

## As Matrizes da Intersubjetividade em “Catavento e Girassol”, de Guinga & Aldir Blanc

Camila P. de Lorenzi  
[camilalpav@gmail.com](mailto:camilalpav@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo articula o conceito de matrizes da intersubjetividade (COELHO JR. & FIGUEIREDO, 2004) com a canção “Catavento e Girassol”, de Guinga e Aldir Blanc. As matrizes são uma forma original proposta por aqueles autores de caracterizar a experiência da intersubjetividade, de modo a abarcar seus diferentes aspectos ou dimensões: haveria, assim, as matrizes trans-subjetiva, traumática, interpessoal e intrapsíquica, presentes em maior ou menor medida, e nunca de forma pura ou exclusiva, nas experiências intersubjetivas. Na presente análise, encontramos uma predominância das matrizes trans-subjetiva e traumática na canção. A atenta audição de “Catavento e Girassol” possibilitou também uma compreensão poética da lógica da complementaridade (DERRIDA, 1967/2008), que os autores apontam como sendo a lógica que preside a operação das matrizes.

**Palavras-chave:** Guinga & Aldir Blanc; Coelho Jr. & Figueiredo; psicanálise; matrizes da intersubjetividade; lógica da complementaridade.

**Abstract:** This article articulates the concept of matrices of intersubjectivity (COELHO JR. & FIGUEIREDO, 2004) with the song “Catavento e Girassol”, by Guinga & Aldir Blanc. The matrices of intersubjectivity are an original attempt by those authors to characterize the experience of intersubjectivity, so as to encompass its different aspects or dimensions: thus, there would be trans-subjective, traumatic, interpersonal and intrapsychic matrices. In this analysis, we find a prevalence of the trans-subjective and traumatic matrices in the song. The attentive listening of “Catavento e Girassol” has also allowed for a poetic understanding of the logic of complementarity (DERRIDA, 1967/2008), indicated by the authors as the logic that governs the functioning of the matrices.

**Keywords:** Guinga & Aldir Blanc; Coelho Jr. & Figueiredo; psychoanalysis; matrices of intersubjectivity; logic of complementarity.

Este artigo articula o conceito de matrizes da intersubjetividade (COELHO JR. & FIGUEIREDO, 2004) com a canção “Catavento e Girassol”, de Guinga e Aldir Blanc. As matrizes são uma forma original proposta por estes autores de caracterizar a experiência da intersubjetividade, de modo a abarcar seus diferentes aspectos ou dimensões: haveria, assim, as matrizes trans-subjetiva, traumática, interpessoal e intrapsíquica, presentes em maior ou menor medida, e nunca de forma pura ou exclusiva, nas experiências

intersubjetivas. Será necessário expor retomando esquematicamente o que os autores entendem por cada uma das matrizes para que fique claro o que nossa análise considera como sendo a predominância de uma ou de outra matriz ao longo da canção.

A matriz intersubjetiva refere-se às relações que vicejam em um solo “primordial e ‘matern[o]’” de “acolhimento e sustentação” (COELHO JR. & FIGUEIREDO, 2004, p.17). São relações em que a alteridade se dá por inclusão, e não por oposição, em um modo pré-subjetivo da existência. Na matriz traumática, a alteridade emerge como “acontecimento traumatizante” (id., 2004, p.20) e constituinte do self: a alteridade é, aqui, emergência do novo, daquilo que não pode ser reduzido ao semelhante. A matriz interpessoal, por sua vez, refere-se ao que o senso-comum entende como intersubjetividade: a interação entre sujeitos individuais plenamente constituídos. Por fim, a matriz intrapsíquica refere-se ao tipo de relação intersubjetiva de que trata a Psicanálise: a relação entre as diversas instâncias do psiquismo e entre os objetos internos.

Para examinar o modo de operação das matrizes da intersubjetividade, nada melhor do que olhar de perto para um processo intersubjetivo. Para tanto, tomarei primeiramente como exemplo uma canção cuja letra discorre primordialmente sobre os impasses vivenciados por um casal, buscando aproximar as matrizes da intersubjetividade, sendo esse construto teórico-clínico proveniente de uma experiência comum a um número de pessoas consideravelmente maior do que a população de analistas e pacientes.

