

Ouvidos para o invisível: o harmônio entre o silêncio do patrimônio e a memória da música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

André Felipe Carpes
PPGMUS/UDESC
organistadacatedral@gmail.com

Resumo. O harmônio foi amplamente utilizado no Brasil nos séculos XIX e XX, mas ainda carece de atenção acadêmica. Este estudo busca identificar, mapear e analisar sua presença em Santa Catarina, considerando aspectos técnicos, históricos, litúrgicos e culturais. A pesquisa baseia-se em análises organológicas e documentais, com a localização de 101 instrumentos no Estado e a análise de 20 harmônios. Os dados revelam uma grande diversidade de modelos e usos. Também foram encontradas fontes de repertório no Estado, revelando obras de Álvaro de Souza, José Brazilício de Souza e Ney Brasil Pereira. Para além do Estado, foram encontradas obras de Paulino Chaves, Glauco Velásquez e João Baptista Lehmann. Os resultados reforçam o papel do harmônio como instrumento funcional, acessível e expressivo durante o recorte temporal observado, contribuindo para a valorização do patrimônio organológico nacional e abrindo caminho para estudos futuros sobre repertório, prática e preservação.

Palavras-chave. Harmônio, Música sacra, Instrumentos de teclado, Patrimônio musical, Organologia.

Listening to the Invisible: The Harmonium Between the Silence of Heritage and the Memory of Music

Abstract. Although the harmonium was widely used in Brazil during the 19th and 20th centuries, it still lacks consistent scholarly attention. This study seeks to identify, map, and analyze its presence in the state of Santa Catarina, considering technical, historical, liturgical, and cultural aspects. The research is based on organological and documentary analyses that resulted in the identification of 101 instruments in the state, followed by a detailed examination of 20 harmoniums. The data reveals a great diversity of models and usage. Repertoire sources were also found within the state, revealing works by Álvaro de Souza, José Brazilício de Souza, and Ney Brasil Pereira. Beyond Santa Catarina, works by Paulino Chaves, Glauco Velásquez, and João Baptista Lehmann were also identified. The results highlight the harmonium's role as a functional, accessible, and expressive instrument during the period in question, contributing to the appreciation of Brazil's organological heritage and paving the way for future studies on repertoire, performance practice, and preservation.



Keywords. Harmonium, Sacred music, Keyboard instruments, Musical heritage, Organology.

1. Introdução

O presente trabalho investiga a origem, os diversos contextos de uso, e o repertório nacional do harmônio, instrumento amplamente difundido entre a metade do século XIX e a primeira do século XX.¹ Devido à sua portabilidade, baixo custo e facilidade de manutenção, o harmônio assumiu papel central em ambientes como escolas, residências, igrejas, lojas maçônicas e, em casos específicos, até mesmo em campanhas militares. Em espaços religiosos, o instrumento foi amplamente empregado no acompanhamento litúrgico, sendo uma alternativa viável ao órgão. No campo educacional, destacou-se como recurso pedagógico no ensino de música e canto orfeônico.

Em residências, o harmônio cumpria dupla função de entretenimento e devocional, associado ao culto doméstico. Em lojas maçônicas, o instrumento era utilizado em rituais, reforçando a dimensão simbólica da música no espaço iniciático. Há registros de seu uso em campanhas militares durante as duas Guerras Mundiais. Contudo, Observa-se um declínio no uso e popularidade do instrumento a partir da década de 1950 com a popularização de instrumentos eletrônicos como o órgão Hammond.

Ainda que tenha sido amplamente utilizado no interregno acima descrito, pouco se tem feito na Academia para compreender a presença do harmônio, e a literatura nacional sobre o harmônio é escassa, fragmentada e raramente sistematizada. Esta pesquisa de mestrado pretende contribuir para o preenchimento dessa lacuna. A fundamentação teórica e histórica da pesquisa baseia-se em autores como Costa (1980), Gellerman (1998), Gesser (2023), Kerr (1985), Lehmann (1943), Milne (1930), Mustel (1903), Sinzig e Röwer (1939) e Verdin (2023). Complementarmente, realizou-se um levantamento preliminar de repertório nacional, com a identificação de partituras, métodos didáticos e peças litúrgicas para harmônio. A partir do

¹ Embora o harmônio tenha se desenvolvido a partir de instrumentos antecessores como o Orgue-expressif, Æolina, Physharmonika, Poikilorgue e o Royal-Seraphine, a pesquisa abrange pouco mais de um século, a contar da patente emitida em 1842 em nome de Alexandre François Debain (1809–1877). A respeito do Royal-Seraphine, Duarte (2024) comenta que ainda hoje os harmônios em parte do Nordeste brasileiro são chamados de “serafina”, sugerindo que estes instrumentos possam ter sido utilizados em solo brasileiro.



referencial teórico e histórico reunido, utilizando subsidiariamente o modelo adotado por Kerr (1985), delinear-se os caminhos metodológicos para a investigação do harmônio no contexto brasileiro, com ênfase no Estado de Santa Catarina.

