

# MODERNIDADE E TRANSGRESSÃO NA BUENOS AIRES DOS ANOS 1920: TANGO E ANARQUISMO NAS PÁGINAS DE *LA CANCIÓN MODERNA*

## MODERNITY AND TRANSGRESSION IN BUENOS AIRES IN THE 1920'S: TANGO AND ANARCHISM IN *LA CANCIÓN MODERNA*

Avelino Romero Pereira \*

### Correspondência

Rua Dois de Dezembro, 81, ap. 801, Flamengo.  
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil. CEP: 22220-040.

E-mail: [romeroavelino@yahoo.com.br](mailto:romeroavelino@yahoo.com.br)

### Resumo

Estudo da revista *La Canción Moderna*, fundada em 1928 em Buenos Aires, e de seu papel na difusão das letras de *tango-canción* e de uma cultura libertária e anarquista associada ao tango. O artigo considera o tango como expressão autônoma em relação às vanguardas artísticas, que buscavam se apropriar das expressões musicais urbanas como parte de sua hegemonia cultural.

**Palavras-chave:** tango e anarquismo; modernidade e transgressão; Buenos Aires.

### Abstract

This paper aims to analyse the revue *La Canción Moderna*, founded in 1928 in Buenos Aires, and its role in diffusing *tango-canción* lyrics and a kind of libertarian and anarchist culture that followed it. The tango is considered as an autonomous expression in relation to the artistic vanguards, which sought to appropriate the urban musical expressions as part of its cultural hegemony.

**Keywords:** tango and anarchism; modernity and transgression; Buenos Aires.

---

\* Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor Adjunto do Departamento de Composição e Regência do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Ao nos defrontarmos com o tema das poéticas de vanguarda que agitaram as décadas de 1920 e 30 na América Latina, facilmente reconhecemos seu caráter transgressor. No desafio lançado aos cânones literários, visuais e musicais, e no esforço por se apropriar da narrativa histórica, nota-se a tentativa de se impor uma nova hegemonia cultural. Os intelectuais sinalizam a possível ruptura com modelos europeus e a afirmação de uma modernidade enraizada localmente. Mas assumindo uma feição ilustrada e excludente, selecionam dessa mesma modernidade local os componentes autorizados a integrar sua representação do real social e histórico. No campo musical, o tango, o maxixe, o samba e o jazz acabam tratados como um material à disposição das representações artísticas vanguardistas, reconhecendo-se aos produtores dessas manifestações o papel de *objetos*, mas não o de *sujeitos* da criação cultural.

No entanto, esses fenômenos musicais são parte intrínseca dos processos culturais da própria modernidade, como atestam seu caráter urbano e mercantil, seu consumo massivo e as formas de mediação de que se valem – a gravação e a reprodução mecânicas e depois elétricas, a difusão pelas ondas do rádio e logo pelo cinema sonoro, e ainda pelas revistas de rádio e cinema, que dão suporte à veiculação comercial. Uma vez reconhecida a esses fenômenos sua autonomia discursiva, eles podem ser estudados na tensão com que desafiam as hegemonias, tanto as clássicas quanto as modernas. Isso é claríssimo, em Buenos Aires, onde desde princípios de século XX e até os anos 1950, é impossível falar-se em modernidade, sem levar em conta o tango como um fenômeno cultural de alto poder sugestivo. Mas nem sempre se reconhece nos seus criadores uma expressão própria na disputa pela hegemonia cultural.

Proponho portanto compreender o tango como um fenômeno simultaneamente moderno e transgressor. E em decorrência, este trabalho centra-se em um importante veículo para sua difusão, elaborado por sujeitos diretamente vinculados ao que chamo de *cultura tanguera*. Trata-se de um periódico longo, mas com fases e projetos editoriais distintos: o semanário *La Canción Moderna*, fundado em 1928, rebatizado nos anos 30 como *Radiolandia*, e que será estudado aqui em seu momento inicial. Embora não se enquadre na categoria analítica *revista modernista*, ela o é de fato, ao se firmar como parte dessa modernidade que se quer conhecer, na dupla ação cultural e política com que o tango ali é representado. A revista é mais conhecida na fase posterior, estampando nas capas em cores as estrelas do rádio e do cinema, e adotando um estilo menos literário e mais jornalístico, com mais espaço para reportagens sobre a vida artística, e uma forte guinada em direção ao mundo do disco e do espetáculo. Uma revista comercial, enfim, de caráter mais profissional e com mais qualidade gráfica, cuja nova inflexão correspondia a alterações de ordem política, além das culturais.