Em segundo lugar, não se trata de qualquer canção (e nem de qualquer casal): em “Catavento e Girassol”, a complexidade de um relacionamento humano é traduzida em letra e música, que interagem a ponto de a letra – embora podendo ser lida como poema – perder muito de seu sentido quando desvinculada da música que lhe confere vida.

O paradoxo já começa a ser vislumbrado pelo título da canção. “Catavento e Girassol”: a flor de papel e a flor; o artefato humano e o ente natural, orgânico; um movido pelo sol, outro pelo vento. O que chama mais a atenção – as diferenças ou as semelhanças entre ambos?

Mas, para quem ouve a canção, o título não é a primeira coisa com que se entra em contato. Em sua primeira gravação, que consta do disco *Delírio Carioca* (1993), de Guinga,

o que se ouve de início é uma introdução tocada pelo Quinteto Villa-Lobos, um grupo formado por instrumentos tradicionalmente associados à música erudita – flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote – numa fórmula de compasso que, para um ouvinte não-habitado a essa tradição, é difícil de identificar. A esses instrumentos, logo se juntam, dois compassos depois, violão, baixo acústico e percussão, e a fórmula se evidencia em um 4/4. Os contrastes que se criam – dúvida quanto à fórmula de compasso num primeiro momento, e a percepção de se tratar de um 4/4 logo depois; instrumentos ligados à música de câmara, e instrumentos ligados à música popular – já dão o tom da história que se está começando a contar.

Em relação à letra, vale dizer que esta é uma das canções de Guinga em que ela é um elemento particularmente destacado. É claro que a letra é um elemento a ser levado em conta nas canções de modo geral; mas, mesmo levando isso em conta, a maioria das composições de Guinga “sobrevive” sem a letra, em versões instrumentais. Não é bem o caso dessa canção em particular; basta dizer, por exemplo, que o *site* Discos do Brasil ([www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br)) lista apenas dois registros instrumentais de “Catavento e Girassol” (nos discos *Bixiga* (2000), da Banda Mantiqueira, e *Chora Baião* (2011), de Antônio Adolfo) – enquanto que “Baião de Lacan”, outra composição de Guinga da mesma época e que também recebeu letra de Aldir Blanc, teve, segundo o mesmo *site*, nove registros instrumentais.

Se fizéssemos uma análise da letra tomada isoladamente, provavelmente chamaríamos a atenção apenas um aspecto: a oposição sobre a qual a letra está estruturada, que encontra contraponto em um falso refrão indicativo de uma aproximação temporária e frágil. A letra constrói-se sobre a oposição vivida no e por um casal, e os elementos dessa oposição passam longe do lugar-comum: Engenho de Dentro e Arpoador; Woody Allen e Mia Farrow; tênis e *scarpin*; dentre vários outros. Isto é, não se trata de antíteses “absolutas” tipo bom-mau, quente-frio; mais do que esses exemplos, as antíteses de “Catavento e Girassol” dependem do contexto geral da letra e do conhecimento prévio do ouvinte para serem compreendidas. A oposição entre Woody Allen e Mia Farrow, por

exemplo, passará despercebida para um jovem ouvinte que não tenha tido conhecimento de seu casamento e turbulenta separação.

A audição da música, porém, revela elementos que a letra, sozinha, não pode exprimir. Ouvindo a canção, algo mais nos captura. Já na introdução, ouve-se uma sequência de acordes que compreende quatro compassos. Essa sequência é reproduzida ao longo da introdução duas vezes, e reaparece em diversos outros momentos ao longo da música. A coda, por exemplo, também é inteiramente baseada nessa sequência. A ela voltaremos adiante em nossa análise, pois ela é fundamental para a argumentação que pretendemos desenvolver.