A investigação de instrumentos e repertório mobiliza diferentes categorias de fontes. Consultou-se acervos pessoais de músicos, de instituições públicas, restauradores e pesquisadores, nos quais se localizaram documentos, partituras, métodos de ensino, catálogos e instrumentos preservados. Também se realizou trabalho de campo com visitas a igrejas, museus e arquivos públicos, além da consulta à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Tais procedimentos tiveram por objetivo identificar a presença do harmônio, mapear seu uso social e compreender os processos de fabricação e circulação do instrumento no Brasil. Observou-se diversos exemplares em contexto real, permitindo a análise de componentes mecânicos, plaquetas de identificação e datações, bem como a realização de registros fotográficos.

Uma das consequências diretas dessa investigação tem sido o resgate de um conjunto reduzido, porém relevante, de repertório original brasileiro para harmônio. Embora o foco geográfico da pesquisa esteja no Estado de Santa Catarina, identificando compositores como Álvaro de Souza (1879–1939), Emmanoel Paulo Peluso (1906–1992), José Brazilício de Souza (1854–1910), Ney Brasil Pereira (1930–2017) e Sebastião Bousfield Vieira (1896–1984), a busca por repertório musical ultrapassou essa delimitação regional, abrangendo fontes e obras localizadas em outros estados. O cruzamento dessas fontes contribuiu significativamente para a reconstrução da presença e do papel do harmônio na cultura musical brasileira, especialmente no âmbito da prática sacra.

A coleta e análise documental restou em dados como a relação de fabricantes, suas localizações, datas de fundação, modelos de instrumentos produzidos, processos construtivos, destinos e usos diversos, como em igrejas, escolas, residências e instituições de custódia—a exemplo de presídios, leprosários, orfanatos e hospitais psiquiátricos.

Ainda que se trate de pesquisa em andamento, já é possível apresentar resultados parciais a partir de uma abordagem qualitativa e interdisciplinar. A variedade de harmônios produzidos no Brasil, bem como sua utilização e repertório, revela uma notável adaptação às realidades locais.



2. Breve histórico do harmônio

Organologicamente a classificação de Hornbostel-Sachs define taxonomicamente o harmônio como pertencente ao código 412.132-62-8, ou seja, aerofones com conjuntos de palhetas livres com reservatório flexível de ar, com teclado (HORNBOSTEL; SACHS, 2008). No que diz respeito à sua estrutura e funcionamento, Verdin (2023, p. 19) elenca três componentes fundamentais: um sistema de suprimento de ar formado por dois foles acionados por pedais, uma caixa de vento (someiro) contendo uma fileira de palhetas livres e um teclado.² Destacam-se ainda a grande variedade de registros presentes nos harmônios e a ausência completa de ressonadores, que o diferencia de outros instrumentos de teclado, como o órgão de tubos.

Sua difusão é atribuída a Debain, que o patenteou em Paris, no ano de 1842, sob o nome de "harmonium". Na patente, Debain descreve os componentes do instrumento e destaca uma de suas inovações expressivas: o formato arredondado dos orifícios de saída de ar do someiro para as palhetas, permitindo assim um som mais uniforme, já que tais orifícios eram estreitos e longos em modelos precursores (DEBAIN, 1842, p. 37). Debain também utilizou a divisão do someiro entre graves e agudos—e por consequência o teclado—embora essa divisão não seja propriamente invenção sua.³ Ainda no final do século XIX, foi criado nos EUA o sistema de sucção, em contraposição ao sistema de pressão utilizado por Debain. Na opinião de Milne (1930, p. 9) e Mustel (1903, p. 148), neste sistema a qualidade do som emitido é alterada, produzindo um som menos estridente, porém às custas de uma menor amplitude sonora. Milne (1930, p. 3) observa que, nos instrumentos que utilizam o sistema de sucção, o ar é aspirado do ambiente, fazendo com que o som resultante seja direcionado para o interior do instrumento, e não projetado para fora, como ocorre nos harmônios que operam por pressão de ar.

