

# O XOTE *YARA*, DE ANACLETO DE MEDEIROS: ASPECTOS HISTÓRICOS, ESTRUTURAIS E PERFORMÁTICOS

---

David Pereira de Souza

Anacleto de Medeiros (1866-1907) foi uma das figuras mais significativas da música brasileira. Com seu apurado talento e intensa devoção à cultura musical, transformou a rispidez sonora das bandas de música com a beleza de suas melodias, o requinte de suas harmonias e a aguçada sensibilidade de orquestrador. Sua principal contribuição está ligada à participação efetiva no processo de fixação das danças européias como a valsa, a polca, a *schottisch* e a quadrilha, entre outras, à linguagem das rodas de choro, gêneros que vão assumindo, gradativamente, uma forma particular de escrita e execução, como marca indelével da criatividade dos compositores chorões. Atuou efetivamente na criação e na organização de várias bandas de música, entre as quais podemos destacar: a Banda da Sociedade Recreio Musical Paquetaense, a Banda da Fábrica de Tecidos Bangu e a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.<sup>1</sup> Anacleto freqüentava, também, o grupo do Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca, 40, onde se reuniam os famosos músicos do choro carioca das duas primeiras décadas do século XX, como Luís de Souza, Quincas Laranjeiras, Juca Kalut, Mário Cavaquinho e Villa-Lobos, apenas para mencionar alguns.<sup>2</sup>

Como compositor, foi um dos mais expressivos de nossa música brasileira, não propriamente pela quantidade, que chega a um total aproximado de cem títulos,<sup>3</sup> mas, principalmente, pela beleza e simplicidade que suas composições transmitem, demonstrando criatividade e domínio quanto ao manuseio dos di-

<sup>1</sup> Vasconcelos, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na "Belle Époque"*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977, p. 106-7.

<sup>2</sup> Marcondes, Marcos Antônio (Org.). "Juca Kalut", verbete na *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3.ed. São Paulo: Art Folha/Publifolha, 2000, p. 413.

<sup>3</sup> Marcondes, Marcos Antônio (Org.). "Anacleto de Medeiros", verbete na *Enciclopédia da Música Brasileira*, op. cit., p. 496; Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru-MEC, 1970, p. 248-51.

versos elementos da linguagem musical, tanto “popular” (fluindo os requebros rítmicos, o plano modulatório característico da música urbana, a estrutura típica de cada gênero instrumental cultivado em sua época, etc.) quanto “erudita” (fazendo sobressair, com seu talento e sensibilidade de exímio orquestrador, um equilíbrio sonoro muito particular em suas peças), a ponto de afirmar seu talento no quadro musical do Rio de Janeiro.

Em 1896, Anacleto de Medeiros, então famoso regente de bandas de música, informação corroborada por dados jornalísticos,<sup>4</sup> foi convidado pelo comandante interino do Corpo de Bombeiros, tenente-coronel Eugênio Jardim, para dirigir a banda dessa corporação, cuja estréia, a 15 de novembro de 1896, se deu sob a regência de Anacleto de Medeiros.

À frente da Banda dos Bombeiros, Anacleto chegou a gravar alguns dos discos pioneiros produzidos no Brasil,<sup>5</sup> quando da instalação da Casa Edison, na Rua do Ouvidor, 107, pelo tcheco Fred Figner, tão logo começaram a se espalhar os primeiros fonógrafos e gramofones por todo o Rio de Janeiro. Segundo o pesquisador e especialista em áudio Humberto M. Franceschi,

A relação das primeiras gravações encontradas no Catálogo para 1902 da Casa Edison é toda de discos com a Banda do Corpo de Bombeiros do maestro Anacleto de Medeiros. (...) Hoje, ao ouvirmos estes discos é que percebemos a diferença entre a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e as demais bandas militares. A do Corpo de Bombeiros soava com uma maciez de interpretação inesperada numa banda militar e, ao contrário das outras, com surpreendente rendimento técnico de gravação.<sup>6</sup>

Uma das razões apontadas para o bom desempenho técnico dessa banda de música deve-se, segundo o pesquisador Henrique Cazes, ao fato de Anacleto de Medeiros ter arregimentado “chorões de boa técnica”, como os trompetistas Ca-

<sup>4</sup> Efeçê, Jota. *Figuras e coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 217.