Temos a seguir uma representação esquemática da forma da música. É preciso diferenciar, aqui, a forma “abstrata” da música da versão “concreta” gravada no disco *Delírio Carioca*, pois nesta gravação específica o arranjador inclui algumas seções que não são estruturais à forma (como as já citadas introdução e coda). A forma da canção é um A-A-B-A (a letra, conforme transcrita no encarte do CD, mostra exatamente essa estrutura); segue abaixo, portanto, a letra integral da canção, com cada uma das partes e seções indicadas – os números entre parênteses referem-se à quantidade de compassos de cada seção:

**Catavento e Girassol**  
(Guinga / Aldir Blanc)

Meu catavento tem dentro  
o que há do lado de fora do teu girassol.      A' (4)  
Entre o escancarado e o contido,  
eu te pedi sustenido  
e você riu bemol.

Você só pensa no espaço,  
eu exigi duração.      B' (4)  
Eu sou um gato de subúrbio,  
Você é litorânea.

**A**  
Quando eu respeito os sinais,  
Vejo você de patins  
Vindo na contra-mão,  
mas, quando ataco de macho,      A' (4)  
Você se faz de capacho  
E não quer confusão.

Nenhum dos dois se entrega.  
Nós não ouvimos conselho:  
eu sou você que se vai  
no sumidouro do espelho. C' (6)

Eu sou do Engenho de Dentro  
e você vive no vento do Arpoador.  
Eu tenho um jeito arredio A' (4)  
e você é expansiva  
(o inseto e a flor).

Um torce pra Mia Farrow,  
o outro é Woody Allen...  
Quando assovio uma seresta B' (4)  
Você dança, havaiana.

**A**  
Eu vou de tênis e jeans,  
Encontro você demais:  
*Scarpin, soirée...*  
Quando o pau quebra na esquina A' (4)  
você ataca de fina  
e me ofende em inglês:

*é fuck you, bate-bronha*  
e ninguém mete o bedelho: C' (6)  
você sou eu que me vou  
no sumidouro do espelho.

A paz é feita no motel  
de alma lavada e passada D' (4)  
pra descobrir logo depois  
que não serviu pra nada.

**B**  
Nos dias de carnaval,  
aumentam os desenganos: E' (4)  
você vai pra Parati  
e eu pro Cacique de Ramos.

Meu catavento tem dentro  
o vento escancarado do Arpoador. A' (4)  
Teu girassol tem de fora  
o escondido do Engenho de Dentro da flor.

Eu sinto muita saudade,  
você é contemporânea,  
eu penso em tudo quanto faço,  
você é tão espontânea! B' (4)

**A**  
Sei que um depende do outro  
só pra ser diferente,  
pra se completar. A' (4)  
Sei que um se afasta do outro  
no sufoco somente pra se aproximar.

Cê tem um jeito verde de ser  
e eu sou meio vermelho  
mas os dois juntos se vão  
no sumidouro do espelho. C' (6)

Cada parte A é composta por 18 compassos, assim distribuídos em quatro seções, cada uma delas correspondendo a uma estrofe da letra: A' (4), B' (4), A' (4), C' (6). A parte B, por sua vez, é composta por 8 compassos, distribuídos em: D' (8) e E' (8). Estamos chamando as seções das partes A e B de A', B', C' D', E' para diferenciá-las das partes A e B propriamente ditas. Como o esquema indica, todas as seções A', B' e C' são musicalmente idênticas entre si (como há 3 partes A na estrutura AABA, essas seções aparecem três vezes na canção, diferentemente de D' e E', que aparecem somente uma vez, na parte B).

Se incluirmos também a letra nesta análise, cabem mais algumas observações. Vejamos a última palavra do último verso de cada subseção B': *litorânea*, *havaiana*, *espontânea* (e, na última destas subseções, dois versos antes, temos também *contemporânea*). As rimas, portanto, não ocorrem apenas internamente nas estrofes, como girassol/bemol e contido/sustenido, na primeira (seção A'). *Litorânea*, *havaiana* e *contemporânea* são rimas que se dão “entre-estrofes” – mas, mais que isso, “entre-seções”. Isto é, não se trata de um recurso apenas literário, mas também musical, pois essas rimas se dão sempre nas seções B' – que, como vimos, são idênticas entre si. Este é um dos elementos que contribuem para a sensação de ciclo que a obra comunica.