Com dimensões menores que as de um piano, o harmônio distingue-se por sua expressividade e adaptabilidade a diferentes espaços. A maioria dos instrumentos apresenta de quatro a cinco oitavas; no entanto, com o objetivo de facilitar ainda mais o transporte, foram produzidos modelos com três oitavas e três oitavas e meia.

² Em conformidade com este critério, não foram incluídos nesta pesquisa o harmônio indiano—por não possuir dois pedais e dois foles—bem como o “Mini Organ” e instrumentos similares produzidos pelas indústrias Hering e Atma-Estey.

³ Segundo Ferreira (1991, p. 44) a divisão do someiro já era utilizada em órgãos barrocos conforme a disposição fônica do órgão Arp Schnitger (1648–1719) da Matriz de Santo Antônio em Tiradentes (MG).



Embora hoje o harmônio encontra-se relegado a uma posição marginal na prática musical ocidental, foi amplamente utilizado em diversos locais e para diversos fins. No Brasil—assim como em outros países ex-colônias da Europa—esse instrumento foi importado e posteriormente também fabricado localmente, especialmente no sul do país, conforme será discutido na próxima seção.

3. Resultados parciais

A presença do harmônio no país, embora documentada em fontes diversas, tais como Gutjhar (2010), Kothe (2008) e Prust (2022), ainda carece de estudos sistemáticos que articulem dados técnicos, históricos e musicais. A relevância deste estudo reside justamente em sua contribuição para o reconhecimento do instrumento como parte significativa do patrimônio musical nacional, ampliando o entendimento sobre sua fabricação, circulação, usos sociais, bem como identificar repertório escrito para o instrumento.

3.1 Presença do harmônio do Brasil

A partir da análise bibliográfica e documental, conclui-se que a presença do harmônio no Brasil tem início com a importação de instrumentos, oriundos da Europa ainda no período imperial. Kerr (1985, p. 68) evidencia que havia na corte um número considerável de organistas, e que isso aponta para a existência de órgãos, ou ao menos seu substituto, o harmônio. Embora Brescia (2011, p. 69) cite organeiros no Brasil oitocentista, como Athanzio Fernandes da Silva (c. 1767–s.d.) e Pedro Guigon (1803–1862), não há registros da fabricação de harmônios do Brasil antes de 1925. Sabe-se que Guigon estabeleceu, em 1849, uma fábrica de órgãos de tubos na cidade do Rio de Janeiro, mas até o momento não foram localizadas evidências de que tenha produzido harmônios, ao contrário do que menciona Costa (1980, p. 36–37).

No início do século XX, em Bom Princípio (RS), João Edmundo Bohn (1889–1968) deu início à produção nacional, sendo posteriormente seguido por outros fabricantes localizados também no Rio Grande do Sul. Em Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro, até o momento, foram identificados harmônios construídos por Siegfried Schürle (1906–1999), Henrique Lins (1906–1992) e Guilherme Berner (1906–1954), respectivamente.



Gesser (2023, p. 10–15) cita que o harmônio foi trazido por imigrantes para as colônias do sul do Brasil, em particular alemães e italianos, e que o instrumento serviu como uma alternativa ao dispendioso órgão, fato que somou para sua popularidade. Diversos modelos de harmônio existiam, de dois manuais com pedaleira até modelos compactos, atendendo a diversas classes e necessidades, como os descritos no Catálogo dos Harmônios Bohn (Figura 1).

Figura 1 – Catálogo Bohn ilustrando um harmônio portátil



Fonte: Órgãos de Santa Catarina (2021) – www.orgaosc.webnode.page/harmonios/

Os dados coletados permitiram o mapeamento dos fabricantes no Brasil (Tabela 1), identificando seus nomes, data de fundação e sua localização. Verifica-se que a maior parte deles estavam localizados na região sul do país:



Tabela 1 – Fabricantes no Brasil

Fabricante	Cidade/Estado	Fundação
João Edmundo Bohn	Novo Hamburgo (RS)	1925
Gerhardo Reeps	Lajeado (RS)	1928
Guilherme Berner	Rio de Janeiro (RJ)	1930
Siegfried Schürle	São Bento do Sul (SC)	1935
Frederico Carlos Würth	Bento Gonçalves (RS)	1930/40
Henrique Lins	Indaiatuba (SP)	c.1940
Luiz Matheus Todeschini ⁴	Bento Gonçalves (RS)	1963
Cruzeiro ⁵	Canoas (RS)	n.d.

