Projeto realizado com recursos da Lei Complementar nº 195/2022.
O Ministério da Cultura e a Secretaria da Cultura do Estado apresentam:

pianista de OZ

O PIANO NA MÚSICA REGIONAL GAÚCHA

CRISTIAN SPERANDIR

pimenta cultural

Projeto realizado com recursos da Lei Complementar nº 195/2022.
O Ministério da Cultura e a Secretaria da Cultura do Estado apresentam:

pianista de OZ

O PIANO NA MÚSICA REGIONAL GAÚCHA

CRISTIAN SPERANDIR

SÃO PAULO | 2025 | pimenta cultural

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

S749p

Sperandir, Cristian -
Pianista de Oz: o piano na música regional gaúcha / Cristian Sperandir. Coordenadora: Laura Dalmás – São Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-376-9
DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-376-9

1. Música. 2. Música Regional. 3. Piano. 4. Gaúcho. 5. Nativista. 6. Método. I. Sperandir, Cristian. II. Dalmás, Laura (coord.). III. Título.

CDD 781.52

Índice para catálogo sistemático:
I. Música regional
Simone Sales • Bibliotecária • CRB ES-000814/O

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2025 o autor.

Copyright da edição © 2025 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Os termos desta licença estão disponíveis em:
<*https://creativecommons.org/licenses/*>.
Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini
Estagiárias em editoração	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Pimenta Cultural - AI chatgpt - baseada no design de Andrei Sperandir
Tipografias	Abril, Acumin
Revisão	Adrieli Sperandir Vanessa Bastos
Audiodescrição	Pimenta Cultural
Narradora da audiodescrição	Laura Dalmás
Validadora da audiodescrição	Karine Rodrigues
Copista das partituras	Mauricio Luz
Coordenadora	Laura Dalmás
Autor	Cristian Sperandir

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

2025

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoras

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

André Tanus Cesário de Souza
Faculdade Anhanguera, Brasil

Andressa Antunes
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadétte Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cassia Cordeiro Furtado
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cecilia Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deilson do Carmo Trindade
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edilson de Araújo dos Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Estevão Schultz Campos
Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros
Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes
Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leyltton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior
Universidade Brasil, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jonathan Machado Domingues
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Juliano Milton Kruger
Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Julianno Pizzano Ayoub
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lauro Sérgio Machado Pereira
Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt
Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Marines Rute de Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neide Araujo Castilho Teno
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas
Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS
E REVISORES(AS) POR PARES

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Davi Fernandes Costa
Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Nívea Consuêlo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suélen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Agradecimentos 8

Prefácio 9

Apresentação 10

1 Os primórdios 11

O Erudito se apropria
do folclore popular 11

2 Piano na era dos Festivais 12

3 Alguns pianistas da cena 16

4 Influência Fronteiriça 18

5 Método Pianista de Oz 21

Notas finais 40

Referências Bibliográficas 42

Discografia e músicas citadas 42

Sobre o autor 43

AGRADECIMENTOS

Aos entrevistados, Juarez Fonseca, Arthur de Faria, Carlos e Hahn, Nilton Jr e Diogo Barcelos, que possibilitaram o acesso à informações valiosíssimas sobre o piano na música regional. À Laura Dalmás e Adrieli Sperandir que acreditaram no projeto desde o início e me deram todo o suporte para que fosse possível realizá-lo. Estou muito contente de ter feito essa pesquisa e ter aprendido tanto com a nossa música do Sul, espero que sirva também para outras pessoas interessadas pelo instrumento e pela cultura do estado. O "Pianista de Oz" virou o meu projeto de vida, um sonho concretizado nestas páginas, meu desejo é contribuir ainda mais para a cultura e o piano na música do nosso estado.

PREFÁCIO

O Cristian é um cara surpreendente. E isso não é uma mera frase de efeito. Cada vez que eu tomo contato com alguma coisa nova dele, é uma surpresa. Sempre boa. Mas no fundo, tudo se conecta.

Meu primeiro contato foi com o pianista e compositor de música instrumental, misturando jazz e música(s) brasileira(s) em composições que dizem a que vieram e performances ao vivo jamais aborrecidas - e, frequentemente, incendiárias. O cara sabe tacar fogo num solo de piano.

Daí veio o Cristian que encarou o risco de assumir um projeto de tributo a outro grande pianista e compositor de sua terra, Geraldo Flach. E que saiu vitorioso da empreitada sem nem soar nem deixar de ressaltar com fidelidade o que de mais importante deve ser ressaltado no trabalho do Geraldo.

E então, de uns tempos pra cá, me aparece o pesquisador que resolve mexer num vespeiro: o fundamentalismo a que se afilia uma imensa parcela de quem faz ou consome música regional gaúcha dentro ou fora do estado do Rio Grande do Sul. Um universo no qual ele tem dois lugares de fala importantes: como pianista e como participante assíduo desse mundo, há longos anos.

A pergunta que ele faz, aqui nesse trabalho e na vida, é simples: porque o piano e os teclados não são considerados instrumentos "gaúchos"? Por que são ainda, em 2025, vetados em diversos contextos em que se faz essa música?

Como em qualquer invenção de tradição, porque ficam de fora quando elege-se o que pode e o que não pode ser usado para compor e tocar milongas, vanerões, xotes, rancheiras...

Se é evidente que muita gente nunca deu bola para o pode ou não pode, por outro lado, fecham-se um mercado e muitos ouvidos, corações e mentes, por critérios que não resistem a qualquer exame minimamente aprofundado. Nem vou lembrar aqui que o piano veio da Europa para o Rio Grande do Sul pelo menos 100 anos antes do bombo legüero trazido da Argentina (mentira minha: vou lembrar sim, já tô lembrando você disso).

Esse e outros dados, informações e argumentos estão muitíssimos bem esmiuçados nas páginas seguintes (não custa dizer: muito bem escritas). Mas eu sempre gosto de lembrar de uma das tantas frases que me disse, já neste milênio, meu amigo Paixão Côrtes, um dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho nos anos 1940. Indignado com o reducionismo que havia tomado conta da sua criação, ele me larga essa:

Mas ô Faria: em que momento o pessoal abandonou a palavra "movimento" e ficou só com "Tradicionalista Gaúcho"?!?

Ah, pois é.

P.S. Ah, sim: se você, como eu, ficou se perguntando por que pianista de "Oz", aí vai a resposta: além do paralelo mágico evidente, "Oz" é o apelido que dão pra sua cidade os moradores de Osório, cidade natal do Cristian e epicentro da mais tradicional e ancestral cultura afro-litorânea gaúcha.

Arthur de Faria
músico e pesquisador da história
da música de Porto Alegre

APRESENTAÇÃO

Quando iniciei a pesquisa sobre a linguagem do piano na música regional do Rio Grande do Sul, não imaginava a grandiosidade cultural e a dimensão histórica que encontraria. Acabei adentrando em um universo de informações raras, pouco exploradas e de grande valor para nossa cultura. A ideia deste projeto sempre foi a quebra de paradigmas e preconceitos, mas estamos indo além do esperado, consolidando o piano, de uma vez por todas, enquanto um instrumento importante para a nossa cultura musical regional. Trago isso, pois o piano por um grande período foi instrumento renegado na música concebida como tradicional gaúcha, sendo o uso do instrumento proibido em regulamentos de festivais e eventos tradicionalistas. Ainda assim, pianistas que passaram por este território tiveram diversas contribuições à música regional, cujo reconhecimento foi historicamente negado. O objetivo por aqui, é dar o devido reconhecimento a estes artistas e às suas contribuições. Vale lembrar que essa pesquisa é focada na música popular, e no que diz respeito a linguagem do piano na música regional do sul, portanto, outros estilos tocados no estado não serão citados, assim como instrumentistas de demais áreas musicais.

Em termos de linguagem, é importante, já nesta introdução, definirmos alguns pontos relevantes. Durante a pesquisa, se percebeu que no linguajar dos músicos do Rio Grande do Sul a música produzida no território pode ser chamada de música nativista ou música regional, sendo os termos essencialmente sinônimos na compreensão geral. É possível que alguns artistas façam uma diferenciação, mas para fins didáticos seguiremos a compreensão usual dos termos como sinônimos. Outra questão de linguagem é que durante o texto será citado diversas vezes o instrumento piano, porém a pesquisa abrange o uso do piano e do teclado. O uso da palavra piano será um recurso para facilitar a linguagem e a expressão das ideias, neste sentido, em alguns momentos será usada apenas a palavra piano de uma maneira geral, para exemplificar os dois instrumentos.

Outro ponto importante sobre este trabalho é que a pesquisa realizada se deu principalmente através de entrevistas, estas entrevistas serão citadas ao longo do texto, portanto, boa parte das informações aqui contidas são fruto do relato de importantes figuras da música regional. Por se tratar de informações oriundas de entrevistas, a memória é parte essencial, algumas das informações coletadas não estão disponíveis em materiais acadêmicos, mas são informações passadas de geração para geração, histórias de bastidores, que ajudam a elucidar a presença do piano na música regional gaúcha. Neste sentido, este trabalho não se propõe a ser um tratado histórico ou acadêmico, mas um registro da memória. Ainda assim, esta pesquisa também é fruto de um aprofundamento teórico, investigações bibliográficas e documentais, ao longo do texto estas referências serão apresentadas, é recomendado que o leitor também se aproxime destas referências e indicações para melhor apreciação do material aqui apresentado. Boa leitura!

Cristian Sperandir

1 OS PRIMÓRDIOS

Ao contrário do que se imagina popularmente, o piano chega no Rio Grande do Sul muito antes que a gaita (ou acordeon). O problema é que o piano sempre foi um instrumento elitista, até hoje ainda é, e por isso não se popularizou como a gaita e o violão, que eram instrumentos fáceis de locomoção e de acesso. Diferente do piano, a gaita e o violão podem ser transportados da casa para o campo, entre as cidades, e circulavam mais facilmente entre as classes sociais menos privilegiadas pelo seu custo mais acessível. Tal fato ainda perdura nos dias atuais, o violão e a gaita são instrumentos mais comuns nas casas gaúchas, fazendo parte de confraternizações familiares e comunitárias.

Ainda nessa época inicial, é que surgiram composições/peças para piano, com base em estilos como a *Habanera e Schottisc*h, ritmos que posteriormente deram origem a vaneira, a milonga, o tango, o xote, tão presentes na cultura musical do estado. Ou seja, o piano é um importante instrumento na formação de gêneros e estilos que posteriormente foram popularizados no Rio Grande do Sul. Mas quando olhamos para a história do piano na cultura do estado, percebemos que este, em princípio, era na maioria das vezes tocado por mulheres da elite, pois o instrumento era considerado uma forma de requinte e dote. A moça que tocava piano, era prendada, virtuosa e portanto, seria uma boa esposa. Neste contexto, havia professores de piano. No cenário regional, destacam-se Domingos de Campo Moreira Porto, o popular Mingotão, fundador de grupos de baile e compositor de peças para o instrumento, e Lídia Knorr, professora e compositora. Em seu livro "Porto Alegre: uma biografia musical" (2022), Arthur de Faria nos conta:

> É destes anos também uma figura tão desconhecida quanto pioneira: Lídia Knorr. Contemporânea da carioca Chiquinha Gonzaga, poderia disputar com ela o posto de primeira compositora brasileira conhecida... Lídia deixou para a posteridade um álbum inteiro de partituras com suas músicas, editado em 1881 (lembrando: o primeiro sucesso de Chiquinha, Atrahente, é de 1877). (De Faria, 2022, p. 35).

No ano de 1992, um grupo porto-alegrense chamado Orquestra Geriátrica gravou um disco intitulado "As Origens", que resgata obras de compositores da época, a obra contempla um pouco da história do instrumento e da música regional. O pianista que interpretou essas obras, foi Giovanni Porzio. Ouça abaixo alguns exemplos:

CLIQUE PARA OUVIR O 1º EXEMPLO

CLIQUE PARA OUVIR O 2º EXEMPLO

O ERUDITO SE APROPRIA DO FOLCLORE POPULAR

Passando para final do século XIX, início do século XX, o que havia de música no estado se dividia praticamente em duas principais vertentes. A primeira vertente, mais erudita, de ritmos e danças tocadas nos bailes e saraus da época, tais como as mazurcas, as polcas e as já citadas habaneras - e que a partir de nossas vivências locais foram sendo incorporadas de uma maneira singular, que hoje podemos dizer que se tornaram estilos como: o chamamé, a milonga, a vaneira, entre outros. A segunda vertente tem origem em temas folclóricos e melodias populares, oriundas principalmente dos povos açorianos como o tema "Prenda Minha" e as manifestações de ternos de reis, por exemplo. Mais tarde, essas duas vertentes começam a se fundir, compositores do erudito passaram a se apropriar de temas folclóricos para compor peças para o piano. Um exemplo de compositor que buscou essa fusão é Natho Henn, que compôs peças como "Páginas do Sul" e "A Carreta", e Suzana Almada, que compôs "Noite Estrelada". Estas composições foram gravadas

pela pianista Olinda Allessandrini, em seu disco intitulado "PamPiano" (2004). Ouça aqui:

CLIQUE PARA OUVIR

Um episódio interessante para ilustrar a relação entre o piano e o folclore gaúcho é a obra musical "Cancioneiro Gaúcho" (1940) de Ernani Braga (Rio de Janeiro 1888- São Paulo 1948). O ano era 1940, Braga foi convidado a escrever a obra musical "Cancioneiro Gaúcho" em homenagem ao bicentenário da cidade, aliado ao décimo aniversário de governo de Getúlio Vargas.

> O álbum de canções foi encomendado a Ernani Braga, muito renomado na ocasião por sua atuação de destaque como compositor, preparador e regente de coros orfeônicos pelo Brasil, por ele coincidentemente se encontrar residindo em Porto Alegre naquele momento. A obra incluiria canções selecionadas e harmonizadas por Ernani Braga para representar o que se entendia por regionalismo gaúcho no Rio Grande do Sul, daí o título Cancioneiro Gaúcho (Grovermann, 2011, p.43).

Dentre os temas arranjados estão: "Boi Barroso", "Tirana Tira-Tirana", "Chimarrita", "Caranguejo" e "Prenda Minha". "Prenda minha" também foi arranjada pelo pianista gaúcho Radamés Gnattali, datando 1935, acredita-se que essa versão seja a primeira gravação produzida da canção, interpretada pela dupla Almirante e Paulo Tapajós, que pode ser conferida no link abaixo:

CLIQUE PARA OUVIR

Confira também uma das versões de Prenda Minha, interpretada a partir do arranjo de Ernani Braga:

CLIQUE PARA OUVIR

Tais elementos demonstram a forte ligação inicial entre o registro de canções do folclore e o piano. Tal fato nos faz compreender como o instrumento foi importante para a consolidação do que entendemos hoje como música gaúcha. De certa forma, muitos dos ritmos e entendimentos atuais foram desenvolvidos através de composições e arranjos no piano, tal relação será mais evidenciada nos capítulos seguintes.

2 PIANO NA ERA DOS FESTIVAIS

Em meados dos anos 1960, deu início no Brasil a efervescente "Era dos Festivais", onde uma uma série de concursos de canções originais e inéditas eram transmitidos por algumas emissoras de televisão brasileira, como: TV Record, TV Excelsior, Rede Globo, entre outras, dando destaque à compositores e intérpretes que se tornariam ícones da música popular brasileira. Inspirado no sucesso dos festivais do eixo Rio-São Paulo, nasce em 1971, a 1ª Califórnia da Canção Nativa. Como bem explicitado pela pesquisadora Clarissa Ferreira, os festivais foram também um marco estilístico/cultural, por isso a importância de olharmos para este movimento de forma crítica:

> Ao longo de 50 anos de atividade, ao considerarmos seu início com o Festival Califórnia da Canção em Uruguaiana, em 1971, foram travados inúmeros embates estéticos que transpareciam escolhas ideológicas. Através dos regulamentos dos festivais e dentro desse nicho, moldou-se a sonoridade do que seria compreendido como 'música gaúcha' (Ferreira, 2024, p. 12).

A Califórnia da Canção Nativa foi o primeiro festival criado no estado do Rio Grande Sul, e seu intuito era fomentar a música nativa. Logo na 1ª edição temos a música "Reflexão" (1971) de Colmar Duarte e Julio Machado da Silva Filho, que continha um teclado (com som de Órgão) no palco, tocado pelo pianista Antônio Carlos Lara de Souza, popularmente conhecido por Kaco. Poucos são os registros sobre ele, mas segundo informações coletadas em entrevista com o pianista e tecladista Nilton Jr, Kaco era pessoa com deficiência visual e além de ter participado das primeiras Califórnias, também gravou alguns discos importantes no cenário estadual, como o primeiro disco do grupo "Os Angueras" (1981)[1].

