas (*parti pris*), de caráter incisivo, metálico e estruturalmente rigoroso, na qual a escuta não se limita à fruição sensível, mas convoca também a compreensão intelectual (Koellreutter apud Neves, 1981, p. 100). Essas observações contribuem para situar os *Quatro Epigramas* em um panorama caracterizado pela experimentação formal e pelo rigor construtivo.

Além das questões relacionadas ao dodecafonismo, a obra suscita interesse particular no que se refere ao tratamento instrumental da flauta. Na edição publicada, observam-se procedimentos associados às chamadas técnicas expandidas, como frulato, glissando, trêmolos, polifonia simulada e o uso de chaves percutidas, especialmente no *Epigrama IV*. Consideradas em relação ao contexto brasileiro da década de 1940, tais soluções timbrísticas sugerem um alargamento significativo do vocabulário do instrumento. Entretanto, a ausência desses recursos nos manuscritos autógrafos levanta questões fundamentais acerca de sua cronologia e de seu estatuto no processo composicional.

O caso das chaves percutidas é particularmente significativo, pois oferece um referencial histórico para a discussão do recurso, especialmente em relação a *Density 21.5* (1936), de Edgard Varèse, obra frequentemente apontada como pioneira em seu emprego na flauta solo. Estudos posteriores, contudo, indicam que o efeito não consta no manuscrito original da obra, tendo sido incorporado apenas em revisão realizada em 1946 (Dick, 1975; Garcia, 2002; Toff, 2012). Esse dado desloca o debate do pioneirismo estrito para a discussão sobre revisão editorial e processo composicional, perspectiva relevante para a análise dos *Quatro Epigramas*.

Apesar da relevância dessas questões, permanece pouco investigada na literatura a relação entre o processo composicional documentado nos manuscritos, a revisão editorial da obra e suas implicações para a compreensão da fase dodecafônica inicial de Claudio Santoro. Ademais, o repertório do compositor para flauta solo tem recebido atenção analítica ainda limitada, particularmente no que se refere à articulação entre escrita dodecafônica e tratamento instrumental. A ausência de estudos que integrem essas dimensões, aliada à necessidade de uma abordagem mais flexível da cronologia composicional da obra a partir das fontes autógrafas, justifica a presente investigação.

Diante desse quadro, este artigo confronta os manuscritos preservados no Acervo Claudio Santoro com a edição de 1975, com dois objetivos complementares: esclarecer, do ponto de vista historiográfico, as condições de elaboração e a cronologia da obra; e analisar, sob uma perspectiva musicológica, de que modo a escrita dodecafônica e as técnicas expandidas se articulam nas diferentes versões. A investigação baseia-se em pesquisa documental e analítica, examinando divergências entre manuscritos e edição, tanto no tratamento das séries de doze sons quanto na incorporação de soluções timbrísticas. Estudos voltados à investigação de processos composicionais a partir de manuscritos e versões sucessivas de obras musicais compreendem documentos autógrafos não apenas como fontes textuais, mas também como registros do próprio processo criativo

(Zago, 2002). No presente estudo, essa perspectiva contribui para compreender de que modo revisões posteriores reconfiguram aspectos cronológicos, estruturais e técnico-instrumentais dos *Quatro Epigramas*.

O referencial teórico do estudo articula três eixos principais. No âmbito musicológico, apoia-se na literatura dedicada à trajetória composicional de Claudio Santoro, particularmente nos estudos de Sérgio Nogueira Mendes, Vasco Mariz e José Maria Neves. No plano técnico-instrumental, fundamenta-se na produção especializada sobre técnica da flauta e técnicas expandidas, com destaque para Helen Bledsoe, Nancy Toff, Robert Dick e Maurício Garcia. No campo da análise musical, o trabalho dialoga com os pressupostos da teoria dodecafônica formulada por Arnold Schoenberg e com contribuições da teoria pós-tonal, especialmente Joseph Straus. A articulação desses referenciais permite uma abordagem integrada dos aspectos históricos, composicionais e técnico-instrumentais da obra.

Além do esclarecimento cronológico e documental, a investigação busca identificar diferentes níveis de rigor na aplicação do método dodecafônico ao longo dos *Quatro Epigramas*, bem como compreender de que modo a comparação entre manuscritos e edição revela transformações nas prioridades composicionais do autor. Parte-se da hipótese de que a escrita da obra não resulta de aplicação homogênea da técnica dodecafônica, mas de um processo dinâmico de elaboração, no qual organização intervalar, decisões estruturais e soluções instrumentais assumem funções distintas em cada *Epigrama*. Ao analisar essas diferenças, busca-se compreender de que maneira a revisão de 1975 reconfigura as prioridades estéticas da obra, deslocando o equilíbrio entre rigor construtivo e exploração instrumental, e em que medida essas transformações contribuem para uma leitura mais ampla da fase dodecafônica inicial de Claudio Santoro.

2. Divergências na data de composição da obra

A data de composição dos *Quatro Epigramas para flauta solo* constitui um elemento central para a compreensão tanto dos procedimentos composicionais adotados por Claudio Santoro quanto das implicações historiográficas relativas à escrita dodecafônica e ao emprego de recursos instrumentais na obra. A bibliografia especializada, entretanto, não apresenta consenso a esse respeito: enquanto parte da literatura situa a composição em 1942, outras fontes — incluindo depoimentos do próprio compositor e documentação epistolar — indicam um processo mais fragmentado, que coloca essa data em perspectiva. Para abordar essa divergência, articulam-se três frentes de análise: a historiografia musicológica, os documentos epistolares do compositor e o exame direto dos manuscritos, este último constituindo a principal contribuição do presente estudo.

No âmbito da historiografia musicológica, autores como Neves e Mariz situam a obra em 1942. Para Neves (1980, p. 99), a produção de Santoro nesse período caracteriza-se por “grande variedade de soluções aos problemas composicionais”, incluindo os *Quatro Epigramas*. Mariz (1970, p. 70) também atribui explicitamente a obra a esse ano, ao mencionar, entre as composições de 1942, “os Quatro

Epigramas para flauta solo”. De modo semelhante, Mendes (2007, p. 5), ao analisar aspectos da escrita serial da obra, refere-se aos *Epigramas* como uma peça de 1942, enfatizando o controle rigoroso das transformações da série.

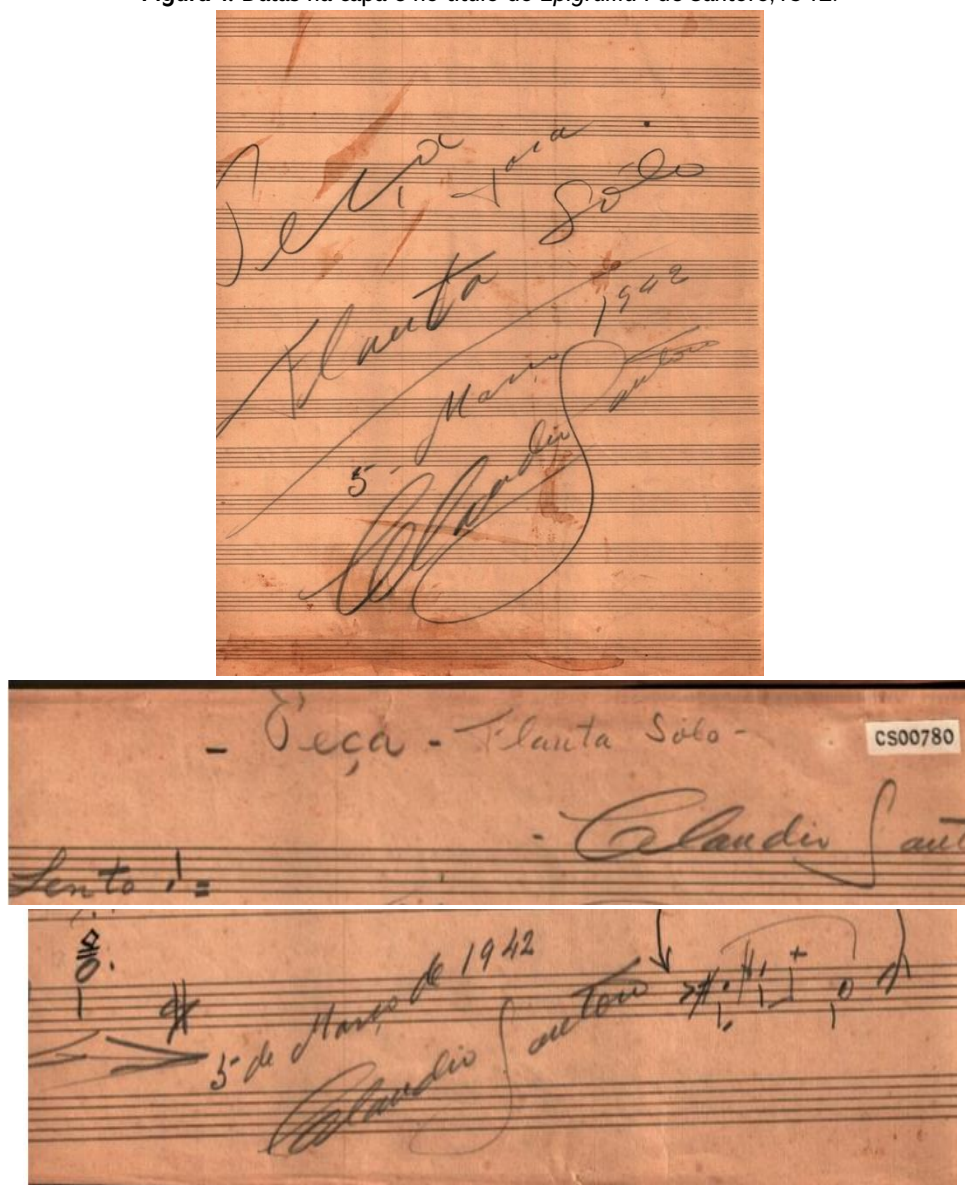
Em contrapartida, entrevistas concedidas pelo próprio Santoro introduzem dúvidas quanto à precisão dessa data. Em depoimento citado por Mendes, o compositor afirma que os *Quatro Epigramas* teriam sido compostos em 1941, no mesmo período do 1º *Quarteto* e da *Sonatina para oboé e piano*. Nesse relato, Santoro enumera suas obras da fase inicial do serialismo e inclui explicitamente os *Quatro Epigramas para flauta solo* entre as composições de 1941, sugerindo uma cronologia distinta daquela consolidada pela bibliografia secundária.

