



Scan to know paper details and
author's profile

The Compadrito's Discursive Ethos in the Argentinean Tango and the Myth of the Femme Fatale

Ayanne Larissa Almeida de Souza

Universidade Estadual da Paraíba

ABSTRACT

The myth of the femme fatale is present in the social imaginary in a latent and devastating form. Passing through ancient mythologies and landing on the current condition of the feminine, we can see that, although the struggle for women's rights has reached a scale never before seen in societies, there is still a very strong image of the feminine destructive, negative and fatal. The woman-sex, the woman-desire, the woman-ruin has contributed and still contributes to the fact that this imaginary persists and subjugates the female element to submission and even to hatred of man. Our main objective is to analyze the myth of the femme fatale in the Argentine Tango narratives, perceiving how the Tango singer's ethos is constructed and how the doubly paratopic female figure is constituted and felt by the main male figure of the Tango, the compadrito.

Keywords: tango; myth; fatal woman; *paratopia*; speech analysis.

Classification: For Code: 160899

Language: English



London
Journals Press

LJP Copyright ID: 573335
Print ISSN: 2515-5784
Online ISSN: 2515-5792

London Journal of Research in Humanities and Social Sciences

Volume 19 | Issue 4 | Compilation 1.0



© 2019. Ayanne Larissa Almeida de Souza. This is a research/review paper, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 Unported License <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>, permitting all noncommercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

The Compadrito's Discursive Ethos in the Argentinean Tango and the Myth of the Femme Fatale

O Ethos Discursivo do *Compadrito* no Tango Argentino eo Mito da *Mulher Fatal*

Ayanne Larissa Almeida de Souza

ABSTRACT

The myth of the femme fatale is present in the social imaginary in a latent and devastating form. Passing through ancient mythologies and landing on the current condition of the feminine, we can see that, although the struggle for women's rights has reached a scale never before seen in societies, there is still a very strong image of the feminine destructive, negative and fatal. The woman-sex, the woman-desire, the woman-ruin has contributed and still contributes to the fact that this imaginary persists and subjugates the female element to submission and even to hatred of man. Our main objective is to analyze the myth of the femme fatale in the Argentine Tango narratives, perceiving how the Tango singer's ethos is constructed and how the doubly paratopic female figure is constituted and felt by the main male figure of the Tango, the compadrito.

Keywords: tango; myth; fatal woman; *paratopia*; speech analysis.

RESUMO

O mito da *mulher fatal* encontra-se no imaginário social de forma latente e devastadora. Perpassando pelas antigas mitologias e aterrissando na condição atual do feminino, podemos perceber que, embora as lutas pelos direitos da mulher tenham alcançado um escopo jamais anteriormente visto nas sociedades, ainda é muito forte a imagem desse feminino

destruidor, negativo, fatal. A mulher-sexo, a mulher-desejo, a mulher-ruína fez e ainda faz com que este imaginário persista e subjugue o elemento feminino à submissão e mesmo ao ódio do homem. Temos por finalidade analisar o mito da *mulher fatal* nas narrativas do Tango argentino, percebendo de que maneira o *ethos* do cancionista do Tango é construído e de que forma esta figura feminina, duplamente *paratópica*, é constituída e sentida pela principal figura masculina do Tango, o *compadrito*.

Palavras-chave: tango; mito; *mulher fatal*; *paratopia*; análise do discurso.

RÉSUMÉ

Le mythe de la *femme fatale* est présent dans l'imaginaire social sous une forme latente et dévastatrice. Passant par les mythologies antiques et atterrissant sur la condition actuelle du féminin, nous pouvons constater que, bien que la lutte pour les droits des femmes ait atteint une ampleur encore jamais vue auparavant dans les sociétés, il existe encore une image très forte du féminin destructeur, négatif et fatal. La *femme-sexe*, la *femme-désir*, la *femme-ruine* a contribué et contribue encore à ce que cet imaginaire persiste et subjugue l'élément féminin à la soumission et même à la haine de l'homme. Nous avons comme objectif principal d'analyser le mythe de la *femme fatale* dans les récits du Tango argentin, percevant de quelle manière l'*ethos* du chanteur du Tango est construit et de quelle forme la figure féminine, doublement *paratopique*, est

constituée et sentie par la figure masculine principale du Tango, le *compadrito*.

Mots-clés: tango; mythe; femme fatale; paratopie; analyse du discours.

Author: Doutoranda em Literatura e Estudos Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Possui mestrado em Literatura e Estudos Culturais. Graduada em História pela UEPB. Graduação em Filosofia em andamento pela mesma instituição.

I. INTRODUÇÃO

Por questões históricas, as mulheres permaneceram à sombra dos homens em muitos aspectos, inclusive no que diz respeito ao mundo artístico e cultural. Ainda assim, estiveram e continuam presentes, agregando valor à literatura e às demais manifestações da arte. Como muito bem nos demonstra a máxima mais conhecida do pensamento de Simone de Beauvoir, “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (2016, p.11), a filósofa mostra que a mulher está presa a um papel e a um destino pré-determinado e definido pelo homem e que há sérias e complexas contrariedades quando a mulher tenta, por qualquer meio, subverter este papel imposto pelo dominante.

Muitas das dificuldades que as mulheres enfrentam atualmente deve-se ao fato de que estão começando a adentrar regiões para as quais não há arquétipos, não há modelos mitológicos que lhes sirvam de exemplo, uma vez que estas regiões, estes âmbitos socioculturais sempre estiveram reservados aos homens. Como salienta Campbell (2015), as mulheres estão exercendo papéis que, antes, eram biologicamente psicologicamente arquetípicos dos homens deixando para trás esta vinculação, a predeterminação existencial arquetípica que as vinculavam apenas ao papel biológico.

A ambição feminina de emancipar-se social e existencialmente, cuja independência financeira, com os começos do trabalho feminino no século XIX, deu talvez a mais importante base, embora

sem receber por seu trabalho os benefícios morais e sociais que tem por direito, sempre é sublevada e descaracterizada por um discurso cujo principal e mais cruel defensor são outras mulheres. Determinações físicas, sociais, psicológicas, culturais, religiosas reprimem a mulher. A máxima de Beauvoir traz consigo a afirmação de que.

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (2016, p.11).

Em outras palavras, quando a mulher se sujeita a ser as escolhas feitas por outros ao invés de realizar suas próprias escolhas, ela opta por *não-ser*. A violência ontológica sofrida pelas mulheres em sua condição existencial, sujeitadas existencialmente a serem seres *em-si*¹, com uma finalidade pré-estabelecida, não advém de instintos ou de uma natureza original que as destinariam à passividade, à maternidade, ao casamento, mas sim devido à intervenção de uma educação que lhes impõe a sua vocação de maneira imperiosa e autoritária. Ao homem é-lhe ordenado libertar-se desde pequeno; às mulheres, o dever de alienar-se de sua pessoa e considerar-se como um objeto inerte.

