



## “Amar será meu fim”: amores e desamores em canções de Adelino Moreira e Antônio Carlos Jobim

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Adelcio Camilo Machado  
UFSCar – adelcio.camilo@gmail.com

**Resumo:** Adelino Moreira e Antônio Carlos Jobim despontaram na cena musical durante a década de 1950, período em que se acentuava uma massificação da cultura no Brasil, bem como uma segmentação da produção musical. Através da análise de uma canção de cada compositor, busca-se tanto mostrar as diferenças existentes entre ambos, bem como seus pontos de contato. Desse modo, pretende-se contribuir para mostrar as dinâmicas da produção musical nesse contexto.

**Palavras-chave:** Anos 1950; Massificação cultural; Segmentação musical; Análise musical.

**“Love will be my end”: love and failures of love in Adelino Moreira and Antônio Carlos Jobim songs.**

**Abstract:** Adelino Moreira and Antônio Carlos Jobim appeared in musical scene during the 1950s, a period of enlargement of mass culture and of segmentation of musical production. Through the analyses of one song by each composer, we intend to show the differences between them as well as their contact points. In this sense, we intend to contribute in showing the dynamics of musical production in this context.

**Keywords:** 1950s; Mass culture; Musical segmentation; Musical analyses.

### 1. Massificação e segmentação nos anos 1950

De acordo com o sociólogo Renato Ortiz (2006: 38), é somente a partir da década de 1940 no Brasil que pode ser observada “uma série de atividades ligadas à cultura de massa”, dentre as quais podem ser destacadas a expansão da radiofonia e do cinema, o surgimento da televisão, o crescimento do mercado editorial e o desenvolvimento do setor publicitário. No que concerne especificamente ao rádio, este veículo foi abandonando progressivamente o modelo de *radiofonia educadora*, calcado na formação de rádio-sociedades ou rádio-clubes, bastante restritas, para se estruturar a partir de um padrão de *radiofonia comercial*. Com isso, o número de emissoras radiofônicas, de 1944 para 1950, passou de 106 para 300 (ORTIZ, 2006: 40).

Não faltaram também incentivos estatais para a consolidação da radiofonia no país. Conforme aponta Zan, o presidente Getúlio Vargas enviou uma mensagem ao Congresso Nacional em 01 de maio de 1937 comprometendo-se em elaborar uma ação conjunta com estados e municípios para instalar receptores radiofônicos e alto-falantes mesmo nos menores vilarejos do país (ZAN, 1997: 71-2). Além disso, em 1940, o governo federal adquiriu o controle acionário de uma emissora que já se destacava no período, a Rádio Nacional, que ampliou ainda mais suas atividades com o investimento estatal, constituindo possivelmente o maior *cast* estável de cantores, instrumentistas, arranjadores, apresentadores, humoristas e diversas outras funções da radiofonia (cf. SAROLDI,

MOREIRA, 2005). Em termos de audiência, a Rádio Nacional também ocupava uma posição privilegiada, chegando a atingir sozinha a média de 50,2% na cidade do Rio de Janeiro (GOLDFEDER, 1980: 39).

Nesse contexto de expansão, o rádio passava por modificações consideráveis. Do ponto de vista estrutural, os pequenos estúdios davam lugar a amplos auditórios, que poderiam receber um público vasto em suas instalações. Por sua vez, o próprio público já não se configurava unicamente como um ouvinte distanciado, mas passava a ser incorporado à própria produção radiofônica. Além disso, novos formatos de programa emergiam diante desse contato entre produtores e receptores, como foram os programas de calouro e de auditório (TINHORÃO, 1981: 57-81).

