

O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves, Portugal): um contributo da arqueologia para uma melhor apreensão da mundividência do al-Andalus

Alexandre Bento*
Miguel Costa**

BENTO, Alexandre; COSTA, Miguel. O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves, Portugal): um contributo da arqueologia para uma melhor apreensão da mundividência do al-Andalus. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 75-94, 2023.

Resumo: Predominantemente, a investigação no campo da música e seus instrumentos na Idade Média tem-se alicerçado em fontes escritas e iconográficas, por exemplo, originárias da escultura ou de representações em manuscritos de índole diversa. Além de escassas, essas fontes só nos surgem também com suficiente integridade a partir dos séculos XIII/XIV. Não obstante, a maior quantidade e rigor que a arqueologia nos propicia a partir da década de 1990 têm-nos vindo a revelar mais e novos dados graças à arqueologia preventiva, datações por isótopos de carbono e a um maior rigor sobre os contextos estratigráficos. Fontes essas, que além de escassas e raramente providas da integridade desejada, só pontualmente têm sido investigadas de forma aprofundada no âmbito concreto do estudo da música, seus agentes, seus instrumentos e suas práticas. Concretamente quanto aos instrumentos musicais do al-Andalus português, período de domínio e influência islâmica, árabe e berbere durante a Idade Média na península ibérica, o registo arqueológico conhecido não chega a albergar a dezena de exemplares. Neste âmbito e tendo como fonte arqueológica um tambor de cerâmica inédito exumado em Silves em contexto de período almóada, este trabalho pretende destacar o potencial destes artefactos e abrir novos rumos na interpretação do instrumento musical e dos contextos socioculturais em que o mesmo era produzido e tocado, almejando novos rumos na sua interpretação e uma mais aprofundada apreensão da mundividência na Idade Média no al-Andalus português. Além da descrição do objeto per se, pretende-se a sua articulação com a iconografia e outras fontes coetâneas, bem como com a sua potencial influência na etnografia, na identidade cultural e no património intangível.

Palavras-chave: Arqueomusicologia; Silves; Tambores; Instrumentos Musicais Medievais; al-Andalus.

*Investigador integrado - Instituto de Estudos Medievais - FCSH NOVA (Lisboa) - Universidade Nova de Lisboa). Mestre em Artes Musicais - Departamento de Ciências Musicais - FCSH Nova de Lisboa. Projeto financiado pela FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA - Referência da Bolsa: UI/BD/152799/2022. alexandrebento@fcs.unl.pt

** Investigador - Instituto de Estudos Medievais - FCSH NOVA (Lisboa) - Universidade Nova de Lisboa. Arqueólogo. Mestre em Arqueologia e Território (Arqueogeografia) - FLUC: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. cipriano1969@hotmail.com

Introdução

Problemática e contributo

No que respeita à música árabo-andaluza, há em Portugal pouquíssimos vestígios materiais propriamente ditos que possam ocupar os nossos investigadores ou inspirar os nossos artistas.

(Ferreira 2009b: 115)

A investigação sobre a música e seus instrumentos em território português na Idade Média tem-se baseado em fontes escritas (como crónicas, antifonários ou as Cantigas de Santa Maria de Afonso X) e iconográficas, originárias da tumulária, da pintura ou da escultura. Contudo, além de manifestamente escassas, estas fontes só nos surgem com suficiente integridade a partir dos séculos XIII/XIV. Por conseguinte, o estudo da música medieval augurou a sua génese graças à interdisciplinaridade, articulando-se maioritariamente com estudos literários, filológicos, gregorianos, litúrgicos e eclesiásticos (e.g., Ferreira 1986, 2011, 2014). Deste modo e na sequência de alguma concentração concedida ao mundo cristão em detrimento do mundo islâmico no território atualmente português até ao final do século XX, só desde as suas últimas décadas se tem vindo a desenvolver estudos dedicados à música de períodos anteriores ao século XIV, nomeadamente relativos ao al-Andalus português, período de domínio e influência islâmica, árabe e berbere durante a Idade Média na Península Ibérica. A arqueologia relativa a períodos até ao século XIII, tem vindo então a fornecer-nos maior quantidade e rigor nos dados, ainda que obviamente escassos e raramente providos da integridade desejada. Porém, os instrumentos musicais recuperados nestes contextos só circunstancialmente têm sido investigados de forma aprofundada no âmbito da música, seus agentes, seus instrumentos e suas práticas. Efetivamente, só nas últimas três décadas se tem vindo a articular lentamente a arqueologia com a etnomusicologia no que concerne ao al-Andalus português (e.g., Dias 2011, 2012; Moreno-García & Pimenta 2006).

