

Do banjo ao violão tenor: a evolução dos instrumentos musicais como retratados nos periódicos BMG nos EUA (1882-1934)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Júlio Cesar Caliman Smarçaro
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
julioalimanmusic@gmail.com

Resumo. Este artigo investiga o contexto histórico e os processos de fabricação que possibilitaram o surgimento do violão tenor, instrumento híbrido desenvolvido nos Estados Unidos em 1925. A análise crítica de artigos e anúncios publicados em periódicos como *The Cadenza* e *The Crescendo* — referências centrais do movimento BMG (Banjo, Mandolin, Guitar) — evidencia que o violão tenor foi concebido como uma adaptação do banjo tenor, voltada aos músicos que já dominavam este instrumento. A proposta dos fabricantes era oferecer uma alternativa de timbre que se aproximasse do violão/guitarra tradicional, sem demandar alterações significativas na técnica de execução. Seu aparecimento está relacionado ao declínio do banjo de cinco cordas e à consolidação do banjo tenor, impulsionado pelas exigências das *jazz dance bands* da época.

Palavras-chave. Violão Tenor, Banjo Tenor, Periódicos Musicais, Instrumentos Musicais.

Title. From the Banjo to the Tenor Guitar: The Evolution of Musical Instruments as Portrayed in BMG Periodicals in the United States (1882–1934)

Abstract. This article investigates the historical context and manufacturing processes that enabled the emergence of the tenor guitar, a hybrid instrument developed in the United States in 1925. A critical analysis of articles and advertisements published in periodicals such as *The Cadenza* and *The Crescendo* — central references of the BMG (Banjo, Mandolin, Guitar) movement — reveals that the tenor guitar was conceived as an adaptation of the tenor banjo, aimed at musicians already proficient with that instrument. The goal was to offer a timbral alternative closer to the traditional guitar, without requiring significant changes in playing technique. Its development is linked to the decline of the five-string banjo and the rise of the tenor banjo, driven by the demands of the jazz dance bands of the time.

Keywords. Tenor Guitar, Tenor Banjo, Music Magazines, Musical Instruments.



Introdução

O presente artigo, resultado parcial de uma pesquisa de doutorado em andamento, tem como objetivo traçar as origens do violão tenor – instrumento relevante para a música brasileira, porém pouco investigado, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, país onde foi originalmente desenvolvido. Nesta etapa do trabalho, foi realizada uma investigação metódica em fontes históricas primárias, incluindo catálogos de instrumentos musicais, jornais da época e, sobretudo, periódicos especializados, aqui denominados BMG, em alusão aos instrumentos, *banjo*, *mandolin* e *guitar*.

Esta fase da pesquisa pode ser caracterizada como de natureza quantitativa, por lidar com um número considerável – embora finito e mensurável – de documentos históricos, acessados integralmente por meio digital, ainda que originalmente disponíveis em formatos físico e digital. Entretanto, sua interpretação se apoia em uma abordagem qualitativa, dado que a análise dos dados envolve a leitura crítica dos artigos e anúncios pesquisados.

Por meio das páginas de *The Cadenza* e *The Crescendo*, os dois periódicos mais importantes do universo BMG, é possível acompanhar a gênese do violão tenor, desde o banjo de cinco cordas, passando por suas versões de quatro cordas, o *plectrum* e o tenor, até chegar finalmente, ao violão tenor, um instrumento híbrido, concebido pelos fabricantes da época, como resposta à crescente popularização da guitarra. A proposta era oferecer aos banjoístas tenores uma alternativa de sonoridade semelhante, porém de fácil transição técnica, uma vez que o instrumento mantém a mesma afinação do banjo tenor. Essa é, ao menos, a hipótese que se delineia neste estágio da pesquisa.

Banjo, mandolin and guitar (BMG)

As últimas duas décadas do século XIX testemunharam o surgimento de um fenômeno interessante nos EUA: a publicação de periódicos voltados à divulgação do aprendizado e à comercialização de instrumentos musicais. Um número significativo dessas publicações, chamadas de BMG (*banjo, mandolin and guitar*), por dedicarem-se principalmente – embora não exclusivamente – ao banjo, bandolim (*mandolin*) e violão (*guitar*), com destaque para nove



delas¹ (NOONAN, 2004, p. 11). Algumas dessas revistas circularam por décadas, sendo as duas mais importantes e longevas a *The Cadenza* (publicada de setembro de 1894 a fevereiro de 1924) e a *The Crescendo* (publicada de julho de 1908 a março de 1934). A perenidade dessas publicações torna possível acompanhar a evolução e/ou transformação não apenas do mercado, mas também dos próprios instrumentos musicais (LINN, 1991, p. 15)², os quais foram sendo incorporados (como o ukulele ou a guitarra havaiana) e até mesmo inventados ao longo desse processo, como o *banjeaurine*, o *banjolin*, o banjo tenor e o violão tenor.