<sup>5</sup> As primeiras gravações feitas pela Banda do Corpo de Bombeiros, sob a sua direção, iniciaram-se em 1902. Foi o conjunto instrumental que mais gravou na primeira década do século XX (sobretudo entre os anos de 1902 e 1912), com mais de cem títulos catalogados. Segundo o Catálogo da Casa Edison, existem mais de trezentos títulos gravados ao longo do século passado.

<sup>6</sup> Franceschi, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984, p. 88.

semiro Rocha e Luiz de Souza, entre outros, o que permitiu “que em pouco tempo a banda passasse a se destacar das demais de sua época pela melhor afinação, leveza e arranjos mais bem acabados”.<sup>7</sup>

Além das costumeiras marchas e dobrados típicos da parte cívico-militar, e até mesmo de adaptações de trechos de peças sinfônicas, o repertório das bandas militares, à época do mestre Anacleto, passou a incluir as danças importadas da Europa, como a valsa, a mazurca, a quadrilha, a polca e a *schottisch*. O pesquisador José Ramos Tinhorão afirma que a inclusão dessas danças ao repertório das bandas militares correspondeu a uma necessidade de “entremear as marchas e dobrados militares com músicas do agrado do público de gosto popular”.<sup>8</sup>

Na verdade, o envolvimento das bandas militares com a música popular torna-se cada vez mais intenso, na medida em que os integrantes dessas instituições de farda começam, até mesmo, a ser contratados para animar os bailes de máscaras e as grandes festas de salões.<sup>9</sup> Esse intercâmbio entre o repertório marcial e o popular integra o processo de adaptação e, posteriormente, de fixação das danças européias oitocentistas como “gênero instrumental”, atendendo, portanto, a uma necessidade de entretenimento das camadas populares.

Cabe ainda observar que esse repertório de cunho popular será também desenvolvido pelas mãos talentosas de cancionistas como o próprio Catulo da Paixão Cearense, que, pela amizade que gozava de músicos chorões como Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida e Albertino Pimentel, entre outros, começaria a inserir letra na melodia de suas composições, contribuindo, assim, para a transformação de peças de caráter instrumental (a polca, a valsa, o tango, o xote, etc.) em “gênero de canção”.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Cazes, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 30.

<sup>8</sup> Tinhorão, J. R. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 182.

<sup>9</sup> Tinhorão, op. cit., p. 184.

<sup>10</sup> Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) “celebrizou-se pela dicção impecável com que cantava os poemas que adaptava à melodia de obras dos mais famosos compositores populares de sua época” (Marcondes, op. cit., p. 190). Embora o jornalista José Ramos Tinhorão utilize a expressão “cancioneiro” (Tinhorão, J. R. *Pequena história da Música Popular Brasileira: da modinha à canção de protesto*. Edição Círculo do Livro. São Paulo: Abril, 1978, p. 21), preferimos a expressão “cancionista”, pois enquanto aquela representa, na verdade, uma coleção de canções, esta é mais apropriada para mencionar a pessoa que compõe canções. A relação de amizade entre Catulo e chorões como Anacleto de Medeiros, Luiz de Souza, Irineu de Almeida e outros ficou registrada na historiografia da música brasileira por meio de autores que tiveram o cuidado de transcrever depoimentos de Catulo em relação aos seus amigos chorões e destes para com ele. O pesquisador da Música Popular Brasileira Ary Vasconcelos muito apropriadamente transcreveu o que

## O XOTE BRASILEIRO: ORIGEM E ESTRUTURA

A origem do xote<sup>11</sup> como “gênero instrumental” e, mais tarde, como “gênero de canção” vem da dança denominada *schottisch*, então conhecida como uma dança de salão, geralmente em compasso binário como a polca, porém um pouco mais lenta,<sup>12</sup> em que os pares se movimentavam sincronicamente. A *Schottisch*, nome original em alemão, foi introduzida na Inglaterra por volta de 1848.<sup>13</sup> No Brasil, foi apresentada no Rio de Janeiro em julho de 1851, pelo professor de dança José Maria Toussaint.<sup>14</sup>