No contexto de sua criação, *La Canción Moderna* foi um canal não só para a difusão do tango e a poesia baseada na fala popular de Buenos Aires, mas também para a expressão de uma cultura libertária e anarquista, a que o tango estava muito associado, num viés crítico e satírico frente à cultura oficial. Porém, quem quer que consulte os exemplares de *La Canción Moderna* conservados na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, es-

panta-se com o contraste entre os primeiros números editados em 1928 e os números seguintes à disposição do leitor. A coleção salta para o ano de 1933, e a revista é outra. Nada de linguagem popular, de picaresca, de sátira política, muito menos de cultura proletária ou libertária. Ela continua sendo um veículo de peso na comercialização do tango, e este permanece em destaque, mas não da forma quase exclusiva de antes, e como se tivesse passado por uma depuração de seus arroubos mais explicitamente ideológicos e conflitantes com a moral conservadora.

Em seus primeiros anos, *La Canción Moderna* foi dirigida por um jovem nascido de uma família italiana, o jornalista, poeta e boêmio de inclinação anarquista, Dante A. Linyera, pseudônimo de Francisco Bautista Rímoli (1903-1938), e administrada por Julio Korn (1904-1983), filho de um imigrante judeu originário da Bessarábia romena, que começara a vida como gráfico, e já aos quinze anos de idade dera início à impressão de partituras de tango, negócio por meio do qual chegaria a constituir um gigantesco império editorial. A associação entre estes dois personagens dá à publicação um cunho bastante peculiar, que por sinal seria comum ao mundo do tango, casando o apelo comercial ao caráter contestador e transgressor.

Após Rímoli ter vendido a revista a Korn, este empreendeu a guinada comercial e editorial que a levaria a se tornar *Radiolandia*, “la revista de mayor circulación en nuestro pays”, como se orgulhava de anunciar nos anos 1940. Já em 1934, um editorial festejava o crescimento da revista, em pessoal, estilo, tamanho e uma tiragem cinco vezes maior<sup>1</sup>. Concorrendo com outras revistas similares – *Antena*, surgida em 1931, e *Sintonía*, em 1933 – a revista voltava-se agora principalmente para o público feminino, pois “ellas son las que directa o indirectamente compran en el 99 por ciento de los casos”, como explicaria anos depois o sagaz editor<sup>2</sup>. A nova orientação refletia não só a expansão das indústrias do entretenimento, mas também o ambiente de censura e controle social, inaugurado a partir do golpe militar de 1930, que depôs a Unión Cívica Radical de Hipólito Yrigoyen, abrindo espaço à volta ao poder das oligarquias agrárias e à ascensão do militarismo nacionalista e dos setores mais conservadores da Igreja Católica, absolutamente avessos ao tango. Era o início do que os argentinos conhecerão como a *década infame*, isto é, um período marcado pelo autoritarismo e corrupção política, crise econômica e subserviência ao imperialismo britânico, traduzidos em pessimismo e descrença geral na humanidade, algo que algumas letras de tango e a poesia popular já apontavam, mas que a memória social fixará como decorrência quase exclusiva da nova situação do país. *Yira... yira...* e *Cambalache*, os famosos tangos de Enrique Santos Discépolo divulgados respectivamente em 1930 e 1935 – ainda que o primeiro já tivesse estreado antes do golpe e da percepção da crise –, darão o tom do desencantamento que acompanha o imaginário social construído em torno da época, mas que na prática só vinham confirmar uma já reiterada ênfase na *mishiadura*, a pobreza resultante de todas as exclusões vividas como o reverso do processo de modernização pelo qual passava a sociedade argentina.

<sup>1</sup> *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano VII, n. 303, 8 jan. 1934. [As páginas da revista não são numeradas.]

<sup>2</sup> El imperio de Julio Korn. *Primera Plana*, Buenos Aires, ano III, n. 135, p. 48-49, 8 jun. 1965.

## Tango: modernidade e transgressão

A euforia dos anos 1920 foi vivida em Buenos Aires como o resultado do processo de modernização iniciado no final do século XIX e marcado pelo crescimento urbano e afluxo imigratório, acompanhados de choques sociais e culturais, vivenciados muitas vezes como uma crise da própria modernidade. A modernização acelerada conformou uma cidade cosmopolita, sintonizada com as novidades de fora, espécie de síntese entre Paris e Nova York, passando por Hollywood, em que se mesclava a moda dos cabarés de inspiração francesa às crescentes indústrias culturais do disco e do cinema. Abriam-se assim os espaços para o tango, tocado ao vivo nos cabarés, teatros, cafés e cinemas, gravado em discos e difundido pelo rádio.