De acordo com Beauvoir (2016), tudo concorre para afirmar essa ordem aos olhos femininos. A história, a literatura, a filosofia, a música, os mitos são sempre exaltações do masculino:

São os homens que fizeram a Grécia, o Império Romano, a França e todas as nações, que descobriram a Terra e inventaram todos os instrumentos que permitem explorá-la, que a governaram, que a povoaram de estátuas, de

¹ Conceito da filosofia de Jean-Paul Sartre (2012), significa objeto opaco, que não possui consciência de si mesmo e tem finalidade pré-determinada antes mesmo de sua existência factual. Os seres-*em-si*, segundo Sartre, são apenas os objetos. Ex: uma cadeira, um lápis, uma faca. Para melhor compreensão, ler *O Ser e o Nada*.

quadros e de livros. A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas relatam os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. A superioridade masculina é esmagadora: Perseu, Hércules, Davi, Aquiles, Lancelot, Duguesclin, Bayard, Napoleão, quantos homens para uma Joana D'Arc; e, por trás desta, perfila-se a grande figura masculina de São Miguel Arcanjo! (BEAUVOIR, 2016, p.34)

Levando em consideração o exposto acima, analisaremos a construção do mito da *mulher fatal* dentro das narrativas do Tango argentino, demonstrando como o *ethos* do cancionista do Tango, esta voz masculina que *fala*, e não apenas isso, possui um modo específico de *falar* e o *diz* desde um lugar social, o *arrabal*, o marginal social da cidade de Buenos Aires, constrói esta mulher. Averiguaremos como este elemento feminino fatal é concebido nas letras do Tango, colapsando o sistema patriarcal e obrigando ao elemento masculino reerguer-se, ainda que fosse através do assassinato de sua contraparte.

II. O MITO – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O mito conta histórias. Embora durante muito tempo tenha sido utilizado como sinônimo de *fábula*, *ficção* ou *invenção*, atualmente ele é entendido tanto no sentido de *ilusão*, de história falsa, como também na acepção de *tradição sagrada* ou *modelo exemplar*. Cabem aos mitos fornecerem protótipos para a conduta humana, conferindo um sentido à existência e legitimando o agir humano. O mito fala apenas daquilo que aconteceu e descrevem as eclosões do *sagrado* no mundo. Sendo considerado uma história sagrada, o mito ratifica a si mesmo porque refere-se sempre às realidades que podem ser fisicamente comprovadas.

O conceito de mito como uma história sagrada que narra acontecimentos ocorridos nos tempos primordiais, *in illo tempore*, relatando como uma realidade que não existia passou a existir, seja esta realidade o *Cosmo*, uma ilha, uma nação, uma

espécie animal ou vegetal, uma instituição, o próprio ser humano, é difícil de se obter, haja vista que uma definição nem sempre agradaria a todos os âmbitos que tem por objeto de análise o mito. Mircea Eliade (1963, p.12) define o mito quando diz que o mesmo:

[...] conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma criação: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir. O mito só fala daquilo que realmente aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente.

No presente trabalho pretendemos analisar a construção do mito da mulher fatal nas narrativas de Tango, percebendo como este elemento feminino, fatal ao homem e ao sistema patriarcal, acerca-se das perspectivas dionisíacas, levantadas por Camille Paglia, assim como também da construção do imaginário, no que diz respeito aos Regimes Diurno e Noturno, de Gilbert Duran, salientando o lugar *paratópico* desta mulher, em uma visão de Maingueneau sobre o papel do feminino fatal em contraposição ao masculino.

III. O ETHOS DO CANCIONEIRO DO TANGO

Uma obra de arte expande o próprio universo enquanto o constrói, demonstrando a necessidade e a importância de se franquear caminhos para esse progresso. Estabelece, pois o direito à existência, uma vez que a narrativa literária é a própria embriogênese de seu contexto. Preservando o discurso enquanto gera uma postura própria no mundo, a obra, como salienta Jacques Rancière (2009), com suas figuras e símbolos, encontra-se nas tessituras da relação entre o pensar e o não-pensar, da presença do pensamento na materialidade do sensível, do

inconsciente no consciente e do significante dentro do irrisório; é o próprio pensamento, enquanto ação, que impõe-se a uma matéria passiva. Portanto, há que se aniquilar a ideia de uma transcendência inumana e fabulosa que estaria escondida na obra de arte, trazendo-a para as vias da história, relacionando-a não mais a um sentido oculto por trás do texto que devesse ser trazido à tona pelo intérprete, mas, antes, contrapondo à obra suas próprias condições de produção.

Fiorin (2007) afirma que o discurso não gera a consciência, mas esta é gerada, por sua vez, através dos discursos que são interiorizados pelos sujeitos nos trajetos de sua existência. O sujeito assimila e resignifica o mundo através dos discursos que absorve ao mesmo tempo em que reproduz esses discursos em sua fala. Sem pretender estabelecer uma correspondência mecânica entre a estrutura interna do texto - enquanto discurso do escritor - e o processo hermenêutico - como discurso do leitor - afirmamos, diante do exposto, que a compreensão interpretativa está, para a leitura, tal que o discurso está para a enunciação desse mesmo discurso. Sem pensar nessa dialética da explicação e da compreensão, tal como salienta Ricouer (1976), é impossível identificar uma situação dialógica, haja vista que há a tendência de sobreposição e transição de uma para a outra. Ao passo que durante a explicação desdobramos o âmbito das proposições e significados, na compreensão, por sua vez, apreendemos plenamente a totalidade dos grilhões dos sentidos em um único ato de síntese.

No que diz respeito a uma hermenêutica do discurso tanguístico, a necessidade de se interpretar os sistemas sígnicos nas letras dos tangos emana da forma indireto de como estes sistemas simbólicos transmitem as experiências poéticas do que consideramos como sendo o modo de sentir do *ethos* tanguero. Experiências derivadas que são pontes indiretas, expressões indiretas de vidas psíquicas estranhas. Por isto, faz-se necessária a empatia, segundo Ricouer (1976), a transferência de nós mesmos, enquanto

leitores, para a psique do outro; torna-se importante, enquanto princípio para toda a compreensão aplica-la às expressões escritas da vida. A compreensão e o ato interpretativo é, em um primeiro momento, uma conjectura, como salienta Ricouer (1976); contudo, torna-se uma possibilidade de autoconhecimento e conhecimento de mundo proporcionado pelo desvelar da obra, uma vez que o leitor intérprete encontrar-se-á no próprio ato da interpretação que sucede por meio da pós-compreensão: a recontextualização da obra com o fim de apropriar-se dela.