Com relação à estrutura formal, foi imprescindível realizarmos uma análise nas próprias partituras que transmitem esse gênero. A estrutura dos xotes compostos pelo mestre Anacleto de Medeiros segue a forma do choro em três partes, em esquema de rondó: A:/B:/A/C:/A.<sup>15</sup> Com exceção da quadri-lha, que guardou a sua organização interna em cinco seções, é interessante lembrar que não apenas o xote, mas também a valsa, a polca e o tango eram construídos dentro da mesma forma: o tradicional esquema A-B-A-C-A. É possível, inclusive, constatar que tanto na produção destinada à banda de música como em outra importante produção musical da época – os tangos de Ernesto Nazareth – existe uma certa correspondência estilística quanto ao esquema formal. Nazareth teve, ao longo de sua carreira como pianista e compositor, uma expressiva preferência pelo tango, a ponto de ser chamado

Catulo da Paixão Cearense disse, certa feita, do “mestre de Paquetá” [Anacleto de Medeiros]: “Anacleto de Medeiros / Ingratamente olvidado / Que nunca apagaste incêndios / Mas com teu fogo sagrado / Acendias harmonias / Regendo a banda gloriosa / Dos invencíveis bombeiros...” (Vasconcelos, op. cit., p. 111). Por outro lado, encontramos o que Anacleto de Medeiros disse a respeito do famoso cancionista: “Catulo foi o único cantor que me emocionou, cantando uma das suas modinhas ao violão!” (Martins, Guimarães (Org.). *Modinhas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943, p. 25.)

<sup>11</sup> Optamos pela grafia “xote”, em vez de *schottisch*, como gênero instrumental, por dois motivos: primeiramente, pelo fato de ter incorporado elementos (harmônicos, rítmicos, morfológicos, etc.) da temática musical brasileira, em um processo de adaptação, e, também, seguindo a norma ortográfica conforme Houaiss, Antônio e Villar, Mauro de Salles. “Xote”, verbete no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2898.

<sup>12</sup> Andrade, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 466-8.

<sup>13</sup> Sadie, Stanley (Org.). “Schottische.” In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 1980, v. 16, p. 736.

<sup>14</sup> Marcondes, Marcos Antônio (Org.). “Xótis”, verbete na *Enciclopédia da Música Brasileira*. 3.ed. São Paulo: Art Editora/Publicfolha, 2000, p. 837.

<sup>15</sup> Os dois pontos ao lado das letras mostram quais seções são, geralmente, repetidas.

de “rei do tango”.<sup>16</sup> Verificamos então que, quanto à sua estrutura, os tangos de Nazareth são formados por três partes, distribuídas de acordo com a “forma rondó”: A/B/A/C/A ou A/B/A/C/A/B/A.<sup>17</sup>

Outro aspecto estrutural importante é a questão da colocação, ou não, de introdução e coda. Até o presente momento, encontramos apenas cerca de 45 composições do mestre Anacleto de Medeiros, entre valsas, tangos, polcas e xotes, localizadas nos principais arquivos públicos da cidade do Rio de Janeiro.<sup>18</sup> Em nenhuma dessas peças escritas para banda observamos introdução e coda. Em contrapartida, nas partes impressas para piano e canto do xote em estudo, editadas por Arthur Napoleão, no início do século XX, com letra de Catulo da Paixão Cearense, é notória a presença de introdução e coda, muito provavelmente inseridas pelo próprio editor. Constatamos então que, quando se trata de música instrumental, não há introdução ou coda; por outro lado, quando a peça é impressa como gênero canção, por meio, principalmente, da colocação de versos sobre a melodia, traz introdução e, também, coda.<sup>19</sup>

O pesquisador Baptista Siqueira diz que o xote, no entanto, não alcançou tamanha popularidade como a polca. Entre os motivos estaria o fato de esta ser composta sempre em tom maior, enquanto que aquele em menor.<sup>20</sup> Entretanto, tivemos a oportunidade de encontrar duas peças do gênero em foco em tom maior, *Benzinho* e *Santinha*, ambas em Mib Maior, depositadas no arquivo da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Tal evidência documental não confirma, portanto, a afirmação de que todos os xotes foram compostos no modo menor.