O consumo de bens culturais foi ampliado também pelo avanço da escolarização e da cultura escrita. A própria consolidação do tango como tipo musical diferenciado apoiava-se no aperfeiçoamento dos procedimentos técnicos, além da profissionalização de compositores, instrumentistas e intérpretes vocais, gerando uma diversidade estilística e um variado repertório, desdobrado entre *tango-milonga*, rítmico e instrumental; *tango-romanza*, igualmente instrumental, mas de caráter lírico e melódico; e *tango-canción*, que abria espaço à elaboração de uma letrística fortemente apoiada na fixação de personagens-tipo e situações dramáticas<sup>3</sup>. Ainda que o tango alcançasse um refinamento técnico-estético, que correspondia também à sua incorporação aos hábitos de consumo tanto das classes médias quanto das elites portenhas, jamais perdeu os vínculos com uma raiz *arrabalera*, suburbana, e, por assim dizer, popular. Daí que o acesso aos ambientes remediados e de luxo viesse mesmo a ser interpretado como uma trajetória ascensional análoga à percorrida por alguns de seus criadores, muitas vezes filhos de imigrantes pobres, identificados a uma massa de excluídos. Certos traços estilísticos, modos de execução, a rítmica e sobretudo o linguajar empregado nas letras dos tangos – o *lunfardo* – pareciam desde sempre lembrar uma origem subalterna e não raro uma atitude de reivindicação social, contestadora e transgressora de determinadas normas sociais e culturais.

A invenção do *tango-canción* e a de um novo personagem, o cantor de tangos, apoiados numa verdadeira avalanche comercial, abriam curso às revistas especializadas, atentas à indústria fonográfica e ao rádio e apoiadas na expansão da cultura impressa<sup>4</sup>. Elas

<sup>3</sup> Sobre as transformações estilísticas do tango nessa época, ver FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999; SIERRA, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997; PEREIRA, Avelino Romero. Entre gestos e vestes: tango e identidade na Buenos Aires dos anos 20. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 6, 2012, Teresina. Escritas da História: ver, sentir, narrar. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural. Teresina: GT de História Cultural da ANPUH – Associação Nacional de História, 2012. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anaistc.php> Acesso em: 9 mar. 2016.

<sup>4</sup> Sobre a expansão da imprensa popular na época, ver SAÍTTA, Sylvia. El periodismo popular en los años veinte. In: FALCÓN, Ricardo (Org.). *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 435-471. (Nueva Historia Argentina, T. VI)

teriam o papel de difundir os novos lançamentos, contribuindo para sua recepção e apropriação, mediante a publicação dos versos das canções. É nesse contexto que se situa a fundação de *La Canción Moderna* em 1928, que vinha ampliar um mercado aberto em 1921 por *El Alma que Canta*. A ênfase da nova revista recai sobre o tango, aspecto observado desde as capas de algumas edições, que trazem reproduções de letras, ao lado de ilustrações alusivas ao conteúdo dos versos (ver fig. 1). Há também entrevistas com músicos e letristas, crônicas e comentários sobre a vida musical da cidade, incluindo textos críticos ao próprio caráter comercial das novas composições, ao lado de anúncios de orquestras de tango – e também de jazz – e de edições de música impressa, e ainda suplementos contendo partituras para piano ou bandoneón.



**Figura 1.** Capas com letras e ilustrações alusivas aos tangos de E. S. Discépolo lançados em 1928. *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 12, 11 jun.; n. 18, 23 jul.; n. 21, 13 ago. 1928. (Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

Além do tango, e a ele associado, outras marcas transgressoras da linha editorial seguida pela revista são imediatamente percebidas, como o emprego generalizado do *lunfardo*, uma apropriação local e popular da língua espanhola, enriquecida com os mais diversos estrangeirismos – resultado da imigração – e criativas metáforas. No passado, fora um vocabulário identificado como o “idioma do delito”, praticado por ladrões e gigolôs, mas que se difundiu sob a forma de poemas, letras de tango e textos teatrais, tornando-se uma fala popular da cidade de Buenos Aires, estendendo-se também a outras localidades. Essa apropriação do lunfardo nos textos da revista sugere uma verdadeira exaltação do submundo, da vadiagem e da marginalidade, plenamente identificada ao tango e portadora

de um apelo nitidamente anarquista e antiburguês<sup>5</sup>. Um típico exemplo é o poema “Chamuyo a la típica criolla”, assinado pelo próprio editor Dante A. Linyera na edição de n. 2. O pseudônimo de Francisco Bautista Rímoli, aliás, já é revelador da intenção transgressora: o trocadilho com o nome do célebre poeta florentino mescla-se com o termo lunfardo *linyera*, que significa vagabundo. Esse Dante vagabundo faz a apologia das orquestras de tango – as *típicas criollas* –, já recorrendo ao lunfardo desde o título. *Chamuyar* é conversar, e sugere a coloquialidade com que o tema é abordado pelo poeta, numa enunciação muito aproximada das tendências vanguardistas da época, desejosas de enterrar o tom grandiloquente, erudito e polido dos estilos consagrados pela tradição. A análise de algumas estrofes, por seu conteúdo e forma, dá uma boa medida da mensagem poética. Às antigas musas, o poeta vagabundo prefere evocar a própria música urbana, como inspiração aos excluídos dentre os excluídos, aqueles que frequentam o submundo, como o *chorro* – o ladrão – que deixa a *gayola* – a prisão:

Típica Criolla  
de'ande sale la tragedia  
del bajo fondo  
con ese desaliento lastimero  
reconroso  
con que sale de la gayola  
el chorro.<sup>6</sup>

O tango é representado como alento e como alimento, espiritual por certo, como se o poeta quisesse refutar qualquer acusação de superficialidade e trivialidade da expressão popular. Frutos da identificação que desperta e da cumplicidade que promete, uma letra e a música que a acompanha podiam ser o estímulo à meditação, mais que à diversão descompromissada:

Música de todo el mundo  
que se mastica más que se oye  
porque después de oírla  
el alma se la come.

Música del desgaciao  
unas veces insulta como mala palabra  
y otras veces consuela  
como un amigo que pasa.

Por fim, um tema clássico da *cultura tanguera*: ao se referir ao tango como *música arrabalera*, o poeta reforça o tom contestador, de protesto, com que contrapõe o subúrbio popular ao centro elitizado da cidade:

<sup>5</sup> A associação entre anarquismo e vadiagem é observada por WEBER, Eugen. *França, fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 146-147. Sobre o anarquismo em Buenos Aires, ver SURIANO, Juan. *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires: 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

<sup>6</sup> *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 2, 2 abr. 1928.

Música protestona  
 música arrabalera  
 que tiene igual compás qu'el triquitraque  
 de la máquina Singer costurera  
 y el mismo tic-tac  
 del reloj qu'en la noche balbucia...

Num gesto linguístico de vanguarda, incorpora os traços da modernidade urbana a esse subúrbio, associando a marcação e as acentuações rítmicas do tango aos ruidismos, como os das máquinas de costura – outro tema clássico do tango, em referência às jovens costureirinhas suburbanas, filhas de trabalhadores e elas próprias empregadas nas oficinas de costura, que sonham em desfrutar as delícias do tango nos cabarés luxuosos do centro. O poeta não chega a nomear a prostituição associada a esses ambientes em que se dança o tango, a não ser indiretamente, ao fazer menção à sífilis, uma de suas marcas, talvez a mais trágica:

Música del suburbio  
 hormigueante, parlera  
 que se mete en la sangre con la saña  
 de una mortal espiroqueta.

A sífilis ou a tuberculose, além das mortes violentas, costumavam ser os destinos reservados a esses antiheróis anônimos que o tango exalta, e o próprio poeta-vagabundo não escaparia a isso, vindo a morrer cedo, aos trinta e poucos anos, vítima da sífilis.<sup>7</sup>

O poeta havia colaborado antes com poemas publicados em *El Alma que Canta*, revista pioneira na difusão do *tango-canción*. No entanto, a meu ver, a antecessora tinha um escopo mais limitado, sem os desdobramentos que se notam em *La Canción Moderna*. Um dos aspectos que chamam a atenção nesta, é a farta presença da poesia, e poemas como o citado, estampados à página de expediente da revista, figuram como parte do editorial, que marca as diretrizes da mesma. Nessa segunda edição, Dante A. Linyera justapõe na mesma página um texto de apresentação, “En la gueya...”, em que anuncia, na goela, a revista como “nuevo vocero de los que nunca han tenido vocero: los pobres y los tristes”, reiterando o tom do poema:

LA CANCIÓN MODERNA será la guitarra del pueblo. En sus cuerdas pulsarán todas las manos, vibrarán todas las notas, se enredarán todas las canciones de ese pedazo de corazón urbano que se llama el arrabal... Himno del pobrerío, flameará como la bandera de amor, optimismo y rebeldía de todos aquellos que no tienen más patria que el inmenso desierto humano, ni más bandera que sus propios harapos.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Sobre o autor e sua poética, ver GOBELLO, José. La poesía de Dante A. Linyera. In: LINYERA, Dante A.. *Autobiografía rasposa y otros poemas*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1979, p. 7-42.

<sup>8</sup> En La gueya... *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 2, 2 abr. 1928.