Essas publicações empenhavam-se em produzir material educacional voltado a esses instrumentos – em especial o banjo – contribuindo para sua popularização, ao mesmo tempo em que atuavam como veículos publicitários, divulgando anúncios variados, incluindo métodos, partituras, aulas, professores, acessórios e os próprios instrumentos, promovendo o seu comércio. Isso ocorria, em parte, porque alguns dos autores e editores destas revistas eram também fabricantes de instrumentos musicais.

Nas duas últimas décadas do século XIX, o banjo passou por uma evolução que ocorreu simultaneamente em várias esferas. Essa transformação englobou inovações técnicas na sua manufatura, com o surgimento de novos e importantes *luthiers* e fabricantes, a expansão de um mercado consumidor que incluía não apenas músicos profissionais, mas também amadores, mulheres, gente das classes mais abastadas da sociedade e até crianças (LINN, 1991, p. 23); o surgimento de publicações dedicadas não só ao banjo, mas também a outros instrumentos de corda, como o bandolim e o violão; e a publicação de um grande número de métodos, professores e músicos, que contribuíram para elevar o patamar técnico do instrumento.

Este processo está intrinsicamente relacionado à tentativa promovida por alguns entusiastas do banjo em “elevá-lo”³, em um esforço para transformá-lo em símbolo da cultura americana, buscando apagar a sua origem africana e negra e transferi-lo das plantações do Sul

¹ A saber: *S.S. Stewart's Banjo & Guitar Journal*; *Gatcomb's Banjo & Guitar Gazette*; *The New York Musical Era*; *The Elite*; *The Cadenza*; *The Chicago Trio*; *The F.O.G. Journal*; *The American Music Journal*; *The Crescendo*.

² Linn defende que, embora muitas das mudanças nos instrumentos fossem chamadas de “melhorias” (*improvements*) pelos anunciantes, elas seriam, na verdade “transformações” (*changes*).

³ O termo *elevation* vai aparecer inúmeras vezes nas publicações BMG. Para um maior aprofundamento, ver o capítulo de Karen Linn, intitulado “The ‘Elevation’ of the Banjo in Late Nineteenth-Century America” (LINN, 1991).



rural e dos espetáculos *blackface* dos menestréis para os salões da elite vitoriana do Nordeste dos Estados Unidos⁴ (LINN, 1991).

Um dos protagonistas desse processo foi Samuel Swain Stewart (1855-1898), que, em 1882, passou a publicar o *S.S. Stewart's Banjo and Guitar Journal*, o primeiro periódico voltado à divulgação de instrumentos de corda, inicialmente o banjo e o violão, com ênfase sobretudo no primeiro. Stewart, que também foi um importante fabricante de banjos, aprendeu a tocar o instrumento, ainda adolescente, com George Dobson, famoso banjoísta e autor de um dos primeiros métodos para o instrumento, o *Simplified Method And Thorough School Of Banjo*, publicado em 1874.

Nos anos seguintes após o lançamento do jornal de S.S. Stewart, surgiram diversas outras publicações dedicadas aos três principais instrumentos de plectro nos Estados Unidos daquele período: banjo, bandolim e violão. Estabeleceu-se, assim, o movimento que ficou conhecido como BMG (*banjo, mandolin e guitar*). Stewart e seus contemporâneos beneficiaram-se de três fatores importantes que impactaram significativamente o comércio desses instrumentos: a tecnologia de produção em massa, as inovações em técnicas de marketing e o florescimento do mercado editorial voltado a publicações do gênero (NOONAN, 2008, p. 21).

A revista *The Cadenza* foi a mais longeva das publicações BMG, circulando por mais de trinta anos, de setembro de 1894 até fevereiro de 1924. Já *The Crescendo* foi a última das grandes publicações do gênero, tendo sido publicada de julho de 1908 a março de 1934. Ambas as publicações registraram a queda de prestígio do banjo de cinco cordas em favor das novas versões de quatro cordas – o *plectrum*, mas principalmente o tenor –, que se tornaria um instrumento essencial nas *jazz dance bands*. Como as primeiras menções ao violão tenor datam de 1925, *The Cadenza* não documentou o seu surgimento, mas registrou em suas páginas o aparecimento, desenvolvimento e apogeu do banjo tenor, antecessor direto do violão tenor.

⁴ A questão racial, implícita no processo de elevação do banjo, demandaria uma discussão mais aprofundada que foge do escopo desta comunicação.