A constituição discursiva, segundo Maingueneau (2006), é entendida a partir da constituição enquanto uma ação que estabelece sua própria retificação. O discurso implanta-se sob as próprias regras emergenciais no interior do interdiscurso, enquanto estrutura substancial que engendra um universo discursivo. A enunciação estabelece-se como dispositivo legitimador do próprio espaço, promovendo a gênese de um discurso e sua inscrição dentro de uma instância sócio-histórica. Isso diz respeito às representações ideológicas de uma determinada classe ou grupo social, pois a ideologia, segundo Fiorin (2007), é a visão de mundo que determinada instância social possui da realidade e a mesma instância não existe fora do âmbito da linguagem. Uma formação ideológica corresponde a uma formação discursiva cujas figuras e símbolos tornam possível a concretização de uma específica visão de mundo.

De acordo com esta perspectiva, a poética do tango emerge enquanto conjunto discursivo no interior de um espaço definido de uma determinada sociedade, na qual a formação discursiva se expressa como um grupo com suas próprias especificidades, “sociologicamente caracterizável” (MAINGUENEAU, 1997, p.54), porém sem remeter a sua questão discursiva às questões puramente de classe ou subclasse. Busca-se, antes, observar que a instituição discursiva que o engendrou diz respeito ao social tanto quanto à linguagem ao mesmo tempo, porque é através desta formação discursiva que o

indivíduo edifica seu próprio discurso e, do mesmo modo que a ideologia impõe o pensamento, a formação discursiva impõe o dizer.

Tanto o tango quanto os responsáveis por sua produção e reprodução são construídos por um complexo e práticas institucionais. Esta instituição discursiva, essa ação de estabelecer, esse “processo de construção legítima e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos” (MAINGUENEAU, 2006, p.53), compõe tanto a enunciação como também as estruturas que são a condição da formação discursiva, assim como seu resultado. Mediante o movimento através do qual a prática discursiva se institui, aporta um mundo em seu enunciado e legitima a cena de enunciação e o lugar de fala que possibilitaram esta prática discursiva.

O sexo faz parte da natureza e a civilização, a cultura, funciona apenas como uma ferramenta contra esta mesma natureza que ameaça, constantemente, aniquilar os frágeis valores morais sobre os quais construiu-se as sociedades. Como aporta Freud, (2010, p.55), “[...] a natureza se subleva contra nós, imponente, cruel e implacável, colocando-nos outra vez diante dos olhos a nossa fraqueza e o nosso desamparo, de que pensávamos ter escapado graças ao trabalho da cultura”. Os perigos que a natureza externa, seja através dos fenômenos naturais, seja através de espaços ou criaturas, entre outros, sempre impôs aos humanos, fizeram com que este a valorizasse, de forma positiva ou negativa. A perspectiva de cultura socialmente enraizada faz com que haja uma separação do humano com o que muitos entendem como natureza a fim de defendê-lo contra essa natureza da qual ele não se vê como parte.

A sociedade seria, portanto, uma “frágil barreira contra a natureza” (PAGLIA, 1992, p.15) e quando as estruturas que sustentam as bases que servem de alicerce a todo este racional edifício cultural ameaçam por ruir, vemos que a natureza não possui qualquer respeito por esta moral ou ética forjadas tão somente pela própria subjetividade humana. A natureza é niilista, não possui sentido

em si mesma e suas leis constantemente demonstram que não possuem a ordem e a logicidade que o humano busca, incansavelmente, desvendar e compreender. A mulher sempre esteve ligada às questões da natureza, seu ciclo biológico corresponde com os ciclos naturais das fases da lua, das estações do ano. Não é sem razão que as deidades dedicadas à agricultura e à fertilidade são, em sua maior parte, femininas: Deméter, Perséfone, Freia, Isis, etc.

Sendo a mulher relacionada à natureza e esta ao sexo, facilmente se construiria uma ponte entre mulher e sexo, mulher-sexo, como sinônimos. O fator sexual sempre intrínseco ao elemento feminino concede à mulher o domínio de um reino sombrio, no qual encontra-se o ponto de contato entre o humano e a natureza da qual aquele deseja fugir, na qual a moralidade cai por terra diante dos mais primitivos instintos biológicos. E se a natureza, por si mesma, é algo intransponível, pertencente a um âmbito no qual o humano jamais irá penetrar, o sexo torna-se este imbrincado descontrole para o qual a civilização tenta criar mecanismos de defesa a fim de racionalizar esta força desgovernada da natureza. Ligada ao sexo, a mulher torna-se, por isso, um ser mal compreendido e misterioso para o homem.

Camille Paglia (1992) noz diz que a sociedade ocidental foi forjada por uma mente apolínica, mas soçobra sobre forças dionisíacas, e aqui traz dois conceitos nietzschianos para exemplificar estes dicotômicos aspectos entre razão e instinto, civilização e natureza, homem e mulher. Sendo apolínica, a sociedade tenta, por meio do intelecto, denominar, classificar e controlar a natureza, insistindo na individuação dos objetos. Esse *conhecimento* racional seria uma porta para escaparmos ao medo do desconhecido. Entretanto, o que nos parece belo na natureza “se limita à fina película do globo sobre o qual nos amontoamos” e para que possamos observar a realidade, basta “só arranhar essa película, que surgirá a feiura daimônica da natureza” (PAGLIA, 1992, p.17). Pois, o que a civilização ocidental reprime é justamente o ctônico, o dionisíaco, que

fogem ao controle do apolíneo, que são as forças subterrâneas cegas e desgobernadas.