Ouça aqui a música "Reflexão", vencedora da 1ª Califórnia da Canção Nativa:

CLIQUE PARA OUVIR

Segundo o Jornalista Juarez Fonseca, em entrevista realizada para esta pesquisa, em 1978, na oitava edição da Califórnia, o primeiro sintetizador subiu ao palco, comandado por Geraldo Flach, um dos maiores representantes do instrumento no estado. Geraldo tocou na música "Sementes de Pedra" (1979) de sua autoria em parceria com Kenelmo Amado Alves. Outra canção interessante de observarmos é a icônica "Astro Haragano" (1985) de Jerônimo Jardim. A música foi vencedora do troféu Calhandra de Ouro, o principal prêmio da 15ª Califórnia, e assim como "Sementes de Pedra" (1979), também continha sons sintetizados do lendário teclados Yamaha DX7 de Conrado Pecoits, o Tonda, que também tocou a música "Amor América" (1985) de Sérgio Rojas nessa mesma edição do festival. Entretanto, "Astro Haragano" (1985) deu o que falar, pois além de ter timbres audaciosos de brass, pads com sweep e sintetizadores, ela não era a preferida do público. A premiação da música acabou gerando vaias e muitas reclamações. Angela Flach, produtora de Geraldo Flach, que estava no Júri do Festival naquele ano, conta uma interessante história sobre aquele momento:

> *"O Geraldo estava na mesa do Júri sozinho, e uma senhora foi ao seu encontro e pôs o dedo na cara dele xingando e dizendo: Isso é culpa do Geraldo Flach!! Então ele disse: Pois é minha senhora, acontece que a senhora sente música da cintura pra baixo, e eu sinto ela da cintura pra cima".*

Segundo Clarissa Ferreira (2024),

> Nas décadas de 1980 e 1990, aconteceram muitos embates entre 'tradição e modernidade' na esfera dos festivais, fomentados e pautados pela mídia, principalmente pelos jornais. A construção de uma possível identidade gaúcha está diretamente ligada ao mercado de bens culturais e à midiatização da cultura, conforme perceptível nos relatos sobre a "febre de gauchismo": esta lançou tendências de hábito, vestimenta e consumo a partir dos festivais, como usar bombacha e tomar chimarrão, ou seja, fomentou a comercialização de produtos simbólicos (Ferreira, 2024, p. 16).

Temos muitos pianistas que participavam nesta época de festivais, dentre eles está Cide Guez, importante nome uruguaianense que contribuiu muito para a linguagem do piano nativista, tendo interpretado muitas canções renomadas nos festivais, em seu instrumento. Em uma visita ao acervo pessoal de Carlos Hahn, compositor e grande entusiasta da história dos festivais, encontrei um Long Play de Cide Guez, denominado "Seu Piano e sua Arte" (ano desconhecido), que no Lado A, contém temas instrumentais, inclusive a música "Queimada"(1981), participante da 10a Califórnia, que é de sua autoria. Ouça abaixo algumas das músicas do Lp de Cide Guez:

CLIQUE PARA OUVIR

1 O grupo "Os Angueras" surgiu em 1962 em São Borja-RS, fundado por Apparício Silva Rillo e José Lewis Bicca. Além de produzir álbuns, o grupo foi responsável também por iniciativas como o Festival da Barranca e o Museu Ergológico da Estância, além de produzir peças de teatro, poesias e bailes.

No acervo de Carlos Hahn, encontrei também a ficha técnica de um outro festival muito importante da época, a Vigília do Canto Gaúcho. Me deparei com uma surpresa inesperada, na 5ª edição do festival (1987), muitos tecladistas e pianistas entre os instrumentistas das músicas concorrentes. São 5 representantes do instrumento nessa edição, Dado Jaeger, tocando duas canções, Daniel Morales, Fernando Corona, Osvaldo Carrero e Carlos Trozam, tocando uma canção cada. Carlos Trozan participou na música "Cabo Toco", de Heleno Gimenez e Nilo Bairros de Brum, a grande vencedora dessa edição, marcada pela vivaz interpretação de Fátima Gimenez. Portanto, naquela edição foram seis músicas que levaram o instrumento ao palco. Tal fato demonstra que em princípio havia uma abertura de linguagem e receptividade quanto a sonoridade do piano e do teclado nos festivais de música regional, entretanto, este cenário mudaria nos anos seguintes.

Ironicamente é neste mesmo festival, que apresentou tantos pianistas em sua 5ª edição, que houve uma das primeiras restrições. A partir da 10ª edição (1998), foi limitado em regulamento o uso de certos instrumentos como, piano e teclado nas músicas classificadas. Infelizmente, outros festivais adotaram essa mesma regulamentação, tais como a Gauderiada da Canção Gaúcha de Rosário do Sul e o Doma e Canto de Pelotas (que incluiu um artigo no regulamento que até permitia o teclado, mas apenas com o som de piano, limitando as possibilidades de timbres). Estas restrições fizeram com

Fotos do Encarte do Cide Guez

que o piano e o teclado fossem sendo apagados da cultura popular, restringido e não o usufruindo como uma peça importante para a sonoridade sulista. Outros fatores também influenciavam na não presença do instrumento nos festivais, como o fato do piano ser um instrumento de menos acesso e de difícil locomoção (como solução, alguns festivais disponibilizavam o instrumento no palco, como exemplo a 2ª edição do Festival Ponche Verde de Dom Pedrito). No caso dos teclados, estes, na época, ainda eram muito pesados, o que também dificultava a logística na hora de levar para o palco dos festivais. Além das questões logísticas e estruturais outro desafio se colocava como uma barreira a mais para os pianistas, havia uma forte rejeição por parte de alguns organizadores e críticos musicais que achavam que o instrumento não fazia parte da estética desejada para a música tradicionalista.

Diogo Barcelos, tecladista e compositor atuante dos festivais atuais, entrevistado para esta pesquisa, acredita que muito desta rejeição vem do que se estabeleceu como Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG):

> *O problema é que as pessoas que tem o poder de determinar regras, elas tem seus gostos, e numa atitude preconceituosa e anti artística elas restringem apenas ao que eles querem... Em algum momento na história, as coisas caminharam para uma 'música rural', em detrimento da 'música urbana', alguém disse: onde está a gaita do meu Rio Grande? e tomamos esse caminho como se a música gaúcha tivesse apenas essa única estética sonora (sic).*

Segundo o pianista Nilton Junior, nos anos 2000, o instrumento era marginalizado em muitos festivais, sendo ele praticamente o único músico do instrumento a subir no palco em vários dos festivais da época:

> *Às vezes, não é nem o preconceito com o instrumento, mas falta de conhecimento, foi vendida uma imagem, mas sem escutar... Eu tenho uma teoria a respeito do êxodo rural, tem a nostalgia de quem está na cidade, que se escuta uma música mais moderna, e quando se escutava algo mais rural, tinha essa nostalgia, tanto que muitos dos nossos compositores são de cidades do interior mas estavam sediados em Porto Alegre, ou seja, tiveram que sair do interior para promover suas carreiras, tinha esse saudosismo do interior, e aí os festivais começaram a integrar temas sobre o êxodo rural, e durante esse caminho, temos a galera que promove o festival, e traz essa coisa da cidade conhecer a história do campo, e assim a sonoridade da música tocada no campo (sic).*

A partir do que pontuamos até aqui, é perceptível o quanto o piano e o teclado contribuíram e ainda podem contribuir e enriquecer a música regional. É possível que algumas pessoas imaginem que a estética sonora do piano não combine com instrumentos como gaita e violão, ou que o piano possa tirar o espaço destes instrumentos na música regional, mas muito dessa visão se dá justamente pela restrição, pela falta de espaços em que estes instrumentos possam ser experimentados juntos. Ainda, como pudemos evidenciar por aqui, o piano a pelo menos 150 anos está presente na nossa história, o que ocorreu é um apagamento dessa história, e uma repressão à essa abordagem estética em detrimento daquelas consideradas "tradicionais". Importante dizer que o piano não está disputando espaço em detrimento a outros instrumentos, e o que buscamos com esta pesquisa é legitimar esta forma de expressão musical, entendendo que há uma estética sonora do piano na música regional do Rio Grande do Sul que pode ser comprovada a partir dos dados que aqui estão expostos.

3 ALGUNS PIANISTAS DA CENA

Como já citado, Geraldo Flach foi um dos maiores nomes do instrumento no Rio Grande do Sul, participou de inúmeros festivais, compôs e arranjou discos de diversos artistas renomados, além de ter um importante trabalho solo. Foi diretor da Isaec, gravadora importante da década de 70. Participou do disco da artista Loma, onde arranjou a canção título do disco, "Um Mate por ti" (1991), de autoria de Apparício Silva Rillo, Beto Bollo e Vinicius Brum. Arranjou também a trilha de abertura do programa "Galpão Crioulo" (2000), com base na canção "Origens" do grupo "Os Fagundes".

Como artista, Geraldo fez um disco em parceria com Luiz Carlos Borges, lançado em 1992, que é uma pérola da música do Rio Grande do Sul. Geraldo também compôs um dos temas instrumentais mais tocados pelos músicos do estado, "Rancheirinha" (1985). "Rancheirinha" já foi gravada por diversos artistas, dentre eles Renato Borghetti, que até hoje tem ela em seu repertório, levando a música pelos palcos que passa mundo afora. Geraldo também gravou diversos clássicos regionais como, "Boi Barroso", "Prenda Minha" e outros. Compôs também "Mi Longa Paixão" (2004), uma milonga lenta perfeita para o piano. Geraldo ainda usufruiu dos ritmos sulistas para rearranjar composições da música brasileira, como exemplo temos "Encontros e Despedidas" (Fernando Brant / Milton Nascimento) gravada no disco Tom Brasileiro (1993), numa versão que faz referência ao chamamé.

Seguindo nesta lista de alguns nomes importantes para o piano gaúcho temos também Fernando Corona. Compositor de mão cheia, que compôs uma das canções mais icônicas de festivais, denominada "O Festival" (1997), vencedora da 11ª Moenda da Canção de Santo Antônio da Patrulha. Aliás, na Moenda, o Fernando Corona é considerado um ídolo, participou com canções importantes e lembradas até hoje pelo público. Fernando também foi um dos responsáveis por trazer o tema litorâneo à tona, dentre suas principais canções podemos citar "O Mar virou Música" (1993), e "Eu sou do Mar" (1990). Nestas canções podemos notar muitos contrapontos feitos com os teclados, além de pianos percussivos genialmente conduzidos pela musicalidade de Corona. Fernando também gravou e tocou com Renato Borghetti, registrando uma das versões mais bonitas de "Barra do Ribeiro" (1991), composição de Guinha Ramires, onde ele faz um solo lindo de teclado e vocal juntos.

Dunia Elias, compositora e pianista é outro expoente no instrumento. Dunia é uma das instrumentistas mais importantes no que diz respeito a linguagem do piano no Sul, uma vez que se apropriou de ritmos gaúchos para compor peças para piano e outros instrumentos. Dunia já compôs em cima do Bugio, que é um ritmo genuinamente gaúcho vindo dos grupos de baile da serra gaúcha, além de ter composto rancheiras, tangos e milongas. Com suas músicas já foi premiada em festivais instrumentais, e tem uma história destacada com o Musicanto, festival de Santa Rosa, um dos mais importantes do estado. Dunia participou e foi premiada diversas vezes no Musicanto. Abaixo, você pode conferir a composição Rancheirita, interpretada por Dunia Elias em 2016:

CLIQUE PARA OUVIR

Outro importante nome no cenário é Marcelo Lehmann, pianista e tecladista do Tambo do Bando, um grupo que marcou a música regional gaúcha pela inovação. Misturando estilos e explorando novas possibilidades sonoras, o grupo trouxe uma abordagem moderna para a época em que foi criado, utilizando arranjos vocais diferenciados e timbres de teclado pouco comuns no gênero. Lehmann teve um papel fundamental nessa construção, fazia uso do piano tradicional com pads e pianos elétricos, trazendo uma atmosfera mais urbana às canções. Seu trabalho ajudou a expandir os horizontes da música

regional, unindo tradição e contemporaneidade de forma única. Além das gravações com o Tambo do Bando, ele participou ativamente de festivais, contribuindo para a consolidação desse som contemporâneo gaúcho. Seu talento e visão musical foram essenciais para o Tambo do Bando e para o piano da música regional, levando à diante o lema da banda "o pé no galpão e a cabeça na galáxia", Lehmann ajudou a conectar a cultura gaúcha às mais diversas influências musicais mundiais.

Dentro da proposta deste trabalho seria impossível citar todos os nomes de pianistas do estado. Mas trazendo mais alguns outros nomes, temos ainda Vitor Peixoto, que tocou por muito tempo com o artista e compositor Sérgio Rojas e hoje acompanha Renato Borghetti. Ele tem entre suas principais características, um piano muito rítmico e swingado, em "Tainha do Maricá" (1993), composta por Mauro Moraes, o piano de Vitor demonstra essas características. Também podemos destacar Paulinho Bracht, que trabalhou em Estúdio gravando para muitos artistas da cena gaúcha, além de tocar em palcos e festivais também. Ricardo Freire é outro pianista interessante de observar, excelente instrumentista e arranjador que trouxe uma linguagem refinada e de extremo bom gosto para os festivais que participou.

Na lista de entrevistados, temos os pianistas Nilton Junior e Diogo Barcelos, ambos da cidade de Santo Antônio da Patrulha, principais atuantes na cena dos festivais de hoje em dia. Diogo e Nilton tem seus trabalhos cada vez mais respeitados no meio nativista. Nilton atualmente acompanha o artista Cristiano Quevedo nos palcos, mas já fez parte do grupo Cantadores do Litoral, e já tocou com os principais artistas do estado. Diogo tem uma linda trajetória acompanhando artistas também, frequentemente acompanhando Sérgio Rojas, Luiza Barbosa, entre outros. E olhando para a cena atual, fica o convite também para conhecer o trabalho do pianista Santa Mariense Diogo Matos, que também é muito atuante nos festivais do sul. Recentemente Diogo lançou um novo trabalho fazendo um resgate de sua carreira pelos festivais nativistas, o show se chama "20 anos de Nativismo" e contempla um repertório que vale muito a pena ser ouvido, com lindas canções.

Destaques especiais também vão para estes nomes: Matheus Kleber, que é um grande pianista e acordeonista, e que também atua em festivais e com artistas do cenário, assim como o Michel Dorfman e o Luis Mauro Filho, são outras referências no instrumento no que diz respeito ao piano popular. Ainda neste cenário, temos também o Léo Ferrarini como um pianista gaúcho que leva as nossas raízes musicais para o eixo Rio/São Paulo. Natural de Caxias do Sul, gravou um disco incrível em formato duo com o acordeonista Paulinho Cardoso chamado "Sul" (2009) onde abordam temas com a linguagem que falamos por aqui, vale a pena ouvir:

CLIQUE PARA OUVIR

Recentemente, tivemos a pianista Dionara Fuentes Schneider envolvida no espetáculo "Chula" da artista Emily Borghetti, e o jovem pianista Gustavo Garoto acompanhando (além de contribuir com os arranjos) o artista Gilberto Monteiro, compositor de emblemáticos temas como "Milonga pras Missões" e "Pra Ti Guria" que podem ser apreciados respectivamente nos discos "Clareando no Rancho" (2021) e "Pra ti guria" (1987). Estes nomes citados ficam como indicação de trabalhos para apreciação do leitor, como uma sugestão para melhor compreensão dos temas que aqui abordamos.

Por fim, ressalto o importantíssimo pianista e compositor Arthur de Faria, referência destacada para a construção deste material. Arthur se apropria dos ritmos como o chamamé e a chacarera para compor temas que têm influências globais, fazendo assim uma mistura inovadora. Atualmente ele vem desenvolvendo um trabalho com a orquestra de câmara Tum Toin Foin, onde toca essas peças numa formação inusitada e que traz uma sonoridade riquíssima. Seu trabalho enquanto músico e compositor ajuda a colocar o piano em destaque na cena cultural do Rio Grande do Sul.

Como dito anteriormente, seria impossível citar aqui todos aqueles que contribuíram para o piano no cenário regional. Trago estes nomes como indicações e como forma de reconhecer alguns destes importantes músicos. Fica aqui o registro de alguns que a memória me permitiu lembrar, compreendendo que coletivamente estes instrumentistas contribuíram para a construção de uma estilística do piano no Rio Grande do Sul.

4 INFLUÊNCIA FRONTEIRIÇA

A linguagem do piano na música nativista está fortemente atrelada às nossas influências latino-americanas, e da ligação da nossa música com a cisplatina, abraçada a cultura da região da pampa, na qual estamos inseridos. Sobre a formação cultural do Rio Grande do Sul, Dias (2023) explica:

> A formação histórico-cultural do Rio Grande do Sul (RS) se relaciona diretamente com seu processo de ocupação territorial, em que a questão fronteiriça foi marcada por disputas entre os dois domínios imperiais – Espanha e Portugal–. Semelhante a outras regiões do Brasil, a ocupação territorial do Rio Grande do Sul é caracterizada pela presença inicial dos povos originários e, em um segundo momento, pelo movimento promovido pela conquista portuguesa e espanhola. Nesse contexto, observa-se a composição de um mosaico cultural, apresentando diversas faces quando há singularidades que conferem a agência dos indivíduos e seus modos de viver em cada região do território (Dias, 2023, p. 17).