Paralelamente à essa expansão dos meios de comunicação de massa, notam-se alguns sinais de segmentação dos espaços de produção e fruição da música popular. A região da Lapa – que durante os anos 1930 havia se consolidado como um ponto de aglutinação da produção musical popular – entra, nos dizeres de Lenharo (1995: 17), num período de *decadência* a partir dos anos 1940. As principais causas desse processo seriam, segundo a análise do historiador, o fechamento dos prostíbulos em 1942, a desapropriação de prédios no centro do bairro ao final de 1945, a proibição do jogo no ano seguinte e o surgimento de uma nova zona de meretrício no Mangue da Avenida Presidente Vargas em 1949. Com isso, começou a haver um esvaziamento da atividade musical e boêmia nessa região, que se observa no fechamento de diversos cabarés. A região tornava-se, ao mesmo tempo, “mais policiada, mais perigosa e intimidadora” (LENHARO, 1995: 18), o que “acabou por afastar os intelectuais da vida noturna da Lapa, assim como a clientela chique e curiosa da Zona Sul” (LENHARO, 1995: 19).

Se a Lapa não mais se mostrava adequada para o divertimento noturno de setores médios da população, começavam a surgir novos espaços da boemia carioca na zona sul da cidade, especialmente no bairro de Copacabana. Contudo, ao contrário do caráter mais “agregador” da Lapa, as boates que proliferavam em Copacabana mostravam-se especialmente voltadas para a “clientela chique”. Em geral, eram batizadas com nomes estrangeiros como *Arpège* e *Au bon gourmet*, e contratavam conjuntos musicais com menor número de integrantes se comparado às formações musicais dos cassinos, cabarés e *dancings*. Conforme mostra Saraiva (2007: 30), as bebidas e comidas em algumas dessas boates eram custosas, o que contribuía para selecionar um público de maior poder aquisitivo. Nos dizeres de Máximo e Didier (1990: 483), a boemia que frequentava as noites da zona sul era “mais íntima e refinada, regada a uísque escocês e embalada por chorosa música romântica”.

Nesse cenário da zona sul, despontaram diversos instrumentistas, compositores e cantores que pautavam ao menos parte de sua produção na música norte-americana. Isso se expressava até mesmo na adoção de nomes estrangeiros por parte dos músicos, como foi o caso de

Farnésio Dutra e Silva, que adotou o nome artístico de Dick Farney, e de Alfredo José da Silva, que se tornou conhecido como Johnny Alf. Para Ortiz, essa preferência pelo *jazz* fazia parte de um movimento mais amplo de reorientação dos referenciais estrangeiros em nosso país a partir da década de 1940. Segundo o sociólogo, os modelos franceses eram progressivamente abandonados em favor de referências norte-americanas. Assim, segundo o autor, “este é o período em que a música americana se expande, e se consolida uma forma de tocar ‘boa música’, a orquestral, que se constitui tendo por modelo os conjuntos americanos” (ORTIZ, 2006: 71).

Portanto, a música popular brasileira produzida na década de 1950 ficou de certo modo marcada tanto pela massificação dos meios de comunicação – especialmente o rádio – quanto pelo surgimento de espaços mais restritos e elitizados de produção e fruição musical. Para o presente trabalho, serão analisados dois compositores emergentes nesse cenário: Adelino Moreira e Antônio Carlos Jobim. O primeiro foi possivelmente o principal compositor do cantor Nelson Gonçalves, que obteve grande sucesso de público no período e tinha grande inserção no contexto radiofônico. Porém, apesar disso, o nome de Moreira raramente aparece nas narrativas sobre a história da música popular em nosso país. Com Jobim acontece o contrário: suas composições não alcançaram grande popularidade no mercado musical da época, mas seu nome figura entre os principais *modernizadores* da música popular desse período. Tratam-se, portanto, de dois compositores com produções distintas que, por sua vez, são tratados de maneira igualmente diferenciada pela memória da música popular brasileira.

A sequência do trabalho se dedicará a observar de que maneira as canções desses compositores formalizam uma temática comum, no caso, a desilusão amorosa. Busca-se perceber de que maneira esse contexto de massificação e segmentação se expressa em suas canções, não só do ponto de vista composicional, mas também de arranjo e de interpretação.