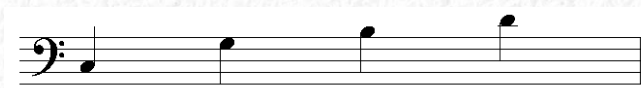


O banjo tenor

As duas primeiras décadas do século XX vivenciaram uma série de modismos associados a danças populares. Além do *charleston*, do *cakewalk* e do *two-steps*, a segunda década assistiu ao surgimento de duas novidades, o tango argentino, a partir de 1910 e o *foxtrot*, em 1914 (LINN, 1991, p. 84). A popularização do tango argentino foi fundamental para o surgimento do banjo tenor, que inicialmente chegou a ser chamado de *tango banjo*. Em função do volume exigido no palco, o banjo tocado com a técnica dedilhada (*guitar style*) e com cordas de tripa (*gut*), apresentava grande dificuldade em se fazer ouvir. Isso gerou duas consequências: em primeiro lugar, a busca dos fabricantes por novos designs que favorecessem a projeção sonora do instrumento; e em segundo, a adoção das cordas de aço e substituição do estilo dedilhado pelo uso da palheta⁵, o que acabaria por tornar a quinta corda⁶ (*thumb string*) não só desnecessária, como incômoda, fazendo com que dois novos tipos de banjo surgissem e se tornassem dominantes na década seguinte: o *plectrum* banjo e o banjo tenor (LINN, 1991, p. 82).

O *plectrum* banjo é uma versão de quatro cordas do banjo tradicional, mantendo o mesmo número de trastes (21), dimensões e a afinação das quatro primeiras cordas (CGBD). Como nome sugere, é preferencialmente tocado com palheta.

Figura 1 – Afinação do banjo *plectrum*



Fonte: Do autor (2025).

⁵ Os instrumentos *resonators*, chamados no Brasil de “dinâmicos”, são um dos melhores exemplos disso.

⁶ A quinta corda do banjo de cinco cordas é afixada em uma tarraxa localizada aproximadamente na metade do braço do instrumento, resultando em uma corda de diâmetro menor e sonoridade mais aguda. Ela é normalmente chamada de *thumb string* ou *drone*, e na técnica tradicional é tocada com o polegar ou dedeira.



Vale observar que, na escrita para banjo (tradicional, *plectrum* e tenor) – assim como para o violão e o violão tenor – adota-se a clave de sol com transposição de oitava, ou seja, a notação soa oitava abaixo do que está escrito na partitura:

Figura 2 – Afinação do banjo plectrum (notação com transposição)



Fonte: Do autor (2025).

Para os tocadores de banjo, a transição do banjo tradicional para o *plectrum* era praticamente automática, já que não exigia o aprendizado de nova digitação. A mudança mais significativa dava-se na mão direita (para músicos destros). O uso tradicional evoluiu do primitivo *stroke style* para o mais elaborado *guitar style*⁷. Com a adoção da palheta, os músicos, de certa forma, retornavam a uma linguagem mais simples, homofônica, o que era necessário, naquele momento em que uma maior projeção sonora era imperativa, especialmente nas ruidosas bandas de bailes (*music dance bands*) da época.

Já o banjo tenor surgiu como alternativa para músicos que tocavam o bandolim e seus híbridos com o banjo, que surgiram em grande número a partir do final do século XIX. O banjo tenor, ao manter a afinação em quintas do bandolim, porém uma quinta justa abaixo (CDGA), e com dimensões menores (geralmente 17, contra os 21 do banjo tradicional), favoreceria a transição de bandolinistas, e, em alguns casos, violinistas, para esse novo instrumento.

Figura 3 – Afinação do banjo tenor (notação com transposição)



Fonte: Do autor (2025).

⁷ No *stroke style*, todas as cordas são tocadas simultaneamente, pelo polegar ou dedo indicador, com movimentos ascendentes e descendentes, enquanto que o *guitar style*, seria a técnica violonística tradicional, onde na maior parte do tempo, cada dedo (*pima*) toca uma única corda.

As primeiras experiências nesse sentido ocorreram ainda no século XIX. Em 1885, foi fabricado o primeiro *mandolin-banjo*, como o nome sugere, um híbrido do banjo com bandolim. Pouco depois, alguns músicos, em busca de um som mais *staccato*, removeram as cordas duplas, transformando o *mandolin-banjo* em um instrumento de quatro cordas simples, nascendo assim o *banjolin*, que se tornaria muito popular no final do século (LINN, 1991 p. 84), sendo incorporado por clubes e orquestras de banjo⁸.

O primeiro banjo tenor foi produzido comercialmente pela empresa Vega, em 1908⁹, e o primeiro anúncio divulgando o instrumento pode ser encontrado na *Cadenza* de junho de 1912 (v. 18, n. 12, p. 45):

Figura 4 – Anúncio de banjo tenor da empresa Vega

¶ The WHYTE LAYDIE and TU-BA-PHONE Banjo Exhibit, consisting of one De Luxe (list \$300); one No. 9 TU-BA-PHONE (\$150); one No. 3 TU-BA-PHONE (\$75); one Banjo-Mandolin (\$75); one No. 7 WHYTE LAYDIE (\$112); one No. 2 WHYTE LAYDIE (\$62); one No. 2 WHYTE LAYDIE Tenor Banjo (\$62); were all disposed of.