Rodrigues (2001), também ressalta a questão territorial como fundante da cultura do Rio Grande do Sul:

> O Rio Grande do Sul esteve por muito tempo envolvido em guerras e revoluções até suas fronteiras serem definidas. Vários tratados foram assinados entre as coroas de Portugal e Espanha, destacando-se o de Madrid em 1750 e o de Santo Idelfonso, em 1777. Durante este período e posteriormente, o território sul riograndense esteve suscetível a fortes influências externas em sua formação étnica e cultural (Rodrigues, 2001, p. 113).

Diante dessas influências culturais, foi se constituindo um intercâmbio cultural entre estilos musicais e músicos das diversas regiões fronteiriças. Neste contexto, pianistas argentinos e uruguaios tornaram-se referências na forma de tocar o instrumento. Importante frisar que, os pianistas do Rio Grande do Sul também receberam influências de outros gêneros tocados no país, como samba, choro, baião etc, e neste sentido, recebem influência de diversos pianistas espalhados pelo Brasil.

Ainda assim, para falar sobre essa influência castelhana no piano regional, me voltarei para algumas figuras importantes. Iniciamos com Carlos Garofali, que inclusive foi meu professor de piano (um dos melhores que tive, lembro de ficar observando sua forma de tocar tango, com a qual muito aprendi). Garofali nasceu no Uruguai, mas veio para o Rio Grande do Sul e construiu uma importante trajetória por aqui. Arranjador de mão cheia, escrevia arranjos para orquestras. Foi ele um dos responsáveis em trazer muito da cultura musical não só de seu país, mas da América Latina como um todo. Participou de inúmeros festivais de música, gravou e tocou com a maioria dos artistas consagrados da música nativista, e arranjou discos importantes, como o já citado "Um mate por ti" (1991), conjuntamente com Geraldo Flach.

A sua trajetória musical se cruza a de outro importante músico, Carlitos Magallanes, com quem produziu 4 discos de tangos e "otras cositas más". Um ponto importante é que Garofali foi um dos representantes "castelhanos" que nos abriram horizontes, junto com uma série de instrumentistas que migraram para cá, como exemplo, Lucio Yanel no violão e o já citado Carlos Magallanes no bandoneon. Garofali, assim como outras figuras, favoreceu a incorporação do repertório da música latino-americana ao cotidiano do músico Rio Grandense. No Livro "A Eléctrica e os Discos Gaúcho" (2006) de Hardy Vedana há relatos da vinda a Porto Alegre do pianista Roberto Firpo no século XX, que vinha para gravar nos discos da época. Roberto foi um dos pioneiros na arte do tango no piano, tocando-o de uma forma bem tradicional. A partir destas informações, podemos constatar que muito da música disseminada aqui, veio através desses músicos "estrangeiros".

Muito do que tocamos hoje no Rio Grande do Sul vem de compositores dos nossos países vizinhos. Com o tempo a gente acabou se apropriando dessas músicas tornando-as, de certa forma, nossas. Temos vários exemplos: "Merceditas", "Kilómetro 11" e outros. A milonga "Taquito Militar" por exemplo, que já foi gravada por diversos artistas gaúchos, sendo muito popular no estado, é na verdade de um pianista argentino, chamado Mariano Mores. Ou seja, muito do que tocamos aqui, foi produzido ou tem influência dos países vizinhos, sendo muitas dessas obras criadas originalmente a partir do piano. De alguma forma, pela proximidade cultural, muitas canções folclóricas dos países vizinhos se tornaram também parte da cultura do Rio Grande do Sul. Neste sentido, os compositores rio-grandenses têm como referência forte as canções de Uruguai, Argentina, e outros, na hora de compor, utilizando de linguagens parecidas, em termos de fraseados, rítmica e outros aspectos. Em entrevista, Diogo Barcelos e Nilton Jr falam dessas referências:

> *Bom, o Ariel Ramírez pra mim é a abertura de toda essa caminhada de milonga, tango, zamba e música urbana..., Mas um cara que resgatou a chacarera e outros ritmos do interior da argentina foi o Lito Vitale, ele é um ponto de referência para todos nós, enquanto pianistas gauchos. (Diogo Barcelos).*

Ariel Ramírez é pianista/compositor argentino, compôs "Afonsina Y el mar", canção muito presente no contexto cultural gaúcho. É um dos grandes nomes, nos influencia muito com sua linguagem ao piano. Enquanto Lito Vitale foi bastante importante, não só para os pianistas, mas para outros instrumentistas do estado. Lembro de um caso, numa época em que estava atrás de conhecer um pouco mais da música folclórica. Naquele momento, tentava encontrar o meu jeito de tocar a música nativista, e procurava referências para ter embasamento. Então, um amigo me apresentou um disco do Lito Vitale chamado "El Trío" (1991), feito em parceria com Bernardo Baraj e Lucho Gonzalez. O disco foi um divisor de águas em minha caminhada musical, pois ajudou a entender uma linguagem possível de piano dentro do universo cultural da música gaúcha.

Outro grande nome é Carlos Aguirre, argentino e compositor de temas como "Milonga Gris" e "Pampa", presentes no disco "Caminos" (2006). Hoje, suas músicas são tocadas não só por músicos brasileiros, mas também de outros lugares do mundo, fazendo com que a música latino-americana seja expandida e reconhecida cada vez mais. Temos ainda toda a representatividade de Hugo Fattoruso, um dos maiores músicos Uruguaios, que já tocou com tanta gente boa no mundo inteiro, inclusive no Brasil. Hugo é um dos representantes do ritmo uruguaio chamado "candombe". Mistura os tambores e suas levadas candombeiras com o piano e timbres de teclado, que me lembram muito uma influência do jazz fusion e de outro grande mestre, o norte americano Chick Corea. Hugo também lançou recentemente o álbum "Ha Duo" (2020), com a percussionista Albana Barrocas. Quem me apresentou esse disco foi o Arthur de Faria, nele podemos observar diversas aproximações com o que fazemos na nossa música regional. Inclusive, na música "Tierra Virgem" dos compositores Carlos Morales e Toto Mendez, há uma espécie de citação da "Chamarrita", música de dança típica dos nossos CTGs, oriunda dos povos açorianos. De certa forma, assim como a música destes colegas de países vizinhos nos influencia, o que praticamos por aqui também chega até eles. "Chimarrita" ou "Chamarrita" no Uruguai é um ritmo raíz popular.

Talvez o principal precursor do chamamé, da zamba, cuecas e chacareras no piano seja Adolfo Ábalos. Ouvindo suas interpretações, se percebe as mesmas células rítmicas que se encontram nas músicas do Luiz Carlos Borges, por exemplo. Com isso percebemos a forte influência que temos do folclore argentino. Borges é um dos principais compositores gaúchos, e trouxe a verdadeira essência não só do chamamé correntino, mas também de outros ritmos. Inclusive Borges compôs um tema chamado "La Voz y El Piano" (2017) homenageando Mercedes Sosa e seu pianista e maestro, Popi Spatocco, demonstrando reverência a estes ícones que fazem parte deste intercâmbio cultural tão presente no nosso território. Popi Spatocco é outro grande nome que podemos citar nessa lista. Seus pianos e arranjos nos trabalhos com Mercedes tornaram-se um marco na história da música latino-americana, conferindo-lhe amplo reconhecimento. Tenho ouvido bastante seu trabalho solo e fiquei impressionado com a riqueza de seus arranjos, seja com orquestra ou apenas em formato trio (acompanhado de contrabaixo acústico e percussão). Nota-se a presença de elementos da música erudita, como os contrapontos, sem que isso o afaste de sua "linguagem raiz", o que torna sua obra extremamente envolvente e refinada.

Entre os grandes nomes da nova safra de pianistas argentinos, destaca-se Andrés Beewsaert, que já tocou com Pedro Aznar, integrou o espetacular grupo Aca Seca Trio e mantém um trabalho solo. Seu estilo me agrada muito, pois, além da forte influência argentina, ele incorpora a linguagem jazzística em sua forma de tocar, explorando improvisos e caminhos harmônicos belíssimos. Lembro de quando conheci seu trabalho na interpretação de "Maria Lando" com Pedro Aznar, no disco "Quebrado vivo" (2009), na qual fez um solo magnífico. Destaco também a gravação de "Milonga Gris" (2011), composição de Carlos Aguirre já mencionada aqui, em parceria com Tatiana Parra.

Por fim, mais um pianista Uruguaio, radicado no Rio Grande do Sul, mais precisamente na cidade de Santa Maria. Falo do músico e professor Daniel Morales. Daniel foi muito atuante nas primeiras edições dos festivais gaúchos, sendo premiado em diversos deles. É compositor e arranjador de canções icônicas na história dos festivais. Em 2023, lançou o álbum Entre Amigos, no qual registrou suas composições autorais em parceria com outros compositores. Destaco a música Piazzollando, que traz uma forte influência de Astor Piazzolla, mas surpreende ao incorporar a cuíca, um instrumento característico da música brasileira, especialmente do samba. Daniel também tem uma carreira muito importante como professor de música na universidade de Santa Maria, tem uma série de trabalhos e pesquisas vinculados à música gaúcha e latina-americana. É um dos poucos professores que integra a linguagem musical do Rio Grande do Sul em suas aulas, abordando os ritmos, a cultura, os festivais e todos os elementos que compõem nossa música.

Ironicamente, devido ao intenso intercâmbio cultural na região de fronteira, muitas vezes esquecemos que nossa música regional também é brasileira e tem um papel fundamental na cultura do país. É essencial trabalharmos para apresentar às novas gerações de músicos do Rio Grande do Sul e do Brasil o que já foi produzido por aqui, permitindo que essa tradição se fortaleça, se reinvente e se expanda continuamente. O Rio Grande do Sul conta com um número significativo de músicos e instrumentistas de alto nível, um patrimônio valioso que pode ser ainda mais aproveitado se for constantemente incentivado à criação e inovação.

Em resumo, a maneira de tocar dos músicos regionais gaúchos é fortemente influenciada pelo intercâmbio entre as fronteiras nacionais. No entanto, a forma como cada músico interpreta e compõe suas canções também é resultado de uma combinação de outros fatores, como suas experiências pessoais, o intercâmbio cultural e musical dentro do próprio país, a cultura popular, a formação musical, a criatividade e sua identidade artística.

5 MÉTODO PIANISTA DE OZ

Baseado nos estudos da pesquisa acima, apresento a partir de agora um método com peças compostas para piano, desenvolvido através dos estilos mais presentes na música regional gaúcha. Contém 9 peças, dentre elas, ritmos como a milonga, chamamé, chacarera, bugio, vaneira, xote, e compasso taipero.

Acesse no link abaixo o Compasso Taipero Pianístico:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

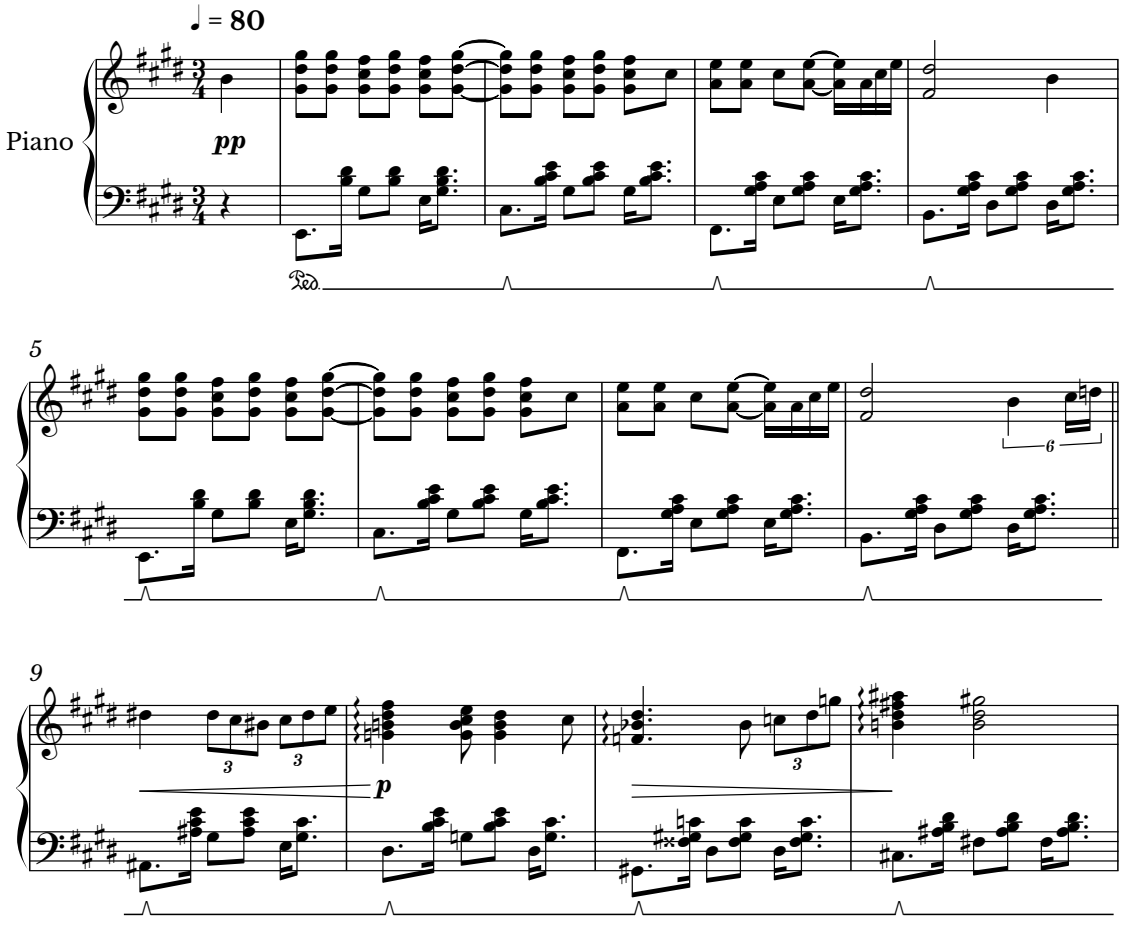
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO

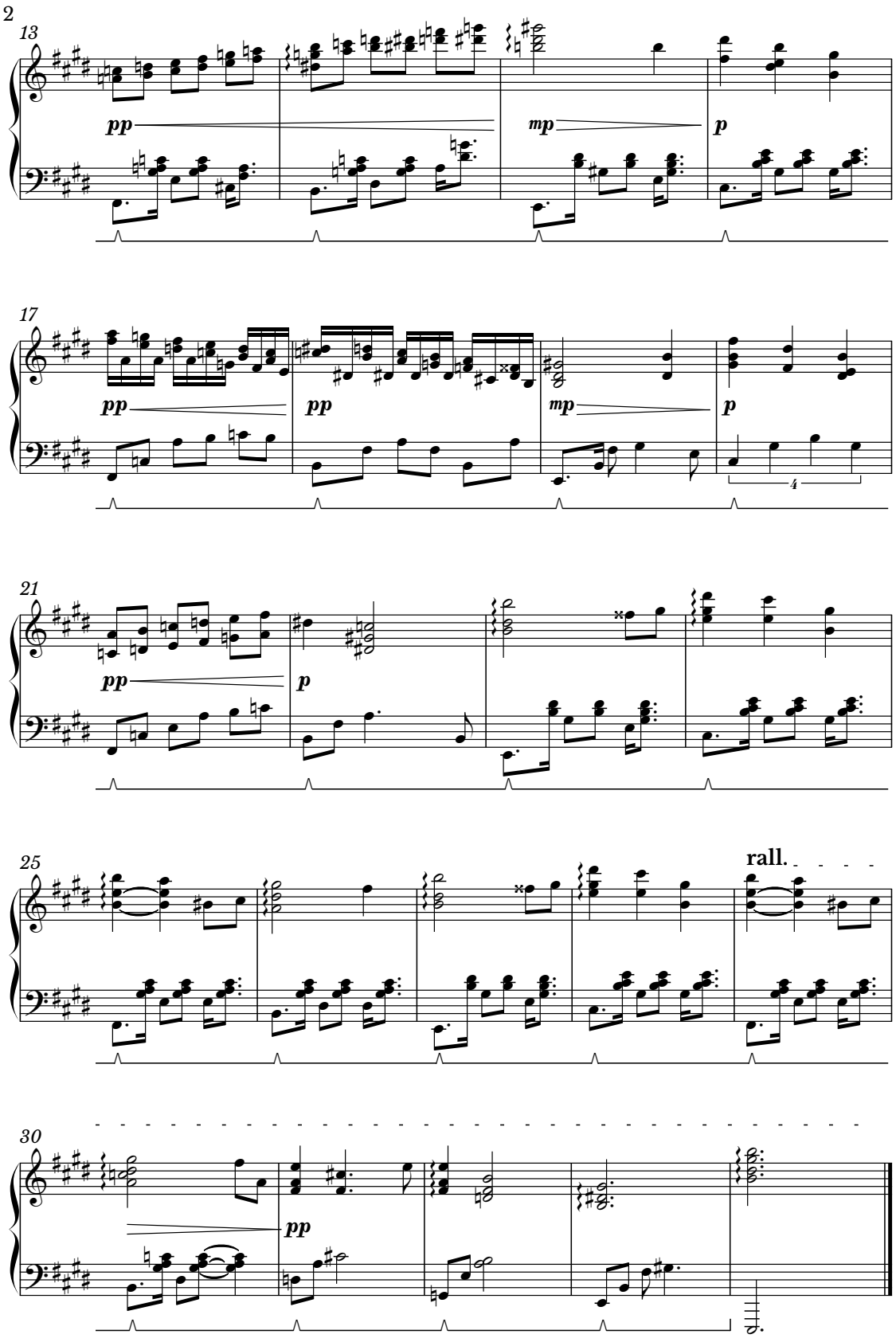
Compasso Taipero Pianístico

Método O Pianista de Oz

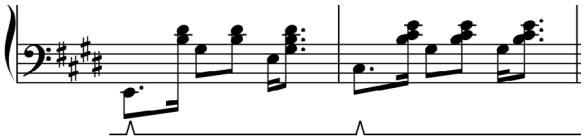
Cristian Sperandir



Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir



O compasso taipero é um ritmo que tem muita semelhança com a Zamba argentina, porém ele foi abrasileirado pelo compositor e cantor Pirisca Grecco, que utiliza da célula rítmica da marcha rancho (que é em compasso binário), só que adaptada para o compasso ternário. Essa célula fica evidente no trecho acima, onde a mão esquerda do piano arquiteta essa característica.