## **2. Tensões amorosas em Adelino Moreira**

A temática lírico-amorosa é o assunto de grande parte das canções compostas por Adelino Moreira na década de 1950. Dentre os diversos traços que diferenciam esse repertório, parece haver um aspecto comum, que consiste na *coexistência* da felicidade e da infelicidade amorosa. Raras são as canções de sua autoria em que o par romântico se regozija e encontra a felicidade. Isso já aparece em uma de suas primeiras composições, *Última seresta*, feita em parceria com Sebastião Santana e gravada por Nelson Gonçalves em 1952. Nela, o personagem da canção expressa sua tristeza em deixar a boemia ao mesmo tempo em que se felicita por assumir um relacionamento estável com sua amada. Seus primeiros versos já explicitam essa situação: “Nesta última seresta/ Tenho o coração em festa/ Quando devia chorar/ Sigo triste por deixar a boemia/ Porém cheio de

alegria/ Por ela me acompanhar”. A união matrimonial aparece, portanto, como motivo de regozijo e lamentação ao mesmo tempo.

Mesmo nas canções em que o eu-lírico expressa seu deslumbramento pela mulher desejada, isso geralmente aparece com alguma ambiguidade, recuo ou empecilho<sup>1</sup>. Esse é o caso, por exemplo, do samba-canção *Meu vício é você*, gravado em 1955 pelo mesmo Nelson Gonçalves, com acompanhamento de conjunto regional. Nele, Adelino Moreira expressa, por um lado, o fascínio do eu-lírico diante da beleza de uma mulher, bem como sua repulsa diante do comportamento moral da mesma. Grande parte da canção é destinada a caracterizar de maneira pejorativa tal mulher, trazendo adjetivações como “boneca de trapo”, “farrapo de gente” e “boneca vadia de manhas e artifícios”. Ao mesmo tempo, o eu-lírico não esconde o desejo de possuí-la. Os versos “Eu quero esse corpo que a plebe deseja/Embora ele seja prenúncio do mal” sintetizam essa ambiguidade entre desejo e repulsa. Ao final da canção, o eu-lírico diz aceitar o comportamento da mulher porque estava *viciado* nela: “Aceito seus erros, pecados e vícios/Hoje na minha vida, meu vício é você”.

Algo semelhante aparece em *Meu desejo*, novamente na voz de Nelson Gonçalves em 1956. Nessa canção, o eu-lírico expressa seu rancor diante da mulher que o traiu, demonstrando o desejo de retribuir a infidelidade através de sua ira, de ofensas e possivelmente até de violência física, como se nota nos versos “Tenho desejo de a maltratar” e “No meu acesso só desejo castigá-la/Espezinhá-la dando vaza a meu desejo”. Contudo, apesar da profunda mágoa que carrega, o personagem da canção também expressa, nos dois últimos versos, seu intuito de voltar a beijar sua amada (“Mas entretanto tudo o que almejo/É enlaçá-la e sufocá-la num só beijo”).

Em *Odeio-te, meu amor*, interpretada por Neusa Maria em 1959, Moreira tematiza novamente a oscilação entre a paixão e a repulsa diante da pessoa amada. O eu-lírico explicita seu esforço em esquecer, desprezar e odiar seu companheiro (ou sua companheira)<sup>2</sup>, sendo inclusive aconselhado para manter tal atitude. Contudo, vê-se incapaz de nutrir tais sentimentos, seja porque ainda conserva seu encanto pelo(a) amado(a), quanto porque pequenos gestos podem reacender sua paixão (“Mas o menor toque de carícia/Que me faça por malícia/Me incendia de paixão”).

Com isso, nota-se que, nessas canções de Adelino Moreira, a felicidade e a infelicidade amorosa não se alternam no tempo, mas coexistem, acontecendo em um *mesmo momento*. Em *Última seresta*, o casamento representa simultaneamente a alegria da união com a pessoa amada e a tristeza do distanciamento da vida boêmia. O personagem de *Meu vício é você*, mesmo dirigindo diversas ofensas à mulher, não consegue escapar dos encantos dela e diz aceitar seus erros. O eu-lírico de *Meu desejo* deseja maltratar sua ex-companheira como uma espécie de revide à ofensa moral que ela lhe provocou, mas predomina nele sua vontade de abraçá-la e beijá-la. Por fim, em *Odeio-te, meu amor*, o eu-lírico sabe que deve odiar sua amada, mas não consegue eliminar a paixão que sente por ela.