Além da poesia, outro recurso artístico muito presente na revista são as ilustrações, fotografias de músicos e poetas do tango, reproduzidas sem muita qualidade, que se contrapõem aos bem realizados desenhos. No momento, ainda não me foi possível identificar e qualificar os autores das diversas ilustrações publicadas na revista, mas vale observar o modo como são inseridas nas páginas. Assim como as estampadas nas capas, ao lado das letras dos tangos que representam, estão ali sem qualquer gratuidade, aparecendo sempre em articulação com os textos publicados, de caráter sério ou jocoso. No último caso, por exemplo, o primeiro número trazia, sob a forma de um desafio poético, o enfrentamento entre os candidatos à presidência naquele ano de 1928, caricaturados como *payadores* em duelo, com *guitarra* à mão, *cuchillo* na cintura e *pañuelo* no pescoço, mas ostentando polainas nos sapatos (ver fig. 2):

En una noche muy grata  
de celestiales fulgores  
dos eximios payadores  
entonan la serenata  
pa una misma percantina  
que se llama presidencia  
de la Nación Argentina.<sup>9</sup>

O canto a desafio espelha o conflito social posto pelas duas candidaturas confrontadas, a de Leopoldo Melo, representando os interesses mais nitidamente oligárquicos, e a do “peludo” Hipólito Yrigoyen, que já ocupara a presidência entre 1916 e 1922, pela Unión Cívica Radical, então um partido de forte apelo popular. O cômico texto da *payada* eleitoral denota não só esse apoio popular ao candidato radical, mas, implicitamente, o da própria revista:

MELO  
¡Ah!, sos vos, nimio plebeyo,  
quien mis planes desbarata.

PELUDO  
¿qué querés con esse cuello,  
si está vieja la corbata?

MELO  
Te juro, perjuro insólito  
por mi parentela viva  
que a esta pebeta, che Hipólito,  
no te llevás de arriba...

PELUDO  
Vas a tener buen trabajo  
pa conseguir mi derrota.  
Claro... la llevo de abajo  
porque el pueblo me la vota.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 1, 26 mar. 1928.

<sup>10</sup> *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 1, 26 mar. 1928.





**Figura 2.** La Canción Moderna, Buenos Aires, ano I, n. 1, 26 mar. 1928.  
(Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

No número seguinte, outra caricatura ilustra outro diálogo, desta vez representando os candidatos como boxeadores, com um nocauteado Melo ante a vitorioso radical: “en el ring de la elección sale el Peludo campeón”.<sup>11</sup> Além da sátira política, também havia espaço para a sátira literária, e o mesmo estilo de humor corrosivo voltaria no mês seguinte, na forma de uma “Apología triunfal en honor a la diarrea lírica de Leopoldo Lugones”, estampando um poema satírico ilustrado por uma caricatura do poeta.<sup>12</sup> Lugones, o antigo libertário convertido agora ao militarismo, era um dos ícones da cultura oficial e aristocrática, várias vezes atacado pelas vanguardas dos anos 1920, não só por sua poética considerada passadista, mas também por suas posições políticas conservadoras e sua recente inclinação fascista. Entre os *tangueros*, Lugones ficaria para sempre conhecido como a antipática figura que, em 1913, proferira um conjunto de conferências, publicadas como livro em 1916 – *El Payador* – em que enaltecia o *Martín Fierro* como epopeia nacional argentina, ao mesmo tempo em que rechaçava a democracia e o voto universal, e denotava desprezo pelas formas de cultura popular urbana, alcunhando o tango como “réptil de lupanar”.

Vale comparar a representação caricata de Lugones, sobrecarregada de detalhes (fig. 3), com a singeleza que apenas esboça os traços de outro poeta, Evaristo Carriego (fig. 4), “el cantor tísico del suburbio”, “el vocero emocional de las tristezas y angustias del arrabal”, que “cantó al trabajo, al dolor, a la miseria”.<sup>13</sup> Numa página em sua homenagem, a ilustração vaga sem moldura, ladeada por um texto apologético, tendo abaixo um poema de Dante A. Linyera, exaltando a figura do poeta, autor de versos como os de “La costu-

<sup>11</sup> *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 2, 2 abr. 1928.

<sup>12</sup> *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 9, 21 maio 1928.

<sup>13</sup> *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 2, 2 abr. 1928.

rerita que dió aquel mal paso”. Valorizado pelos *tangueros*, sua poesia, descrevendo o cotidiano das pessoas comuns dos subúrbios portenhos, seria uma fonte fundamental para os versos tanto de Borges quanto de importantes poetas do tango, como Celedonio Flores e Homero Manzi, cujas letras idealizavam o mesmo *arrabal* e seus melancólicos personagens.



**Figura 3.** *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 9, 21 maio 1928. (Biblioteca Nacional de Buenos Aires).