<sup>16</sup> Verzoni, Marcelo. Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro. Tese (doutorado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000, p. 85. O pianista e musicólogo Marcelo Verzoni constatou que a maior parte da produção musical de Ernesto Nazareth para piano era de “tangos”, cerca de noventa, o que corresponderia a 42,85% de sua produção total, que, segundo o referido pesquisador, atinge um total aproximado de 210 composições.

<sup>17</sup> Verzoni, Marcelo. Ernesto Nazareth e o tango brasileiro. Dissertação (mestrado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996, p. 87.

<sup>18</sup> Arquivo da Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, arquivo da Seção de Música da Biblioteca Nacional e Acervo Mozart de Araújo, depositado na Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil.

<sup>19</sup> Essa edição pode ser encontrada na Seção de Música da Biblioteca Nacional no índice catalográfico M 784.3 e impressa sob o número de chapa 9510. Além de o título aparecer mudado para *Rasga o coração*, a tonalidade foi transportada de lá menor (tom original) para mi menor. O tom de lá menor está em uma edição mais antiga guardada no mesmo arquivo sob o índice M 786.1 e chapa nº 4930, impressa por Buschmann & Guimarães, que foi sempre o editor das peças do mestre Anacleto.

<sup>20</sup> Siqueira, op. cit., p. 168.

Relacionamos quatro xotes: três (*Yara*, *Benzinho* e *Santinha*) no arquivo da Banda do Corpo de Bombeiros e o quarto (*Implorando*) em uma edição impressa para piano, no acervo da Seção de Música da Biblioteca Nacional.

Título	Seção A	Seção B	Seção C
BENZINHO	Mib Maior	Dó menor	Láb Maior
IMPLORANDO	Ré menor	Ré Maior	Sib Maior
SANTINHA	Mib Maior	Sib Maior	Láb Maior
YARA	Lá menor	Lá menor	Lá Maior

O esquema tonal das peças ora apresentado, a exemplo da forma, encontra, também, correspondente em outros gêneros. Assim, analisando as partituras de outros gêneros como a valsa, a polca, o tango, etc., concluímos que a forma mais comum das relações tonais entre as seções ocorre, geralmente, da seguinte maneira: quando as duas primeiras seções (A/B) estão em tom maior, a seção C, também chamada de “trio”, é desenvolvida no tom da subdominante, ou então, quando as seções (A/B) são construídas em tom menor, a seção C pode aparecer no tom homônimo maior. Mário de Andrade, estudando algumas características da melodia e, principalmente, das relações tonais entre as seções da modinha, como a recorrência da modulação para a subdominante, concluiu que “os nossos compositores (...), tão justamente desejosos de se nacionalizar, podiam tirar d’aí [do processo modulatório] verdadeiros planos tonais que especificariam de jeito característico a maneira modulatória nacional”.<sup>21</sup> Além de Mário de Andrade, citamos novamente o pianista Marcelo Verzoni, que, analisando os tangos de Nazareth, constatou que “nos tangos compostos em tonalidades maiores, os trios quase que invariavelmente estão na tonalidade correspondente ao 4º grau da tonalidade básica da peça; numa relação, portanto, de subdominante. É muito raro isto não acontecer”.<sup>22</sup>

A fim de o leitor ter uma idéia mais precisa da estrutura formal dos xotes compostos pelo mestre Anacleto de Medeiros, criamos uma tabela que apresen-

<sup>21</sup> Andrade, Mário de. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Martins, 1964, p. 10-1.

<sup>22</sup> Verzoni, Marcelo. Ernesto Nazareth e o tango brasileiro. Dissertação (mestrado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996, p. 77.

ta o seguinte conteúdo: título, forma, número de compassos de cada parte, tonalidades de cada uma das partes e, por fim, as relações funcionais harmônicas entre as partes.