Fonte: The Cadenza, v. 18, n. 12, p. 45.

Neste período, as revistas *The Crescendo* e *The Cadenza* davam grande destaque ao bandolim e aos instrumentos da mesma família, incluindo a mandola (*tenor mandola*), o bandolim oitavado (*octave mandolin*, afinado uma oitava abaixo do bandolim), o *mandocello* e o *mandobass*. Esses instrumentos correspondiam às versões do bandolim equivalentes à viola, ao violoncelo e ao contrabaixo, além do bandolim oitava abaixo, mantendo as respectivas afinações, mas com as cordas duplas e construção semelhante ao bandolim.

A popularidade do bandolim foi se consolidando aos poucos, a ponto de, no início do século XX, o instrumento passar a ocupar o lugar do banjo, como principal instrumento nos

⁸ Para exemplos do banjo *plectrum* ouvir Eddie Peabody:

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/2QKbXUAFT5Abhgzh9CECXV>;

Para o banjo tenor, ouvir Roy Smeck e Harry Reser e para o banjo de cinco cordas ouvir Fred Van Eps e Vess Ossman: <https://open.spotify.com/playlist/6QLCyqJ1Ifw19L9QSGoMCI>

⁹ <https://www.banjohangout.org/article/7> Acesso em 05/2024.



grupos BMG (NOONAN, 2008, p. 77). A “febre”¹⁰ do bandolim foi, segundo Bozanic (2015, p. 79), o primeiro de uma série de movimentos étnicos ocorridos entre as últimas décadas do século XIX e a Segunda Guerra Mundial, relacionados não apenas à música, mas também a outras formas de arte, como o cinema e a pintura. Esse movimento seria seguido, posteriormente, pela música havaiana, que introduziu instrumentos como ukulele e a guitarra havaiana¹¹.

O sucesso do bandolim e dos demais instrumentos de sua família refletiu-se no conteúdo e direcionamento das publicações BMG do período, incluindo a *Cadenza*. Inicialmente dedicada aos “interesses dos banjoístas, bandolinistas e violonistas”, a revista passou a abranger novos instrumentos e a reformular suas prioridades. A partir do oitavo volume (setembro de 1901), passou a declarar-se voltada à “literatura musical do violino, banjo, violão, banjo, *zither* (cítara), harpa e piano”, retornando “aos interesses do bandolim, banjo e guitarra” em julho de 1908 (v. 15, n. 1).

A popularidade do bandolim, bem como dos clubes e orquestras dedicados a ele, suscitava questões frequentemente abordadas nessas publicações: instrumentação ideal, técnica, adoção de novos instrumentos e a escrita. A mandola passou a integrar os grupos de bandolim para suprir a voz tenor da orquestra, função análoga à da viola no quarteto de cordas; da mesma forma o *mandocello* ocuparia o papel do barítono ou violoncelo (CADENZA, v. 20, n. 7, p. 35). O instrumento começou a aparecer com o nome de *tenor mandola* nos catálogos da Gibson e da Waldo em 1902. Tratava-se do equivalente a um bandolim com quatro ordens de cordas duplas, afinado uma quinta justa abaixo (CGDA), ou seja, um antecessor direto do banjo tenor.

O sucesso que o banjo tenor alcançaria deveu-se, em grande parte, à sua familiaridade com o bandolim e seus derivados, tanto pela semelhança na afinação quanto por também ser tocado com palheta. Isso facilitava sobremaneira a transição entre os instrumentos (NOONAN,

¹⁰ Os termos em inglês mais utilizados para se referir ao fenômeno são *fad* e *craze*. Bozanic prefere “movimentos étnicos” (*ethnic movements*).

¹¹ É muito possível que a música brasileira, que se popularizou nos EUA a partir do final da década de 30 com a chegada da cantora Carmem Miranda, possa ser também considerada com um movimento “étnico”, de acordo com a interpretação de Bozanic.



2008, p. 125), abrindo uma frente importante de trabalho para os músicos da época, à medida que crescia a demanda pelo instrumento tanto nas bandas de dança (*dance bands*) quanto, a partir da década de 1920, nos grupos de jazz.