Concretamente, o objeto de estudo que trazemos é um tambor inédito exumado na rua da Cadeia em Silves (Portugal) em contexto de abandono em período almóada. Face ao contexto e singularidade deste tambor, diversas questões se colocam: quais as suas características, práticas, agentes, funções e contextos históricos e culturais coetâneos correlacionados? Quais os eventuais paralelos/influências/potenciais destes instrumentos e respectivas práticas associadas na produção de património intangível e memória coletiva na contemporaneidade? Augurando expandir novos rumos e ajudar a colmatar progressivamente estas lacunas, pretende-se não só a descrição do objeto *per se*, como a sua articulação com a iconografia, a historiografia, tratados e outras fontes coetâneas disponíveis, vislumbrando também ampliar horizontes na sua interpretação, promovendo uma mais aprofundada apreensão da mundividência no al-Andalus.

Silves e o al-Andalus: um breve enquadramento histórico-geográfico

A união dos povos arábicos pela divulgação da palavra divina e a escrita da primeira obra em língua árabe erudita, o *Corão*, foi uma importante consequência da revelação ao profeta Muhammad, que revolucionou a história a partir do século VII. Essa união político-religiosa potenciou uma “potente mistura de retórica e pilhagem” que “alimentou o ciclo de unificação e fragmentação” (Mackintosh-Smith 2022: 43), característica essencial da civilização islâmica; possibilitou criar um vasto império, mas também as inúmeras fações que marcaram essa mesma civilização até ao presente. A expansão do império para ocidente levou à passagem dos árabes pelo Estreito de Gibraltar, no ano de 711, com um exército composto essencialmente por tropas berberes, comandado por Tariq Ibn Ziyad. Assim se iniciou a história do al-Andalus, que corresponde a um período de influência da cultura e religião islâmica na Península Ibérica, que só terminou com a tomada definitiva do Reino Nazari de Granada, no ano de 1492.

A cidade de Silves, ao tempo conhecida por Xilb ou Xelb, situa-se no Sul do atual território português, junto ao rio Arade, a cerca de 15 km da foz, num troço ainda navegável. Não é conhecido o momento da chegada e de ocupação muçulmana à cidade de Silves. Não obstante, os primeiros vestígios arqueológicos islâmicos conhecidos na cidade podem ser do período emiral. Os contextos político-religiosos mais marcantes do al-Andalus podem ser divididos em vários períodos que se caracterizam por importantes acontecimentos políticos que os distinguem. Podemos definir uma primeira fase pré-emiral desde a ocupação em 711 até à proclamação do emirado omíada por Abd al-Rahman I, no ano de 756. Seguiu-se o período emiral que durou até à proclamação do califado omíada em Córdoba por Abd al-Rahman III, no ano de 929. Na sua sequência, surge o período califal, que terminou no ano de 1029. A queda do califado por autocracia provocou revoltas e a existência de diversas forças aglutinadoras nas pequenas cidades culminaram na sua autonomia – a constituição de pequenos reinos independentes governados por elites locais (Gonçalves 2008: 39). Estes acontecimentos foram definidos como período das Taifas. Nos primeiros reinos de Taifas surge o reino independente de Silves, que entre 1031 e 1041 foi dirigido pelo governador Isa Bin Muhammad, e entre 1041 e 1048, pelo seu filho Amid al-Dawla (Khawli 2002: 28). O avanço da “reconquista” cristã promoveu então a entrada no al-Andalus dos novos líderes do Norte de África, a dinastia almorávida, visto que a fragmentação política no al-Andalus não permitia conter o avanço cristão. As revoltas ao jugo almorávida levam às segundas Taifas e à constituição de um reino autónomo em Silves, liderado por Ibn Qasi, um sufi que inicia uma nova doutrina, o muridismo. Ibn Qasi chegou a intitular-se Mahdi, um profeta redentor do islão com intencionalidade escatológica.

A época seguinte foi de instabilidade político-militar, o que levou Ibn Qasi a pedir auxílio aos almóadas, que tinham conquistado o poder aos almorávidas no Norte de África. Os almóadas eram mais tolerantes que os almorávidas. Porém, sentindo-se porventura

pressionados na fronteira norte pelo avanço dos cristãos, a sua reacção política foi centralizadora e pouco tolerante. Construíram um potente discurso condenatório dos almorávidas, a quem acusaram de heréticos, e adotaram como sigla absoluta o princípio da unicidade divina. Os almóadas dominaram a cidade de Silves desde meados do século XII até ao hiato da ocupação cristã entre os anos de 1189 a 1191, e desde 1191 até à conquista definitiva da cidade pelas tropas cristãs comandadas por D. Paio Peres Correia, em meados do século XIII.