**Figura 4.** *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 2, 2 abr. 1928. (Biblioteca Nacional de Buenos Aires).

Nomear Borges e os poetas do tango é praticamente lembrar a clássica dicotomia entre os vanguardistas de Florida, cultores da arte descompromissada, e os autores de Boedo, defensores da arte social, com que muitos *tangueros* se identificam<sup>14</sup>. É seguramente o caso do próprio editor de *La Canción Moderna*, a julgar pelas letras que escreveu para dois tangos estreados naquele mesmo ano de 1928, *Florida de Arrabal*, com música de Ricardo Luiz Brignolo, e cujo título nomeia na verdade o bairro de Boedo, e o não menos óbvio *Boedo*, música de Julio De Caro, no qual o poeta indaga provocativamente: “¿Qué

<sup>14</sup> Sobre a dicotomia entre Florida e Boedo nas letras argentinas, ver SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos*. de Sarmiento a la vanguardia. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997, p. 211-260; LAFFORGUE, Jorge. La literatura: el naturalismo y los vanguardistas. In: ROMERO, José Luis; ROMERO, Luis Alberto (orgs.). *Buenos Aires*: historia de cuatro siglos. 2. ed. Buenos Aires: Altamira, 2000, p. 149-157; ROSA, Claudia. La literatura argentina durante los gobiernos radicales. In: FALCÓN, Ricardo (org.). *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*. *Op. cit.*, p. 391-433; GELADO, Viviana. O coloquialismo urbano rioplatense como forma de valorização do popular. In: \_\_\_\_\_. *Poéticas da transgressão*: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, EdUFSCar, 2006, p. 194-281.

quiere hacer esa fifi Florida?”. Em uma estrofe, retoma essa mesma retórica sentimental que vemos ressoar nas páginas da revista, por meio da qual se elabora a identificação daquele que sofre as penas da existência com o ambiente urbano em que vive e com a música que toma por símbolo:

Boedo, vos sos como yo:  
malevo como es el gotán,  
abierto como un corazón  
que ya se cansó de penar.  
Lo mismo que vos soy así:  
por fuera, cordial y cantor,  
a todos les bato que sí  
y a mi corazón le bato que no.<sup>15</sup>

O bairro de Boedo, assim como a avenida de mesmo nome que corta Buenos Aires no sentido Norte-Sul, terá vida longa nas letras de tango, em que o tom político virá muitas vezes oculto sob a nostalgia sentimental de um paraíso perdido. Paraíso decerto não chegou nunca a ser, mas nos anos 1920, o caráter proletário do bairro indicava suas aspirações libertárias, entre as reivindicações anarquistas e o radicalismo militante, em meio ao Teatro Boedo, às salas de cinema, às bibliotecas operárias e à revista *Claridad*, na qual publicavam os autores que integravam o chamado Grupo de Boedo. Seguramente não será coincidência a presença de um desses poetas nas páginas de *La Canción Moderna*: Álvaro Yunque, pseudônimo de Aristides Gandolfi. Na edição de 30 de abril, ele ali comparece em uma seção, “El alma del pueblo”, com dois poemas que denunciam a situação de dissipação moral que caracterizam o próprio *bajo fondo tanguero*. Em “Café de mi Barrio”, esforça-se por salvar a dimensão humana que parece haver escapado aos frequentadores dos sórdidos cafés prostibulários do subúrbio:

El aire aquí no es aire,  
sólo es un bloque turbio para ser masticado.  
.....  
Allá en un grupo, seres  
con figuras de humanos,  
discuten de carreras  
hirviendo de entusiasmo:  
son canfinfleros y otras varias clases,  
aun no catalogados, de parásitos.  
Entre ellos que se ahítan  
de café, vinos y licores raros,  
una ramera pobre, una chiruza,  
come leche con pan, sin escucharlos.  
.....  
No debo despreciarlos! No debo despreciarlos!  
Yo sé que soy hermano de estos hombres  
que me inspiran tanto asco.<sup>16</sup>

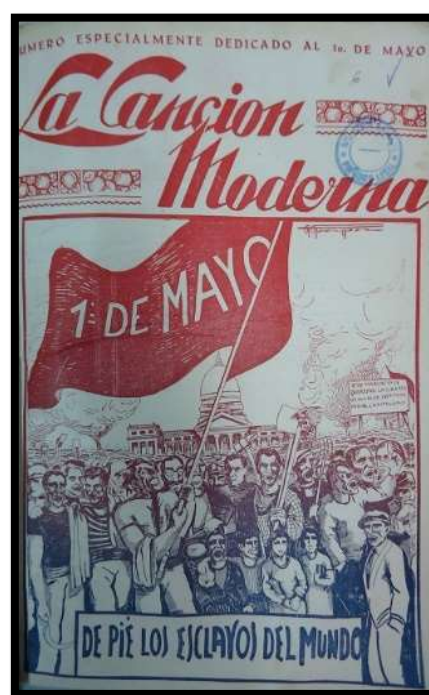
<sup>15</sup> LINYERA, Dante A. Boedo. In: \_\_\_\_\_. *Autobiografía rasposa*. Op. cit., p. 132-133.