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Observando a Tabela 1 nota-se a proliferação das fábricas de harmônios no Brasil em um curto lapso temporal na região Sul, a partir da metade da década de 1920. Parte desta expansão na produção de harmônios pode ser creditada à Igreja Católica, que no início do século XX passou a proibir o uso de outros instrumentos considerados inadequados ao seu culto. De fato, de acordo com o documento *Tra le sollecitudini* pelo Papa Pio X (1903, p. 20), apenas o órgão foi expressamente autorizado para a sustentação do canto nas missas. Nesse contexto, o harmônio passou a ser adotado em muitas igrejas por sua similaridade com o órgão, além do custo mais acessível e da facilidade de transporte. Como todos os harmônios disponíveis eram importados, surgiu a demanda por uma produção nacional que suprisse as necessidades locais. É nesse cenário que começaram a surgir as fábricas mencionadas acima.

⁴ Fundada em 1916 como fábrica de acordeons, somente em 1963 a fábrica Todeschini iniciou a produção de harmônios.

⁵ Foi localizado apenas um exemplar do instrumento na cidade de São Paulo, cuja placa de identificação indica que a fábrica era sediada em Canoas, no Rio Grande do Sul. No entanto, o arquivo municipal de Canoas não possui registros sobre essa marca. Também foram realizadas buscas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, sem que se encontrasse qualquer menção ao fabricante.



3.2 Particularidades dos instrumentos examinados

A observação direta dos harmônios em campo revelou-se fundamental nesta pesquisa, não apenas como método de documentação técnica, mas como meio de compreender a realidade material e a diversidade construtiva dos harmônios brasileiros. Analisou-se 20 instrumentos dos 101 localizados até o momento no Estado de Santa Catarina, pertencentes ao acervo de igrejas, particulares e museus. A Tabela 2 apresenta uma perspectiva geral sobre as características estruturais dos instrumentos examinados, ressaltando a diversidade de modelos e recursos técnicos disponíveis.

Tabela 2 – Características estruturais dos harmônios analisados

Recurso técnico	Característica
Palhetas	Em latão com duas configurações: individuais e em chapa
Número de registros	De um a vinte
Portabilidade	De portáteis a instrumentos semifixos, devido ao tamanho
Expressão	Encontrado apenas em 2 modelos
Foles	Em duas disposições, horizontal e vertical
Joelheiras	Nenhuma, uma e duas
Materiais usados	Madeira, couro, metal, porcelana, plástico e nitrocelulose
Teclado	De 3 1/2 a 5 oitavas—todos de um manual
Transpositor	Ausente em alguns modelos. Outros transpõem de 2 tons até 3 1/2 tons
Eletrificação	Dois instrumentos foram eletrificados, porém a eletrificação foi removida posteriormente.

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

A marca Bohn segue como sendo a mais comum encontrada em igrejas, museus e particulares. Gesser (2023, p. 11) salienta a expressividade dos instrumentos Bohn e sua popularidade nas vendas. Os harmônios de Gerharo Reeps (1890–1971), Schürle e Luiz Matheus Todeschini (1906–1996) estão entre os mais raros de serem encontrados. Quanto às marcas, Gellermann (1998, p. XI) alerta para uma prática comum da época que potencialmente



provoca mal-entendidos, já que fabricantes forneciam harmônios para revendedores que rotulavam seu próprio nome nos instrumentos; assim foram encontrados harmônios com a marca “Casa Manon”.

Como explicitado na tabela acima, o número de registros encontrados não é uniforme, já que cada fabricante construía a seu modo. De fato, não há mesmo uma padronização dos próprios fabricantes, já que Bohn fabricou harmônios com diversas configurações. Adicionalmente, embora Lehmann (1943, p. 3) prelecione que o registro “Expressão” é a “alma do harmônio”,⁶ ele é o mais incomum na produção nacional, sendo encontrado em apenas dois instrumentos, construídos por Schürle e Reeps.

As palhetas em sua maioria são individuais, feitas em latão. Contudo, há o modelo em placas inteiras (Figura 2) onde as linguetas são fixadas em uma única estrutura.

Figura 2 – Variedade de palhetas em um único harmônio de Schürle



Fonte: Acervo do autor (2025)

⁶ O registro Expressão direciona o ar dos pedais diretamente ao someiro, sem passar pelo reservatório, gerando variações dinâmicas no som. Essa característica confere ao harmônio sua expressividade distinta em relação ao órgão, justificando a designação de "órgão expressivo".