O tambor da rua da Cadeia: contexto e achado

Uma escavação arqueológica na rua da Cadeia, em Silves, dirigida pelos arqueólogos Miguel Cipriano Costa e Carlos Oliveira, promovida pela Câmara Municipal de Silves e executada pela empresa Archeoestudos para a empresa Oliveiras, permitiu identificar níveis de ocupação de período islâmico. Os níveis arqueológicos identificados são muros, uma calçada e estruturas arqueológicas tipo “fossa” (silos e fossas), que comprovam a longa ocupação deste espaço. Os materiais arqueológicos indicam que esta área pode ter sido ocupada desde os inícios do período califal, até ao seu abandono em finais do período almóada. O contexto arqueológico onde se identificou o tambor objeto desta publicação (Fig. 1) é assim um nível de abandono associado a materiais arqueológicos de período almóada, nomeadamente cerâmica vidrada desse período.

A dinastia almóada ocupou o actual território português durante cerca de cem anos e a partir do registo arqueológico ainda não é possível diferenciar períodos durante a sua presença. Os materiais cerâmicos atribuídos a este período resultam de uma longa tradição oleira e a sua evolução estilística e decorativa não permite diferenciá-los cronologicamente. Em Silves ocorreram dois confrontos bélicos importantes neste período: a conquista da cidade por tropas cruzadas no ano de 1189 (posteriormente reconquistada pelos almóadas em 1191), e a já referida conquista definitiva da cidade pelas tropas de D. Paio Peres Correia,

em meados do século XIII. Neste encadeamento, os contextos e materiais arqueológicos não permitiram distinguir a qual destes dois períodos de confrontos violentos correspondem o contexto associado ao tambor que agora se dá notícia. O contexto arqueológico de abandono onde foi identificado o tambor na rua da Cadeia pode situar-se entre os anos 1189 e 1191 ou então entre o final do período almóada e o início da reconquista definitiva da cidade pelos cristãos.

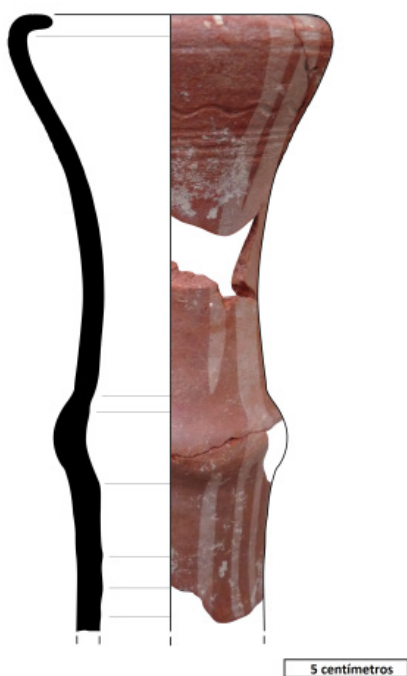


Fig. 1. O tambor da rua da Cadeia.

Fonte: Desenho e fotografia de Carlos Oliveira.

Abordemos então o nosso achado. É um tambor que apresenta campânula cônica e nó (i.e., moldura) num corpo cilíndrico. Modelado em pasta cerâmica mal depurada, de tonalidade alaranjada com grandes manchas de tonalidade cinzenta clara, apresenta elementos não plásticos de calibres anómalos; revela pouco cuidado no fabrico da pasta e cozedura irregular. Na campânula, de bordo invertido,

observa-se decoração incisa aplicada antes da cozedura da pasta, apresentando traços largos ondulados e lisos. Revelam-se ainda vestígios de pintura a branco, com traços verticais largos e irregulares a cor branca. Quanto às dimensões, a campânula apresenta diâmetro máximo de 13 cm e a altura conservada é de 24,3 cm.

Tal como em todos os casos coetâneos conhecidos, não restou qualquer outra parte (pele e/ou cordas de suporte que o constituiria) dada a natureza perecível dos materiais. O tambor apresentado indica estarmos na presença de um membranofone¹, i.e., um instrumento musical cuja produção sonora se processa através da vibração de uma membrana esticada, neste caso provavelmente uma pele animal. Contudo, não temos dados que permitam saber como se sustentaria a pele do instrumento: se colada, com cordas, ou ambas até.