A correspondência de Santoro com Curt Lange contribui para esclarecer essa divergência ao indicar que os *Epigramas* não foram concebidos como um ciclo unitário, mas compostos de forma gradual. Em carta datada de 7 de julho de 1942, o compositor menciona a conclusão de um *Epigrama para flauta solo* já executado por Koellreutter e informa estar finalizando um segundo, escrito a partir da mesma série (Santoro apud Vieira, 2006, p. 20). Em outra carta, de 5 de fevereiro de 1943, Santoro refere-se à existência de apenas três *Epigramas* para flauta solo enviados a Carlos Paz, sem qualquer menção a um quarto movimento (Santoro apud Vieira, 2006, p. 22).

Essa cronologia fragmentada tem efeito direto sobre a interpretação tanto dos manuscritos quanto da edição publicada. Essa constatação é central para a leitura crítica da obra, pois permite compreender determinadas escolhas editoriais posteriores — em especial a incorporação de soluções timbrísticas e técnicas expandidas — como decisões tardias, associadas a uma revisão retrospectiva, e não necessariamente à concepção original.

A materialidade dos manuscritos reforça essa hipótese. O documento correspondente ao atual *Epigrama I* apresenta-se sob o título *Peça para flauta solo* e traz datação explícita “5 de março de 1942” além da assinatura do compositor (ver Figura 1). O uso do título no singular sugere que, naquele momento, a obra ainda não era concebida como parte de um conjunto maior. Esse dado documental adquire especial relevância quando cotejado com a edição de 1975, na qual a peça passa a integrar um ciclo de quatro movimentos.

Figura 1: Datas na capa e no título do *Epigrama I* de Santoro, 1942.



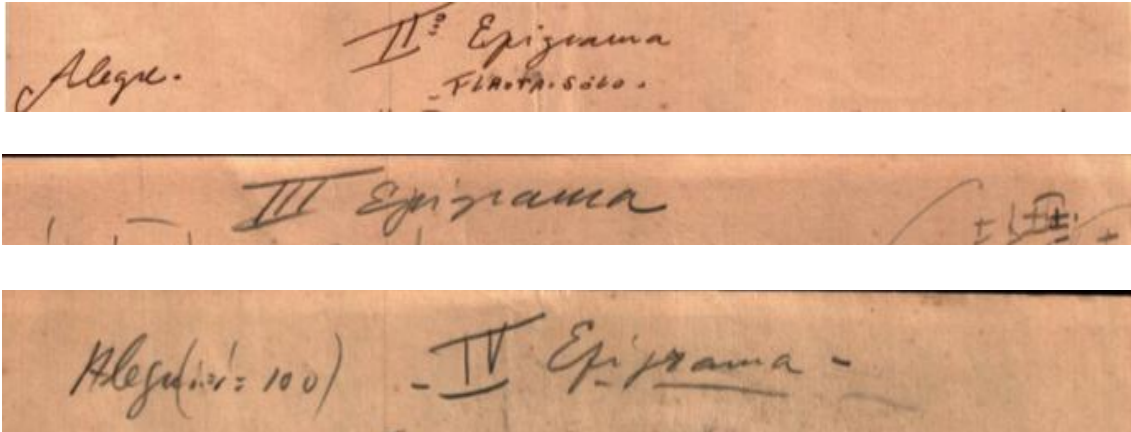
Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A identificação desse manuscrito como correspondente ao *Epigrama I* da edição publicada fundamenta-se não apenas na datação, mas também em critérios musicais: a correspondência melódica, a manutenção do andamento lento e a proximidade rítmica em relação à versão impressa confirmam tratar-se da mesma obra, apesar da alteração do título. Desse modo, o manuscrito permite estabelecer com segurança o ano de composição do *Epigrama I* como 1942.

Em contraste com esse primeiro documento, os manuscritos dos *Epigramas II*, *III* e *IV* não apresentam qualquer indicação cronológica explícita (figura 2). Diferentemente do *Epigrama I*, essas peças já aparecem identificadas como parte de um conjunto numerado, o que sugere uma concepção posterior ou, ao menos, uma reorganização do material. Além disso, observam-se diferenças materiais entre esses manuscritos — como variações na tinta, na espessura do traço e no padrão

caligráfico — que sugerem momentos distintos de escrita e reforçam a hipótese de uma composição não simultânea.

Figura 2: Ausência de datas nos títulos dos *Epigramas II, III e IV* nos manuscritos.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A partir da articulação entre os dados fornecidos pela bibliografia, pela correspondência do compositor e pela análise direta dos manuscritos, é possível afirmar que apenas o *Epigrama I* pode ser datado com precisão em 1942, enquanto os demais movimentos foram elaborados em momentos posteriores. A análise documental, portanto, não apenas confirma uma data específica, como também evidencia um processo composicional desenvolvido em etapas. Essa constatação será fundamental para a discussão subsequente, na qual se examina como a edição de 1975 reorganiza retrospectivamente materiais concebidos em momentos distintos, com implicações diretas para a escrita serial e para o emprego de técnicas expandidas na flauta.

3. Construção sonora dos *Quatro Epigramas* no trajeto manuscrito–edição

As obras *Density 21.5* (1936), de Edgard Varèse, e *Quatro Epigramas para flauta solo*, de Claudio Santoro, costumam ser aproximadas na literatura especializada tanto pela proximidade cronológica quanto pelo emprego de recursos que expandem as possibilidades tímbricas da flauta. Entre esses recursos, destaca-se o efeito percussivo produzido pela batida das chaves do instrumento, presente em ambas as composições (ver Figuras 3 e 4).

Figura 3: As chaves percutidas na obra *Density 21.5* de Varèse.



Fonte: Edgard Varèse, *Density 21.5*. New York: Colfranc Music Publishing Co., 1966.

Figura 4: As chaves percutidas no Epigrama IV de Santoro.



Fonte: Claudio Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*, Savart, 1975.

Neste trabalho, tal efeito percussivo na flauta será denominado **chaves percutidas** (referido na literatura de língua inglesa como *key slap*), adotando-se de forma unificada a terminologia em português, com menção a variantes em outros idiomas apenas quando relevantes do ponto de vista histórico ou editorial. A definição adotada baseia-se nos escritos de Robert Dick, flautista, compositor e pedagogo norte-americano, autor de materiais didáticos fundamentais sobre técnicas expandidas para flauta no século XX:

Sons percussivos são produzidos pela batida de uma ou mais chaves da flauta e/ou por ataques percussivos de língua, que geram ressonâncias no tubo da flauta. O mais familiar som percussivo, *key-slaps* em notas *staccato*, foi introduzido na flauta por Varèse em 1936. (Dick, 1975, p.129)

O autor destaca nesse trecho que o uso das chaves percutidas em notas *staccato* foi introduzido no repertório da flauta por Varèse em *Density 21.5*, composta em 1936.

Essa afirmação é corroborada por outras fontes de referência. A flautista e pesquisadora Helen Bledsoe (2025), em sua listagem comentada de repertório com técnicas estendidas, identifica *Density 21.5* como a primeira obra a empregar chaves percutidas no repertório do instrumento. De modo semelhante, Hugh Davies (2001), ao tratar de instrumentos modificados e técnicas estendidas no *Grove Music Online*, afirma que a obra de Varèse foi provavelmente a primeira a utilizar tal efeito.

Embora *Density 21.5* seja amplamente reconhecida como um marco na história da flauta — tanto pelo tratamento inovador do timbre quanto pela exploração integral da tessitura do instrumento — estudos posteriores relativizam a data de introdução do efeito de chaves percutidas. Segundo a tese de doutorado de Mauricio Freire Garcia (*Varèse's Density 21.5: beyond pitch organization*, New England Conservatory, 2002), a versão original de *Density 21.5* — preservada em manuscritos autógrafos analisados pelo autor — não apresenta indicações do efeito de chaves percutidas em sua forma inicial, tendo esse recurso sido incorporado apenas na revisão de 1946.

Essa constatação abre espaço para a discussão, recorrente na literatura, sobre a possibilidade de outras obras terem empregado recursos semelhantes antes da revisão de *Density 21.5*. No caso dos *Quatro Epigramas* de Claudio Santoro,

levantou-se a hipótese de que o compositor pudesse ter utilizado chaves percutidas já em 1942, data atribuída a parte dos manuscritos da obra. Mariz (1970, p. 178) relata que os *Epigramas* teriam sido estreados em 1943 por Koellreutter, no Rio de Janeiro; no entanto, não há registros sonoros que confirmem a execução de técnicas expandidas nessa ocasião, nem evidências de que todos os *Quatro Epigramas* tenham sido apresentados nesse mesmo ano. Diante disso, os manuscritos assumem papel central como fonte primária para a verificação dessa hipótese.