Título	Esquema formal	Número de compassos	Tonalidades	Funcionalidade
BENZINHO	A:/B:/A/C:/A	A: 16, B: 16, C: 16	Eb - Cm - Ab	T - Tr - S
IMPLORANDO	A:/B:/A/C:/A	A: 16, B: 16, C: 16	Dm - D - Bb	t - T - sR
SANTINHA	A:/B:/A/C:/A	A: 16, B: 16, C: 16	Eb - Bb - Ab	T - D - S
YARA	A:/B:/A/C:/A	A: 16, B: 16, C: 16	Am - Am - A	t - t - T

Transcrevemos o tema do xote *Yara* (redução para piano), que não só ilustra a pesquisa como, principalmente, revela a beleza e a simplicidade inerentes à sua melodia.

## O XOTE YARA: ASPECTOS PERFORMÁTICOS

Esta seção se propõe a discutir as questões pertinentes ao esquema rítmico, bem como tem a preocupação de revelar qual a principal diferença quanto à interpretação do xote como gênero instrumental como canção.

Os pesquisadores de música brasileira dizem que a *schottisch* “foi das danças exóticas européias, uma das que mais se adaptou ao gênio brasileiro. (...) Se adaptou mesmo tanto que no seu corte rítmico aparecem por aqui muitas modinhas populares”.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Andrade, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 466.

O pianista e compositor Luciano Gallet chegou a afirmar que:

A schottisch brasileira afasta-se inteiramente da estrangeira, melódica e ritmicamente. (...) Compasso muito regular, acentuações nítidas e colorido exagerado. Existe grande quantidade de 'schotisch' [*sic*] de caráter triste e expressivo. Destas, originou-se a nossa modinha atual, com modificação para menos, e adaptação de letra.<sup>24</sup>

Sem dúvida, os autores ora citados estavam analisando principalmente a execução rítmica do xote como “gênero de canção sentimental”, isto é, como modinha. Aliás, é importante observar que a modinha, nos últimos decênios do século XIX e, sobretudo, nos primeiros do XX não se constituía em uma estrutura formal definida, mas, ao contrário, podia reunir uma série de diferentes gêneros, como as valsas, as polcas, os tangos, etc.<sup>25</sup> Assim, entre as características não só do xote, mas também dos outros gêneros, como canção popular, pode-se destacar o andamento lento e o caráter tipicamente expressivo.

Com base nas partituras e, principalmente, nas gravações “de época” realizadas pela Banda da Casa Edison no início do século XX (por volta de 1902), sob a regência do mestre Anacleto de Medeiros, foi possível extrair as seguintes constatações a respeito da execução do xote como gênero instrumental.<sup>26</sup> De fato, as principais diferenças entre o xote, gênero instrumental, e o xote, gênero canção, são o andamento e o caráter. Enquanto a melodia dos xotes, como canção, é desenvolvida de maneira lenta, sentimental, a interpretação do xote ocorre, como gênero instrumental, em andamento próximo ao Moderato,  $C = 100$  a  $108$ . Cumpre lembrar que o esquema tonal, privilegiando ora a inclinação para o IV grau, ora para o homônimo (maior ou menor), e a estrutura ternária, desenvolvida

<sup>24</sup> Gallet, Luciano. Doze exercícios brasileiros. In: Almeida, Renato de. *História da Música Brasileira*. São Paulo: Casa Wehrs & Cia., 1928, p. 185.

<sup>25</sup> Um bom exemplo é o livro *Modinhas*, organizado e editado por Guimarães Martins, amigo e admirador do cancionista Catulo, reunindo as letras das “modinhas”, ou melhor, das canções que foram adaptadas às melodias de várias composições instrumentais (tango, valsa, polca, xote, etc.). Martins, Guimarães (Org.). *Modinhas*, op. cit.