O violão tenor¹²

O primeiro registro de um violão tenor, ao menos com o nome *tenor guitar*, aparece em um catálogo da fabricante Washburn, datado de 1925, chamando atenção para a “riqueza e beleza” de sua sonoridade, com um timbre “requintado para a execução de valsas, especialmente com um pianíssimo de orquestra”¹³. O violão tenor surgiu como uma opção desenvolvida pelos fabricantes da época em função da crescente popularização da guitarra/violão, visando o seu uso pelos instrumentistas que tocavam o banjo tenor nas *jazz dance bands*. O instrumento serviria como uma alternativa de timbre para as peças mais lentas, uma vez que a sonoridade metálica do banjo se mostrava inadequada para esse tipo de repertório. Como o violão tenor nada mais é do que um banjo tenor com corpo de violão – preservando a mesma afinação (CGDA) e dimensões similares (17 a 19 trastes; 23 a 25 polegadas de escala) –, a transição entre os dois instrumentos ocorria de forma natural, sem exigir do banjoísta a readaptação técnica que seria necessária no caso do violão tradicional. Essa praticidade era justamente um dos principais argumentos veiculados por anunciantes em catálogos e periódicos especializados da época.

A primeira menção ao instrumento aparece na edição de setembro de 1925 da *Crescendo*, em um anúncio do luthier alemão radicado em Chicago, William Buslap, apresentando-o como o mais novo instrumento da família das cordas, destacando suas qualidades sonoras, sendo “claro como um sino, doce e aveludado como a harpa, e afinado e tocado como o banjo tenor”.¹⁴ (CRESCENDO, v. 18, n. 3, p. 3):

¹² Para exemplos do violão tenor brasileiro ouvir *Tenor Guitar in Concert* (Renato Anesi) e a playlist *Violão Tenor Brasileiro*: <https://open.spotify.com/playlist/5PKUOXK50oAeUXIeSGMWdU>

¹³ No original: “...the ‘richness and beauty’ of the new instrument’s tone was ‘exquisite in waltz numbers, especially when accompanied by orchestra pianissimo’”. Esta informação aparece no artigo de Michael Simmons na revista *Acoustic Guitar* de fevereiro de 2002. O catálogo original ainda não foi localizado.



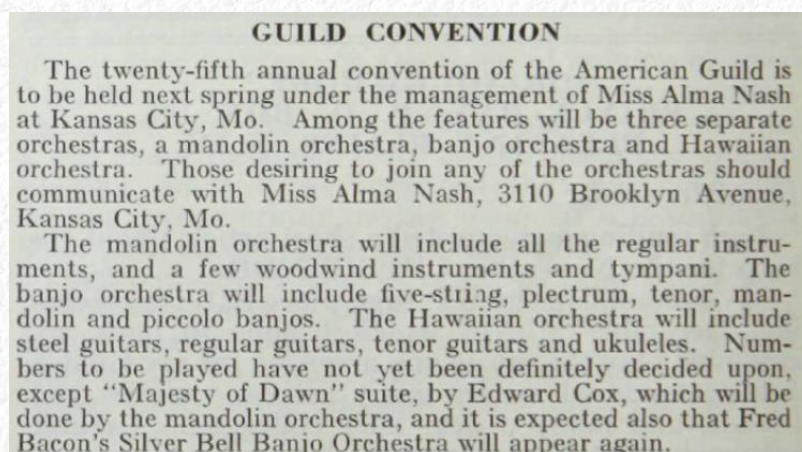
Figura 5 – Anúncio do violão tenor na *The Crescendo*



Fonte: *The Crescendo*, vol. 18, n. 3, p.3 (1925).

A inserção do novo instrumento no mercado americano parece ter ocorrido de maneira acelerada, pois, pouco tempo depois, o violão tenor já integrava algumas das orquestras de instrumentos de corda (banjo e havaiana), muito comuns no período. Uma nota publicada na edição de novembro de 1925 da *Crescendo* (v. 18, n. 5, p. 8) refere-se à 25ª convenção anual da *American Guild of Banjoists, Mandolinists and Guitarists*, entidade voltada aos interesses dos músicos, professores e fabricantes da comunidade BMG, fundada em 1901.

Figura 6– Notícia sobre a 25ª *Guild Convention*



Fonte: *The Crescendo*, v. 18, n. 5, p. 8 (1925).

Não demorariam a surgir os primeiros métodos e partituras voltados ao violão tenor. Na verdade, tais publicações nada mais eram do que métodos de banjo tenor, agora com publicidade também direcionada ao violão tenor, como pode ser observado no anúncio da coletânea de peças de Will D. Moyer para *tenor banjo* e *tenor guitar*, publicado em janeiro de 1926 (CRESCENDO, v. 18, n. 7, p. 9):

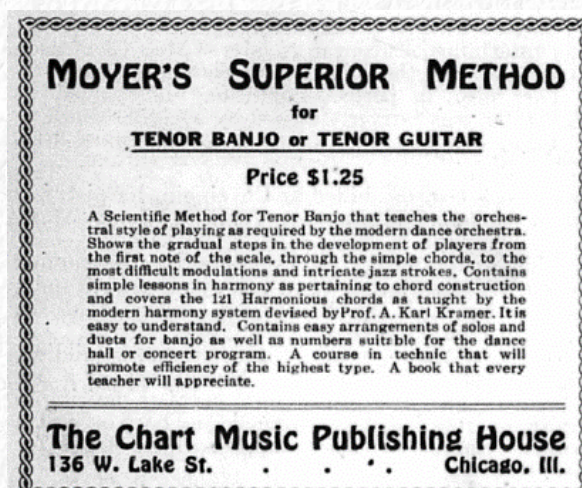
Figura 7 – Anúncio da *Chart Music* para banjo e violão tenor



Fonte: The Crescendo, v. 18, n. 7, p. 9 (1926).