3.1. Transformações nas sonoridades dos *Quatro Epigramas*

Os manuscritos originais dos *Quatro Epigramas* foram localizados em 2012 na residência de Gisèle Santoro, viúva do compositor, em Brasília, onde à época funcionava também a sede da Associação Claudio Santoro. O material encontrava-se reunido em um único envelope contendo quinze páginas, incluindo capa, anotações sobre possíveis sequências seriais e partituras dos *Quatro Epigramas*. Esse conjunto revelou-se fundamental para a comparação entre os manuscritos e a edição publicada em 1975, permitindo investigar se Santoro já empregava técnicas expandidas em um momento em que tais recursos ainda eram pouco frequentes no repertório brasileiro para flauta.

Por se tratar de obra para flauta solo, toda a escrita encontra-se em clave de sol. A composição apresenta-se sem indicação de métrica definida e sem armadura de clave, características compatíveis com sua organização serial. Nos exemplos analíticos que reproduzem recortes das séries dodecafônicas ou trechos comparativos, preserva-se a grafia das fontes, evitando-se a inserção editorial de elementos notacionais ausentes nos manuscritos ou na edição.

Na edição de 1975, identificam-se os seguintes recursos de técnica expandida: harmônicos, frulatos, trêmolos, glissandos, polifonia simulada e chaves percutidas. A análise a seguir examina de que modo esses recursos aparecem — ou não — nos manuscritos, evidenciando as transformações ocorridas ao longo do processo de revisão da obra. A comparação entre manuscritos e edição sugere que, na concepção inicial da obra, Santoro privilegia a organização intervalar do material dodecafônico, enquanto a exploração tímbrica e os procedimentos associados à expansão sonora do instrumento assumem maior relevância apenas na revisão posterior da obra.

3.1.1 *Epigrama I*

No mesmo envelope foram encontradas três versões distintas do manuscrito do *Epigrama I*, evidenciando um processo composicional em múltiplas etapas.

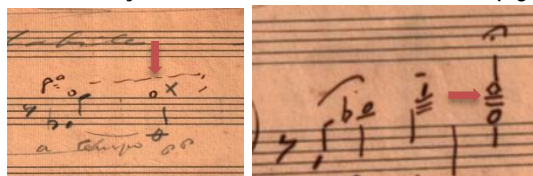
Na edição de 1975, o primeiro sistema do *Epigrama* apresenta um harmônico (ver Figura 5). Nos manuscritos, esse recurso aparece apenas em um dos esboços, acompanhado da indicação 8ª (ver Figura 6), enquanto nas duas outras versões não há qualquer indicação de harmônicos ou duplicação de oitava (ver Figura 7).

Figura 5: Harmônico no primeiro sistema do *Epigrama 1*.



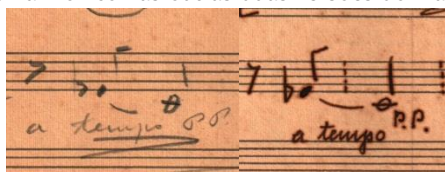
Fonte: Santoro, Quatro Epigramas para flauta solo. Savart, 1975.

Figura 6: Presença de harmônico no manuscrito do *Epigrama I*.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Figura 7: Ausência de harmônico nas outras duas versões do manuscrito do *Epigrama I*.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Essa divergência sugere que o emprego do harmônico não constitui elemento estrutural da concepção inicial da obra, mas um recurso posteriormente selecionado e fixado na versão editada. Duas dessas versões manuscritas são datadas de 1942, e o fato de o harmônico já aparecer em uma delas indica que esse procedimento foi incorporado relativamente cedo no processo composicional e posteriormente mantido na edição.

Do ponto de vista histórico, o *Epigrama I* sugere um estágio inicial de experimentação tímbrica ainda limitado, no qual determinados recursos são testados, mas não plenamente estabilizados. Essa situação contrasta com o que se observa nos epigramas seguintes, nos quais as diferenças entre manuscrito e edição revelam transformações mais profundas.

Cabe observar, contudo, que o uso de harmônicos na flauta não constitui, em si, um procedimento inovador no repertório do século XX. Segundo Toff (2012), os harmônicos já eram empregados por flautistas desde o século XIX como recurso de variação tímbrica e passaram progressivamente a ser incorporados pelos compositores como efeito expressivo intencional. Obras de Franz Doppler e Maurice Ravel, entre outros, já exploravam tal procedimento como recurso sonoro específico, evidenciando sua consolidação histórica na escrita para o instrumento.

A presença do harmônico no *Epigrama I* não indica necessariamente uma ruptura técnica ou estética radical, mas antes a apropriação de um recurso já estabelecido na prática instrumental. Tal fato reforça a interpretação de que, nessa fase inicial da obra, Santoro experimenta procedimentos tímbricos relativamente

consolidados antes de desenvolver, em etapas posteriores, uma exploração mais ampla das técnicas expandidas.

Do ponto de vista performático, a presença pontual de harmônicos na edição de 1975 introduz diferenciação tímbrica localizada, ampliando a projeção sonora do instrumento e exigindo maior controle de emissão e afinação por parte do intérprete (exemplo sonoro disponível nas referências). Esse recurso intensifica a dimensão colorística da escrita sem alterar significativamente sua organização estrutural.

3.1.2 *Epigrama II*

Nos manuscritos do *Epigrama II* foram identificados três esboços pertencentes ao mesmo conjunto documental. Esses materiais apresentam numerosas correções e rasuras (ver Figura 8), indicando um estágio ainda experimental da escrita.

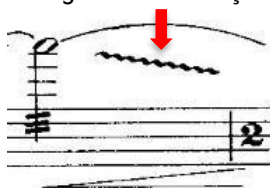
Figura 8: Esboço do *Epigrama II* no manuscrito.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

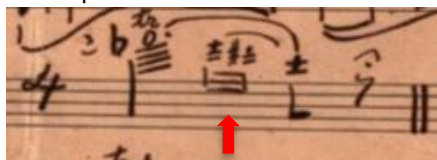
Na edição de 1975 observam-se duas técnicas expandidas — frulato e glissando — bem como a combinação simultânea desses efeitos. Enquanto na edição observa-se a indicação explícita de glissando (Figura 9a), nos manuscritos correspondentes, não há qualquer indicação desse efeito, como se observa na Figura 9b. A ausência do recurso nas versões manuscritas sugere que o glissando foi incorporado apenas em fase posterior do processo composicional, possivelmente durante a revisão da obra.

Figura 9a: Indicação de glissando na edição de 1975, *Epigrama II*



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 9b: Trecho correspondente no manuscrito sem indicação do glissando.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

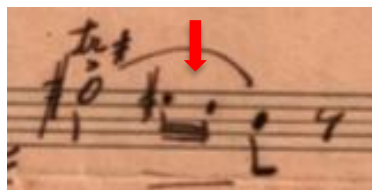
Situação semelhante ocorre com o frulato. Na edição publicada, o compositor utiliza o efeito — por vezes combinado ao glissando — como elemento expressivo do trecho (Figura 10a). Nos manuscritos, contudo, não há indicação correspondente (Figura 10b), reforçando a hipótese de introdução posterior desse procedimento técnico.

Figura 10a: Indicação de frulato (Flutterz.) e glissando no trecho da edição de 1975, *Epigrama II*



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 10b: Excerto do manuscrito mostrando ausência de frulato e glissando, *Epigramas II*



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A ausência sistemática desses recursos nas versões manuscritas indica que tais técnicas não pertencem à concepção inicial da obra, mas resultam de uma intervenção posterior associada à revisão da década de 1970. Diferentemente do que ocorre no *Epigrama I*, no qual determinados procedimentos tímbricos já aparecem em estágio inicial, o *Epigrama II* evidencia uma transformação mais substancial entre manuscrito e edição.

A edição de 1975, ao incorporar esses efeitos, intensifica a instabilidade tímbrica e amplia as possibilidades expressivas do instrumento, exigindo do intérprete maior controle da emissão e da transição entre técnicas (tradicionais e expandidas). O emprego do frulato tende a atenuar a nitidez dos intervalos, contribuindo para uma percepção menos rígida das relações seriais (exemplo sonoro disponível nas referências). A diferença entre as versões evidencia, assim, uma transformação significativa na projeção sonora da obra.

3.1.3 Epigrama III

O *Epigrama III* possui um único manuscrito. Na edição de 1975, observam-se duas técnicas expandidas — harmônicos e frulato — cuja presença pode ser comparada com os registros manuscritos.

Na edição publicada, observam-se diferentes ocorrências de harmônicos (Figura 11a), incluindo aqueles situados na terceira oitava (Figura 11b). No manuscrito, contudo, aparece apenas um harmônico em Ré^b (Figura 11c), não havendo indicação dos demais presentes na edição. Essa diferença sugere que parte da exploração dos harmônicos foi ampliada posteriormente, possivelmente relacionada à dinâmica e à cor sonora buscadas pelo compositor no processo de revisão.

Figura 11a: *Epigrama III*, edição de 1975 — ocorrência de harmônicos.