<sup>26</sup> Essas gravações podem ser ouvidas no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, catalogadas no acervo da Casa Edison. Encontramos seis gravações “de época” do xote *Yara*, remasterizadas pelo especialista em áudio Humberto Franceschi registradas sob o n° 108.111 (CD 58, faixa 8), 10079 (CD 108, faixa 8), 108.111 (CD 121, faixa 3), 108.111 (CD 121, faixa 4), 108.111 (CD 125, faixa 7), 10079 (CD 194, faixa 14).



em esquema de rondó (A/B/A/C/A), permanecem inalteradas, o que reforça a tese de que a característica principal diferenciadora entre os gêneros do “repertório chorístico” é, na verdade, o esquema rítmico.<sup>27</sup>

Assim, constatamos que a estrutura rítmica geral do gênero em questão está ligada às acentuações métricas, sobre semínimas deslocadas, geralmente, para os tempos fracos do compasso (2º e 4º), o que, aliás, é um traço familiar ao similar europeu.<sup>28</sup> A fórmula de compasso é outro elemento do esquema rítmico que também atua como diferencial entre os gêneros. Enquanto, por exemplo, a polca é escrita em compasso binário simples (2/4) e a valsa em compasso ternário (3/4), os xotes estão estruturados sempre em compasso quaternário. Cabe ainda mencionar que o acompanhamento rítmico na instrumentação para banda de música é, geralmente, confiado aos instrumentos de percussão (bombo, pratos e caixa), bem como aos instrumentos de sopro de timbre médio e grave, como os *saxhorns* (modernamente substituídos pelas trompas), os trombones e as tubas, todos por vezes aproveitados para a condução da seqüência harmônica.

## CONCLUSÃO

Os xotes do mestre Anacleto de Medeiros revelam as características estruturais presentes na produção musical do “repertório chorístico”. Observamos, também, que “a maneira lânguida que os músicos chorões imprimiam à execução mesmo das peças mais alegres”,<sup>29</sup> conforme salienta o pesquisador Tinhorão, não acha correspondente nas primeiras gravações do século XX, cuja *performance* revela que “a maneira lânguida” tem razão de acontecer, talvez, mais pela malícia e expressividade de suas melodias do que por uma execução cuja pulsação rítmica tendesse a um andamento mais lento, dolente.

A figura de Catulo da Paixão Cearense foi decisiva para a gradativa transformação não apenas do xote como também dos outros gêneros instrumentais (valsa, tango, polca, etc.), em verdadeiras modinhas, mudando, assim, a forma de

<sup>27</sup> A expressão “repertório chorístico” foi cunhada a partir de Cazes, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*, op. cit., p. 29-33.

<sup>28</sup> Essa gravação, de um autor espanhol, pode ser ouvida no seguinte site: [www.terra.es/personal2/danubio/schottish.htm](http://www.terra.es/personal2/danubio/schottish.htm).

<sup>29</sup> Tinhorão, J. R. *Pequena história da Música Popular Brasileira*, op. cit., p. 110.

sua execução. A transformação se processava por meio da inserção de uma letra na melodia e, principalmente, pela diminuição do andamento, o que induzia, por sua vez, a uma interpretação mais sentimental, aspectos principais da modinha, não propriamente como estrutura composicional definida, mas como “gênero de canção”, desenvolvido durante o final do século XIX e início do XX. Por outro lado, a *performance* do xote como “gênero instrumental” apresenta as mesmas indicações de execução próprias da linguagem das rodas de choro e observadas nas outras peças: andamento *moderato* e execução de caráter um pouco mais rítmico e vigoroso.

Em suma, por meio de uma análise mais contextualizada do ponto de vista histórico e estilístico quanto aos processos de criação, e utilizando, também, o auxílio dos primeiros registros fonográficos, realizados pela Banda da Casa Edison, sob a direção do próprio autor, foi possível identificar e avaliar quais seriam as principais características do xote, peça instrumental, e o xote, canção sentimental. Cumpre ainda destacar que não existe a preferência por uma ou outra forma de execução, mas que ambas retratam o ambiente no qual foram criadas e executadas. É, por conseguinte, admissível que cada uma dessas possibilidades de leitura da peça analisada goze de igual direito como evidência histórica.