O mito da *mulher fatal* insere-se nesta luta contínua do homem, representante da civilização e, conseqüentemente, do sistema patriarcal, o elemento apolíneo, racional e urânico, contra a mulher, representante da natureza e do descostume, o elemento dionisiaco, irracional, ctônico. A mulher é o conduto da irracionalidade e suas ações estão sempre sob uma névoa ctônica, sobrepujada pelas forças barbáricas. Como afirma Paglia (1992, p.18), a mulher confere “crueldade bruta [...] porque é ela o problema que o gênero tenta corrigir”:

A evolução do culto da terra para o culto do céu transfere a mulher para o reino inferior. [...] Os homens, juntando-se, inventaram a cultura como uma defesa contra a natureza feminina. O culto do céu foi o passo mais sofisticado nesse processo, pois essa transferência do *locus* criativos, da terra para o céu é uma passagem da magia do ventre para a magia da cabeça. E dessa defensiva magia as cabeça veio a glória espetacular da civilização masculina [...]. (PAGLIA, 1992, p.20)

No que diz respeito ao Tango, consideremos a figura do *compadrito*², esse *ethos* marginal e picaresco, que está inserido no universo da narrativa do Tango. O *compadrito* é o cancionero do Tango, mas também era a denominação utilizada para aqueles homens que viviam nos *arrabales*³, de um modo geral, os pobres que não tinham condição para morarem próximos do centro, assim como também designava aos homens inclinados ao ócio, predispostos à boemia (bebida, jogo e mulheres) e que não levavam a

² Nome derivado de *Compadre*, que corresponde ao *gaucho* argentino que entrou em contato com a civilização urbana. Na escala social do *arrabal*, o *compadre* encarna a honra, defendendo os mais frágeis contra os desmandos do poder social. O *compadrito* tenta imitá-lo, mas o faz mal, pois é inferior em caráter, personalidade e projeção. O *compadrito* é uma figura totalmente urbana, uma espécie de *Flaneur*, aos moldes de Walter Benjamin, portenho.

³ Bairros marginais, periféricos, distantes do centro, nos quais viviam os marginalizados da sociedade portenha, tais como prostitutas, ladrões, trabalhadores fabris, desempregados, viciados, boêmios.

vida à sério. Sua forma de trajar, sempre de preto por sua proximidade com a morte, o modo de colocar o chapéu (a aba sempre caída sobre o rosto, seu olhar nunca era visível), seus gestos para exprimir ideias, seus trejeitos, seu esgar afetado, a forma como segurava o cigarro, como fumava, inclusive a maneira como cuspiu, entre os dentes, fazia dele um perfeito malandro portenho, porém sem a alegria que caracteriza o tipo carioca; o “malandro” de Buenos Aires era sério, melancólico e frio. Este senhor podia matar ou morrer por pura diversão.

O *ethos* do *compadrito* legitima-se através do seu caráter e da sua corporalidade. No Tango, esta corporalidade também está associada à diferenciação sexual, uma vez que a figura feminina, a *milonguita*⁴, é a contraparte do *compadrito*, a *embreagem paratópica* do cancionero. A figura da *mulher fatal* no Tango é uma imagem que, com mais força, dominou as narrativas do Tango. Como salienta Maingueneau (2006), a *mulher fatal* do século XIX/XX é a mulher da cidade, urbana, que bebe, que fuma, que joga, que canta e dança. No Tango, está representada pela prostituta que seduz o cancionero e o faz sofrer, o abandona, o trai, participando do que Maingueneau (2006, p.127) denomina de *mitologia estética*. Observemos o trecho seguinte:

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espinas en el corazón.
Sabiedo que te quería,
vos eras mi alegría
y mi ensueño abrasador.
Para mí ya no hay consuelo
y es por eso que me encurdelo,
para olvidarme de tu amor.

(Mi noche triste, 1916)

⁴ Nome derivado de *milonga*. Diz respeito aos lugares nos quais se dançava Tango. *Milonguita* ou *Milonguera*, eram as mulheres que frequentavam estes lugares e bailavam Tango. Ao homem também pode-se denomina-lo de *milonguero*.

Como podemos observar, o eu-lírico destina à mulher uma mensagem pautada pela melancolia, sentimento próprio de sociedades patriarcais, acusando-a de ser a responsável pelo seu estado de derrocada, de ruína, pois o abandonou sem levar em consideração suas emoções, não valorizando o sentimento que o sujeito enunciatador possuía e que, para o código patriarcal, por si só deveria ser motivo suficiente para que ela o apreciasse, como se a mulher tivesse por obrigação dever homenagens aos sentimentos do homem e, ao não fazê-lo, recairia no mito da *mulher fatal*, responsável pela ruína, pela tentação do homem. O eu-lírico entregou-se a uma vida de dissipação, embriagando-se para esquecer o amor da ingrata que não soube valorizar seu sentimento. Vejamos outro trecho:

Yo la quise, muchachos,
y la quiero y jamás yo la podré olvidar;
yo me emborracho por ella
y ella quién sabe qué hará.
Eche, mozo, más champán,
que todo mi dolor,
bebiendo lo he de ahogar;
y si la ven,
muchachos, díganle
que ha sido por su amor
que mi vida ya se fue.

(La última copa, 1926)

Encontramos mais uma vez a dissipação masculina através do álcool que, a seu modo, também pode ser considerado um suicídio, pois no Tango, não se matam apenas aqueles que se matam, mas também aqueles que buscam uma vida de dissolução física e moral. O eu-lírico, tomado pela melancolia, pelo sentimento de luto não superado, afirma categoricamente que se embriaga por aquela mulher que jamais soube seu amor apreciar. Em outras palavras, seu estado de dor e de dilapidação deve-se exclusivamente à ingratidão de uma *femme fatale*, responsável por sua ruína, sua derrocada. O macho, pertencente ao dia, ao sol, à luz, sucumbiu diante da noite, da lua e das trevas e é na escuridão que permanece, pois como não mata aquela que solapou seu

código social, não é capaz de reerguer-se, de retornar à luz. Permanece no reino obscuro da mulher-sexo, remoendo suas mágoas.

O mito da *mulher fatal* polemiza e dramatiza, em um único ato, a própria gênese da guerra dos sexos. É a própria imagem do feminino destruidor, responsável pela queda do homem e da humanidade, relativamente a Camille Paglia, seria as forças dionisíacas ctônicas femininas da natureza invadindo e dominando a instância apolínia urânica civilizacional masculina. O grande adversário de Apolo, o deus da luz, da razão, do másculo, do celeste, era Dioniso, o deus das trevas, do caos, do feminino, do ctônico; enquanto Apolo era a lei moral, o falo, Dioniso era a natureza líquida, o útero. Não por acaso encontramos mulheres como as seguidoras de Dioniso. A *femme fatale* é justamente este aspecto daimônico da mulher e sua proximidade com a natureza, pois o sexo é um domínio obscuro, constituindo, assim, o que Paglia (1992, p.24) chama de “extrapolação de realidades biológicas” na mulher. O sexo seria considerado, portanto, uma drenagem da energia do macho pela plenitude do feminino. Analisemos outro tango:

Tomo y obligo, mándese un trago,
que hoy necesito el recuerdo matar.
Sin un amigo, lejos del pago,
quiero en su pecho mi pena volcar.
Beba conmigo, y si se empaña,
de vez en cuando, mi voz al cantar,
no es que llore porque me engaña;
Yo sé que un hombre no debe llorar.
(Tomo y obligo, 1931)

Percebemos a mesma repetição de uma caracterização feminina trágica, porque destruidora do elemento masculino e, portanto, do patriarcal, que colapsa ao não conseguir se conter, se controlar, racionalizar diante do ctônico, do natural, da mulher-sexo-natureza. Novamente temos a presença de um discurso melancólico de um eu-lírico em luto, porém que não supera a perda e isso caracterizaria o sentimento de melancolia e atira contra seu contrincante, a mulher, a mágoa de ter sido

abandonado. E outra vez percebemos o arquétipo da mulher fatal, destruidora, causadora da tentação e da derrocada do homem. Em outro trecho do mesmo tango, encontramos ainda:

Si los pastos conversaran, esta pampa le diría
de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré.
Cuántas veces de rodillas, tembloroso, yo me he
hincado
bajo el árbol deshojado donde un día la besé.
Y hoy al verla envilecida y a otros brazos
entregada,
fue para mí una puñalada y de celos me cegué.
Y le juro, todavía no consigo convencerme
como pude contenerme y ahí nomás no la maté.