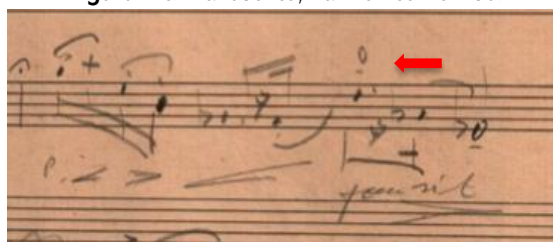


Figura 11b: *Epigrama III*, edição de 1975 — harmônicos na terceira oitava.:



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 11c: manuscrito, harmônico no Ré^b.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

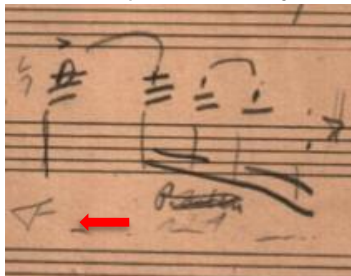
No que se refere ao frulato, o compositor utiliza explicitamente esse recurso, indicado pelo termo em alemão *Flutterzunge* na edição de 1975 (Figura 12a). No manuscrito, entretanto, há apenas uma palavra rabiscada iniciada pela letra “f”, cuja leitura não é completamente legível (Figura 12b). Embora essa grafia sugira a intenção do compositor, não é possível confirmar de modo inequívoco a indicação do efeito.

Figura 12a: *Epigrama III*, edição de 1975 — indicação de frulato (*Flutterz.*).



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 12b: Epigrama III, manuscrito — possível indicação de frulato, parcialmente ilegível.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

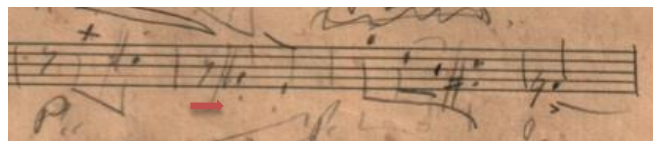
Apesar de algumas técnicas expandidas aparecerem no manuscrito do *Epigrama III*, não é possível determinar com precisão o momento de sua incorporação, uma vez que apenas o manuscrito do *Epigrama I* apresenta datação. Ainda assim, o *Epigrama III* evidencia um estágio intermediário do processo composicional, no qual procedimentos tímbricos começam a emergir, mas ainda não apresentam a clareza observada na edição final. Do ponto de vista performático, a análise sugere uma continuidade da concepção musical entre as duas versões.

3.1.4 Sonoridades expandidas no *Epigrama IV*

Entre os quatro epigramas, o *Epigrama IV* é aquele em que a edição de 1975 concentra a maior densidade de recursos técnicos e tímbricos, com combinações de frulato, glissando, trêmulos, harmônicos, polifonia simulada e chaves percutidas. Esses procedimentos reconfiguram a superfície sonora da peça e impõem demandas interpretativas específicas, sobretudo pela alternância rápida entre articulações e efeitos. O manuscrito do *Epigrama IV* foi encontrado no mesmo envelope dos demais *Epigramas*, associados a 1942, apresentando o mesmo tipo de papel e tinta, embora não possua datação própria. A comparação entre manuscrito e edição permite verificar em que medida os recursos tímbricos presentes na versão publicada já integravam a concepção inicial da obra.

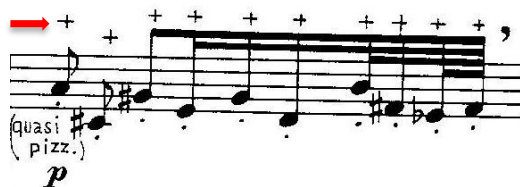
No que se refere ao efeito de chaves percutidas, não se observa qualquer indicação desse recurso no manuscrito. No trecho correspondente, o manuscrito apresenta apenas a articulação em *staccato* e a sucessão de alturas, sem os efeitos percussivos presentes na edição (Figura 13a), enquanto a versão publicada incorpora a técnica de chaves percutidas e maior complexidade rítmica e técnica (Figura 13b). Essa diferença sugere que tal procedimento não fazia parte da versão inicial da obra.

Figura 13a: *Epigrama IV*, manuscrito — trecho em *staccato* sem indicação de chaves percutidas



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Figura 13b: *Epigrama IV*, edição de 1975 — trecho com chaves percutidas

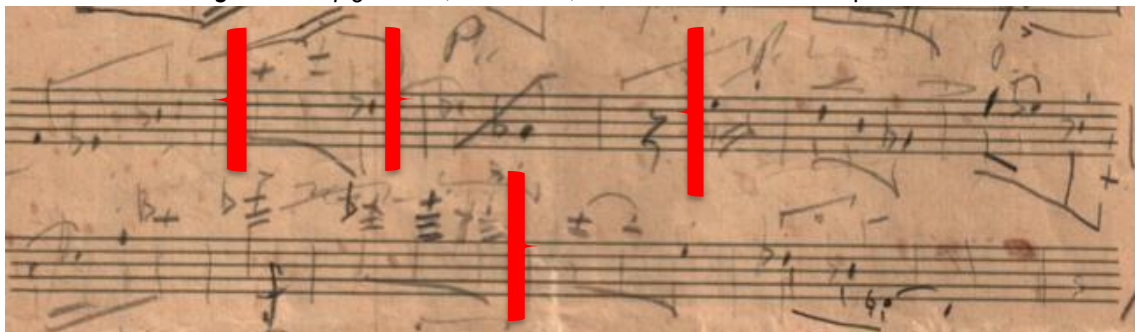


Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Apesar dessas diferenças, observa-se continuidade do material estrutural. A partir da terceira nota do trecho manuscrito, as alturas coincidem com aquelas da edição, formando a mesma sucessão intervalar, o que indica permanência da organização serial do material (Figuras 13a e 13b). A edição acrescenta técnicas expandidas flautísticas por meio da alternância entre trêmulos e chaves percutidas, recurso ausente na versão manuscrita correspondente.

Essa transformação da superfície sonora pode ser observada de forma mais ampla na comparação entre os trechos correspondentes do manuscrito e da edição (Figuras 14a e 14b), nos quais se verifica a permanência das alturas aliada à ampliação dos recursos tímbricos na versão publicada em duas sequências: {Lá, Dó e Réb} e {Mi, Sol, Ré, Si, Solb, Fá, Mib, Sib, Dó, Lá, Réb, Fá, Lá, Mib, Sol. Fá#}.

Figura 14a: *Epigrama IV*, manuscrito, sucessão de alturas correspondente



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Figura 14b: *Epigrama IV*, edição de 1975 — adição de trêmulos e chaves percutidas no trecho de alturas correspondente



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

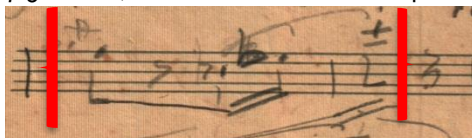
Situação semelhante ocorre com a polifonia simulada. Na edição, observa-se a sobreposição de camadas sonoras em trêmolo sobre a sequência {Sol $\flat$, Fá, Si $\flat$, Mi $\flat$ e Dó} para execução em um instrumento melódico (Figura 15a), enquanto no manuscrito o compositor registra apenas a sequência da voz inferior, sem a duplicação de planos sonoros presente na versão publicada (Figura 15b).

Figura 15a: *Epigrama IV*, edição de 1975 — polifonia simulada.



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 15b: *Epigrama IV*, manuscrito — ausência de polifonia (voz única)



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A indicação de andamento *Allegro* ($\text{♩} = \text{♩} = 100$) já se encontra no manuscrito, associada a uma escrita com barras de compasso que alternam padrões binários e ternários (Figura 16a). Na edição, entretanto, a ausência de compassos modifica o papel dessa indicação, restringindo sua função à organização local das figuras rítmicas (Figura 16b).

Figura 16a: *Epigrama IV*, manuscrito, indicação de andamento com barras de compasso



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Sob o viés da utilização de técnicas expandidas, observa-se que, na versão inicial da obra, Santoro não empregava as sonoridades presentes na edição de 1975. A comparação entre manuscritos e edição evidencia a ausência sistemática desses procedimentos nas versões preliminares, indicando sua incorporação apenas em momento posterior do processo composicional. Do ponto de vista documental, verifica-se ainda que, embora os manuscritos estejam reunidos em um mesmo envelope e compartilhem características materiais semelhantes, apenas o *Epigrama I* apresenta datação explícita; os demais manuscritos não possuem indicação cronológica, e o *Epigrama IV* sequer parece finalizado, o que limita a determinação precisa das etapas de incorporação das técnicas expandidas na obra.

A única técnica expandida identificada nos manuscritos é um harmônico. Recursos como frulato, glissando, polifonia simulada e, sobretudo, chaves percutidas não aparecem em nenhuma versão preliminar, indicando que tais procedimentos foram incorporados posteriormente.

Essa comparação evidencia também que a escrita serial e o uso das técnicas expandidas não constituem dimensões independentes, mas etapas distintas do processo composicional. Nos manuscritos, Santoro dedica-se prioritariamente à coerência intervalar das séries; já na edição de 1975, as técnicas expandidas funcionam como dispositivos de realce timbrístico e estrutural. A revisão não rompe com o serialismo, mas desloca sua projeção sonora, revelando mudança de prioridades estéticas entre o momento da composição e o da revisão.

Do ponto de vista performático, o *Epigrama IV* apresenta a maior transformação entre manuscrito e edição. A incorporação de trêmulos, polifonia simulada e chaves percutidas na versão de 1975 aumenta significativamente a complexidade técnica da execução, exigindo maior controle de articulação, coordenação dos dedos e precisão nos ataques percussivos das chaves, conforme descrito por Dick (1975). Essas intervenções ampliam o grau de virtuosismo da peça e reconfiguram sua superfície sonora, enquanto o material intervalar permanece estruturalmente estável.