Algo semelhante acontece em *Ciclone*, gravada por Carlos Nobre em 1959, que será examinada com maior atenção. Nela, diante da traição da mulher que “se enamorou de outro rapaz”, o casal rompe a relação. Porém, conforme se observará, o desenlace não é definitivo.

A canção se inicia com um arranjo para um naipe de cordas, que executa por duas vezes um vaivém entre os acordes Edim e Ddim, seguidos por um arpejo do segundo que se encerra em um trinado na nota si em dinâmica decrescente, que rapidamente silencia esse naipe. O resultado sonoro desse início é bastante denso e pode ser entendido como uma tentativa de traduzir sonoramente o “ciclone” – ao qual o título da canção e seu segundo verso aludem – entendido enquanto fenômeno da natureza. Mas, além disso, ele confere à canção um teor dramático que se mostra compatível com o teor da história cantada, conforme se verá.

Na sequência, ouve-se uma frase na região médio-grave do violão de sete cordas, tocada em intensidade mais suave, à qual se segue um vaivém de acordes de tônica menor (Am) e subdominante menor (Dm), já com a condução rítmica do pandeiro. As cordas reaparecem reforçando os acentos da segunda e terceira semicolcheias do acompanhamento, dessa vez tocadas com maior suavidade, assim como fazem violão e pandeiro.

Surge então a voz de Carlos Nobre entoando o primeiro verso, “Ela se enamorou de outro rapaz”. Já nessa primeira aparição, ouve-se seu timbre empostado, com uso de vibrato, aparecendo inicialmente em um registro médio-grave. Sua interpretação favorece o prolongamento das vogais, recurso que, conforme Tatit (2002), confere um teor mais *passional* à canção. Além disso, realiza deslocamentos rítmicos em seu canto que podem ser associados ao que Ulhôa (2006) chamou de *métrica derramada*.

A passionalização, o derramamento e o teor dramático que aparecem musicalmente na canção de Adelino Moreira também se expressam em seu texto e em certos aspectos de sua linha melódica. Cantado em primeira pessoa, *Ciclone* se inicia, como já se disse, anunciando a separação do eu-lírico de sua companheira em virtude da infidelidade desta. Contudo, ao invés de haver um distanciamento efetivo desses dois personagens, o homem continua acompanhando a trajetória da antiga parceira, pois está presente tanto no noivado quanto no casamento dela. Numa demonstração de que não superou a dissolução de seu relacionamento, diz estar com mágoa no primeiro evento e amargurado no segundo. O conflito desse personagem decorre da permanência do amor pela antiga companheira, mas que é impedido de se expressar pelo *orgulho* que não o deixa desculpar a traição feita.

Mas a narrativa não se encerra por aí: na sequência, o eu-lírico conta que, tempos depois, recebeu a visita dessa mulher à noite, para se declarar e se entregar a ele. No trecho final da canção, o eu-lírico reproduz as palavras que sua amada lhe teria dito, que informavam que ela estava *com fome*

*de amor* e que havia cansado de enganar seu marido, pois ainda nutria sua paixão pelo antigo romance<sup>3</sup>.

### 3. Antônio Carlos Jobim e o sofrimento amoroso

Várias canções compostas por Antônio Carlos Jobim – e seus parceiros – na década de 1950 também tematizam regozijos e lamentações amorosas. Contudo, ao contrário de Adelino Moreira, não se nota em grande parte de sua produção a coexistência de felicidade e infelicidade amorosa, mas, ao contrário, ambas aparecem como etapas que se alternam. É o que acontece em *Outra vez*, gravada por Dick Farney em 1954. Nela, o eu-lírico canta o lamento pela ausência de sua amada, que parece tê-lo abandonado. Nota-se uma melancolia na canção, seja em seu texto, que traz formulações como “Tudo agora é só tristeza”, e também na maneira de cantar de Farney. Contudo, esse estado de lamento parece ter hora para acabar, afinal o eu-lírico deposita esperanças no retorno de sua companheira, o que acabará com seu sofrimento. É o que se observa, por exemplo, nos versos iniciais da canção: “Outra vez/ Sem você/ Outra vez/ Sem amor/ Outra vez/ Vou sofrer, vou chorar/ Até você voltar”.