Percebe-se a presença massiva de transpositores e joelheiras nos instrumentos, geralmente duas. Quanto ao sistema de foles, feitos de madeira e couro, há basicamente duas configurações (Figura 3), sendo a primeira com os foles na posição vertical, comumente encontrado nos modelos fabricados por Bohn, e a segunda na posição horizontal, construída por Schürle. Os foles de Bohn são tracionados por molas para voltarem a posição neutra, ou seja, abertos. Já os foles de Schürle estão na posição horizontal, funcionando pela força da gravidade.

Figura 3 – Sistemas de foles nos harmônios Bohn (esq.) e Schürle (dir.); destaque para a mola no modelo de Bohn



Fonte: Acervo do autor (2025)

Os materiais utilizados na construção dos harmônios apresentam tanto elementos padronizados quanto variações determinadas pela época e pelo fabricante. Entre os aspectos constantes, observa-se que a caixa é sempre lavrada em madeira, e o teclado é sempre de madeira como base estrutural. Por outro lado, alguns componentes revelam diferenças significativas: o revestimento das teclas brancas pode ser de plástico ou nitrocelulose, enquanto o das teclas pretas varia entre plástico ou madeira pintada; os foles, igualmente presentes em todos os exemplares, foram confeccionados em madeira, porém ora com couro, ora com combinações de couro e lona; já os pedais, invariavelmente de madeira, receberam acabamentos distintos, como revestimento em couro, emborrachados ou mantidos em madeira aparente. Essas variações demonstram tanto a evolução tecnológica dos materiais disponíveis quanto a diversidade de soluções adotadas pelos construtores ao longo do tempo.

Quanto à portabilidade, a maioria dos harmônios de dimensões menores possuem alças para transporte, em sua maioria em madeira. Quanto a outros elementos, nota-se que os puxadores de registros são feitos de materiais diversos, geralmente madeira com outro material, como porcelana, metal esmaltado ou mesmo papel (Figuras 4 e 5). Já em outros instrumentos os puxadores são de plástico com um corte diagonal no seu corpo o que dificulta fechar um registro durante a execução de uma obra.

Figura 4 – Puxadores de madeira e metal esmaltado fabricados por Bohn



Fonte: Acervo do autor (2025)

Figura 5 – Puxadores de plástico fabricados por Bohn



Fonte: Acervo do autor (2025)

Como observado, a análise detalhada deste seletor grupo de instrumentos revelou uma diversidade construtiva, tendo em vista os materiais empregados e os métodos de construção. Salienta-se a variedade encontrada nos modelos de um mesmo fabricante, variando em número de registros, palhetamento, joelheiras, transpositores e extensão do teclado.

3.3 Repertório

O repertório nacional para harmônio solo é bastante restrito, quando comparado ao contexto europeu, no qual se encontram diversas obras de compositores como Alexandre Guilmant (1837–1911), Camille Saint-Saëns (1835–1921), César Franck (1822–1890), Georges Bizet (1838–1875), Hector Berlioz (1803–1869), Jacques-Louis Battmann (1818–1886 e Sigismund von Neukomm (1778–1858). Entre os exemplos listados na Tabela 3, destacam-se as composições nacionais escritas especificamente para harmônio solo. Trata-se de um número bastante reduzido de obras, tanto sacras quanto seculares, sobretudo quando comparadas ao repertório em que o harmônio aparece como instrumento de acompanhamento litúrgico.

Tabela 3 – Obras para harmônio ou órgão solo

Autor	Título	Data
Alberto Nepomuceno	Prelúde et Fugue	c. 1912
Arnaud Duarte de Gouveia	Offertorio	s.d.
Eliel Pereira da Silva	Prelúdios para harmônio	s.d.
Francisco Braga	Offeroire	s.d.
Furio Franceschini	Preludio a 3 parti	1907
	Elevação	1963
Glauco Velasquez	Quatro peças	s.d.
Heitor Villa-Lobos	Imploro	1905
João Baptista Lehmann	Método de Harmônio	1943
	Antologia	s.d.
José Geraldo de Souza	Método de Harmônio e Órgão	1964
Luiz Wetterlé Negrini	Pendant l'Offertoire	s.d.
Paulino Chaves	Leitura à primeira vista	1947
Sylvio Deolindo Fróes	Petit hymne à Ste. Anne	s.d.
	Prélude	s.d.
	Paisagens Tropicais	s.d.
	Postludium	s.d.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Uma característica marcante do repertório levantado é o uso predominante do harmônio como acompanhamento ao canto religioso, conforme pode ser visto na Tabela 4, abrangendo formações diversas. Destaca-se a recorrente indicação entre harmônio ou órgão nas partituras (Tabelas 3 e 4), permitindo a opção entre dois instrumentos, o que sugere uma escrita musical compartilhada, possivelmente adaptada à realidade construtiva dos harmônios. Observa-se uma escrita harmônica na clave de fá que evita acordes com intervalos superiores a uma oitava. Essa característica se deve à ausência de pedaleira maioria dos harmônios, o que obriga o executante a desempenhar simultaneamente as funções de harmonia e baixo com a mão esquerda. Ao contrário, partituras escritas exclusivamente para órgão com pedal independem dessa limitação, e frequentemente apresentam acordes mais abertos, com intervalos maiores, confiando ao pedal a execução das notas graves fundamentais.