Observemos que o eu-lírico, a todo momento, deseja vilipendiar o caráter da mulher, que o traiu, atacando a ela através de si mesmo. Ao sobrevalorizar suas próprias ações, “de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré”, “cuántas veces de rodilla yo me he hincado”, busca, por outro lado, enfatizar a indiferença feminina, que constitui a total falta de respeito que a natureza tem pela moral humana, a desordem dionisíaca atormentado a ordem apolínia, e, através disto, pretende justificar o desejo de assassinar este elemento, pois a cultura busca justamente, como analisado mais acima, criar ferramentas para proteger-se da natureza e, conseqüentemente, da mulher. Para finalizar, ainda no mesmo tango, terminamos com o que seria talvez uma máxima falocrática de desprezo em relação às mulheres e a tentativa de erguer novamente este elemento masculino subjugado pela treva e levantá-lo à luz sem a presença ainda do assassinato:

Tomo y obligo, mándese un trago;
de las mujeres mejor no hay que hablar.
Todas, amigo, dan muy mal pago
y hoy mi experiencia lo puede afirmar.
Siga un consejo, no se enamore
y si una vuelta le toca hocicar,
fuerza, canejo, sufra y no llore
que un hombre macho no debe llorar.

Percebemos que, mesmo a civilização querendo fugir desta natureza que a envergonha, que a faz

rastejar, como inferimos do verbo *hocicar*, de *hocico*, o nariz do cachorro, esta mesma civilização racional sucumbe sempre ao irracional, ao dionisíaco, quando o narrador diz, justamente, “no se enamore, y si una vuelta le toca hocicar”, mas que, mesmo então, não permita ser controlado por esta natureza baixa, terrestre, vil, destruidora, pois que um “*hombre macho*” nunca deve chorar, jamais deve curvar-se para a terra, olhar para baixo, não deve permitir o triunfo deste feminino-natureza-sexo que o coloca diante de sua própria natureza instintiva biológica que o degrada. Essa permanência do mito da *mujer fatal* nas sociedades diz respeito, como afirma Paglia (1992), ao fardo do sexo, do erótico sob os quais desandam ética, moral, religião. O sexo é o calcanhar de Aquiles das civilizações e, por isso, mesmo, recebeu tratamento de choque em todas as sociedades e é através do sexo que a natureza ctônica invade o âmbito da civilização racional.

Nas narrativas do Tango que apresentam esta *mujer fatal* não somente contam uma história, como também mostram e constituem sua própria urgência. De acordo com Maingueneau (2006, p.127), o mito da *mujer fatal* destaca

A semelhança do artista e da mulher por meio de suas figuras paratópicas exemplares, o boêmio e o saltimbanco. A do boêmio-boêmia privilegia a questão da inserção social e do modo de vida e a do saltimbanco acentua primordialmente a dimensão da dissimulação, do disfarce, do espetáculo. Tal como o artista, a mulher pertence à sociedade sem lhe pertencer de fato: tanto para ele como para ela, a inserção só pode ter caráter paratópico. Eles ocupam lugares, mas sempre vão além deles, sem no entanto ser cidadãos de algum “outro lugar”. [...] O artista, a mulher, o boêmio, o saltimbanco ameaçam a estabilidade de um mundo tópico; sua rejeição deve reforçar a coesão da sociedade. Mas não deixa de haver nisso certo sentimento ambivalente: os boêmios, como vimos, são ao mesmo tempo santos e malditos, portadores do Absoluto e de dejetos.

A mulher, no Tango, encontra-se em um espaço *paratópico* por ser mulher e por ser prostituta, esta sendo considerada o mais baixo nível da escala social. A prostituição baixa, naturalizada, realística será tema constante dos tangos, preenchendo quase sua totalidade. O homem boêmio abandonado emergirá nas narrativas com a melancolia, a nostalgia e a tragicidade que lhe serão inerentes. O mundo da prostituição está ligado ao surgimento da miserabilidade existencial, uma condição que, segundo Bataille (1987), teria levado aos sujeitos humanos a romperem os interditos morais e sociais justamente por sua aproximação com a concepção do dionisíaco.

A prostituta, degradada pelo pagamento, pela objetificação de si, a coisificação de seu ser-no-mundo em sua facticidade, é rebaixada ao nível dos animais dentro da sociedade. De acordo com Bataille (1987, p.88-89), ela suscita a mesma repugnância que a civilização sentiria diante de uma porca:

A extrema miséria isenta os homens dos interditos que criam neles a humanidade: ela não os isenta como o faz a transgressão: uma espécie de rebaixamento, imperfeito, sem dúvida, dá livre curso ao impulso animal. O rebaixamento não é mais o retorno à animalidade. O mundo da transgressão, que englobou o conjunto dos homens, diferiu essencialmente da animalidade: acontece o mesmo com o mundo limitado do rebaixamento. [...] As palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são interditas, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado. A prostitua de baixo nível está no último grau do rebaixamento. Ela poderia não ser menos indiferente aos interditos que o animal, mas, impotente para chegar à perfeita indiferença, ela sabe dos interditos que os outros observam: e não só ela é decaída, mas também lhe é dada

a possibilidade de conhecer sua queda. Ela se sabe humana. Mesmo sem ter vergonha, ela pode ter consciência de viver como os porcos.

A mulher não pode emergir fora de sua relação assassina com a figura masculina, pois este representa a figura paterna, o patriarcado, enquanto a mulher simboliza a quebra desta estrutura ilusória de controle. A especificidade do mito da *mulher fatal*, principalmente no que diz respeito ao Tango, é transformar este gesto assassino em espetáculo, apresentando uma cenografia patética da derrocada e do fracasso de uma figura masculina. A narrativa procurará, dessa forma, erguer a moral do masculino decaído, colocando-o novamente de pé. Sendo assim, como aponta Maingueneau (2006), o narrador buscará superar esta crise provocada pela figura da mulher e reparando os prejuízos causados à figura patriarcal.