Como ocorre em *Density 21.5*, as técnicas expandidas — incluindo o efeito de chaves percutidas — foram incorporadas posteriormente à composição inicial. Isso indica que Santoro retornou à obra décadas depois para ampliar sua paleta técnica, integrando recursos que possivelmente não faziam parte de sua concepção original. Essa revisão reforça o caráter serial da fase dodecafônica do compositor e evidencia sua abertura a novas soluções tímbricas em um segundo momento do processo criativo.

4. A escrita dodecafônica de Santoro dos *Quatro Epigramas* no trajeto manuscrito–edição

Por se tratar de uma obra composta durante a fase dodecafônica de Claudio Santoro — delineada pelo próprio compositor em entrevistas e correspondência — a análise dos manuscritos permite compreender não apenas a organização das séries, mas também o grau de rigor de sua aplicação e suas transformações na edição de 1975. A abordagem fundamenta-se nos princípios da técnica dodecafônica sistematizados por Arnold Schoenberg, segundo os quais a série de doze sons não constitui um tema musical em sentido tradicional, mas um princípio organizador que regula a sucessão de alturas e suas transformações ao longo da obra, garantindo coerência estrutural ao discurso musical (Schoenberg, 1984, p. 4).

Do ponto de vista analítico, adota-se também a perspectiva da teoria pós-tonal, segundo a qual a série constitui uma ordenação específica das classes de alturas cujas transformações — forma primária, inversão, retrógrado e retrógrado da inversão — organizam o material musical e permitem examinar relações estruturais entre os diferentes segmentos da obra (Straus, 2005, p. 183-191). Essa abordagem possibilita avaliar não apenas a presença da série, mas também processos como omissão, repetição, fragmentação e variação intervalar, aspectos particularmente relevantes para a comparação entre manuscritos e edição.

Nesse contexto, a análise dos manuscritos permite observar em que medida Santoro mantém ou flexibiliza os princípios de organização intervalar da série, bem como compreender as relações entre estrutura serial e escolhas expressivas posteriores evidenciadas na edição de 1975. Com base na matriz (ver Figura 17) gerada a partir da primeira série (PO), que aparece no *Epigrama I*, o texto examina o processo serial empregado pelo compositor em cada peça e o modo como os manuscritos corroboram — ou relativizam — a aplicação desses procedimentos. A

matriz pode ainda ser consultada como referência para a identificação das operações seriais mencionadas ao longo da análise.

Figura 17: Matriz da série geradora (P0) utilizada como referência para a identificação das formas seriais nos *Quatro Epigramas*.

	I0	I4	I1	I10	I3	I8	I7	I2	I11	I6	I9	I5	
P0	D	F#	D#	C	F	A#	A	E	C#	G#	B	G	R0
P8	A#	D	B	G#	C#	F#	F	C	A	E	G	D#	R8
P11	C#	F	D	B	E	A	G#	D#	C	G	A#	F#	R11
P2	E	G#	F	D	G	C	B	F#	D#	A#	C#	A	R2
P9	B	D#	C	A	D	G	F#	C#	A#	F	G#	E	R9
P4	F#	A#	G	E	A	D	C#	G#	F	C	D#	B	R4
P5	G	B	G#	F	A#	D#	D	A	F#	C#	E	C	R5
P10	C	E	C#	A#	D#	G#	G	D	B	F#	A	F	R10
P1	D#	G	E	C#	F#	B	A#	F	D	A	C	G#	R1
P6	G#	C	A	F#	B	E	D#	A#	G	D	F	C#	R6
P3	F	A	F#	D#	G#	C#	C	G	E	B	D	A#	R3
P7	A	C#	A#	G	C	F	E	B	G#	D#	F#	D	R7
	RI0	RI4	RI1	RI10	RI3	RI8	RI7	RI2	RI11	RI6	RI9	RI5	²⁰

Fonte: matriz elaborada a partir da série inicial por meio do software musictheory.net.

4.1 *Epigrama I*

No *Epigrama I*, a série de doze sons não constitui um tema no sentido tradicional, mas fornece o material intervalar que organiza o discurso musical ao longo da peça. A análise do manuscrito e da edição evidencia um tratamento particular da nota Ré, que assume função estrutural de polarização. Esse tratamento revela que a organização serial não opera apenas como sucessão neutra de alturas, mas como princípio de hierarquização interna do material desde os estágios iniciais da composição.

Na edição de 1975, observa-se a presença de uma única barra de compasso convencional em todo o *Epigrama I* (Figura 18) enquanto as demais divisões aparecem apenas de forma pontilhada.³ Essa barra coincide com a conclusão da primeira apresentação completa da série e delimita formalmente o término do segmento inicial. A coincidência entre delimitação formal e conclusão da série sugere articulação estrutural consciente entre organização serial e segmentação formal da obra.

³ O emprego de barras pontilhadas em oposição à barra de compasso contínua sugere distinção funcional entre segmentação motivica e delimitação estrutural formal. Procedimentos semelhantes podem ser observados em repertório moderno para flauta solo do século XX e são discutidos de modo mais amplo em Ferreira (2024).

Figura 18: *Epigrama I*, edição de 1975: única barra de compasso indicando a conclusão da primeira apresentação da série.



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

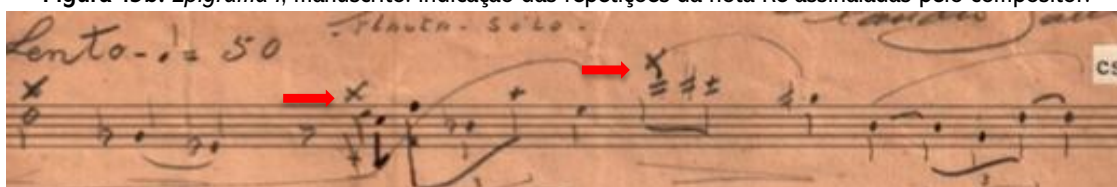
Nesse trecho, a nota Ré aparece repetida três vezes ao longo da série (Figura 19a). No manuscrito correspondente, Santoro marca explicitamente essas repetições com um sinal gráfico ("x"), indicando que não se trata de ocorrência acidental, mas de procedimento deliberado (Figura 19b).

Figura 19a: *Epigrama I*, edição de 1975: repetição da nota Ré na apresentação da série



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 19b: *Epigrama I*, manuscrito: indicação das repetições da nota Ré assinaladas pelo compositor.

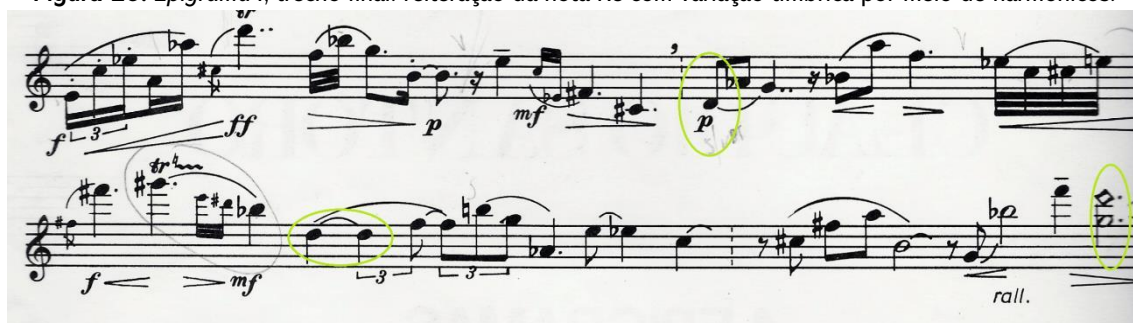


Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A recorrência dessa nota em posições estruturais relevantes — início, ponto intermediário e encerramento da série — bem como sua maior duração relativa, sugerem função de referência auditiva e de articulação formal. Tal configuração produz efeito de polarização sonora dentro de um contexto dodecafônico, criando um ponto de estabilidade perceptiva em meio à sucessão das alturas. O recurso indica que a técnica dodecafônica é empregada de modo flexível, permitindo a emergência de centros perceptivos de referência sem abandono do princípio serial.

Esse comportamento mantém-se ao longo da peça. Na frase final, a nota Ré reaparece insistentemente, reiterando sua função de eixo estrutural (Figura 20). O emprego de harmônicos sobre a mesma altura reforça essa polarização, não pela introdução de novo material, mas pela transformação tímbrica de um mesmo centro sonoro.

Figura 20: *Epigrama I*, trecho final: reiteração da nota Ré com variação tímbrica por meio de harmônicos.



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

A comparação entre manuscrito e edição demonstra que essa polarização já orientava a concepção inicial da obra e não resulta de intervenção editorial posterior, revelando que o tratamento da série não se limita à sucessão das doze alturas, mas envolve hierarquização interna do material sonoro. O procedimento aproxima-se de estratégias de centricidade características da prática serial inicial, nas quais determinadas alturas assumem função organizadora sem comprometer o princípio dodecafônico.

Na dimensão interpretativa, a polarização da nota Ré implica consequências diretas na organização do gesto musical e na percepção da forma. Na primeira frase do *Epigrama I*, essa altura estrutura o início, o ápice e o término do segmento, orientando a construção do fraseado e a projeção dos pontos de tensão e resolução. Ao final da obra, a reaparição do Ré sob diferentes configurações tímbricas — particularmente por meio do harmônico — produz um efeito de reminiscência sonora, reforçando sua função como eixo perceptivo do discurso musical e como referência auditiva da unidade formal (exemplo sonoro disponível nas referências). Essa recorrência não apenas organiza a continuidade da obra, mas também cria uma memória auditiva que orienta a escuta, evidenciando como a interpretação pode explicitar relações estruturais já inscritas na organização serial da peça.