Outra observação que deve ser feita refere-se às estrofes que compõem as seções C' – o leitor terá notado que essas seções possuem dois compassos a mais que A' e B', mas a letra correspondente à seção não parece ser mais extensa. De fato, não é: ocorre que, ao fim de cada seção C', os dois últimos versos se repetem, como se se tratasse de um refrão. Mais que isso, é importante lembrar também que, musicalmente, todas as seções C' são idênticas – à repetição da letra, portanto, corresponde a repetição da música. E é no fim da seção C' que ocorre aquela sequência de acordes em quatro compassos à qual já nos referimos, que compõe a maior parte da introdução e a totalidade da coda.

Temos, assim, que essa sequência ocorre ao final de cada parte A, seção C'. Pode-se dizer que essa sequência constitui o “centro harmônico” da música. O termo “centro harmônico” não é técnico: destina-se apenas a exprimir a relevância daquela sequência de acordes para a composição, pois tal sequência não só aparece em vários momentos ao longo da mesma como introduz e finaliza a peça. Ao ouvir esta música repetidamente, inclusive, tem-se a sensação de ciclo (o fim confundindo-se com o início), que só é rompida pelos dois compassos iniciais da introdução, nos quais a harmonia e a instrumentação utilizada são diferentes.

O ponto culminante da canção, caracterizado por uma mudança em sua linha melódica, está na parte B e compreende os dois primeiros compassos da seção E', sendo que o segundo repete a mesma frase melódica do primeiro meio tom acima daquele. A letra referente a esses dois compassos é “nos dias de carnaval aumentam os desenganos”. Essa seção é concluída sem que haja nenhuma resolução, nem do ponto de vista harmônico nem do literário: o último compasso traz um acorde dominante, e a letra informa que um vai para Parati enquanto o outro vai para Cacique de Ramos.

Veamos, agora, o que diz a letra que se sobrepõe à melodia referente à já mencionada sequência de acordes – sempre na parte A, seção C'. Na primeira, temos: “eu sou você que se vai no sumidouro do espelho”. Na segunda: “você sou eu que me vou no sumidouro do espelho”. E na terceira: “mas os dois juntos se vão no sumidouro do espelho”.

A repetição dessa sequência ao longo dos trechos instrumentais, somada à relação interna entre esses três trechos da letra, cria no ouvinte – a despeito de a letra não se repetir exatamente da mesma forma – a sensação de estar diante de um refrão. De fato, nossa aposta é de que qualquer ouvinte da canção diria que seu refrão é “a parte que fala do espelho e do sumidouro” – e isso a despeito de, na versão gravada em *Delírio Carioca*, a parte B ser repetida de maneira idêntica duas vezes. Isto é, em “Catavento e Girassol” o refrão não é aquilo que se repete de modo exatamente igual, mas, surpreendentemente, aquilo que se repete de modo ligeiramente diferente a cada vez, dadas as mudanças que se verificam na letra.

Vamos à letra correspondente a esses trechos. O primeiro fala em eu, o segundo em você e o terceiro em dois (nós). Mas, desde o início, já uma indiferenciação entre esses sujeitos, pois este eu é você, e você sou eu.

Antes de prosseguirmos, uma parada pelo Dicionário Aurélio (1999) pode se mostrar proveitosa. Transcrevo aqui as duas primeiras definições do verbete “sumidouro”: “1. Abertura por onde um líquido se escoia (...)”; “2. Lugar onde somem muitas coisas” (p. 1902).