Ele não desfaz o feitiço, o encanto mágico da mulher, por meio da obra, não opõe o antídoto ao veneno, mas volta contra a mulher a arma que assegurou a perda do homem comum. [...] Claro que a mulher fatal desvia irremediavelmente o homem, mas esse destino inexorável se inscreve numa obra, num rigoroso encadeamento de imagens, de observações, de palavras. Por meio da repetição obstinada da história do homem mortalmente seduzido, o autor manifesta, paradoxalmente sua inde- pendência com relação à mulher. (MAINGUENEAU, 2006, p.128).

Após a mulher fazer colapsar o sistema patriarcal, o elemento masculino, no Tango, não tem mais condições de retornar à ordem anterior, por isso realiza a obra narrativa a fim de exaltar a força do feminino apenas para melhor submetê-lo e sujeitá-lo às cruéis leis do código de mundo masculino, neste caso, do *compadrito*. Desempenhando o fracasso da relação homem/mulher, o *ethos* constrói a cena que legitimará suas ações em relação ao elemento feminino. O Discurso do Tango é viril e duro, cruel, patriarcal e violento, não mascara a realidade na qual está inserida a mulher. O *ethos*

não cinde o texto e a corporalidade, o mundo representado e a enunciação que o deflagra. Neste sentido, podemos observar também uma similitude deste apolíneo/dionisíaco de Camille Paglia (1992) no que diz respeito à construção do imaginário feito do Gilbert Durand (2002), no qual ele acreditava haver dois regimes, o diurno e o noturno, da imagem.

Gilbert Durand (2002) compreende as imagens simbólicas como parte do imaginário que, por sua vez, é tido como o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens [...], o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 2002, p.18). Nessa perspectiva, Durand confere aos mitos um grande e importante papel na conjuntura do imaginário, sendo este uma combinação de imagem e símbolo. Sobre o mito, Durand (2002, p.62-63) nos diz que:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias.

Durand (2002) aporta uma abordagem às imagens do ponto de vista dos significados intrínsecos às próprias imagens. Essas imagens estão agrupadas em duas estruturas denominadas de regimes diurno e noturno. Esses alicerces simbólicos não são, entretanto, “agrupamentos rígidos de formas imutáveis” (DURAND, 2002, p.64), mesmo que o regime diurno queira excluir o noturno, embora não consiga, como observamos nos tangos analisados acima. Vale ressaltar que a civilização ocidental, apolínea e racional, tendeu a enfatizar o Regime Diurno. No Regime Diurno encontram-se antíteses que objetivam predominar sobre simbologias reconhecidamente noturnas. O Regime Noturno, por sua vez, tolera os aspectos do imaginário categorizados como diurnos.

Assim sendo, o Regime Diurno abriga tudo que é solar, urânico, a ordem, a disciplina, a moral, a espada, o falo. No Tango, isso diz respeito ao próprio *ethos* do *compadrito*, uma voz masculina que participa do código do sistema patriarcal. A *fala* do Tango é falocrática, pois é um eu-lírico masculino que diz, e não só isso, possui um modo de dizê-lo. Entretanto, o *compadrito* encontra-se em um lugar de fala *paratópico*, marginal, o *arrabal*, ambiente sujo, miserável, obscuro, malcheiroso, apinhado de cortiços nos quais se debruavam marginais, prostitutas, boêmios, ladrões, cafetões, viciados, toda a sociedade excluída da sociedade cêntrica, atirada à periferia, não querida nem digerida pela civilização burguesa portenha.

O *arrabal* confere a quem pertence ao seu mundo uma pesada e cruel carga social, pois diz respeito ao que está fora, abaixo, às margens, excluído, seria o Regime Noturno, as forças dionisíacas; ao contrário do centro, que refere-se ao que encontra-se dentro, acima, no meio, incluído, o Regime Diurno, as forças apolíneas. O *arrabal* representaria, dentro do imaginário de Durand, o Regime Noturno, da boemia, da desordem, do caos, do obscuro, do dionisíaco, do ctônico e da criação literária. O Regime Noturno é o reino do feminino e, portanto, esta instância engloba o mundo do Tango, falando-nos de um discurso falocrático que, no entanto, está subjugado pelo elemento feminino, a natureza sem regras e instintiva aniquilando as finas pilastras de um mundo racional ilusório e vulnerável. O Regime diurno é a ascensão, o poder paterno, o masculino; o Regime Noturno diz respeito às trevas, o descenso, ao materno, ao feminino. E, como afirmou Maingueneau (2006), este Regime Diurno, dominando pelo patriarcal, colapsado pelo Regime Noturno, reino do matriarcal, tenta reabilitar o elemento masculino decaído na escuridão, deseja levantá-lo em direção ao celeste e, no Tango, isto é conseguido através do assassinato da figura feminina, da negação peremptória do feminino e da natureza. Analisemos outro trecho no qual temos um eu-lírico que começa por narrar sua história:

amava a uma mulher, que por ela fez-se honrado e bom marido e que, após casar-se, teve um garotinho que veio coroar sua vida de ditas, de pai de família honrado e trabalhador. Porém.

Pero una noche de Reyes,
cuando a mi hogar regresaba,
comprobé que me engañaba
con el amigo más fiel.
Y ofendido en mi amor propio
quise vengar el ultraje,
lleno de ira y coraje
isin compasión los maté!

(Noche de reyes, 1926)

Podemos verificar, através do próprio discurso do sujeito enunciativo, a tentativa de ascender esse homem que sucumbiu ao abismo do irracional, a mulher. Ao ver-se traído, aniquila o elemento responsável por fazer ruir o sistema patriarcal e podemos notar que a alusão à felicidade anterior, ao caráter feminino, serviram apenas para melhor submetê-la ao duro código patriarcal, como salientado por Maingueneau (2006). A *mujer fatal* nos remete à Lilith que, sem consentir a se submeter a Adão, desafia o homem e Deus e simplesmente os abandona. O que é Lilith, senão, como nos diz Martha Robles (2013, p.35) “uma vontade poderosa que não se dobra diante da pressão masculina e prefere a transgressão à vassalagem”? Lilith passou ao imaginário como esta *femme fatale*, esta sombra negra e cruel que se pretendeu em pé de igualdade com o homem.

No mesmo tango temos, mais adiante, a reflexão do eu-lírico, em um dos trechos mais contundentes que poderia produzir o sistema patriarcal:

Qué cuadro compañeros, no quiero recordarlo,
me llena de vergüenza, de odio y de rencor.
¡De qué vale ser bueno! Si aparte de vengarme
clavaron en mi pecho la flecha del dolor.
Por eso compañero, como hoy es día de Reyes,
los zapatitos el nene afuera los dejó.
Espera un regalito y no sabe que a la madre
por falsa y por canalla, ¡su padre la mató!