Quanto as obras exclusivas para harmônio, destacam-se métodos didáticos, de autores como Lehmann (1943, p. 4–5) e Souza (1964, p. 9) que descrevem nas introduções sobre como a registração a ser utilizada é notada nas partituras; contudo, curiosamente ambos não sugerem registros em suas próprias composições. Dos compositores brasileiros encontrados, apenas Luciano Gallet (1893–1931), Sylvio Deolindo Fróes (1864–1949) e Luiz Wetterlé Negrini (1888–1954) utilizam a sugestão de registração a ser utilizada.

As obras encontradas que possuem datação estão quase todas concentradas no século XX, demonstrando o uso contínuo do instrumento até a década de 1960. Tal lapso temporal coincide com a afirmação de Gesser (2025, p. 29), que assinala o declínio do harmônio no Brasil na década de 1960 com a popularização dos instrumentos eletrônicos. Neste período, a Igreja Católica permitiu que outros instrumentos fossem utilizados na liturgia (PAULO VI, 1963, § 120). Em 1976, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (1976, p. 3), admitiu outros instrumentos sem rejeitar o órgão ou o harmônio, mas lamentou o esquecimento destes, em detrimento dos novos. Ainda assim, localizou-se uma obra escrita para coro e harmônio, composta em 2011, que pode sinalizar a retomada do interesse pelo instrumento.

Tabela 4 – Obras onde o harmônio—ou órgão—é empregado como acompanhamento

Autor	Título	Data
Alberto Nepomuceno	Álbum eucarístico	1909



Álvaro de Souza	Tantum Ergo	s.d.
Basílio Röwer	Missa em louvor ao glorioso Thaumaturgo S. Antonio	1910
	Missa em honra de N. S. do Amparo	1908
	Missa in honorem St. Josephi Sponsi B. M. V.	1910
	O Anno Ecclesiastico	1931
	Missa de Requiem	1922
Gregório de P. Alves	Missa Sol. em honra de S. Francisco de Assis	1955
Furio Franceschini	Missal Azul	c. 1922
	Messa Alleluja	s.d.
	Saudação Angélica	1900
	Hino ao Divino Mestre	1942
	Maria mater gratiae	s.d.
	Senhora do Sagrado Coração	1943
	O quam glorifica luce	1940
	O Salutaris	1940
	Gloria et honore	s.d.
	Missa em honra a N ^a S ^a de Lourdes	1953
	Missa em honra de N ^a S ^a Aparecida	1960
	Ave Maria (À N ^a S ^a da Imaculada Conceição)	1950
	Nova coleção de cânticos sacros	1952
Heitor Villa-Lobos	O Salutaris	1905
	Ave Maria	1917
João Baptista Lehmann	Harpa de Sião	s.d.
João Baptista Siqueira	Tantum ergo	1910
João Sépe	Ave Maria	s.d.
José Antonio Cañivano	Canções Cordimarianas	1949
José Brazilício de Souza	Sub tuum praesidium	s.d.
	Tantum Ergo	s.d.
	O Salutaris Hostia	s.d.
Júlio Posenato	Messa de Ringrassimento	2011
Luciano Gallet	O Salutaris (n.3)	1920
	Padre Nosso (n.1)	1918
	Ave Maria (n.2)	1920
	Si queris miracula	1926
Ney Brasil Pereira	A vós Senhor	1965
Oswaldo Lacerda	Missa a duas vozes	c. 1966
Pedro Sinzig	Messe zu Ehren des hl. Antonius	1906
	Missa brevis vide humilitatem	1906