4.2 *Epigrama II*

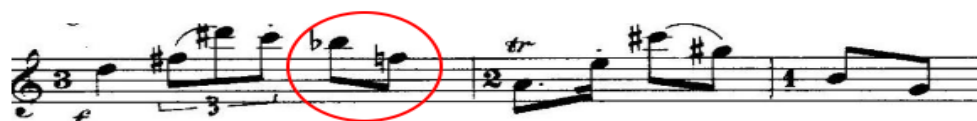
No *Epigrama II*, Santoro retoma a série geradora apresentada anteriormente, organizando o material musical a partir de diferentes formas da série e de suas transformações intervalares. Conforme discutido na introdução desta seção, a série funciona aqui como princípio organizador da sucessão de alturas, podendo sofrer alterações, omissões ou reconfigurações que manifestam diferentes graus de rigor na aplicação do método dodecafônico (Schoenberg, 1984; Straus, 2005). Esse *Epigrama* evidencia particularmente o confronto entre organização estrutural da série e liberdade composicional, permitindo observar com maior clareza o processo de transformação do material entre manuscrito e edição.

A peça apresenta duas seções contrastantes quanto ao andamento e ao caráter expressivo: uma primeira seção em *Allegro* ($\text{♩} = 138$) e uma segunda em *Meno* ($\text{♩} = 112$). Na primeira seção, observa-se maior controle da organização serial,

enquanto na segunda seção a escrita torna-se mais flexível, com fragmentação das séries e maior liberdade no tratamento do material. Essa oposição entre controle e flexibilização explicita diferentes estratégias de tratamento do material serial dentro de uma mesma obra, indicando que o rigor dodecafônico não constitui procedimento uniforme ao longo do ciclo.

A série inicial corresponde à forma PO, também utilizada no *Epigrama I*. Entretanto, nesse contexto ocorre uma modificação na relação intervalar entre Si $\flat$ e Fá, resultando em reconfiguração da sucessão de alturas (ver Figura 21). Essa alteração sugere que o compositor não aplica o método de forma estritamente sistemática, mas o adapta segundo necessidades estruturais e expressivas do discurso musical. A modificação intervalar altera o perfil da série e sua projeção perceptiva, demonstrando que a organização serial funciona como campo de possibilidades estruturais, e não como esquema fixo de alturas.

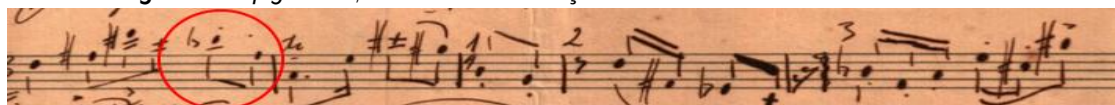
Figura 21: *Epigrama II*, edição de 1975: apresentação inicial da série PO com modificação intervalar entre Si $\flat$ e Fá (trecho destacado).



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

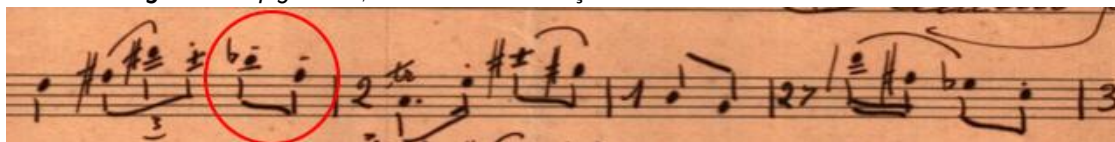
Os manuscritos revelam ainda diferenças de articulação nessas mesmas alturas estruturais. Em uma versão, Si $\flat$ e Fá aparecem com articulação staccato (Figura 22); em outra, com tenuto (Figura 23). Essas variações não alteram apenas o caráter interpretativo, mas implicam modos distintos de realização musical dessas alturas, como a escolha entre articulação em *staccato* ou *tenuto*, que produz diferentes qualidades de ataque, sustentação e segmentação do gesto musical. Tais alternativas modificam a percepção dessas notas na organização intervalar da série, apontando para um processo composicional ainda em elaboração, no qual organização intervalar e definição do gesto sonoro se configuram de forma interdependente. A variação de registro, por sua vez, não altera a estrutura intervalar da série, mas modifica sua presença sonora — particularmente no caso da flauta, em que o registro agudo tende a apresentar maior projeção e tensão expressiva em comparação ao grave —, sugerindo distinção entre a organização abstrata das alturas e sua realização musical concreta.

Figura 22: *Epigrama II*, manuscrito: articulação staccato nas alturas estruturais da série



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Figura 23: *Epigrama II*, manuscrito: articulação tenuto nas mesmas alturas estruturais



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

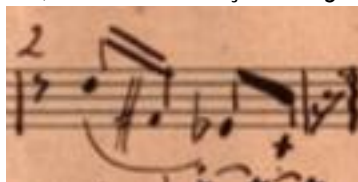
Logo em sequência, a série original PO reaparece sem alterações estruturais significativas (Figura 24), coincidindo com as duas versões manuscritas. Em uma dessas versões, contudo, observa-se diferença de registro logo no início da frase (Figura 25), indicando que aspectos de disposição sonora ainda estavam em fase de definição durante o processo de escrita.

Figura 24: *Epigrama II*, edição de 1975: reapresentação da série PO sem alterações estruturais.



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 25: *Epigrama II*, manuscrito: variação de registro no início da série



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

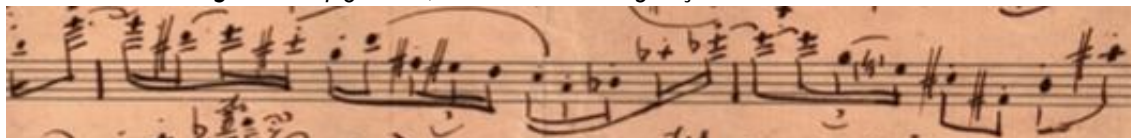
Na sequência, o compositor utiliza a forma P1 da série (Figura 26). Nesse trecho observam-se modificações intervalares em relação à forma teórica da série, especialmente nas relações entre Sol e Ré#, entre Si e Fá# e entre Dó e Lá. No primeiro esboço manuscrito, essas alterações aparecem de maneira ainda mais evidente, com sucessão de alturas que modifica significativamente o perfil intervalar esperado (Figura 27). Esses dados demonstram que a flexibilidade no tratamento da série já estava presente no processo composicional inicial. Esse comportamento sugere que Santoro adota abordagem não dogmática do serialismo, na qual a coerência estrutural convive com adaptações locais motivadas por exigências musicais específicas.

Figura 26: *Epigrama II*, edição de 1975: uso da forma P1 com alterações intervalares.



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 27: *Epigrama II*, manuscrito: reconfiguração intervalar da forma P1



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

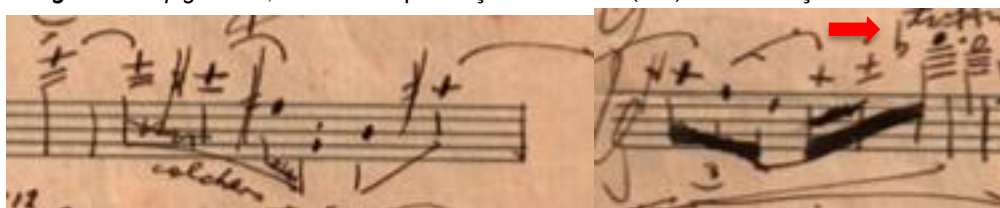
Em seguida, o compositor utiliza novamente a forma P1. Na edição publicada, Santoro omite a nota Sol $\sharp$ ao final da sucessão (Figura 28). Em um dos manuscritos, porém, essa nota não apenas está presente como recebe destaque dinâmico por meio de um sinal de crescendo (Figura 29), sugerindo maior preocupação com a completude da série na fase inicial da escrita. A divergência entre manuscrito e edição evidencia deslocamento de prioridade entre completude da série e elaboração expressiva, apontando para reorientação estética no processo de revisão.

Figura 28: *Epigrama II*, edição de 1975: omissão da nota Sol $\sharp$ ao final da série.



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 29: *Epigrama II*, manuscrito: presença da nota Sol $\sharp$ (Láb) com indicação de crescendo.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Na segunda seção do *Epigrama II*, marcada pela indicação de andamento *Meno*, em contraste com o *Allegro* inicial, observa-se mudança significativa no tratamento do material serial. A fragmentação das séries indica enfraquecimento do controle sistemático da organização intervalar, deslocando o foco para a elaboração sonora e expressiva do material. Diferentemente da seção inicial, as séries aparecem fragmentadas e incompletas. A primeira frase aproxima-se de uma realização da forma invertida da série, mas com omissão da nota Ré (Figura 30).

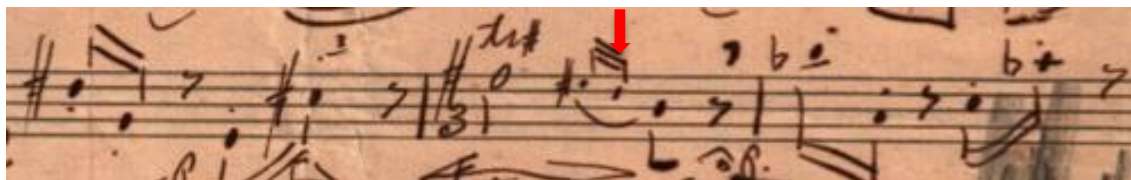
No manuscrito correspondente, entretanto, essa altura não é suprimida, mas utilizada como ornamentação do material melódico (Figura 31). A edição de 1975 substitui essa solução por recursos técnicos e timbrísticos, como a combinação de glissando e frulato, evidenciando mudança de enfoque entre estrutura serial e elaboração sonora.