Passemos agora ao espelho. Fornecendo a imagem de si, o espelho fornece a imagem do mesmo. Olhar-se no espelho confere certa estabilidade à própria identidade. De Machado de Assis e Guimarães Rosa, na Literatura, a Winnicott e Lacan, na Psicanálise, diversos autores já se utilizaram do espelho como metáfora de aquisição ou perda da própria identidade. O espelho, assim, pode ser visto como símbolo de constância, permanência, duração. Não se reconhecer ao espelho é uma experiência comumente associada à loucura, ao desequilíbrio, à paixão.

Em “Catavento e Girassol” também cabe leitura semelhante, o espelho visto simbolicamente como objeto que confere identidade a quem o olha / se olha nele. Mas, nesse espelho, há uma diferença para os demais: ele tem um sumidouro, onde somem muitas coisas – a saber, as identidades individuais dos componentes do casal.

Um se olha no espelho e vê a própria imagem esvair-se em redemoinho, dando lugar à imagem do outro (“eu sou você que se vai”) – imagem esta que, no momento

mesmo que emerge, já não é mais outro, mas também ainda não sou eu. A situação inversa também é possível: olhar-se ao espelho e ver a imagem do outro, escoando por um redemoinho e transfigurando-se em si mesmo. A conjugação do verbo “ir” cria ambiguidade e permite essa dupla leitura / audição: nos dois casos, o verbo concorda com o pronome que exerce função de predicado na oração principal (“vai” concorda com “você” e “vou” concorda com “eu”). A mesma leitura se aplica ao o trecho “você sou eu que me vou”, relativo ao ponto de vista da mulher do casal.

Um momento: ponto de vista da mulher? Mas não estamos falando justamente em indiferenciação?

Lembremos as palavras iniciais de *Os Sujeitos da Psicanálise*: “Depois de ter lido as palavras iniciais (...) você já começou a entrar na perturbadora experiência de se ver transformado num sujeito que você ainda não conhece, mas mesmo assim reconhece” (OGDEN, 1994, p.1).

Tanto o refrão de “Catavento e Girassol” quanto as palavras iniciais de *Os Sujeitos da Psicanálise* referem-se à mesma matriz da intersubjetividade: a matriz na qual não faz sentido falar em pontos de vista de um ou de outro sujeito vistos como indivíduos de contornos bem definidos. Estamos no solo trans-subjetivo, “uma realidade primordial e “materna”, concebida como continente e, em certa medida, como um “continente engolfante” (anterior à separação entre externo e interno) com relação à experiência intersubjetiva” (COELHO JR. & FIGUEIREDO, 2004, p.17).

Essa matriz da intersubjetividade (bem como todas as outras) está presente, em maior ou menor medida, em todas as experiências intersubjetivas. Em alguns casos – em certas relações amorosas, como na descrita em “Catavento e Girassol” –, ela é evidente. Em outros – como na leitura de textos – ela pode ser um tanto negligenciada, quando se considera a concepção convencional: um autor cria determinadas ideias, competindo ao leitor assimilá-las passivamente. São necessários autores como Ogden e, muito antes dele, Borges (1923/1998, p.13), para contrapor a essa concepção uma outra que nos remete à matriz trans-subjetiva:

Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado eu, previamente. Nossos nada pouco diferem; e trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu seu redator.

Esse mesmo trecho é citado por Ogden (2003) em um texto que discute o conceito de verdade no contexto da clínica psicanalítica. Segundo Ogden (e, para ele, também segundo Bion e Borges), a verdade (ao menos no contexto da clínica) não é criação de um ou outro sujeito específicos e / ou isolados; não existe autoria para o que é significativo e verdadeiro. A verdade simplesmente acontece, e fica à espera de alguém que a capture numa representação. A indiferenciação, aqui, comparece no terreno da criatividade: as fronteiras entre autor / leitor, compositor / ouvinte etc. são menos rígidas do que costumeiramente se supõe. O próprio exame da canção que estamos realizando no presente texto pode facilmente cair nas malhas de uma cisão radical e intransponível entre sujeito e objeto: “a canção possui tais e quais elementos e produz tais e quais efeitos no ouvinte”. Não é fácil – embora pareça óbvio – considerar a dimensão relacional envolvida na criação e apreciação de um trabalho criativo qualquer, tal como Borges a indica.