	Missa exsultemus	1906
	Missa Rosa Mística	1942
	Missa Jubilate	1906
Pedro Sinzig e Basílio Röwer	Acompanhamento para Cecília	1939
Sebastião Bousfield Vieira e Emmanoel Paulo Peluso	Hino do II Congresso Eucarístico Estadual	1958
Sylvio Deolindo Fróes	Ave Maria	1902
	Hino a São Tarcísio	s.d.
	Prelúdio e Ave Maria	s.d.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Finalmente, alguns compositores brasileiros empregaram o harmônio em contextos camerísticos (Tabela 5), como João de Deus Serra (1867–1899), autor da marcha fúnebre *Uma Dor* (1898), Henrique Oswald (1852–1931) com *Andante maestoso* (1915). Nota-se ainda que a música camerística envolvendo o harmônio possui destino tanto sacro quanto secular, como exemplificado com as obras *Ave Maria*, de João Francisco da Matta (1832–1909) e *Gaita de Fole* de Heitor Villa-Lobos (1887–1959).

Tabela 5 – Compositores onde o harmônio é empregado em música de câmara

Autor	Título	Data	Obs.
Henrique Oswald	Andante maestoso	1915	2 cornos, 2 violinos, viola, violoncelo, contrabaixo e harmônio ad libitum
Heitor Villa-Lobos	Memorare	1917	2 Flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, tímpano, harmônio, cordas e coro (2 ^a parte)
	A gaita de fole	1937	Corno inglês e harmônio
João de Deus Serra	Uma dor - Marcha Fúnebre	1898	Flauta transversa, clarineta, saxofone, trompete, harmônio, violino, violoncelo e contrabaixo
João Francisco da Matta	Ave Maria	s.d.	Voz, violino e harmônio

Leocádio dos Reis Rayol	São Luís - Sinfonia	s.d.	Flauta transversa, saxofone, trombone, violino, violoncelo e harmônio
-------------------------	---------------------	------	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Observa-se ainda uma grande variação na instrumentação empregada em conjunto com o harmônio nessas obras. Essa diversidade vai desde formações camerísticas simples— como o duo de corno inglês e harmônio na peça *Gaita de Fole*, de Villa-Lobos—até arranjos mais densos, como na obra *Uma Dor*, de Serra, que combina o harmônio com sete instrumentos. Destaca-se, ainda, a grandiosa formação da peça *Memorare*, também de Villa-Lobos, que envolve o harmônio com outros dezenove instrumentos e coro.

Diante do material coletado, a próxima etapa da pesquisa consistirá na análise das obras identificadas, com o objetivo de aprofundar a compreensão das características de suas escritas. Serão examinadas peças compostas originalmente para o harmônio e adaptações para órgão ou harmônio, o que permitirá observar estratégias de adequação à técnica e às possibilidades sonoras do harmônio. A análise também buscará identificar elementos estilísticos e estruturais recorrentes, além de aspectos relacionados à origem e à localização geográfica dos compositores, bem como ao contexto histórico de produção dessas obras, possibilitando uma leitura mais ampla do papel do harmônio na cultura musical brasileira.

Conclusão

A presente investigação revelou a ampla difusão e diversidade do uso do harmônio no Brasil. Os dados levantados evidenciam que, apesar de hoje ocupar posição periférica na prática musical nacional, o harmônio desempenhou papel central na sustentação da música litúrgica, no ensino musical e em atividades devocionais e comunitárias ao longo dos séculos XIX e XX.

Estruturalmente, os instrumentos analisados apresentam grande variedade construtiva, indo desde modelos portáteis de três oitavas até exemplares com cinco oitavas e múltiplos registros. Essa diversidade reflete a capacidade de adaptação do harmônio a diferentes realidades culturais, espaciais e econômicas. Notou-se ainda a padronização do uso do sistema



de pressão em todos os instrumentos nacionais estudados, em contraste com o sistema de sucção comum em modelos americanos e em parte europeus.

A análise documental e de campo permitiu identificar oito fabricantes brasileiros, majoritariamente localizados na região Sul, cujos instrumentos circularam amplamente em igrejas, escolas, residências e instituições de custódia. A marca Bohn, em especial, destacou-se pela quantidade de exemplares remanescentes.

Foi possível resgatar um pequeno, mas valioso repertório brasileiro original para harmônio, reafirmando o instrumento na construção da prática musical cotidiana e funcional no país. Quanto à escrita, observou-se uma lacuna quanto às indicações de registro em obras nacionais, com raras exceções, como nas obras de Gallet, Fróes e Negrini.