Figura 30: *Epigrama II*, edição de 1975: segunda seção com fragmentação da série e omissão da nota Ré.



Fonte: Santoro, *Quatro Epigramas para flauta solo*. Savart, 1975.

Figura 31: *Epigrama II*, manuscrito: uso ornamental da nota Ré no trecho correspondente



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A comparação entre manuscritos e edição revela, portanto, não apenas diferenças de realização musical, mas transformação das prioridades composicionais, nas quais o rigor serial inicial cede progressivamente espaço à exploração expressiva e tímbrica do material. Esse deslocamento confirma a hipótese central deste estudo de que a escrita dos *Epigramas* resulta de um processo composicional dinâmico, no qual a coerência serial e a elaboração sonora são continuamente reconfiguradas ao longo das diferentes etapas de revisão da obra.

4.3 Análise do *Epigrama III*

O *Epigrama III* apresenta um estágio distinto de organização serial em relação aos epigramas anteriores, caracterizado por maior estabilidade na aplicação das séries e menor incidência de alterações estruturais entre manuscrito e edição. Diferentemente do que se observa nos *Epigramas I e II* — marcados por reconfigurações intervalares e intervenções posteriores —, o *Epigrama III* evidencia um processo de maior estabilização da organização serial, no qual as decisões estruturais parecem já consolidadas no estágio manuscrito.

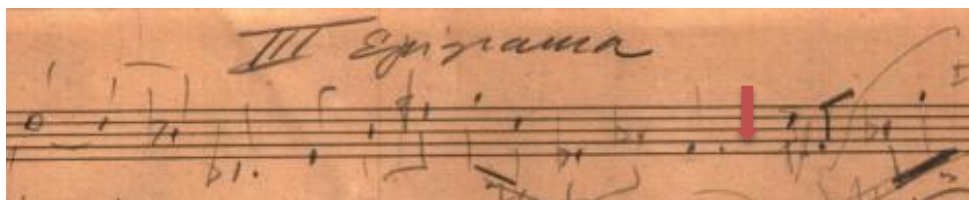
A peça inicia com uma série incompleta, correspondente à forma i0, na qual ocorre a omissão da nota Lá na sucessão de alturas (ver Figura 32). Essa ausência não resulta de modificação posterior, pois o único manuscrito existente do *Epigrama III* apresenta exatamente a mesma configuração, incluindo a omissão dessa altura (Figura 33). A coincidência entre manuscrito e edição sugere que essa decisão já fazia parte da concepção inicial da obra, indicando um procedimento estrutural deliberado e não uma revisão posterior. Essa correspondência estrutural sugere menor incidência de revisão posterior do material intervalar, indicando que a organização serial já se encontrava definida no momento da elaboração dos esboços.

Figura 32: *Epigrama III*, edição de 1975: apresentação inicial da série iO com omissão da nota Lá



Fonte: Santoro, Quatro Epigramas para flauta solo. Savart, 1975.

Figura 33: *Epigrama III*, manuscrito: mesma configuração da série com ausência da nota Lá



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

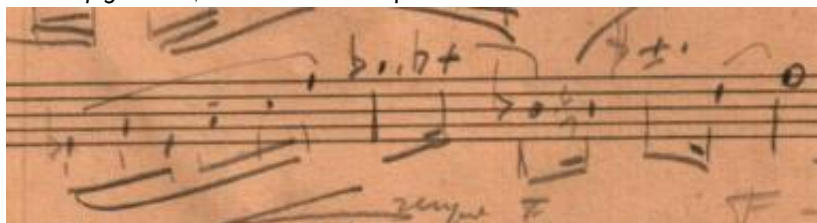
Outra forma serial empregada na peça é o retrógrado R8, no qual a sucessão intervalar é reorganizada por inversão do ordenamento das alturas (Figura 34). A comparação com o manuscrito correspondente demonstra preservação integral dessa estrutura (Figura 35), evidenciando continuidade entre o estágio de elaboração inicial e a versão publicada. Tal estabilidade contrasta com os processos de modificação observados no *Epigrama II*, reforçando a hipótese de que Santoro adota diferentes graus de rigor na aplicação do método dodecafônico ao longo do ciclo.

Figura 34: *Epigrama III*, edição de 1975: emprego da forma retrógrada R8



Fonte: Santoro, Quatro Epigramas para flauta solo. Savart, 1975.

Figura 35: *Epigrama III*, manuscrito: correspondência estrutural com a forma R8 da edição



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A inversão I6 também é utilizada de forma integral, sem omissões ou repetições de alturas (Figura 36). A mesma sequência intervalar encontra-se preservada no manuscrito (Figura 37), confirmando a estabilidade da organização serial nesse *Epigrama* e indicando maior rigor na aplicação do método em comparação com os procedimentos mais flexíveis observados no *Epigrama II*. A

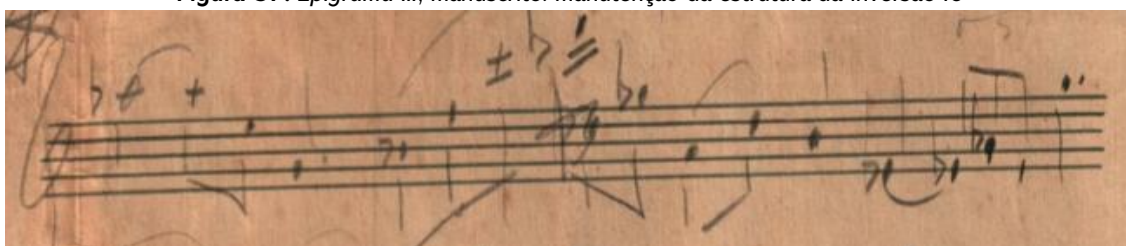
preservação integral dessas formas seriais indica que, neste *Epigrama*, o compositor privilegia a coerência intervalar do material, com menor intervenção expressiva ou reconfiguração estrutural na etapa de revisão.

Figura 36: *Epigrama III*, edição de 1975: uso integral da inversão I6



Fonte: Santoro, Quatro Epigramas para flauta solo. Savart, 1975.

Figura 37: *Epigrama III*, manuscrito: manutenção da estrutura da inversão I6



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A análise comparativa evidencia que, no *Epigrama III*, a organização serial apresenta elevado grau de estabilidade entre manuscrito e edição, com mínima incidência de reconfigurações intervalares ou intervenções posteriores. Diferentemente do que se observa no *Epigrama II* — marcado por maior flexibilidade no tratamento das séries —, o terceiro *Epigrama* revela momento do processo composicional em que a estrutura intervalar se encontra consolidada desde os esboços iniciais.

Sob o viés interpretativo, observa-se regularidade no tratamento dinâmico associada às transformações seriais: a cada mudança de forma da série — iO, R8 e I6 — o compositor emprega arcos de crescendo e decrescendo, reforçando a estabilização do material musical neste *Epigrama*.

4.4 Análise do *Epigrama IV*

O *Epigrama IV* apresenta o estágio mais complexo de elaboração do material serial ao longo do ciclo, caracterizando-se pela ampliação dos recursos técnicos e pela crescente integração entre organização intervalar e exploração sonora do instrumento. Diferentemente dos epigramas anteriores, observa-se aqui maior distanciamento entre a configuração serial presente nos manuscritos e as soluções adotadas na edição de 1975, evidenciando intervenções posteriores no tratamento do material.

A série inicial deriva da mesma sequência empregada no *Epigrama I*, reaparecendo sob a forma da inversão do retrógrado RI10 (Figura 38). Na edição

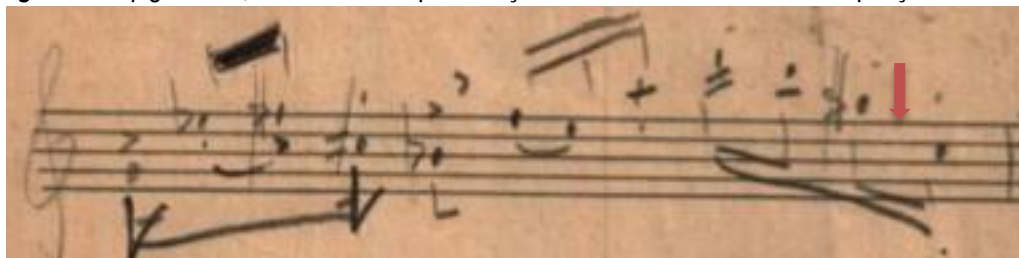
de 1975, essa apresentação inclui repetições das notas Ré e Fá# associadas à indicação de frulato, recurso que não apenas altera a projeção sonora dessas alturas, mas torna perceptível a própria intervenção do compositor sobre a configuração da série, modificando a percepção da sucessão intervalar. No manuscrito correspondente, entretanto, a série aparece sem repetição de notas (Figura 39), preservando sua configuração intervalar contínua. A divergência entre as duas versões sugere que a repetição associada ao efeito tímbrico constitui intervenção posterior, na qual o frulato atua como elemento de realce dessa transformação, evidenciando deslocamento de prioridade entre rigor serial e elaboração sonora na etapa de revisão.

Figura 38: *Epigrama IV*, edição de 1975, apresentação da série RI10 com repetição das notas Ré e Fá# associadas ao frulato



Fonte: Santoro, Quatro Epigramas para flauta solo. Savart, 1975.