O eu-lírico sente-se envergonhado pela situação na qual ele mesmo se pôs, pois recaiu no buraco obscuro do útero materno, uma vez que a *femme fatale* nada mais é do que uma hipóstase do arquétipo da Grande Mãe, porém sua face destruidora, mortífera, uma espécie de ventre que, ao invés de dar à luz, o engole, o retorno aonde tudo começa, o túmulo também é uma espécie de útero para uma outra existência, se há. O ódio e o rancor aos quais alude o narrador diz respeito aos sentimentos do racional diante do caos, da frágil proteção apolínia diante da devastadora força dionisiaca. É justamente isto que suscita a natureza para a civilização: ódio, temor, repulsa. Segundo Freud (2010, p.57), a cultura consiste em tentar humanizar a natureza (o sexo, a mulher) em uma tentativa de torna-la palatável e, portanto, passível de controle por parte do homem:

Forças e destinos pessoais são inacessíveis, permanecem eternamente estranhos. Porém, se nos elementos agitam paixões tal como na própria alma; se mesmo a morte não é algo espontâneo, mas o ato de violência de uma vontade maléfica; se, na natureza, o homem está cercado em toda parte por entes iguais àqueles que conhece em sua própria sociedade, então ele respira aliviado, sente-se em casa em meio a coisas inquietantes e pode elaborar psiquicamente a sua angústia sem sentido.

A *femme fatale*, esta degredada filha de Lilith, é a pesada mão que Martha Robles (2013) observa nas brigas matrimoniais, nos desejos femininos insatisfeitos, nos divórcios, na tentativa de emancipação feminina e na punição que esta sofre quando tenta desafiar as normas impostas e legitimadas por discursos religiosos, míticos, sociais, culturais, psicológicos, filosóficos e históricos, pois

Lilith se aloja em cada mulher que imagina ser possível a verdadeira equidade, em cada mulher que perturba os sonhos e devaneios dos homens, naquela que menciona o inefável nome de Deus não para acatar seus desígnios, mas para salientar

o alento transformador de sua própria criatividade. Lilith é, por isso tudo, a paixão da noite, a criatura mais temida e o anjo que vaga com a esperança de restaurar a ordem transtornada, apesar de toda dor e de todo esquecimento. (ROBLES, 2013, p.38)

Como podemos perceber, a mulher, assim como qualquer outra categoria social entrecortada pelas representações de uma coletividade, pelo imaginário coletivo, recebe um conjunto de características socialmente estereotipadas. Entretanto, como acentua Maingueneau (2007) é importante que seja enfatizado que o estereótipo mais frequentemente adotado para o elemento feminino é o que denigre a sua imagem. As declarações a este respeito proliferam em muitas culturas, enquanto que a parte masculina permanece praticamente incólume. Por esta razão, provavelmente, não exista um mito do *homem fatal*, que aborde os delitos masculinos e, certamente, como ironicamente percebe Maingueneau (2007), essa lacuna não se deve a que os homens não causem infelicidade às mulheres. Isso é um sintoma de desigualdade que beneficia aos homens e é a dominação masculina que coloca a mulher no extremo oposto das especulações. Sobre esta questão, Maingueneau (2007, p.38) aporta que:

Défini par des statuts et des frontières, l'homme se trouve aux prises avec un féminin qui se joue de toute catégorisation. Contre ce féminin dont l'altérité semble échapper en quelque sorte à elle-même, il circonscrit la féminité dont il a besoin pour assurer une identité imaginaire. Il ne s'agit pas pour autant de restituer le "vrai" visage du féminin, as "vraie" nature, libérée des stéréotypes masculins : l'impossible "nature" du féminin déjoue précisément l'opposition entre la "nature" et l' "artifice", l' "être" et le "simulacre", la féminité que reconnaît l'homme se tisse de stéréotypes dont le féminin se joue. La féminité prend figure dans ces stéréotypes, mais le féminin les arrache à toute adhérence. Etre femme, c'est ainsi "savoir" d'une certaine façon qu'on n'est pas véritablement de ce monde-là que

structurent les stéréotypes, sans être pour autant d'un autre qui tracerait d'autres partages, d'autres catégories. Si le féminin est en excès du monde de l'homme, ce n'est pas par quelque surabondance d'être qui déborderait de toutes parts ses catégories réductrices, mais par une altération qui empêche la femme de se réduire à une féminité qui lui donne pourtant les visages - jamais d'emprunt - par lesquels elle intervient dans le monde de l'homme.

O que podemos analisar é uma certa urgência em atribuir um lugar à mulher e essa categorização, como vimos, diz respeito à visão de mundo apolínia que percebe na denominação e no conhecimento uma forma de poder e controle. Portanto, categorizar a mulher atribuindo-lhe um patamar, ainda que o mais baixo, é dominá-la, ter poder sobre ela, domar esta instância dionisiaca que constantemente o ameaça. Essa dicotomia masculina, apolínia/dionisiaca, o apolíneo como sinônimo de bem e o dionisiaco como o mal, faz com que o homem associe o mal fora de casa e, portanto, essa assimilação da prostituta com a mulher má. No Tango essa questão fica bastante visível, uma vez que as mulheres do Tango não eram moças de família, as faces de Eva, os arquétipos de uma Penélope, como sublinha Brandão (1989, p.39), "caseira, calada, discreta, diligente, laboriosa, fiel, econômica, submissa...", mas mulheres da vida, putas, pois *puta* é toda aquela mulher que ainda não foi devidamente domesticada pelo sistema patriarcal.

O discurso pornográfico, criado pelo homem, nada mais é do que externalizar o interno ctônico feminino, como se pretendesse lançar uma luz apolínia na escuridão dionisiaca. A mulher é posta, assim, sobre um palco e, não importa o que ela faça, ela sempre parecerá ao homem longe demais, inacessível demais, um mistério que o amedronta e essa *fala* extrema masculina encontra sua expressão no próprio *ethos* que enuncia. É criado um protótipo feminino que é colocado dentro dos papéis pré-concebidos pela sociedade patriarcal machista como sendo papéis naturais da mulher: os cuidados com a beleza estética, o casamento, a maternidade. Segundo

Beauvoir (2016), desde pequena a mulher aprende que, para agradar aos homens, sendo este o primordial dever visto ser apenas um objeto sem qualquer importância existencial, é preciso ser bela, compassiva, compreensiva, obediente e afetuosa e a mulher procura incansavelmente parecer-se com a imagem que os homens idealizam dela, com este mito do eterno feminino. Fantasia e tenta comprara-se aos estereótipos que o homem cria para que ela possa espelhar-se, haja vista que estes modelos não foram criados pelas mulheres. Desse modo, a passividade que deve caracterizar a mulher é um traço desenvolvido ao longo de sua educação para um ser-mulher.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sexo e violência sempre estarão de mãos dadas dentro do tango. Segundo Bataille (1987, p.48), o desejo de matar pode parecer tão exigente, na realidade, quanto o sexual. É notório que no Tango sexo e morte estão unidos, a prostituição e o crime passionai. O que é o tango senão a história de uma prostituta e de um homem que se apaixona por ela? A relação extraconjugal sempre foi permitida ao homem e o *compadrito* tem por dever manter o modelo de masculinidade dentro do mundo do Tango.