Acesse no link abaixo o áudio da Milonga para Piano nº 1:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

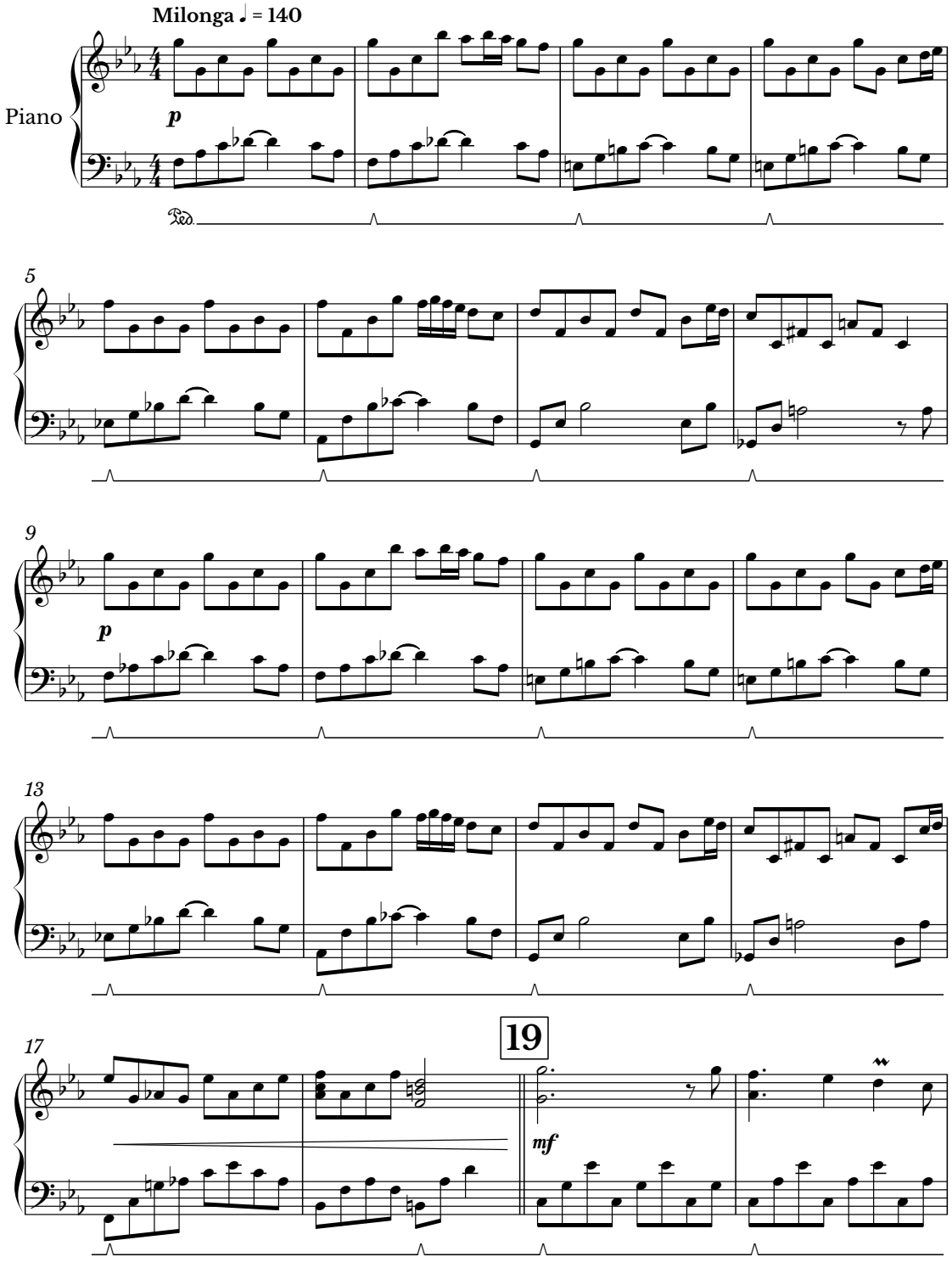
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO

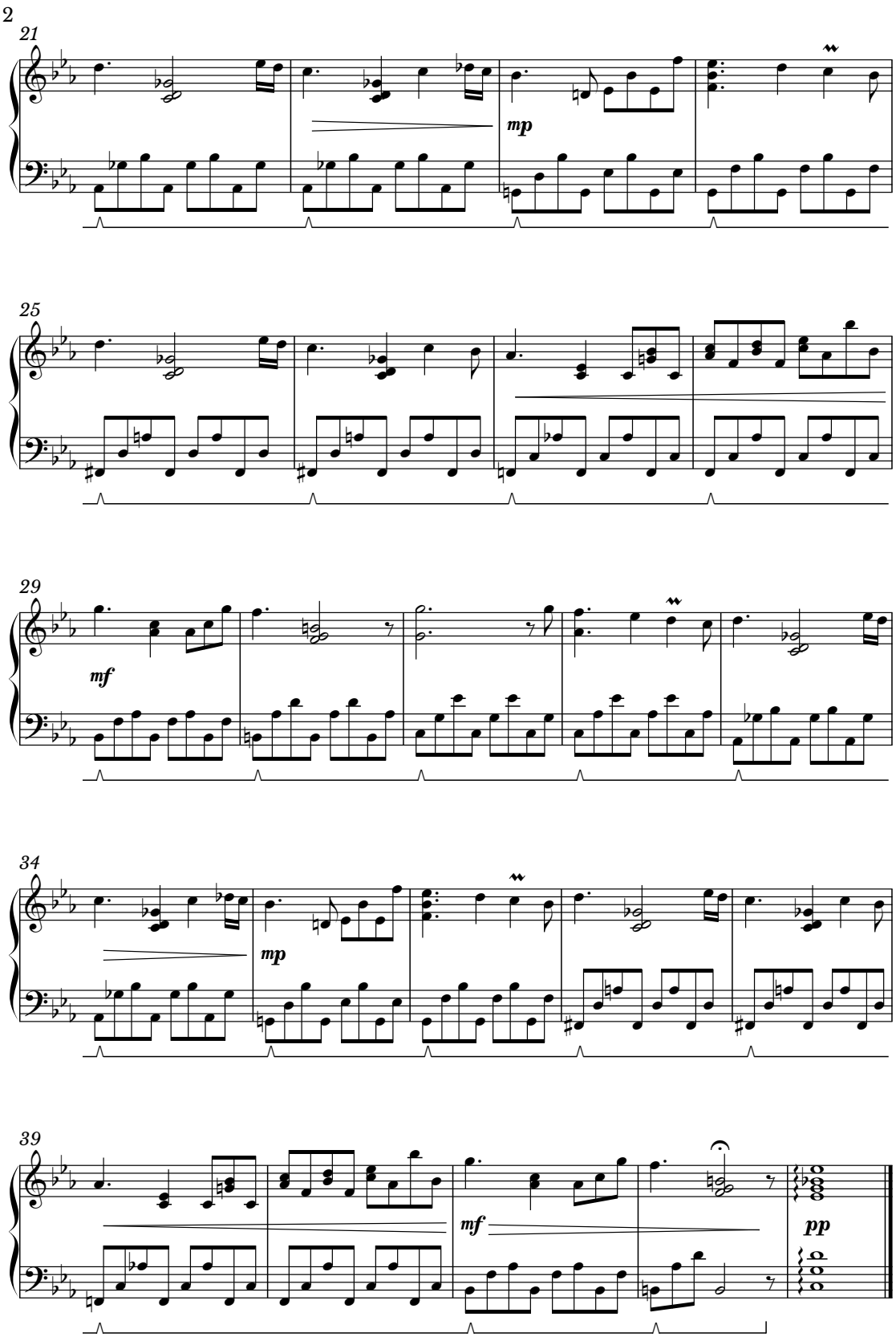
Milonga Para Piano N°1

Método O Pianista de Oz

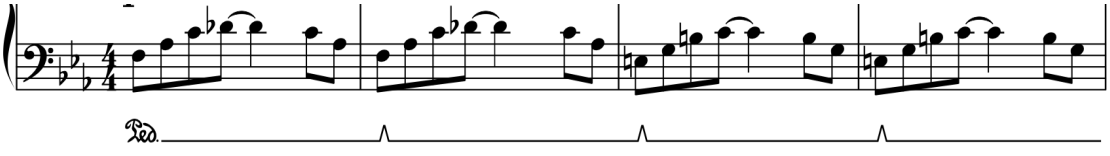
Cristian Sperandir



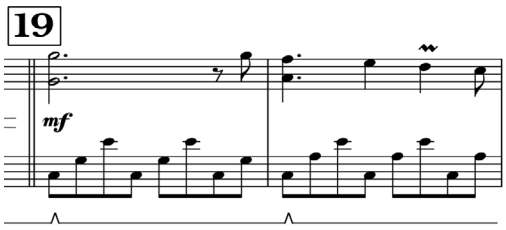
Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir



Uma das principais características da milonga é ter o uso da 6ª menor como artifício melódico, exemplificado no trecho abaixo:



Outra característica interessante encontrada nessa peça é a levada da mão esquerda a partir do compasso 19, que é baseada na levada em que Geraldo Flach usou na composição "Mi longa Paixão" (2004), de sua autoria:



Acesse no link abaixo o áudio da Milonga para Piano nº 2:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

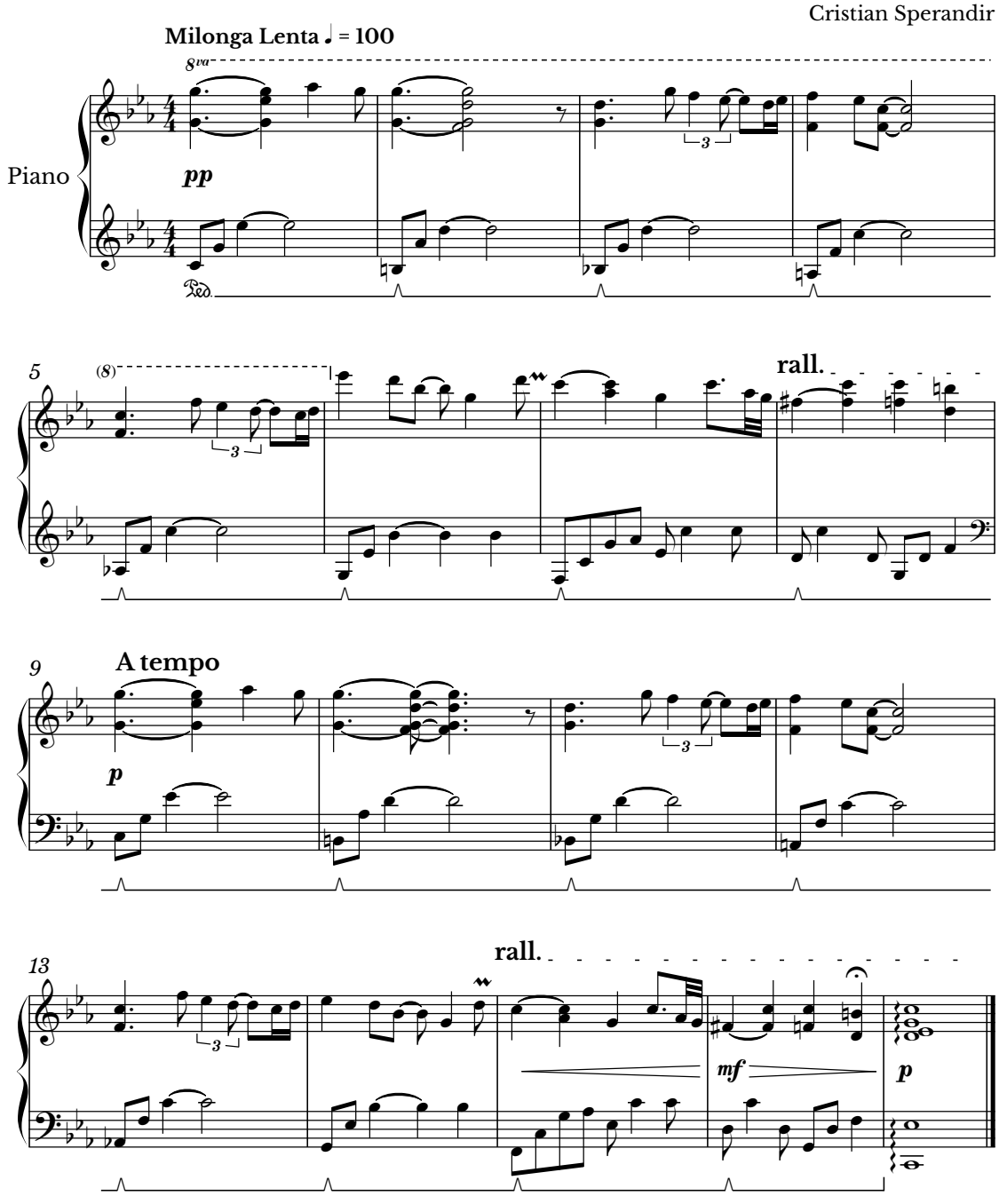
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO

Milonga para Piano N°2

Método O Pianista de Oz

Cristian Sperandir



Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir

Acesse no link abaixo o áudio da Milonga para Piano nº 3:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

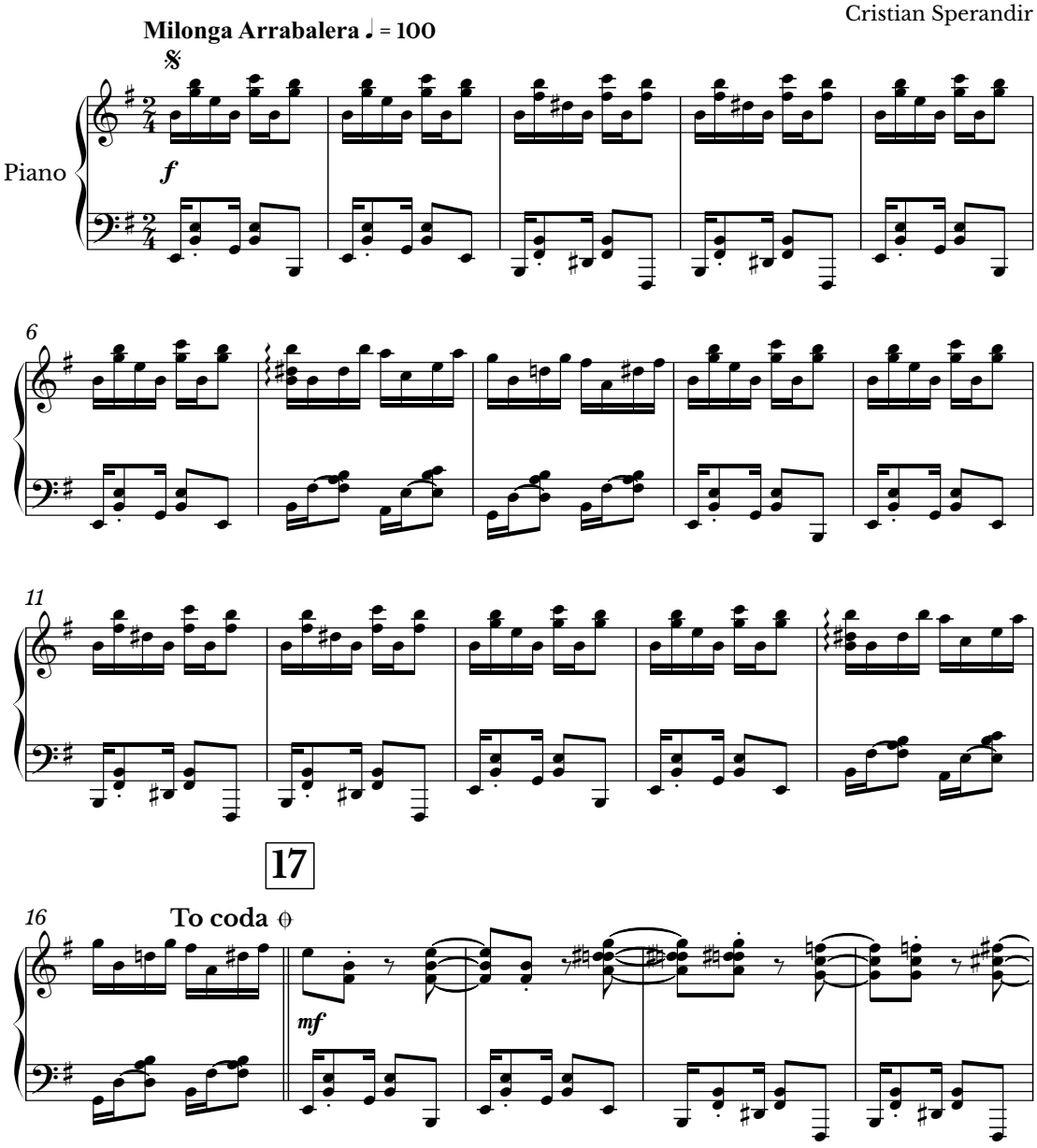
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO

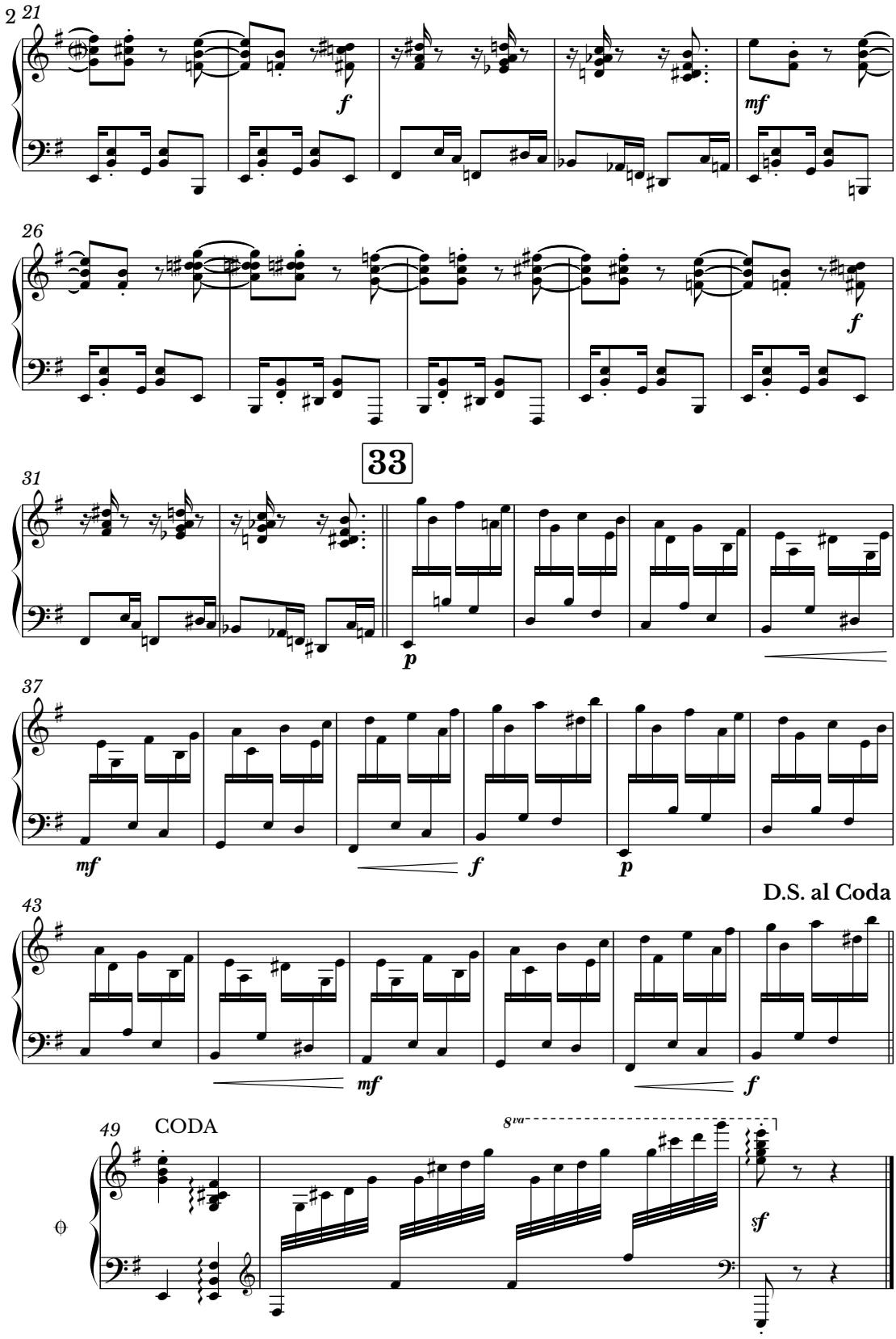
Milonga Para Piano N°3

Método O Pianista de Oz

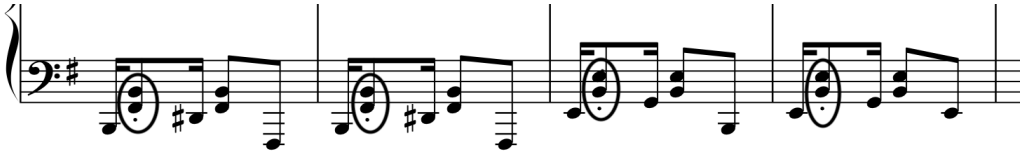
Cristian Sperandir



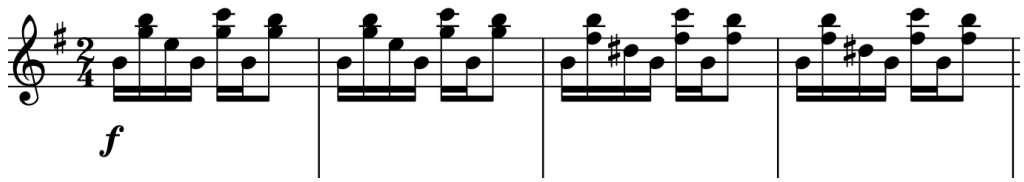
Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir


2
21
f
mf
26
f
33
31
p
37
mf
f
p
D.S. al Coda
43
mf
f
49
CODA
8va
sf

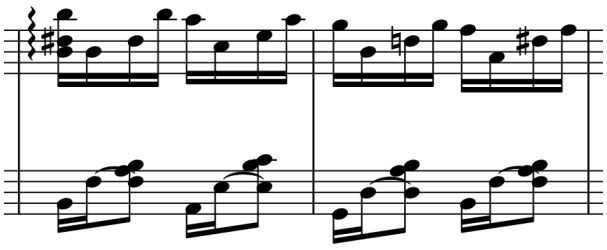
Nesta peça, podemos encontrar vários pontos interessantes, o primeiro deles é a levada da mão esquerda que caracteriza milonga arrabalera, onde a segunda semicolcheia de cada compasso deve ser tocada como nota fantasma, para dar uma sensação percussiva ao piano:



Na melodia, encontramos novamente o uso da 6ª menor, dessa vez empregado no meio de várias semicolcheias, simulando o que ocorre no acordeon quando se toca uma milonga:



Os acordes na passagem dos compassos 7 e 8 demonstram o campo harmônico da escala menor harmônica, de forma descendente, e que também é um movimento muito utilizado na milonga:



Acesse no link abaixo o áudio de Xote do Entardecer:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

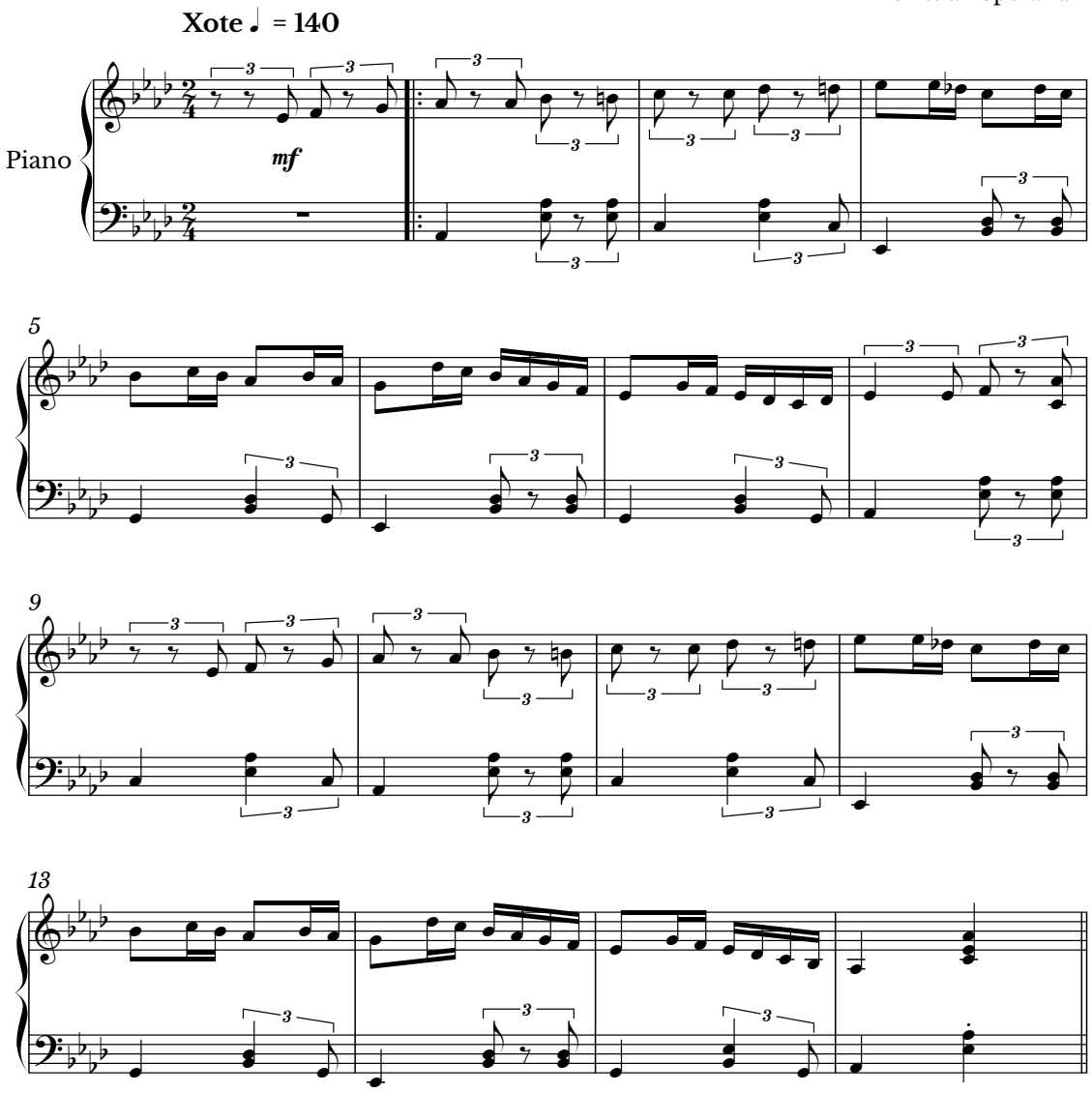
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO

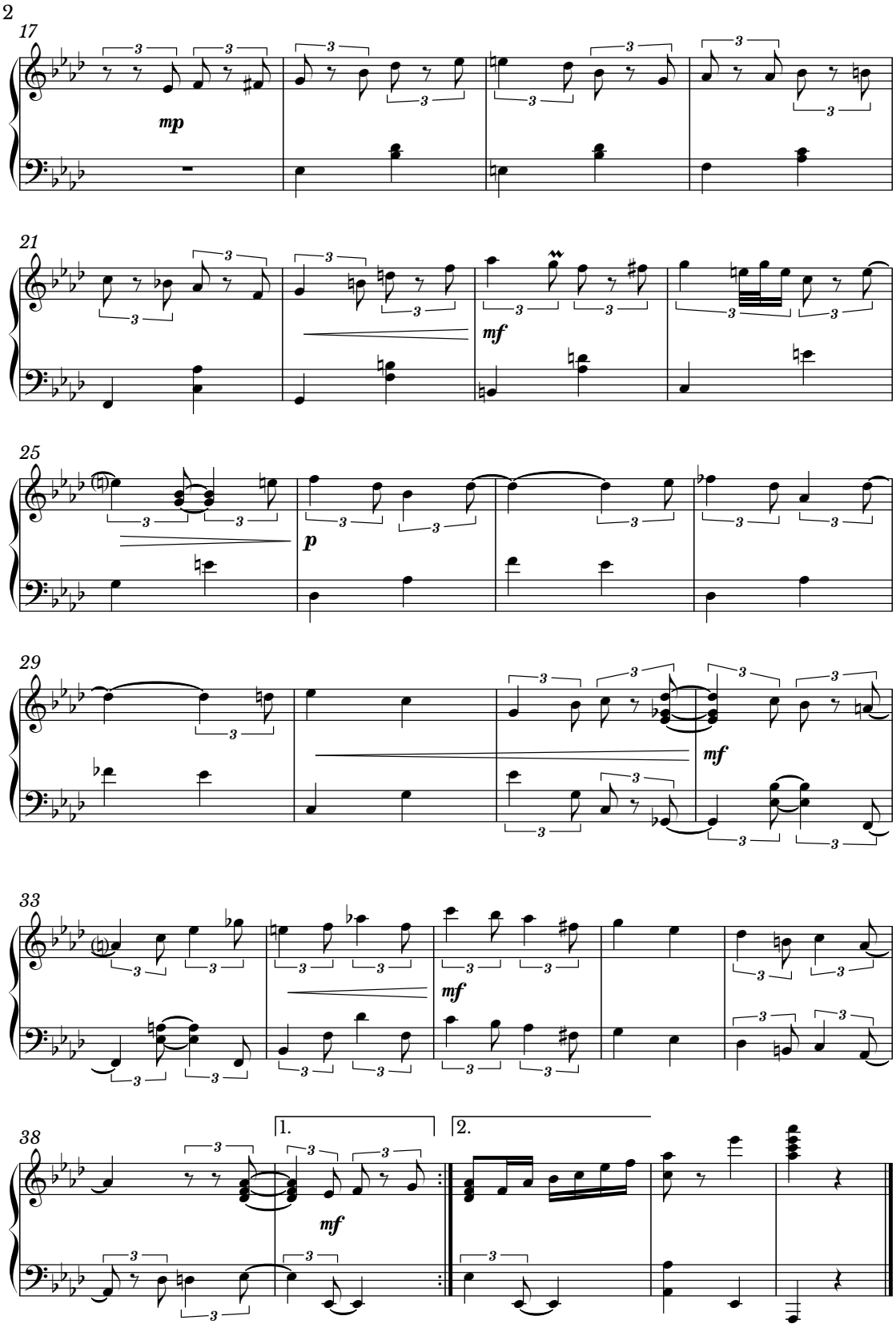
Xote do Entardecer

Método Pianista de Oz

Cristian Sperandir



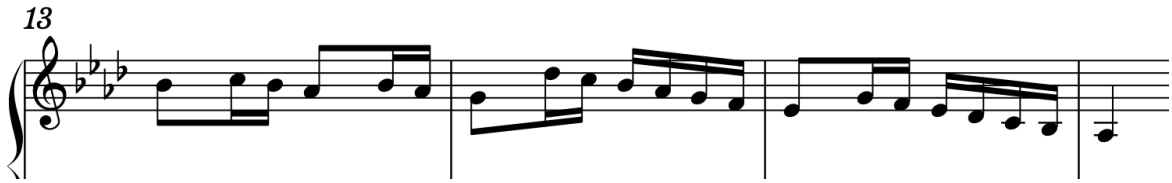
Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir



O xote é um estilo que tem suas raízes derivadas do *schottisch*. Além disso, o xote tem a pulsação rítmica semelhante com o jazz, por causa das tercinas (ou colcheia swingada, como os jazzistas costumam falar) utilizadas nas frases melódicas. Ligando o piano ao jazz tradicional, podemos encontrar o Strides, o Boggie Woogie, dentre outras formas. Como o xote tem essa proximidade rítmica com o jazz de New Orleans, podemos nos basear na mesma célula rítmica

desse estilo para tocarmos o xote no piano. Entretanto, podemos acrescentar algumas notas fantasmas para transmitir as diferenciações do xote gaúcho.