Em outubro do mesmo ano, um método do mesmo autor seria anunciado pela editora *Chart Music Publishing House*, também para banjo e violão tenor (CRESCENDO, v. 19, n. 4, p. 8):

Figura 8 – Anúncio de método para banjo e violão tenor



Fonte: The Crescendo, v. 19, n. 4, p. 8 (1926).

Logo, outros fabricantes de peso ingressariam neste mercado, como pode ser visto nos anúncios da Regal e da Gibson em 1927 (*CRESCENDO*, v. 19, n. 10; v. 20, n. 1):

Figuras 9 e 10– Anúncios da Regal e da Gibson



Fonte: *The Crescendo*, v. 19, n. 10, p.4 (1927); v. 20, n. 1 p.19 (1927).

A Martin também passou a fabricar esses instrumentos em 1927, e a Gibson incluiria em seu catálogo de 1928 dois modelos de tenor (TG-0 e TG-1) e um de *plectrum* (PG-1). No anúncio, o fabricante enfatiza as vantagens que o banjoísta teria ao incluir um novo instrumento em seu arsenal, "agradando" assim o líder da orquestra e agregando valor ao músico, sem deixar de mencionar, como visto em outros anúncios, que a afinação e a digitação são as mesmas do banjo tenor, dispensando, portanto, a necessidade de se "perder de tempo" com o aprendizado de um novo instrumento. Um discurso semelhante aparece no catálogo do mesmo ano da Vega, que oferece dois modelos de violão tenor, além do menos comum *Tenor-Lute*, instrumento mencionado em editorial da *Crescendo* (v. 20, n. 6, 1927) ao qual se retornará adiante:

¹⁵ Fabricava-se na mesma época, o *Lute Guitar*, uma espécie de mandola, com construção semelhante ao bandolim, afinado em CGDA e com cordas simples, muito parecido com o violão tenor (ver anúncio da Vega).

banjoists an opportunity to obtain Guitar effects without having to learn the regular six-string Guitar technique.”¹⁶

Representantes das empresas Gibson e Vega também foram convidados a opinar no artigo, ressaltando a praticidade da troca de instrumentos e o aumento da paleta sonora dos banjoístas. O texto conclui destacando o prestígio que a guitarra vinha conquistando naquele momento, em especial o sucesso de Eddie Lang, um dos pioneiros do instrumento, fato que contribuiria para a popularidade do violão tenor: “In speaking of the standard Guitar, we do so to point out that the increasing use of this instrument is undoubtedly one reason for the popularity of the Tenor Guitar.”¹⁷

Alguns meses depois, o periódico publicou uma nota destacando a crescente popularidade da guitarra/violão de seis cordas, referida como *straight*, assim como do tenor e da guitarra havaiana (CRESCENDO, v. 20, n. 9, p. 20). O texto reforça a impressão de que a inserção do violão tenor está profundamente vinculada à popularização da guitarra:

Figura 13 – Nota da The Crescendo

Guitar Effects Popular With Dance Orchestras

It is becoming more and more noticeable that the various dance orchestras throughout the country are introducing both the straight guitar, the tenor guitar and the Hawaiian guitar in their arrangements. This is particularly noticeable with the organizations that are broadcasting. The guitar is worked in very effectively both as a melody and as a rhythm instrument.

Many guitar manufacturers are giving careful attention to this new demand in dance orchestras and are producing many elaborate models.

Fonte: The Crescendo, v. 20, n. 9, p. 20.

¹⁶ Em tradução livre: “Este novo instrumento jamais substituirá o violão tradicional, contudo, oferece aos banjoístas a oportunidade de obter efeitos característicos da guitarra/violão sem a necessidade de aprender a técnica do instrumento de seis cordas.”

¹⁷ Em tradução livre: “Ao referirmo-nos à guitarra/violão, nosso intuito é evidenciar que o uso cada vez mais disseminado desse instrumento constitui, sem dúvida, um dos fatores que contribuíram para a popularização do violão tenor.”