A *femme fatale*, no Tango, está representada pela figura da prostituta, a mulher proibida pelo discurso social e, ao mesmo tempo, necessária para que os homens pudessem dar vazão ao que não podiam fazer com as esposas, mulheres de família. O tango não era dançado por estas últimas, apenas pelas mulheres de vida airada. Mulher alguma fora dos *conventillos* e dos bordéis dançariam um ritmo tão pecaminoso e obsceno. O erotismo fora transformado em pecado pelo cristianismo, porém sobrevivia em um mundo que não conhecia o pecado ou o julgava um mal imprescindível para o sistema. Era a sobrevivência do dionisíaco dentro do apolíneo e a impotência deste diante do poder caótico e aniquilador da natureza. E se levarmos em consideração o mundo imperativamente masculino do Tango, o crime passionai, a defesa da honra, o absolutismo do homem eram

exigências morais e comportamentais e serviam de justificativa para o feminicídio. De acordo com Bataille (1987, p.48):

O desejo de matar está para o interdito do homicídio como o desejo de uma atividade sexual para o complexo de interditos que a limita. A atividade sexual não é proibida senão em casos determinados, o mesmo acontecendo com o homicídio: se o interdito que se lhe opõe é formulado de uma maneira mais geral e mais grosseira que os interditos sexuais, ele se limita, como estes últimos, a reduzir a possibilidade de matar em certas situações. Ele é formulado de uma maneira muito simples: “Não matarás”. E é verdade que ele é universal, mas está evidentemente subentendido: “Salvo em caso de guerra, e em outras condições mais ou menos previstas pelo corpo social”. De modo que ele é o paralelo quase perfeito do interdito sexual que se anuncia: “Só haverá intercuro carnal – no casamento”, ao qual evidentemente, se acrescenta: “ou em certos casos previstos pelo costume”.

Como percebemos, o mito da *mulher fatal* denota uma estereotipação do feminino como elemento destruidor, uma hipóstase da Grande Mãe que devora seus filhos, o ventre escuro para o qual tudo há de retornar. Essa *femme fatale* está ligada às forças dionisíacas da natureza, do ctônico, como observamos em Camille Paglia (1992), em contraposição à racionalidade apolínea da civilização e da cultura construídas pelo elemento masculino. Vimos também como a caracterização do imaginário pensada por Gilbert Duran, categorizada em duas instâncias, o Regime Diurno, masculino, urânico, ativo e o Regime Noturno, feminino, ctônico, passivo, dialoga com as teorias das personas sexuais levantadas por Paglia.

Analizamos, em seguida, como estes dois âmbitos podem ser compreendidos levando-se em consideração as letras dos tangos argentinos, enfatizando o lugar *paratópico* do qual o *ethos* do cancionero se dirige aos seus destinatários e a

construção arquetípica deste feminino fatal, causador da destruição masculina, responsável pelo colapso do sistema patriarcal e que deve, por isso mesmo, ser exaltado para melhor sofrer a punição deste código de conduta falocrático. O discurso do Tango edifica-se como uma *fala* masculina que visa estabelecer um *lugar* ao feminino, um lugar que, assim como o próprio *arrabal*, está abaixo, fora, ainda que não excluído, porém submetido ao centro apolíneo e masculino.

Percebemos que, o poder da fêmea interpenetra a sociedade e esta encontra-se subordinada às suas forças. O feminino é tanto criador como destruidor, seu caráter ambivalente de vida/morte representa a lâmina da natureza, cortante e cruel. Ainda que a sociedade, em seu aspecto apolíneo, dentro do Regime Diurno, tente transcender a natureza, o elemento dionisíaco da mesma, o Regime Noturno, sempre o engloba e o submete. Daí Borges (1974) ter definido o Tango como a *comédie humaine* de Buenos Aires, um aspecto sarcástico de humor negro em meio às crueldades da natureza, pois esta, como salienta Paglia (1992), estará sempre puxando o tapete debaixo de nossos mais ínfimos ideais de moral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BATAILLE, George. O Erotismo. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.
2. BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
3. BORGES, Jorge Luis. Obras Completas. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
4. BRANDÃO, Junito de Souza. Helena – O eterno feminino. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.
5. CARUSO, Juan Andrés. La última copa. Buenos Aires, Odeon, 1926. 02'46". Disponível em: <http://www.todotango.com/> Acesso em: 22/05/2018.
6. CONTURSI, Pascual; CASTRIOTA, Samuel. Mi noche triste. Buenos Aires, Odeon, 1916. 03'22". Disponível em: <http://www.todotango.com/Acessoem:22/05/2018>.
7. CURI, Jorge; MAFFIA, Pedro. Noche de Reyes. Buenos Aires ,Odeon ,1926 .02'20" .Disponível em: <http://www.todotango.com/>Acesso em: 22/05/2018.
8. DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário – Introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
9. ELIADE, Mircea. Aspectos do Mito. Tradução de Manuela Torres. Lisboa, Portugal: Edições70, 1963.
10. FREUD, Sigmundo. O Futuro de uma Ilusão. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
11. GARDEL, Carlos; ROMERO, Manuel. Tomo y Obligo. Buenos Aires, Odeon, 1931. 02'06". Disponível em: <http://www.todotango.com/> Acesso em: 22/05/2018.
12. MAINGUENEAU, Dominique. Discurso Literário. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
13. Stéréotyper le Féminin: entre le Doxique et l'Esthétique. Degrés, Bruxelles, n. 117, v. 32. 2004, b (1-25). In: Estudos da Língua(gem), Vitória da Conquista, v. 5, n. 1, p.35-61. Jun. 2007.
14. PAGLIA, Camille. Personas Sexuais – Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Diockinson. Tradução de Marcos Santarrita. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
15. SARTRE, Jean-Paul. O Ser e o Nada. Tradução de Paulo Perdigão. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.