<sup>16</sup> YUNQUE, Álvaro. Café de mi barrio. *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 6, 30 abr. 1928.

E em “Ba Ta Clan”, a denúncia social se volta às dançarinas, prostituídas e igualmente desumanizadas, até que restasse a cada uma apenas um par de pernas, “piernas que parecen alas, piernas que brincan, / que danzan...” e que “no saben caminar”:

Luces, gritos y piernas; hay piernas para hartar!  
 Pero ninguna de estas que bailan tiene madre?  
 Son muñecas de goma que ha importado un rufián?  
 Ninguna de estas otras mujeres que las miran  
 ha parido jamás? <sup>17</sup>

É decerto poesia social, de circunstância, engajada, na qual o conteúdo fala mais alto que a forma, e coerente com as linhas gerais do que venho observando. Coerente também com o espírito dessa edição de 30 de abril, “número especialmente dedicado al 1º de Mayo”, como avisa a capa, tingida de vermelho, representando uma multidão de trabalhadores reunidos em protesto, tendo ao fundo o edificio do Congresso Nacional argentino, e abaixo a legenda “de pié los esclavos del mundo” (fig. 5). Na página do expediente, o poema de Linyera anuncia que é “hora de rebeliones y protesta / clavada en la memoria del proletario / como un puñal de rabias y odios, es ésta / la hora del esclavo y del visionario”. Abaixo, o editorial confirma os versos: “¡el único día que vale la pena vivir! ¡porque es de protesta!” <sup>18</sup>.



**Figura 5.** *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 6, 30 abr. 1928. (Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

Além das seções habituais com reproduções de letras e a crônica da vida musical, a edição homenageia com ilustrações e poemas vários intelectuais identificados com ideais libertários de diferentes matizes, com ênfase no anarquismo, reunindo desde defensores de ações violentas até um pacifista como Gandhi. Dois ícones da ação anarquista internacional que militaram na Argentina são representados em grandes retratos circundados por textos apologéticos: o italiano Errico Malatesta (fig. 6), “el alma de la revolución en marcha”, “el anarquismo hecho hombre”, “el espíritu de la revolución social”; e Simón Radowsky (fig. 7), o ucraniano condenado à prisão perpétua por ter matado a bomba o temido chefe de polícia de Buenos Aires, em 1909. O ativista é saudado como “el brazo vengativo del pueblo eternamente escarnecido y eternamente amordazado”, ou ainda “el

<sup>17</sup> YUNQUE, Álvaro. Ba Ta Clan. *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 6, 30 abr. 1928.

<sup>18</sup> *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 6, 30 abr. 1928.



puño de abajo destruyendo la infamia de arriba”. Embora reconheça que o crime é repudiável, o redator do texto – provavelmente o próprio Rímoli – justifica o ato, pedindo sua soltura, sob a alegação de que “matar la sombra para crear la luz, no es crimen; es heroísmo y es santidad, es locura, quizá, pero es grandeza”. Radowsky seria indultado e ainda lutaria com os republicanos na Guerra Civil Espanhola.



Figuras 6, 7 e 8. *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 6, 30 abr. 1928. (Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

Como se pode observar na figura 7, a salada ideológica cruza os sinais entre o anarquismo e uma representação religiosa: a ideia de santidade é reforçada com o rosto do “mártir de Ushuaia” retratado sobre um fundo com uma referência a Jesus de Nazaré, na forma de um homem arqueado, subindo um monte e carregando uma cruz no ombro. Por sua vez, a homenagem a Gandhi identifica nele “conceptos superiores a los de Cristo”, enfatizando a não violência e a greve de fome como arma de luta (fig. 8).