Essa esperança do retorno da pessoa amada aparece de maneira mais central em “Foi a noite”, composição de Jobim em parceria com Newton Mendonça e que foi gravada por Sylvia Telles em 1956. A personagem da canção foi abandonada<sup>4</sup> por seu amado, mas conta que imaginou o retorno dele e da relação entre ambos. Embora admita que se trata de uma ilusão, causada por uma possível ingestão de bebida alcoólica (“Ilusão, eu bebi talvez”), a personagem não deixa de atribuir um teor de esperança a essa imaginação que teve do reencontro com o amado, como se vê em “A saudade aumenta com a distância/ E a ilusão e feita de esperança”.

Por sua vez, quando o desgaste de um relacionamento aparece, a decisão pelo rompimento não é adiada. Isso se expressa na canção *Se é por falta de adeus*, composta por Jobim em parceria com Dolores Duran e interpretada por Dóris Monteiro em 1955. Nela, a personagem da canção percebe sinais da infelicidade do parceiro, que por sua vez parece não ter coragem para verbalizar sua lamentação. De maneira direta e sem rodeios, a canção já se inicia com a sentença do eu-lírico: “Se é por falta de adeus / Vá-se embora desde já”. A atitude do personagem que canta não exclui o sofrimento futuro causado pela separação do casal. Entretanto, entre a manutenção de um relacionamento fracassado e o seu rompimento – que, embora não expresso na canção, pode levar à esperança de um novo relacionamento –, o eu-lírico opta pela segunda alternativa.

Nesse conjunto de canções, nota-se que infelicidade e felicidade aparecem como momentos distintos. Em *Outra vez* e *Foi a noite*, o lamento da situação de abandono espera ser

superado pelo retorno do antigo relacionamento. Já em *Se é por falta de adeus*, a relação desgastada parece ser resolvida pela opção firme pelo rompimento.

Tal separação fica mais nebulosa quando se analisa *Canção do amor demais*, parceria entre Jobim e Vinicius de Moraes, que foi gravada no LP homônimo de Elizete Cardoso em 1958. Trata-se de uma canção bastante concisa, possuindo a duração total de cerca de um minuto e quarenta segundos. Seu texto consiste num lamento em primeira pessoa do eu-lírico diante da ausência de seu parceiro, com um teor sentimental bastante acentuado, trazendo expressões como “Quero chorar”, “Quero morrer” e “Será que nunca hei de ter paz”<sup>5</sup>.

Do ponto de vista interpretativo, Elizete Cardoso acentua o teor dramático do texto através de uma emissão vigorosa, do prolongamento das vogais e do uso de vibrato. Em termos composicionais, há elementos que também acentuam esse aspecto, como o emprego da tonalidade menor (no caso, de Dó menor), variação do registro grave e para o agudo por meio de salto melódico (que se dá nos versos “Quero morrer porque me deste a vida” e “Tudo me diz que amar será meu fim”).

Notam-se, assim, certos pontos de encontro entre *Ciclone* de Adelino Moreira e essa canção de A. C. Jobim e Vinicius de Moraes. Em ambas há um teor dramático, passional, que se faz presente na letra, em aspectos da composição e na maneira de cantar. Também em ambas a infelicidade aparece como algo inerente à prática amorosa, cujo verso “Tudo me diz que amar será meu fim”, de *Canção do amor demais*, aparece como uma síntese bem concisa.