É possível fazer um exercício de identificar quais matrizes da intersubjetividade estariam mais presentes no trabalho de determinados autores. Na obra de Thomas Ogden, por exemplo, a matriz traumática é bem pouco presente; a ênfase recai sobre as matrizes intrapsíquica e trans-subjetiva. E essa prevalência de determinados aspectos da experiência intersubjetiva sobre outros não constitui, em si, um problema, desde que saibamos identificá-la. Um dos benefícios de se perceber os limites de cada autor é ficarmos mais atentos àquilo que está nas entrelinhas de seus textos, discretamente pedindo suplementos.

Assim, um contraponto possível às palavras de Ogden anteriormente citadas seria: às vezes, não nos reconhecemos de jeito nenhum – o outro de mim mesmo me é tão estranho a ponto de eu não ser capaz de me/o ver.

Esse contraponto remete à matriz traumática da intersubjetividade, cujo patrono na Filosofia é Emmanuel Lévinas. Nessa matriz, a irrupção da alteridade é acontecimento ao mesmo tempo traumático e constitutivo. Uma relação intersubjetiva sempre ultrapassará

nossa capacidade de assimilação, deixando marcas indeléveis que são precisamente as marcas da diferença do outro em nós.

Creio que a seguinte citação ilumina a problemática que estamos trabalhando aqui: “Uma experiência de subjetivação que seja só assimilar o semelhante acaba por tornar-se o permanente exercício da mesmice, da identidade como recusa à alteridade e a própria experiência intersubjetiva se perderia com o império do mesmo que se repete” (COELHO JR. & FIGUEIREDO, 2004, p.21).

Assim, o contraponto acima proposto, quando fala em não-reconhecimento e no "outro de mim mesmo que me é tão estranho a ponto de eu não me ver", aponta justamente para a matriz traumática da intersubjetividade (ou melhor, aponta para sua ausência no texto de Ogden). É como se o texto, por meio daquilo que não está escrito, silenciosamente pedisse essa “crítica”, que se configura sobretudo como um suplemento necessário ao texto. É como se no próprio cerne da dimensão trans-subjetiva da experiência estivesse contido um apelo inevitável ao traumático, e vice-versa.

Voltemos à canção. No sumidouro do espelho, as duas identidades se confundem: já não há mais fronteiras rígidas entre um e outro (matriz trans-subjetiva). E essa indiferenciação convive, ao mesmo tempo, com todas as oposições relatadas (matriz traumática – o trauma entendido aqui não como sintoma ou patologia, mas como radical contato com a alteridade).

Ora – como pensar a relação entre essas duas matrizes? Será que essas diferenças são um empecilho à relação, ou será que a indiferenciação é proporcionada justamente por essas diferenças tão marcantes? (“Os opostos se atraem” e outros chavões vêm à mente.)

Ocorre que a lógica causal – que, aliás, costuma ser a lógica utilizada tanto nos argumentos científicos quanto nos chavões – não parece ser suficiente para dar conta do que está em jogo. As próprias perguntas formuladas acima já partem do pressuposto de que a relação entre as matrizes é de causa e efeito; e são perguntas impossíveis de serem respondidas, pois partem do pressuposto errado – a lógica causal.

A lógica da complementaridade proposta por Derrida (1967/1995) supõe que qualquer campo (no caso, o da intersubjetividade) produz elementos que não são

comportados pelo próprio campo e o ultrapassam, funcionando como um apelo para a constituição de outro campo. Cada campo tem uma produtividade que o transcende; o campo sempre diz mais do que contém, mais do que pode dizer. Assim, as matrizes não são complementares: são *suplementares* e *simultâneas*. O objeto desloca-se entre as matrizes, não se localizando em nenhuma em particular. A própria matriz começa a produzir algo que a extrapola, e outra matriz vem em resposta a essa produção que comporta um excesso de sentido. Pensando em termos de suplemento, renuncia-se à pretensão de circunscrever o objeto e chegar a uma totalidade: haverá sempre um apelo a um suplemento, que precisará ser produzido. Trata-se de um processo interminável de produções, apelos e suplementos.