Um fator importante no xote gaúcho é a intensidade das notas da melodia, as nuances de dinâmica são representadas em algumas partes da melodia, veja abaixo um exemplo:



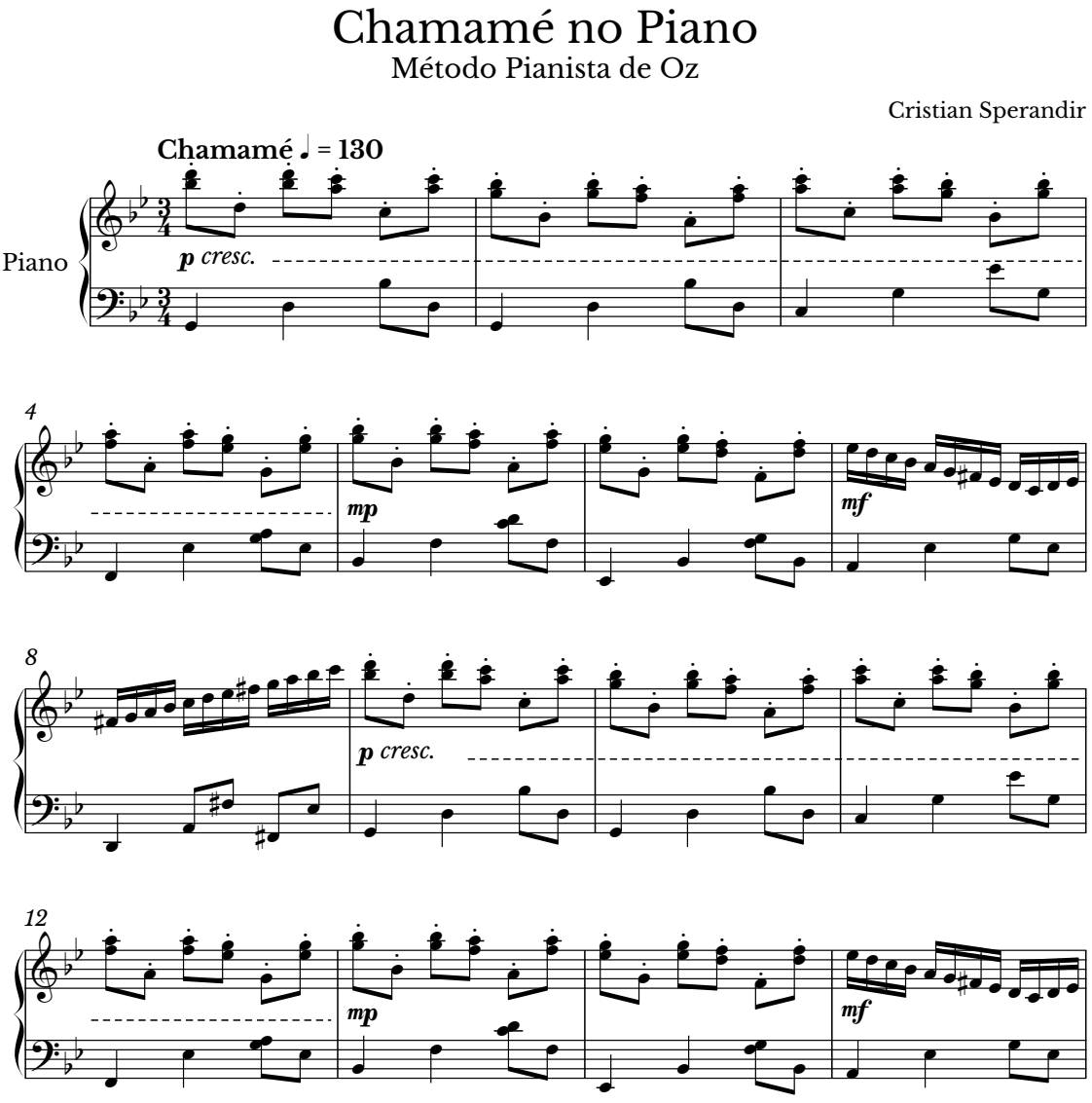
Acesse no link abaixo o áudio de Chamamé no Piano:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

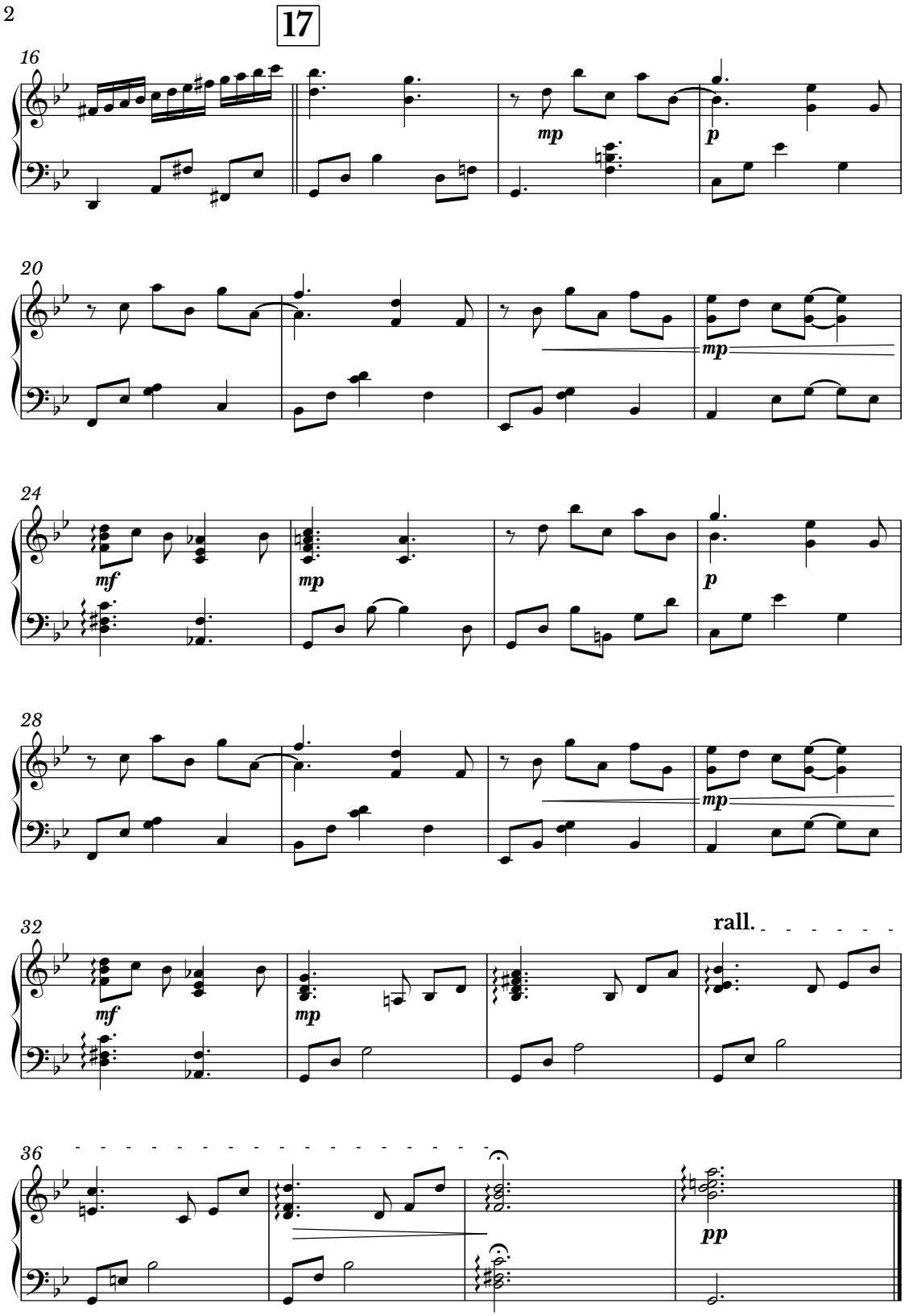
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO



Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir


2
17
16
mp
p
20
mp
24
mf
mp
p
28
mp
32
rall.
mf
mp
36
pp

Acesse no link abaixo o áudio de Chacarera no Piano:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

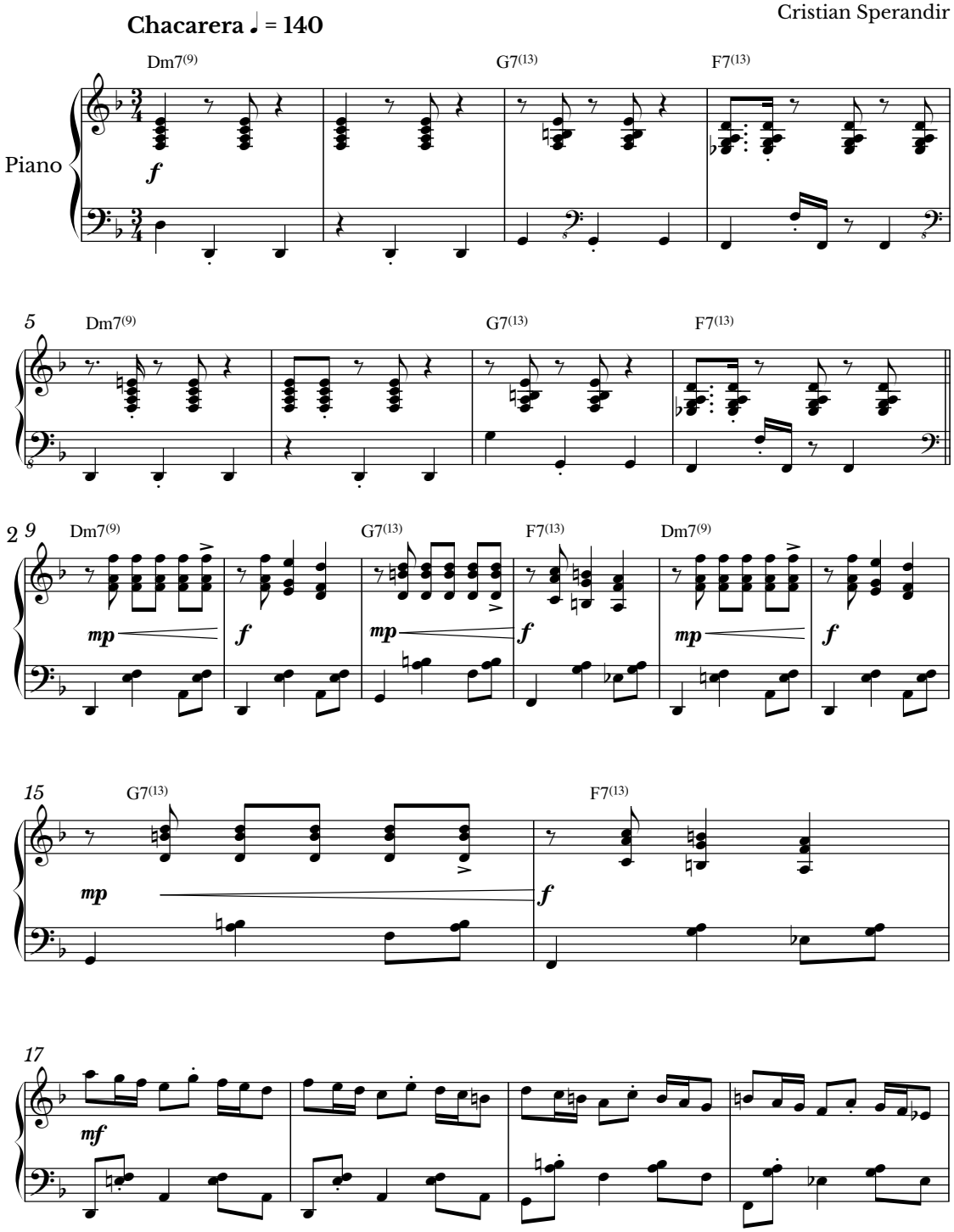
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

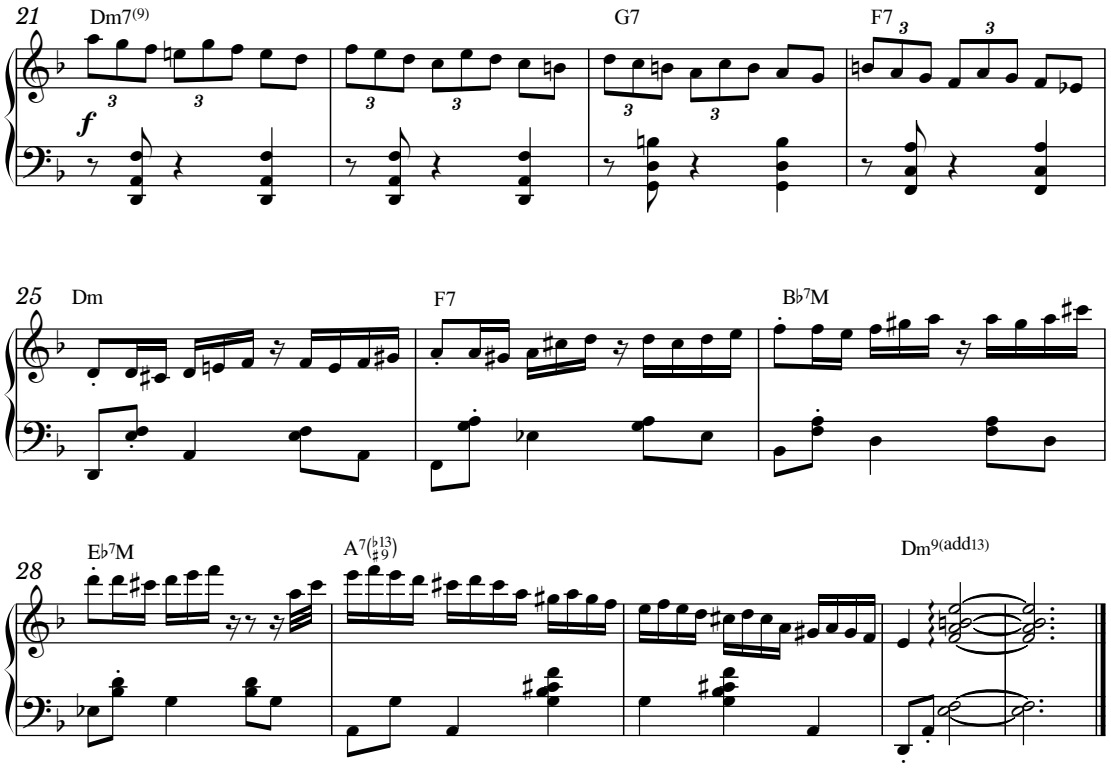
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO

Chacarera no Piano

Método O Pianista de Oz

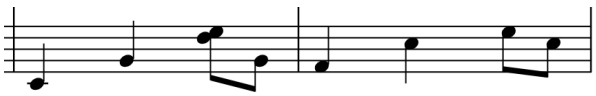
Cristian Sperandir



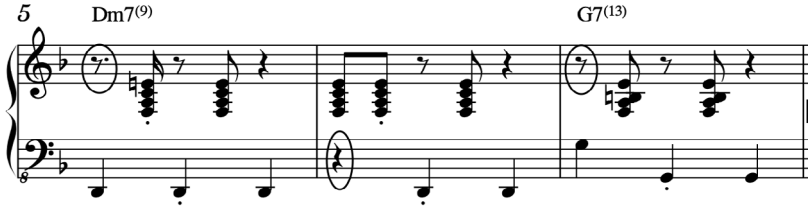


Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir

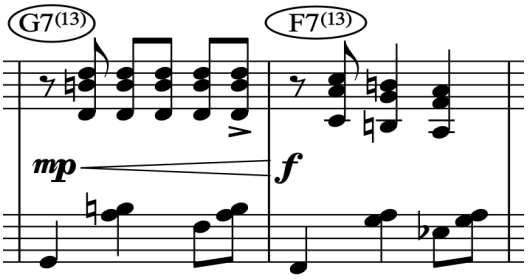
Entre o chamamé e a chacarera há muitas similaridades, começando pelo compasso ternário. Entretanto, há alguns aspectos que podemos diferenciá-los:



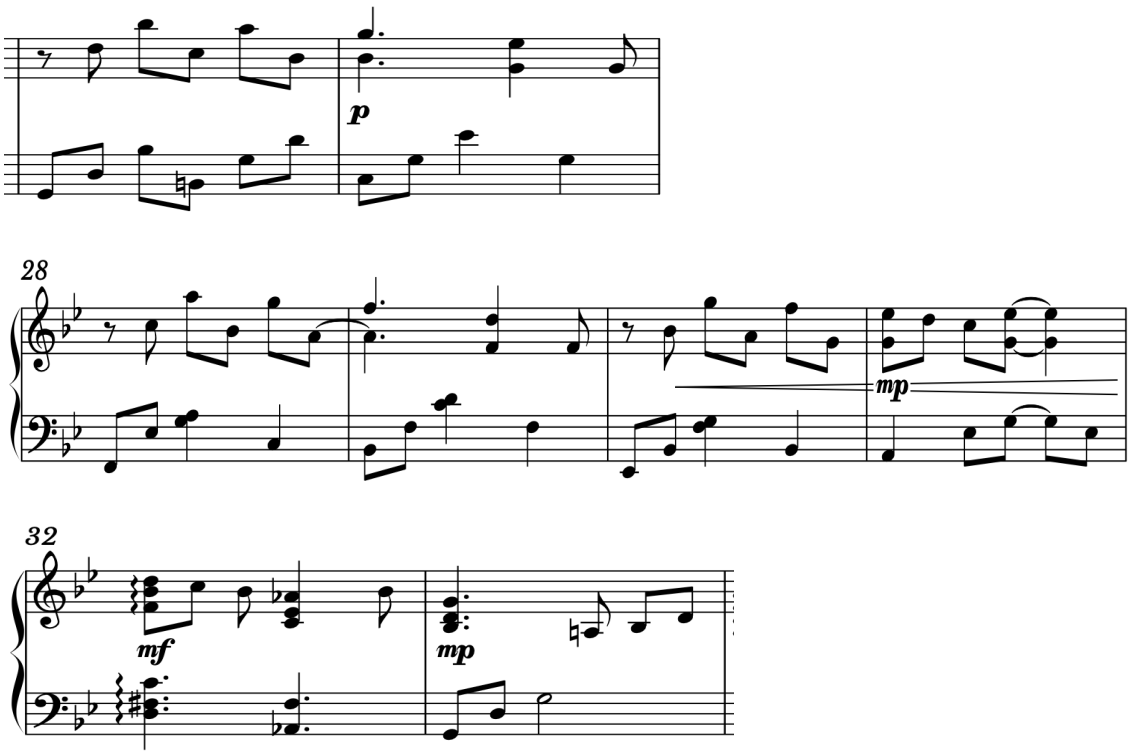
No chamamé o tempo 1 é tocado como tempo forte, como podemos ver no trecho acima. Já na chacarera, até podemos tocar o tempo 1, mas como tempo fraco, no entanto, muitas vezes suprimimos o tempo 1, como exemplificado abaixo:



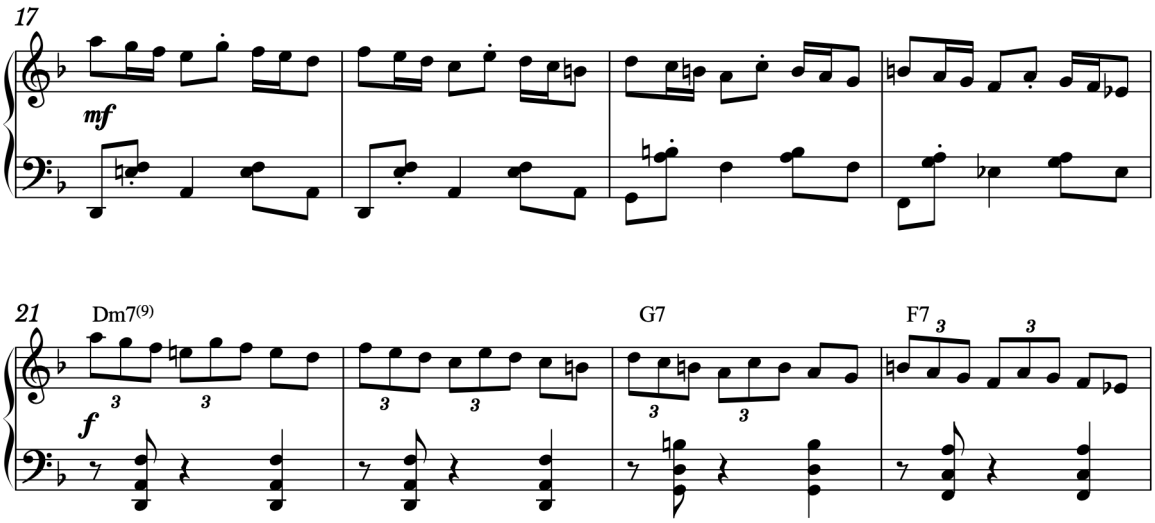
No ponto de vista harmônico, a chacarera tem como característica utilizar o III e IV graus dominantes:



Já no chamamé, encontramos uma harmonia que percorre dentro do campo harmônico da escala menor harmônica, exemplificados durante toda a peça "chamamé no piano", veja no recorte abaixo:



Para finalizar o estudo do chamamé e da chacarera no piano, temos a análise melódica do trecho entre os compassos 17 e 24 da "Chacarera no Piano", onde há um padrão melódico tocado de duas formas rítmicas diferentes, e serve tanto para a chacarera quanto para o chamamé:



Acesse no link abaixo o áudio de Bugio Pianeiro:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

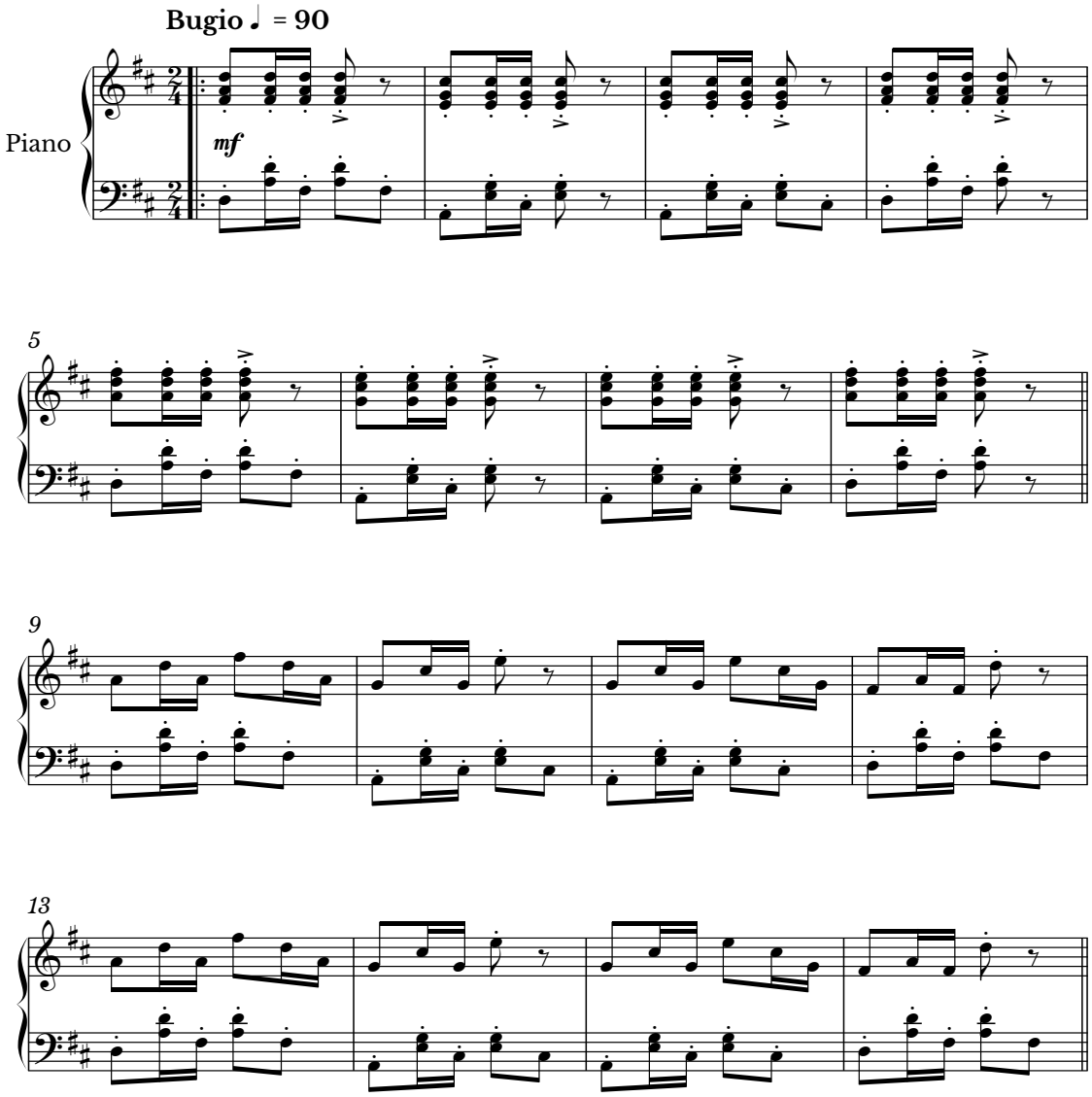
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO

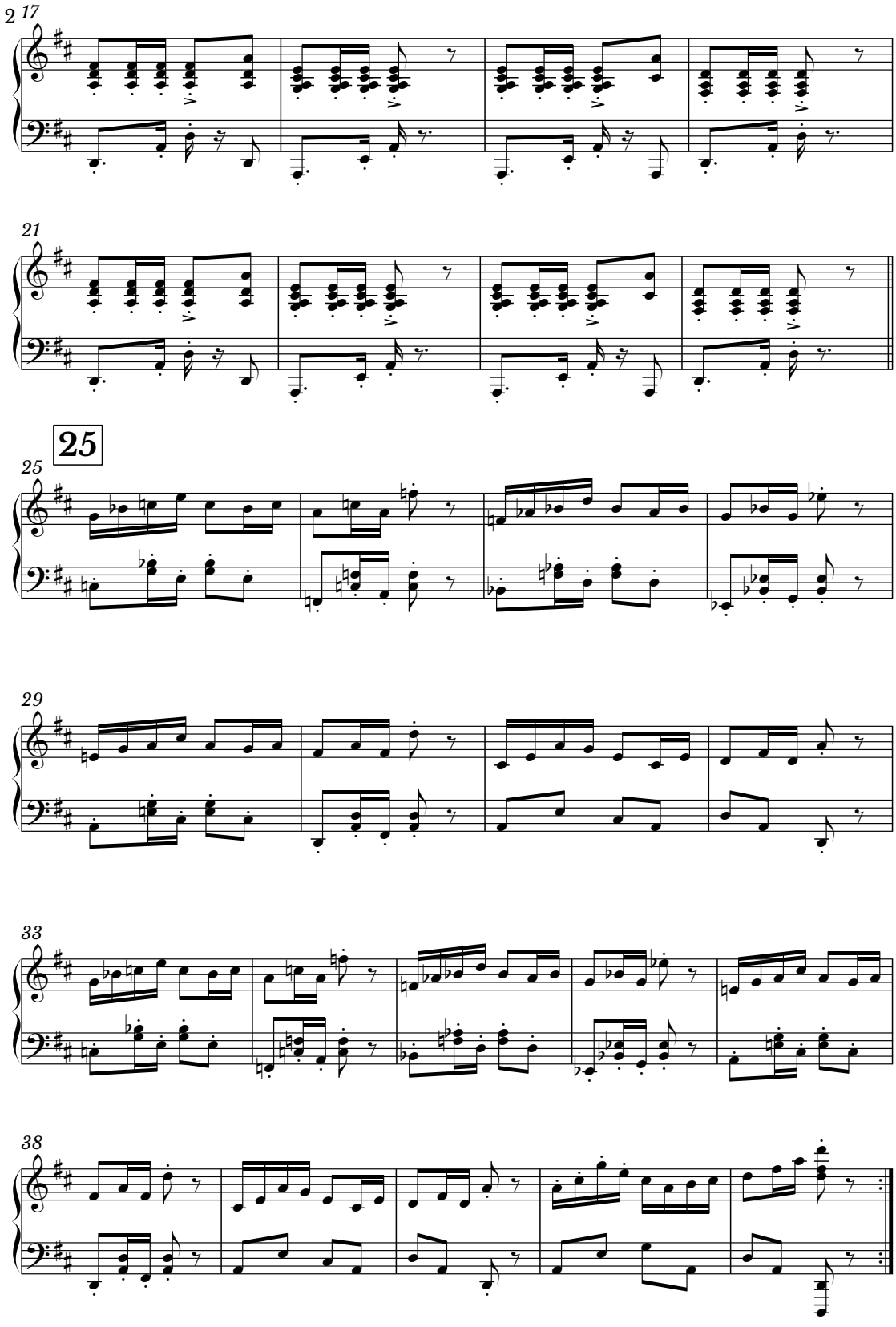
Bugio Pianeiro

Método O Pianista de Oz

Cristian Sperandir



Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir



O Bugio é um estilo genuinamente gaúcho, vindo dos grupos de baile da serra gaúcha. Nesta composição, utilizei como objeto de estudo e fonte de inspiração a música "Choro do Bugio" (2011), da pianista e compositora Dunia Elias.

Acesse no link abaixo o áudio de Pianaço:

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO ESQUERDA

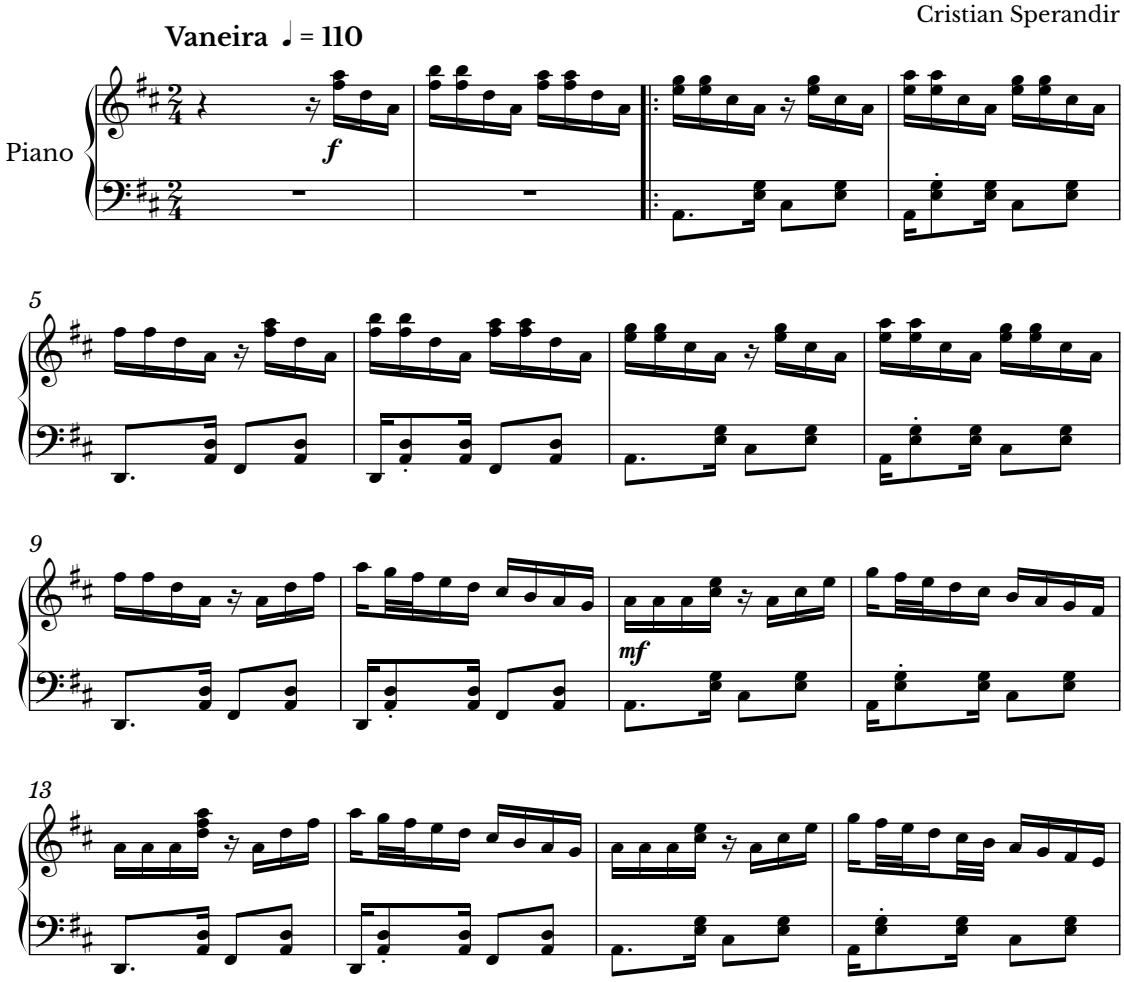
CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO DA MÃO DIREITA