Impulsionados por esse contexto, praticamente todos os fabricantes de banjos e violões produziram suas versões do violão tenor, frequentemente com anúncios direcionados aos banjoístas, com dizeres como “*strung, tuned and played like a tenor banjo*”¹⁸. Um exemplo bastante explícito, publicado em maio de 1928 pela Gretsch (CRESCENDO, v. 20, n. 11, p. 3), apresenta o violão tenor (com 18 trastes e escala de 23 polegadas) como um “novo efeito” para os banjoístas e uma possibilidade de gerar receita (*cash in*):

Figura 14 – Anúncio da Gretsch

BANJOISTS!
— a New Effect

BE the first in your town to cash in on this new feature! The Tenor-Guitar gets the spotlight today. It equips the banjo player with a brand new tonal effect of surpassing interest and beauty. No new technique to learn! GRETSCH-AMERICAN Tenor Guitars (strung, tuned and played like a Tenor-Banjo) have full, professional 23-inch scale. You play easily and naturally from the very start.

4 STYLES, Each with FULL 23-Inch SCALE

Artist-quality at decidedly less-than-usual prices. Built of real mahogany, in clear natural color; hand rubbed satin finish. Scientifically blocked and braced for maximum strength and tone. Scales are faultlessly accurate and full 23-inch, professional length (18-frets).

FOUR-STRING STYLES	EIGHT-STRING MODELS
No. J-220—Hand rubbed satin finish. Rosewood 18-fret finger-board \$25.00	Double-strung and double-toned No. J-325—Plain mahogany \$25.00
No. J-250—Double bound with black-and-ivory celluloid; pearl inlaid head-piece; geared pegs \$30.00	No. J-335—Double bound body; pearl inlaid head-piece; deluxe finish \$35.00

These new Tenor-Guitars, as well as a complete selection of standard six-string Guitars, Spanish or Hawaiian tuning, are manufactured and guaranteed by—

Fonte: The Crescendo, vol. 20, n. 11, p. 3 (1928).

Alguns anos depois, em dezembro de 1930, o editor da revista, Walter Kaye Bauer, mudaria o tom em relação ao violão tenor. Vale notar que a linha editorial da publicação foi se adaptando progressivamente às transformações do mercado. Inicialmente voltada ao “Mandolin, Guitar and Banjo” (vols. I a VII, 1908-1915), passou a adotar a partir de 1915, o título “The Mandolin Orchestra: Mandolin, Guitar, Banjo, and kindred instruments” (vol. VIII), acrescentando a harpa no ano seguinte (vols. IX a XIX, 1916-1927). Em seguida, retornou à ênfase em “Banjo, Mandolin and Guitar” (vols. XX a XXI, 1927-29), depois “Banjo, Mandolin, Guitar and Steel Guitar” (vol. XXI, 1929), até se tornar “Fretted Instruments” (1929-1934), em

¹⁸ Em tradução livre: “...encordado, afinado e tocado como o banjo tenor.”



um claro sinal de que a primazia dos instrumentos de corda estava em disputa. Houve o predomínio do bandolim e da harpa por um longo período, seguido pelo modismo passageiro da guitarra havaiana (*steel guitar*), até o retorno do banjo e, finalmente, uma abordagem um pouco mais genérica nos anos finais da publicação.

No artigo, *The New Era of Instrumentation – The Tenor Guitar*, terceira parte de uma série, discute-se a possibilidade da utilização do violão tenor em uma orquestra de bandolins, em substituição ao piano, considerado inadequado para esse tipo de formação por encobrir os violões e as mandolas. Segundo Bauer, com a chegada do “esplêndido” violão tenor, o piano poderia ser dispensado e, juntamente ao violão tradicional, o tenor formaria a dupla ideal de acompanhamento da orquestra, cabendo a ele a função de “mão direita” do pianista: “... now that we have the splendid new tenor guitar, we can safely dispense with piano, and at the same time aid the regular guitars, providing of course that we have a fairly good balance of each”.¹⁹ (CRESCENDO, v. 23, n. 4, p. 1).

O artigo apresenta trechos de partituras com exemplos práticos de adaptação para o instrumento, mas adverte que seu uso deve ser feito com parcimônia, lembrando que o “uso excessivo de qualquer instrumento compromete sua individualidade”:

The writer would caution the ambitious arranger to refrain from too much use of the little fellow. Tacet him frequently, especially in places where the harmony is in low pitched chords. Remember – the over-use of any instrument spoils its individuality.²⁰ (CRESCENDO, v. 23, n. 4, p. 1).

No entanto, Bauer parece nunca ter aceitado totalmente o violão tenor – nem o encordoamento de aço – como demonstrado em sua resposta a um leitor de Havana, Cuba –, ao ser questionado sobre o uso de cordas de tripa (*gut*) ou aço (*wire*), e sobre a possibilidade de se utilizar a guitarra com palheta, em vez do violão tenor:

¹⁹ Em tradução livre: “Agora que dispomos do esplêndido novo violão tenor, podemos tranquilamente prescindir do piano e, ao mesmo tempo, apoiar os violões tradicionais, desde que, naturalmente, haja um equilíbrio razoável entre os instrumentos.”