Hillis Miller (1987/1995) usa a seguinte expressão para descrever o movimento interno de um texto de Freud: “não apenas... mas em vez disso”. O movimento é dialético e paradoxal, pois se trata de negar (“em vez disso”) e afirmar (“não apenas”) uma mesma coisa simultaneamente. Cabe aqui a lembrança de Winnicott ao falar dos objetos transicionais (1971/2004): não se trata de eliminar o paradoxo e resolvê-lo, mas simplesmente conviver com ele. O mesmo vale para a lógica que examinamos aqui: *Não apenas* você sou eu que me vou no sumidouro do espelho – *mas em vez disso*, um torce pra Mia Farrow e o outro é Woody Allen.

Assim, a suplementaridade parece ser a lógica subjacente às duas matrizes que permeiam a canção em maior grau<sup>1</sup>. Temos convivência de conflito e indiferenciação (*fuck you* e sumidouro no espelho), mistura e distanciamento (sumidouro no espelho e carnaval que traz aumento de desenganos). E essa convivência se verifica não só na letra, mas principalmente na interação estabelecida entre letra e música. O “sumidouro no espelho”, representado pela sequência harmônica que lhe subjaz, perpassa toda a canção, criando como que um “fundo de indiferenciação” por sobre o qual se erigem os conflitos entre o casal.

Um aspecto interessante na canção para pensarmos esse jogo de suplementos é justamente o que estamos chamando de “centro harmônico”. A sequência de acordes de que

---

<sup>1</sup> Em relação às duas outras matrizes, pode-se dizer que estão presentes na medida em que o eu-lírico é um “indivíduo empírico”, no momento em que nos relata sua experiência (matriz intersubjetiva), e na medida em que esse “indivíduo empírico”, para poder nos relatar essa experiência, traz introjetado em si um outro como objeto relativamente autônomo.

viemos falando é composta por 4 acordes no primeiro compasso, 1 no segundo, 4 no terceiro e 1 no quarto. Nesse segundo compasso, tem-se um acorde dominante, que pede por resolução; no quarto, um acorde menor, que “resolve” a tensão deixada no ar pelo acorde dominante. A música – e não apenas a letra – oscila, assim, entre tensão e resolução, um acorde pedindo suplemento ao outro num jogo potencialmente infinito de suplementos (já apontamos no decorrer deste artigo os elementos da canção que lhe conferem um aspecto cíclico).

Com isso, cremos ter justificado a predominância das matrizes trans-subjetiva e traumática na canção. Esperamos, além disso, ter também iluminado a lógica de complementaridade que as rege, mostrando que nenhuma das duas (ou das quatro) matrizes poderia operar de forma pura e exclusiva em uma experiência intersubjetiva.

### Referências

- ARAGÃO, Paulo; CHAVES, Carlos. (Orgs.). (2003). *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. (1923). Fervor de Buenos Aires. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas, volume 1*. São Paulo: Globo, 1998.
- CALDAS, Tatiana Alves Soares. Metáforas e antíteses como marcas do desencontro amoroso no cancioneiro popular. In: *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filosofia*, pp. 2097-2107, vol. XIII, n. 4. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2009.
- COELHO Jr., Nelson; FIGUEIREDO, Luís Claudio. Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. In: *Interações: estudos e pesquisas em psicologia*, vol. IX, 17, 9-28, 2004.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GUINGA. (1993). “Catavento e Girassol”. In *Delírio Carioca* [CD]. Rio de Janeiro: Velas.
- HILLIS LIMMER, Joseph. (1987). *A Ética da Leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- OGDEN, Thomas. *Os Sujeitos da Psicanálise*. São Paulo, Casa do Psicólogo, 1994.

WINNICOTT, Donald Woods. (1971). Transitional Objects and Transitional Phenomena.  
In: \_\_\_\_\_. *Playing and Reality*. East Sussex/Nova York: Brunner-Routledge, 2004.