Figura 39: *Epigrama IV*, manuscrito — apresentação contínua da série RI10 sem repetição de alturas



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Na sequência, o compositor utiliza a série RI 19. Na edição publicada, observa-se reconfiguração do material, com fusão parcial entre séries sucessivas e omissão do Fá natural previsto na forma teórica (Figura 40). Nesse trecho, Santoro explicita a presença do Dó natural por meio de acentuação e, em seguida, associa essa altura a procedimentos como frulato e trêmolo, que tendem a atenuar sua definição intervalar precisa. No manuscrito correspondente, entretanto, a escrita apresenta rasuras que impedem a identificação inequívoca da nota, permanecendo ambígua entre Dó e Dó# (Figura 41). A divergência sugere transformação no estatuto da altura entre as versões: enquanto o manuscrito preserva certa indeterminação intervalar, a edição fixa a configuração do material e simultaneamente a reconfigura por meio da elaboração tímbrica, evidenciando deslocamento do controle serial estrito para a construção sonora do discurso musical.

Figura 40: Epigrama IV, edição de 1975 — reconfiguração da série RI19 com omissão do Fá natural e repetição de Dó.



Fonte: Santoro, Quatro Epigramas para flauta solo. Savart, 1975.

Figura 41: Epigrama IV, manuscrito — apresentação da série RI19 do trecho com rasuras na identificação de Dó/Dó#.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Em seguida, Santoro introduz uma nova série de doze sons, procedimento exclusivo deste epigrama. A série (PO: Si–Ré^b–Fá–Mi–Lá^b–Mi^b–Ré–Sol–Dó–Lá–Fá[#]–Si^b) mantém relações intervalares com a série predominante do ciclo, evidenciando continuidade estrutural do material. A análise da matriz derivada dessa nova série indica correspondência significativa com a série principal, com pequenas variações a partir do Lá^b, sugerindo reorganização controlada do material intervalar.

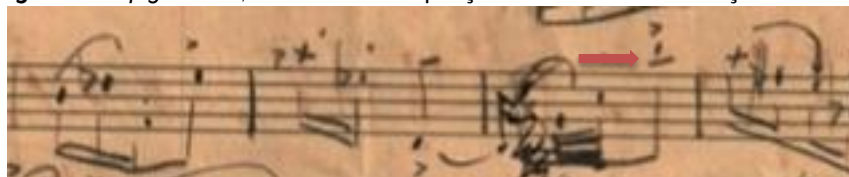
Na edição de 1975, observa-se repetição das notas Si e Mi sem indicação específica (Figura 42). No manuscrito, entretanto, apenas a nota Si é reiterada e recebe marcação de acento (Figura 43), o que sugere tratamento mais controlado das repetições no estágio inicial da composição. Essa diferença evidencia mudança de enfoque entre precisão estrutural do manuscrito e maior liberdade de elaboração na versão publicada.

Figura 42: Epigrama IV, edição de 1975 — nova série com repetição das notas Si e Mi.



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

Figura 43: Epigrama IV, manuscrito — repetição da nota Si com indicação de acento



Fonte: Acervo Claudio Santoro (ACS). Registro fotográfico.

A comparação entre manuscritos e edição demonstra que o *Epigrama IV* apresenta o maior distanciamento entre organização serial inicial e realização musical final ao longo do ciclo. Enquanto os manuscritos evidenciam controle mais estrito da configuração intervalar das séries, a edição de 1975 introduz intervenções que deslocam o foco da determinação serial para a elaboração sonora do material. A estrutura serial passa, assim, de princípio organizador fixo a material de base para a exploração tímbrica e instrumental, revelando etapa do processo composicional em que a configuração sonora do discurso orienta a reconfiguração do próprio sistema serial.

5. Conclusão

A análise comparativa entre manuscritos e edição de 1975 dos *Quatro Epigramas para flauta solo* permitiu esclarecer aspectos fundamentais do processo composicional da obra, contribuindo tanto para sua compreensão historiográfica quanto para a interpretação de seus procedimentos musicais. O exame dos documentos preservados no Acervo Claudio Santoro evidencia que os manuscritos correspondem a estágios distintos de elaboração, provavelmente associados ao período inicial da fase dodecafônica do compositor, enquanto a edição posterior incorpora intervenções que reorientam parcialmente o tratamento do material musical. Embora a presente investigação tenha se concentrado nos manuscritos disponíveis no Acervo Claudio Santoro à época da pesquisa, a ampliação futura do levantamento documental — incluindo outros manuscritos autógrafos, correspondências e materiais associados ao círculo do Música Viva — poderá oferecer novos elementos para a compreensão do processo composicional da obra.

No que se refere às técnicas expandidas, os manuscritos demonstram que tais recursos não constituíam elemento central da concepção inicial da obra, sendo em grande parte incorporados apenas na edição de 1975. Ainda que procedimentos como harmônicos e frulato já apareçam em alguns esboços, sua sistematização e ampliação ocorrem sobretudo na revisão posterior. Esse dado aproxima o caso dos *Quatro Epigramas* de processos editoriais observados no repertório moderno para flauta — entre eles o caso de *Density 21.5* de Edgar Varèse — nos quais recursos instrumentais foram incorporados em etapas posteriores do processo composicional. Nesse sentido, a edição de 1975 evidencia deslocamento de ênfase do rigor estrutural para a exploração tímbrica e instrumental.

Em relação à organização serial, a análise revelou que o tratamento das séries apresenta diferentes graus de rigor ao longo do ciclo. Nos manuscritos observa-se, de modo geral, maior controle da organização intervalar e menor incidência de omissões ou repetições não justificadas estruturalmente, bem como uso consciente de articulações para destacar alturas específicas da série. A edição de 1975, por sua vez, introduz intervenções que flexibilizam a aplicação sistemática do método, evidenciando coexistência entre organização serial e elaboração expressiva do material. Essa alternância entre controle estrutural e liberdade

composicional indica que Santoro não adota procedimento uniforme de aplicação do serialismo, mas explora diferentes estratégias de organização sonora ao longo dos quatro epigramas.

A comparação entre manuscritos e edição permite, portanto, compreender a revisão de 1975 como momento de reconfiguração das prioridades estéticas da obra, no qual o equilíbrio entre rigor serial e exploração instrumental é parcialmente redefinido. Mais do que simples atualização técnica, a edição representa transformação do enfoque composicional, deslocando a centralidade da organização intervalar para a elaboração sonora e performativa. A análise oferece subsídios para escolhas interpretativas ao evidenciar como decisões estruturais e soluções sonoras se articulam de modo distinto nas versões manuscritas e editadas da obra.

Esses resultados contribuem para a compreensão da fase dodecafônica inicial de Claudio Santoro, evidenciando que sua relação com o serialismo se caracteriza menos por adesão dogmática a um sistema do que por uso flexível de seus princípios organizadores. Ao evidenciar as diferenças entre manuscritos e edição, este estudo oferece novos elementos para a interpretação musicológica da obra e amplia o entendimento do processo de assimilação do serialismo no contexto brasileiro do século XX, ressaltando o caráter dinâmico e processual da escrita composicional de Claudio Santoro. Nesse sentido, o trabalho sugere que a incorporação de determinadas soluções instrumentais na obra deve ser compreendida em diálogo com redes de circulação estética, práticas interpretativas e processos de revisão composicional característicos da música moderna do período. A possibilidade de que parte desses recursos tenha sido assimilada a partir da convivência artística de Santoro com intérpretes e compositores vinculados ao ambiente do Música Viva, especialmente Hans-Joachim Koellreutter, abre perspectivas para futuras investigações documentais envolvendo correspondências, acervos pessoais, coleções bibliográfico-musicais e materiais de escuta relacionados ao compositor.

Referências

BLED SOE, Helen. **Extended techniques: do we need a pan-woodwind view?** 2025. Disponível em: <https://helenbledsoe.com/ETWorkshop.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2025.

DAVIES, Hugh. **Instrument modifications and extended techniques**. In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000329463>. Acesso em: 6 mar. 2025.

DICK, Robert. **The other flute: a performance manual of contemporary techniques**. 1. ed. London: Oxford University Press, 1975.

FERREIRA, Rafael Ribeiro. **Quatro Epigramas para flauta solo: exemplo sonoro analítico**. Goiânia: YouTube, 2024. 1 vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/ebMINaeB8lw?si=id5EPzHIVrkwpj4l>. Acesso em: 11 maio 2026.

FERREIRA, Rafael Ribeiro. **Os Quatro Epigramas para flauta solo de Claudio Santoro: do manuscrito (1942) à edição (1975)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

GADO, Adriano B. O serialismo na Sonata 1942 de Claudio Santoro: movimento lento. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 13, 2010. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/01/serialismo_sonata_1942_santoro.htm. Acesso em: 8 mar. 2025.

GARCIA, Maurício Freire. **Varèse's Density 21.5: beyond pitch organization**. 2002. Tese (Doutorado em Música) – New England Conservatory, Boston, 2002.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez/Musa, 2000.

MARIZ, Vasco. **Figuras da música brasileira contemporânea**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1970.

MENDES, Sérgio Nogueira. Claudio Santoro: o serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939–1946). In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. **Anais**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Claudio Santoro: ramais divergentes e conjunção final**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 1. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea: selected writings**. Berkeley: University of California Press, 1984.

STRAUS, Joseph N. **Introduction to post-tonal theory**. 3. ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2005.

TOFF, Nancy. **The flute book: a complete guide for students and performers**. 3. ed. New York: Oxford University Press, 2012.

VIEIRA, Alice Martins Belém. **O dodecafonismo na 1ª e 2ª série de peças para piano de Claudio Santoro**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ZAGO, Rosemara Staub de Barros. **Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

RECEBIDO EM: 04 nov. 2025

APROVADO EM: 22 mai. 2026