Contudo, os elementos díspares não deixam de aparecer. Enquanto *Ciclone* se inicia com o arranjo de cordas e depois envereda pela formação tradicional do samba, o de *Canção do amor demais* é pautado por uma concepção sonora próxima à música de câmara. Nele, empregam-se apenas flauta, trompa, violoncelo e contrabaixo, contando ainda com uma pequena intervenção do piano. Ao invés do acompanhamento *pesado* da canção de Moreira, o arranjo aqui se baseia no contraponto, apresentando pequenos fragmentos melódicos nos instrumentos que vão se alternando ou completando. Ademais, a composição apresenta maior cromatismo, bem como repousos em extensões de acorde. Se isso já havia acontecido em um acorde dominante em *Ciclone*, na composição de Jobim isso aparece na subdominante Fm, cuja melodia está na nona (“Oh meu amor”).

Portanto, a análise comparada dessas duas canções mostra, nos limites possíveis desse trabalho, que ainda que processos de segmentação musical estejam em curso nos anos 1950, os fenômenos da *massificação* e da *modernização* da canção popular do período não podem ser pensados de maneira antagônica, tal como uma parte significativa da historiografia da música tem feito. Os processos culturais em jogo nessa época mostram-se muito mais dinâmicos, o que faz com que canções de compositores de linhagens bastante diversas possam encontrar pontos de contato.



## Referências:

- GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- LENHARO, Alcyr. *Cantores do rádio: trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Linha Gráfica Editora, 1990.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2007.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3. ed. amp. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981 (Ensaio 69).
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: VII CONGRESSO LATINOAMERICANO IASPM-AL, Havana, Chile, 2006. *Anais...* Havana: IASPM-AL, 2006. Disponível em: <[http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade(Havana2006).pdf)>. Acesso em: 16 nov. 2014.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

## Notas

<sup>1</sup> Possivelmente o samba-canção *Escultura*, composta por Adelino Moreira em parceria com Nelson Gonçalves, foi uma de suas únicas canções na qual o encanto com um personagem feminino não foi acompanhado por um sentimento contrário. Nesta composição, o eu-lírico decide criar em sua imaginação uma *mulher perfeita* a partir da reunião de diferentes qualidades físicas e de personalidade. Ao ver sua “escultura” finalizada, o personagem da canção a identifica com sua própria interlocutora (“E assim, de retalho em retalho/Terminei o meu trabalho,/O meu sonho de escultor/E quando cheguei ao fim/Tinha diante de mim/Você, só você meu amor”).

<sup>2</sup> Possivelmente por ser interpretada por uma mulher, não há na canção nenhuma indicação de gênero, nem masculino, nem feminino, ao contrário do que havia acontecido nas anteriores cujo personagem retratado era feminino.

<sup>3</sup> Texto completo de *Ciclone*: “Ela se enamorou de outro rapaz / Assim que o ciclone atingiu nossos destinos / Nenhum de nós pensou voltar atrás / Que orgulho, quantos desatinos // Eu bebi champanhe em seu noivado / Traguei minha mágoa no peito sem rancor / Fui o primeiro a chegar à igreja e, amargurado, / Assisti o orgulho matar dois sonhos de amor // Uma noite, já muito tempo depois, / Ela veio chorando e chorando, / Atirou-se em meus braços, / E disse ganhando meus beijos / E disse ao sentir meus abraços: / “Sou eu, que com fome de amor te vem procurar / Sou eu, sua voz doce e meiga, com prazer ouvir / Sou eu que cansei de mentir, de fingir e enganar / Sou eu que cansei de outra boca beijar pensando em ti”.

<sup>4</sup> O texto de *Foi a noite* não traz nenhum indicativo de feminino ou de masculino. Entretanto, optou-se por tratar esse eu-lírico no feminino em função da voz que entoava a canção.

<sup>5</sup> Texto completo de *Canção do amor demais*: “Quero chorar porque te amei demais / Quero morrer porque me deste a vida / Oh, meu amor, será que nunca hei de ter paz / Será que tudo que há em mim / Só quer sentir saudade // E já nem sei o que vai ser de mim / Tudo me diz que amar será meu fim / Que desespero traz o amor / Eu nem sabia o que era o amor / Agora sei porque não sou feliz”.