A partir da coleta e cruzamento de fontes bibliográficas, documentais e organológicas, a pesquisa contribuiu para o reconhecimento do harmônio como parte integrante do patrimônio musical brasileiro. Os resultados aqui apresentados, embora parciais, indicam a relevância de novos estudos que aprofundem aspectos como a recepção estética do instrumento, sua presença em outros estados e regiões do país, bem como a restauração e preservação de exemplares históricos.

Referências

BRESCIA, Marco Aurélio. Órgãos e Organeiros da Real e Imperial Capela do Rio de Janeiro: de Antônio José de Araújo a Pierre Guigon. *ICTUS Music Journal*, Salvador, v. 12, n. 1, p. 62-99, 2011. Disponível em:

<<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34369/19864>>. Acesso em: 28 jun. 2025.

CNBB, Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. Brasília: CNBB, 1976. Disponível em: <<https://cdn.dj.org.br/wp-content/uploads/2020/10/Pastoral-da-musica-doc-7.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2025.

COSTA, Luiz Antônio Severo da. *Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. 182 p.



DEBAIN, Alexandre-François. *Brevets d'invention*. Patente, Paris, 1842. Institut National de la Propriété Industrielle. 78 p. Disponível em: <<https://archives.inpi.fr/brevets?detail=441473>>. Acesso em: 20 jun. 2025.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Papéis e serafinas: uma pesquisa de campo em quatro cidades paraibanas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXXIV, 2024, Salvador. Disponível em https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2405/public/2405-10440-1-PB.pdf. Acesso em: 05 ago. 2025.

GELLERMAN, Robert F. *Gellerman's International Reed Organ Atlas*. Nova York: Vestal Press, 1998. 315 p.

GESSER, Carlos Henrique. *Harmônio: um guia*. Palhoça: Do autor, 2023. 92 p. Disponível em: <<https://orgaosc.webnode.page/harmonioumguia/>>. Acesso em: 14 jul. 2025.

GESSER, Carlos Henrique. *Harmônio: um guia*. Palhoça: Do autor, 2025. 104 p.

GUTJAHR, Simone. Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial. 2010. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <<https://pergamumweb.udesc.br/acervo/93112>>. Acesso em: 24 maio. 2025.

HORNBOSTEL, Erich Moritz von; SACHS, Curt. *Classification Hornbostel-Sachs 2008*. Disponível em: <<http://www.mimo-db.eu/HornbostelAndSachs/6769>>. Acesso em: 25 abr. 2025.

KERR, Dorotéia Machado. *Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil*. Rio de Janeiro, 1985. 180 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/9395>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

KOTHE, Monia. “Louvai cantando”: o cancionero que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Ivoti-RS. 2008. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6858?locale-attribute=pt_BR>. Acesso em: 18 abr. 2025.

LEHMANN, João Baptista. *Método de Harmônio*. 2. ed. Juiz de Fora: Lar Católico, 1943. 161 p.

MILNE, Herbert Frank. *The Reed Organ: Its design and construction: a practical guide for craftsmen with instructions for making, including chapters on tuning and voicing, etc*. Londres: Musical Opinion, 1930. 168 p.



MUSTEL, Alphonse. *L'Orgue-Expressif ou Harmonium*. Paris: Mustel Père Et Fils Éditeurs, 1903. 156 p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/L'Orgue-Expressif_ou_Harmonium_\(Mustel%2C_Alphonse\)](https://imslp.org/wiki/L'Orgue-Expressif_ou_Harmonium_(Mustel%2C_Alphonse))>. Acesso em: 26 jun. 2025.

PAULO VI, Papa. *Sacrosanctum Concilium*. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 1963. Disponível em: <https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PIO X, Papa. *Tra le Sollecitudini*. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 1903. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PRUST, Matheus Theodorovitz. Colonização, religião e música sacra no planalto norte de Santa Catarina (1891-1923). *Revista Orfeu*, v. 7, n. 2, p. 31, 2022.

SINZIG, Pedro.; RÖWER, Basílio. *Acompanhamento de Órgão ou de Harmonium para Cecília*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1939. 536 p.

SOUZA, José Geraldo de. *Método de Harmônio e Órgão*. 6. ed. São Paulo: Casa Manon, 1964. 52 p.

VERDIN, Joris. *Harmonium-Handbuch*. Hagen im Bremischen: B-Note Musikverlag, 2023. 288 p.