CLIQUE PARA OUVIR O ÁUDIO COMENTADO

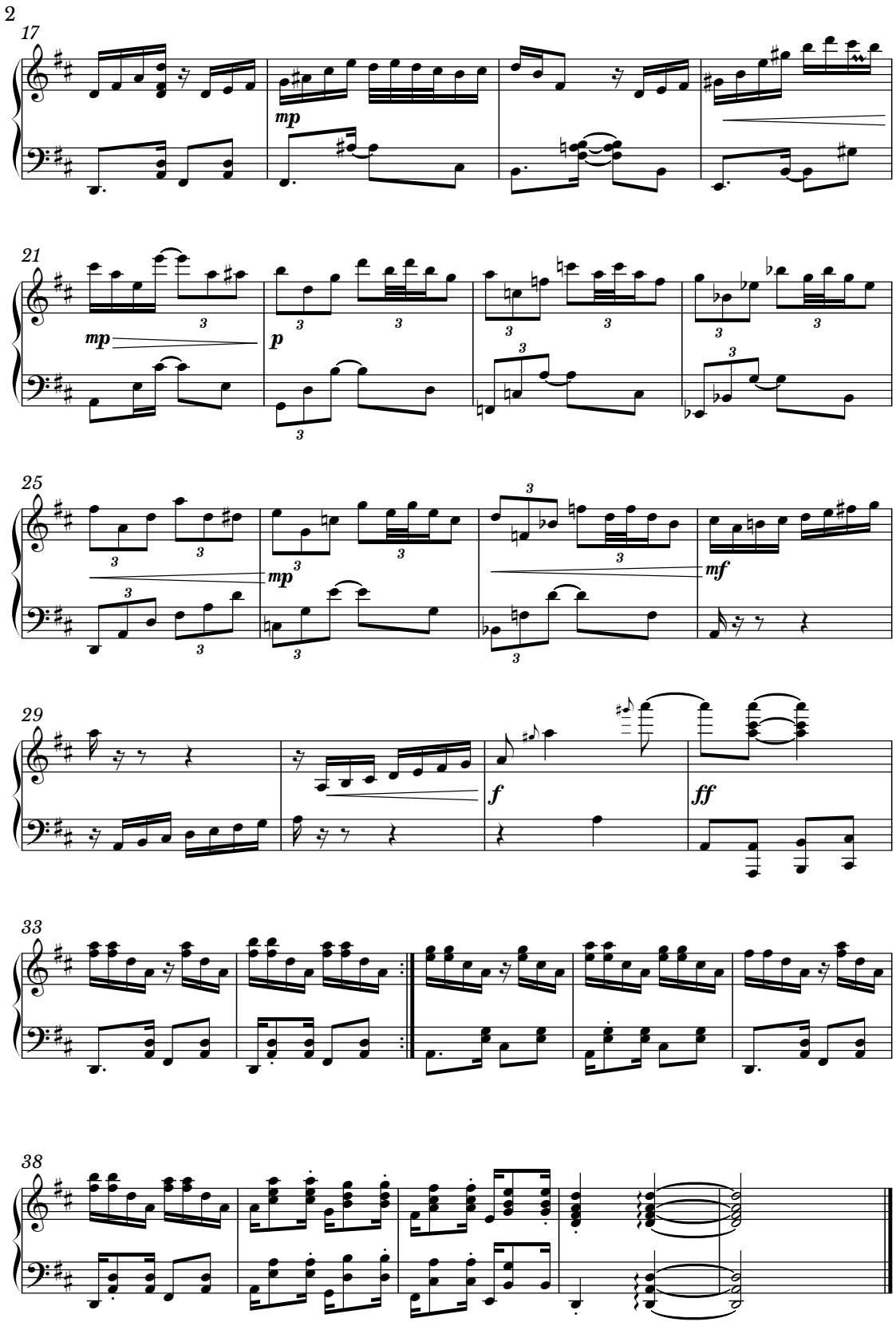
Pianaço

Método O Pianista de Oz

Cristian Sperandir



Direitos autorais © 2025, Cristian Sperandir



A mão esquerda da vaneira no piano, é praticamente igual ao maxixe, pois os dois estilos são derivados da habanera, e, portanto, tem suas similaridades. A diferença se dá muitas vezes em aspectos de intensidade, nas dinâmicas, na forma de se tocar, no fraseado etc. Aliás, essas características são muito recorrentes na música feita por gaúchos, com uma forma de fazer musical muito visceral. O gaúcho tem por costume unir a pressão e a emoção na hora de executar uma obra.

NOTAS FINAIS

Embora se possa presumir que os pianistas regionais sempre tenham escutado e tocado música gaúcha, muitos deles trilharam caminhos musicais distintos antes de chegarem à música nativista. É comum ouvir histórias de pianistas que tiveram suas influências formadas a partir dos teclados do rock, ou então da música popular brasileira. Somente com o tempo passaram a se aproximar do universo da música latino-americana e, mais especificamente, da música regional gaúcha. Alguns pianistas entrevistados para esta pesquisa relatam que começaram a se aproximar da música nativista somente após receberem convites para tocar com artistas e compositores desse estilo. Comigo foi assim também, eu originalmente venho da escola da MPB, ouvia desde criança, por influência dos meus pais. Fui me desenvolvendo musicalmente através do estudo formal, mas também com os bailes, "tirando de ouvido" muita música. A música do Rio Grande do Sul e a busca de como tocá-la, só chegou mais tarde, quando me vi dentro do circuito de festivais e tocando com artistas como a Shana Muller e o Luiz Carlos Borges, por exemplo. Aliás, aprendi muito com esse convívio, e todos os pianistas com quem conversei relataram a mesma coisa, o convívio musical é parte importante do processo de formação do músico. As formas melódicas, harmônicas e rítmicas, as dinâmicas, a influência da música Argentina e Uruguaia, principalmente, a maioria dos músicos vai entendendo e conhecendo a partir desse convívio.

Um fato interessante que também apareceu nas entrevistas que fiz, é que muitos tecladistas e pianistas, para o seu trabalho, buscaram extrair o que se ouvia da linguagem de outros instrumentos, supostamente mais característicos da música tradicionalista, como a gaita e o violão, para se inserirem na música regional. Por experiência própria entendo esse processo, em alguns momentos me via adaptando as frases que o Borges fazia no acordeon para o piano, ou analisando as intensidades que os gaiteiros usavam quando faziam os intervalos de terça e sexta por exemplo, muito comuns no nosso fazer musical. O mesmo acontece com os bordoneios do violão, que a gente trouxe para o piano e é usual dos pianistas daqui. Comigo aconteceu até com o Bombo Leguero, prestando atenção nas rítmicas do instrumento na chacarera, pensei: por que não usufruir dessas células no piano? E assim fiz. Mais tarde, conhecendo mais dos instrumentistas argentinos e uruguaios, vi que muitos abordavam também essas mesmas características.

Diante desse cenário, surge outra questão, que se conecta à trajetória histórica apresentada aqui: se o piano é tão antigo quanto a gaita, aqui no Rio Grande do Sul, por qual motivo se tem a crença de que temos que adaptar o nosso instrumento estilisticamente para soar regional? Será que lá no princípio, os próprios gaiteiros não se influenciaram também pelas peças de piano e forma de tocar dos pianistas da época? Encontramos vestígios de que sim, mas me parece que estas influências hoje não são tão comentadas e de fácil acesso. Infelizmente a contribuição do piano para a formação musical do Rio Grande do Sul foi sendo apagada historicamente. Por uma série de questões já citadas anteriormente, a gaita e o violão assumiram um certo protagonismo e o piano acabou sendo discriminado, não sendo visto como parte da cultura gaúcha. Esta pesquisa vem, principalmente para demonstrar, de uma vez por todas, que o piano e o teclado estão historicamente inseridos na nossa música regional.

A noção de ser gaúcho estereotipado/popular está muito ligada ao "bairrismo", a ideia de manutenção de tradições e costumes. Esse cenário é excludente, não apenas em relação ao instrumento piano, mas também a uma série de identidades, o que é ainda mais grave, que não são entendidas enquanto padrão. É importante dizer que "os espaços sociais foram em grande maioria ocupados por homens brancos, como se o ambiente fértil da 'música gaúcha' carregasse implicitamente

esse pré-requisito" (Ferreira, 2024, p. 16-17). Neste sentido, uma série de identidades foram excluídas do processo de construção do que é considerado "música gaúcha", há que se tencionar também estes lugares de poder para pluralizar as vozes na música regional. O que é tido como cultura do estado tem diversas lacunas, no que diz respeito ao reconhecimento da contribuição de minorias sociais, de movimentos e práticas disruptivas.

Como já comentamos anteriormente, há na música regional uma tendência pela retratação da cultura gaúcha por um só prisma, e uma dificuldade em acoplar outras formas de expressão, privilegiando a ideia de um "tradicional", que de certa maneira não corresponde à multiplicidade existente no Rio Grande do Sul. Sobre esta questão, Dias (2023) aponta:

> A cultura é, portanto, uma força em constante transformação. As identidades gaúchas são múltiplas e variam tanto de localidades quanto de percepções diferentes, mas há na música regional inclinações em transmitir um suposto 'retrato fiel' do modo de ser gaúcho, ignorando as diversas características e as vastas formas de se pertencer, repassando uma ideia uniformizante e padronizadora, o que implica em uma tendência de nivelamento do discurso identitário (Dias, 2023, p. 17 e 18).

O que quero trazer para refletirmos é, para onde nossa música está caminhando? As misturas, os gêneros que estão se fundindo, a evolução da nossa educação musical em consonância com o conhecimento histórico do popular, do folclore, são movimentos naturais de mudança que fazem parte do processo cultural. Vejo a música como uma fonte universal e infinita de possibilidades, que muitas vezes limitamos para caber em conceitos pré-determinados. A partir do momento em que estamos criando, e desenvolvendo uma obra artística, ainda que projetada a partir de conhecimentos adquiridos e referências anteriores, podemos chegar a resultados singulares, a arte deve ser livre, para nos dar a possibilidade de viajar para onde a nossa intuição nos levar.

Há também uma discussão sobre o que é, e o que não é, legitimamente gaúcho, entendendo a legitimidade a partir do prisma "tradicional", que já discutimos aqui. Ou seja, o chamamé, a milonga, são ou não são ritmos do gaúcho? Para mim são, assim como o samba, como o baião, o vaneirão, bugio (esse sim, sem discussão de legitimidade) e muitos outros. A partir do momento em que nos apropriamos dos ritmos e usamos eles, sabendo das suas linguagens e desenvolvendo a nossa forma de fazê-los, eles se tornam parte também da nossa cultura. No meu modo de ver, por exemplo, a milonga que se toca na Argentina, não é a mesma que se toca aqui no Rio Grande do Sul, assim como o Chamamé e a Chacarera. Outro exemplo é o que aconteceu com o schottisch, que chegou aqui e se tornou o xote gaúcho, e no Nordeste se tornou o xote nordestino. Há também a habanera que aqui se transformou na vaneira. Esses movimentos de transformação, a partir da apropriação também acontecem com os instrumentos. No piano, por exemplo, a singularidade da cultura gaúcha, que tem referências diversas, como já abordamos, proporcionou um resultado sonoro único para os pianistas gaúchos, diferente do que encontramos em outras regiões do país e diferente daquilo que ouvimos nos países platinos. Portanto, mesmo que tenhamos referências vindas de outros estilos e culturas, o nosso jeito de abordá-los no instrumento será sempre singular.

Por fim, importante destacar que diante do escopo da proposta da pesquisa, não foi possível incluir todos os nomes de pianistas que contribuíram para a música regional, nem todos os meandros da história do piano aqui no estado do Rio Grande do Sul. No entanto, espero que este trabalho possibilite a expansão do debate acerca da música regional, e que seja um material que auxilie músicos e estudantes, abrindo portas para mais pesquisas e estudos sobre o tema. Que este trabalho possibilite que o piano e o teclado sejam de uma vez por todas, valorizados enquanto instrumentos presentes na formação musical do Rio Grande do Sul.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Ernani. **Cancioneiro Gaúcho**. Porto Alegre: editora Globo, 1940. Álbum de partituras para canto/piano e canto acapella.

GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò. **O Cancioneiro gaúcho de Ernani Braga**: um estudo histórico analítico de uma obracomposta para o Bicentenário de porto Alegre em 1940. 2011.

RODRIGUES, Elaine Maria Gracioli. **A influência platina na música gaúcha**. 2001.

DE FARIA, Arthur. **Porto Alegre**: uma biografia musical - vol. 1.

DIAS, Nitielle Floriano *et al.* **A música regional e a constituição da identidade gaúcha**: as representações do gaúcho e da pampa. 2023.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. Uma história social da música popular gaúcha é possível?: Análise crítica da produção historiográfica sobre a música do Rio Grande do Sul. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 24, n. 2, p. 10-27, 2024.

VEDANA, Hardy. **A Eléctrica e os discos Gaúcho**. H. Vedana, 2006.

DISCOGRAFIA E MÚSICAS CITADAS

As origens. Orquestra Geriátrica. Porto Alegre, 1991.

Pampiano. Olinda Allessandrini. Porto Alegre: Barulhinho, 2004.

Prenda Minha. Almirante e Paulo Tapajós e Orquestra Victor Brasileira. Porto Alegre, 1935.

Reflexão. I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Uruguaiana: independente, 1971.

Sementes de Pedra. 8ª Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Paulo: Continental, 1979.

Astro Haragano. 15ª Califórnia da Canção Nativa. Rio de Janeiro: Elenco/Opus, 1985.

Cantos de Pampa e de Rio. Os Angueras. Rio de Janeiro: Chantecler, 1981.

Seu piano e sua arte. Cide Guez. Porto Alegre: Quero, Quero, ano desconhecido.

Um mate por ti. Loma. São Paulo: RGE, 1991.

Geraldo Flach e Luis Carlos Borges. Geraldo Flach e Luis Carlos Borges.São Paulo: Velas, 1992.

Rancheirinha. Geraldo Flach. Porto Alegre: RBS discos, 1985.

Mi Longa Paixão. Geraldo Flach. Midia Brasil Virtual Musix, 2004.

Tom Brasileiro. Geraldo Flach quarteto. São Paulo: Velas, 1993.

O festival. 11ª Moenda da Canção, 1997.

O mar virou música. VII Moenda da Canção, 1993.

Eu sou do mar. IV Moenda da Canção, 1990.

Barra do Ribeiro. Renato Borghetti. Rio de Janeiro: Chantecler, 1991.

Merceditas. Grupo Querência. Caxias do Sul: ACIT, 1997.

Kilómetro 11. Tránsito Cocomarola. Sentir El Folklore, 1997.

Alfonsina y el mar. Ariel Ramírez. Buenos Aires: Sony Music Entertainment Argentina S.A, 1980.

Milonga Gris. Tatiana Parra e Andrés Beeuwsaert. Tókyo: Céleste, 2011.

Caminos. Carlos Aguirre. Entre Ríos: Shagrada Medra, 2006.

HA duo. Hugo Fattoruso Y Albana Barrocas. Tókyo: Disco é cultura, 2020.

La voz y el piano. Luis Carlos Borges. Porto Alegre: independente, 2017.

Quebrado Vivo. Pedro Aznar. Buenos Aires: Tabriz Music, 2009.

Sul. Paulinho Cardoso e Léo Ferrarini. Independente, 2009.

Clareando no rancho. Gilberto Monteiro. Santa Maria: Selo gadea, 2021.

Pra ti guria. Gilberto Monteiro. São Paulo: Gel continental, 1987.

Lauro Faccin. CHORO DO BUGIO - Dunia Elias. Youtube, 7 de set. de 2011. 3:14 de duração. Disponível em: https://youtu.be/PBLKm-EvLb4. Acesso em: 1 de abr. de 2025.

SOBRE O AUTOR

Cristian Sperandir é produtor musical, arranjador, compositor e pianista. Vencedor de três Prêmios Açorianos de Música, é Bacharel em Música Popular pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Lançou três álbuns autorais: Bons Ventos (2019), Flachianas (2022) e Laco C (2024), obras que refletem sua dedicação à música instrumental brasileira. Como pianista e tecladista, atuou ao lado de importantes nomes da música gaúcha, como Shana Müller e Luiz Carlos Borges. Também colaborou com artistas nacionais e internacionais, entre eles Toninho Horta, Jon Secada, KLB e Maurício Manieri.

Atualmente, desenvolve o Pianista de Oz, iniciativa que reúne um álbum e este livro homônimo. Com este trabalho, busca contribuir para a valorização do piano na música do sul, aproximando pesquisa e prática musical.

www.**pimentacultural.**com

Um livro que resgata a riqueza e a expressividade do piano na música regional do Rio Grande do Sul. Resultado de uma pesquisa documental, a obra revela como o instrumento se integrou à identidade sonora do Sul. Além do conteúdo histórico, o leitor encontra um método com 9 estudos para piano, inspirados nos ritmos mais tocados da região. Ideal para músicos, estudantes e apaixonados pela cultura gaúcha. Uma leitura envolvente que une tradição, técnica e musicalidade. Projeto realizado com recursos da Lei Complementar nº 195/2022.

REALIZAÇÃO: FINANCIAMENTO:

pimenta cultural

ERC cultura

GOVERNO DO ESTADO RIO GRANDE DO SUL SECRETARIA DA CULTURA

LEI PAULO GUSTAVO

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Esta obra foi realizada com recursos da Lei Complementar nº 195/2022, Lei Paulo Gustavo.