²⁰ Em tradução livre: “O autor adverte o arranjador entusiasta a evitar o uso excessivo do ‘nosso pequeno amigo’. Recomenda-se silenciá-lo com frequência, sobretudo em trechos em que a harmonia ocorre nos registros mais graves. É importante lembrar que o emprego exagerado de qualquer instrumento compromete sua individualidade.”



The guitar in plectrum style might be used to a certain extent to do the work prescribed for the tenor guitar – at least from a rhythmic standpoint, but as its upward range is no greater than that of the standard guitar, I should not consider its use, since we need the tenor guitar for the extreme high inversions of the chords only. The tenor guitar is merely supplementary in the modern plectrophonic orchestra and should be used quite sparingly. The fact that this instrument is strung with wire strings is the reason for its occasional use only.²¹ (CRESCENDO, v. 26, n. 3, p. 14).

Com essa edição, a revista *The Crescendo* encerrou suas atividades após 26 anos de circulação, marcando o fim de um ciclo iniciado mais de meio século antes, com a publicação da primeira edição do *S.S. Stewart's Banjo and Guitar Journal*, em janeiro de 1882. Tratou-se não apenas do declínio das grandes publicações BMG — que, embora perdessem relevância, não desapareceriam por completo —, mas também do fim do protagonismo do banjo tenor, gradualmente substituído pela guitarra, especialmente após o advento de sua eletrificação.

Conclusão

Os periódicos analisados, ainda que apresentem uma visão tendenciosa do período, ao buscar apagar a herança negra associado ao banjo e à música popular de uma maneira geral, permitem inferir conclusões relevantes sobre o desenvolvimento dos instrumentos musicais, bem como sobre aspectos do mercado de trabalho e da herança cultural da época.

A indústria dos instrumentos musicais nos Estados Unidos já apresentava um estágio de desenvolvimento notável, criando e adotando novos instrumentos, respondendo a demandas legítimas, como a necessidade de maior volume, e, por vezes, criando novas, como parece ter sido o caso do violão tenor.

Como foi possível observar, nos Estados Unidos o violão tenor funcionou como um elo transitório entre o banjo tenor e a guitarra *archtop* – e depois elétrica –, que ganharia proeminência a partir de 1934. A guitarra, em função de sua evidente superioridade harmônica

²¹ Em tradução livre: “A guitarra tocada com palheta pode, até certo ponto, desempenhar a função atribuída ao violão tenor – ao menos do ponto de vista rítmico –, mas, como sua extensão no registro agudo não ultrapassa a da guitarra padrão, não recomendaria seu uso, uma vez que o violão tenor é necessário apenas para as inversões de acordes em registros extremamente agudos. O violão tenor tem papel secundário na orquestra *plectrofônica* moderna e deve ser utilizado com bastante parcimônia. O fato deste instrumento utilizar cordas de aço é justamente o motivo de seu uso apenas ocasional.”



e timbre aveludado, acabou se tornando predominante nos grupos de jazz a partir do swing dos anos 1930.

No Brasil, o violão tenor, introduzido por volta de 1932 (MELLO, 2023, posição 930)²², seguiria uma trajetória distinta, tornando-se um instrumento de relativa importância, principalmente em gravações de samba e choro, graças ao uso feito por músicos notáveis como Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) e José Menezes, tema que será aprofundado em trabalho futuro.

Referências

BOZANIC, Andrew D. Augustine. *The Acoustic Guitar in American Culture, 1880-1980*. University of Delaware, 2015 (Tese de Doutorado), 369 p.

CÂMARA, Renato Phaelante da. *Capiba é Frevo Meu Bem*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1986. 140 p. (Col. MPB, 20).

DOBSON, George C. *Simplified Method and Thorough School for the Banjo*, Ditson & CO., Boston, New York, and Philadelphia. 1874. 104 p.

GURA, Phillip; BOLLMAN, James F. *America's Instrument: The Banjo in the Nineteenth Century*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999. 303 p.

LINN, Karen E. *That Half-Barbaric Twang: The Banjo in North America Culture*. University of Illinois Press, 1991. 208 p.

MELLO, Jorge. *Do Zezinho do Banjo ao Zé Carioca*. Editora Viseu; 1ª edição, 2023, 264 p.

NOONAN, Jeffrey. *Guitar in america as reflected in topical periodicals: 1882- 1933*. Washington University. 2004 (Tese de Doutorado), 748 p.

NOONAN, Jeffrey. *The Guitar in America: Victorian era to jazz age*. University Press of Mississippi, 2008. 248 p.

²² Existe, no entanto, uma fotografia de Capiba e seu conjunto, de 1931, (CÂMARA, 1986). sugerindo que o violão tenor possa ter chegado antes ao país. Na foto, é possível ver ao lado esquerdo, um banjo tenor e um violão tenor.