Mais adiante, em duas páginas confrontadas, sob as indicações de “Versos rebeldes”, “La Musa Rebelde”, e “La voz del pueblo”, virão ainda poemas de Martín Castro, “el payador royo”, e do líder anarquista argentino Alberto Ghirardo, dentre outros, entremeados por retratos de Anatole France, “el filósofo de la ironía”; Máximo Gorki, “el vagabundo de la libertad”; Romain Rolland, “el pregonero de la revolución”; Kropotkin, “el más batallador de los propulsores del anarquismo contemporáneo”; e Tolstoy, “el santo de los desheredados, la personalidad más pura de la revolución”. E em meio a todas essas referências, um longo poema em página dupla, assinado por Arnaldo Demos, outro pseudônimo de Rímoli, intitulado “El siglo infame”, retoma o espírito solidário desse anarquismo lírico que, como as letras dos tangos, faz ressoar a dor alheia em versos desencantados:

Llora una madre y gime el orbe entero,  
muere una flor y llora el universo;  
sufre un dolor un hombre y lloro... Quiero  
plasmar esta amargura dentro un verso...  
Hay hondas penas en la carne humana,  
'gimen sus mil gemidos perversos';  
yo soy como esa loba: la romana,  
y amamanto a mis penas con mis versos [...].<sup>19</sup>

Margeando o poema, ilustrações alusivas aos enforcamentos de Chicago que deram origem aos protestos do 1º de maio, simbolizam a opressão na forma de corvos que sobrevoam a força e de uma imagem da Justiça, de olhos vendados e sangue nas mãos (fig. 9).



Figura 9. *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 6, 30 abr. 1928. (Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

### Considerações finais

Desconfiando das representações que atribuem ao tango um caráter apolítico, por centrar-se “apenas” na cidade e nos desencontros amorosos nela ambientados,<sup>20</sup> reitero a vertente inversa, que reconhece nos *tangueros* a permanente afirmação de conflitos políticos e sociais, pela forma com que se posicionam frente ao próprio processo de modernização vivido na sociedade argentina.<sup>21</sup> Nesse sentido, se “todo tango es político”, torna-se possível reler as criações dos *tangueros* como um modo peculiar de apropriação e reelaboração simbólica da cidade, seus habitantes, suas

<sup>19</sup> DEMOS, Arnaldo. El siglo infame. *La Canción Moderna*, Buenos Aires, ano I, n. 6, 30 abr. 1928.

<sup>20</sup> Ver por exemplo o depoimento do fundador e primeiro presidente da Academia Nacional del Tango, o poeta Horacio Ferrer, em AZZI, Suzana. *Antropología del tango: los protagonistas*. Buenos Aires: Olavarría, 1991, 99-108.

<sup>21</sup> Para uma problematização das relações entre as narrativas construídas em torno do tango e as culturas políticas argentinas, ver PEREIRA, Avelino Romero. *Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

vivências e suas representações estéticas.<sup>22</sup> Estas são o campo de uma disputa em torno da construção da memória e das identidades sociais, levando à afirmação de um código próprio e alternativo, que busca autonomizar-se frente às expressões artísticas tanto da tradição quanto de determinados setores das vanguardas.

O contato com os exemplares de *La Canción Moderna* conservados pela Biblioteca Nacional de Buenos Aires é revelador de como as revistas de caráter *popular* e de apelo comercial puderam dialogar com algumas tendências desenvolvidas pelas revistas vanguardistas que buscaram renovar o ambiente estético e social latino-americano nos anos 1920. E constituem uma peculiar forma de acesso ao tango, percebido como um fenômeno musical e linguisticamente moderno e transgressor em relação às formas consagradas pela tradição. Assim, confrontando o distanciamento das expressões da cultura urbana, com que as vanguardas costumavam marcar seu lugar na produção artística, os *tangueros* foram capazes de elaborar um poderoso arsenal simbólico capaz de se apropriar autonomamente de alguns de seus temas e recursos estilísticos, além dos comunicativos. Nesse sentido, vale ressaltar a disputa que Borges e os poetas *tangueros* como Homero Manzi farão em torno da figura histórica de Evaristo Carriego e de sua poética carregada de nostalgia e referências suburbanas. À Buenos Aires mítica e desabitada de Borges, os *tangueros* povoarão os versos dos tangos com personagens e situações marginais que terminariam por constituir a tópica do gênero. Literalmente em meio à disputa, isto é, mediando-a, embora pendendo para um lado, as páginas de *La Canción Moderna*, com seus poemas, ilustrações, depoimentos e apologias, desempenhariam então um significativo papel na difusão do tango e na fixação dessas pautas temáticas muito caras ao repertório *tanguero*, dando curso à criação de um discurso identitário, vinculando-o à cidade e a seus habitantes, em especial em sua feição *arrabalera* e *popular*.

*Artigo recebido em 26 de julho de 2016.*

*Aprovado em 13 de novembro de 2016.*

---

<sup>22</sup> VARELA, Gustavo. Todo tango es político. In: UGARTE, Mariano (org.). Música: sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 122-143. Seguindo essa tendência revisionista, ver também HORVATH, Ricardo. *Esos malditos tangos*: apuntes para la otra historia. Buenos Aires: Biblos, 2006.