Membranofones: articulando fontes e paralelos

Introdução

Quanto à bibliografia afecta à arqueomusicologia, façamos então uma breve síntese e contextualização de trabalhos que consideramos pertinentes e de referência no domínio do tambor que trazemos à luz. Carlos García Benito, que dedicou a sua tese de doutoramento à arqueologia musical (García Benito 2015), é presidente da comissão de trabalho em arqueologia musical da Sociedad Española de Musicología². Ainda que não exclusivamente dedicado ao medieval nem ao al-Andalus, este grupo de investigação tem vindo contudo a desenvolver trabalhos no campo do nosso objeto de estudo; exemplos disso são também os trabalhos de Raquel Jiménez

1 Nesta classe inclui-se também por exemplo o adufe e o pandeiro, cujas tipologias e derivações se mantiveram na etnografia e na etnomusicologia até aos nossos dias, tendo inclusive migrado para zonas como a América do Sul.

2 Disponível em: <https://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/arqueologia-musical/miembros.asp> accedido a 4 de Fevereiro de 2022.

Pasalodos e Rosário Álvarez Martínez. Esta última, catedrática no âmbito da História da Música, tem desenvolvido relevante e pertinente trabalho no nosso contexto; embora tenha dedicado grande parte da sua obra às Ilhas Canárias e ao órgão, também parte substancial do seu trabalho se concentrou no instrumentário e na iconografia musical do al-Andalus, tornando-se assim relevante elemento para a prossecução da nossa investigação (e.g., Álvarez Martínez 1987a, 1987b, 1995). Destaque-se agora Manuela Cortés García, investigadora da Universidade de Granada, que tem vindo a investigar e publicar relevantes estudos também indispensáveis à nossa investigação. Trata por exemplo a música, os instrumentos e os tratados musicais do al-Andalus (Cortés García 1986, 1996, 1999, 2008, 2011a, 2011b, 2012) e questões de género (Cortés García, 2011b), chegando a aprofundar as influências do esplendor do al-Andalus em Marrocos na actualidade (Cortés García 1986, 1993, 2014). Mauricio Molina tem vindo também a destacar-se no âmbito da música medieval. Dedicou a sua tese de doutoramento ao tema *Frame drums in the Medieval Iberian Peninsula* (Molina 2006), na qual trata a organologia dos instrumentos de percussão medievais, abordando também questões de género quanto aos instrumentistas. María Dolores Navarro de la Coba dedicou a sua tese de doutoramento aos *Instrumentos musicales encontrados en excavaciones arqueológicas pertenecientes a los siglos IX-XV en el territorio andaluz* (Navarro de la Coba 2020c). Concentrada geograficamente no al-Andalus actualmente espanhol, procura e estabelece, contudo, paralelos e contrastes com o Gharb, o que se torna útil e pertinente para a nossa investigação. A autora descreve as fontes arqueológicas de instrumentos musicais recolhidas no al-Andalus e avalia e analisa as suas tipologias, articulando-as com a iconografia, tratados e fontes coetâneas de outra índole; fá-lo também em relação ao actual território marroquino, inferindo influências do al-Andalus no território, produto dos êxodos a que a comunidade islâmica se subjugou. Tal como Cortés García, destaca e

articula reminiscências e paralelos desta cultura diferenciada na etnografia e etnomusicologia do actual território de Marrocos.

Delimitando com maior detalhe a questão da tipologia do nosso tambor, Alexandre Bill, Raquel Jimenez e Carlos Benito propõem uma classificação para os tambores de cerâmica do al-Andalus. Os autores afirmam que:

Clay drums have never been studied in comprehensive works that would value these instruments as a singular production of al-Andalus' pottery, and would permit the understanding of the findings in a larger frame. Moreover, the few works that have aimed to provide a musicological interpretation have used a very limited amount of findings (Bill, Jimenez & Benito 2013: 1098).

Em suma, distinguem os tambores de cerâmica do al-Andalus em tipo A – de campânula hemisférica – e tipo B – de campânula troncocónica, como é o nosso caso; em ambos os tipos se diferenciam também o corpo, conforme a sua forma cónica, cilíndrica ou fusiforme. Perante esta abordagem, parece-nos que as maiores semelhanças quanto à forma se encontram no tipo 2.36 (Bill, Jimenez & Benito 2013: 1103), ainda que não tenhamos dados suficientes que nos permitam inferir se a membrana (pele) seria colada ou sustentada com cordas conforme já referimos.

A literatura coetânea: os tratados musicais do al-Andalus

O estudo dos instrumentos da Idade Média é pejado de escolhos, devido à natureza indirecta da esmagadora maioria das fontes chegadas até nós, e ao contexto literário ou iconográfico em que estas devem ser interpretadas; a escassez de informações organológicas e o desequilíbrio cronológico e espacial da documentação contribuem para obscurecer ou complicar um panorama histórico de difícil reconstrução. Não admira, por isso, que muitos aspectos da evolução e das características dos instrumentos medievais estejam ainda em aberto, e que

nem sempre se consiga a unanimidade dos especialistas quanto a este ou aquele ponto (Ferreira 1994: 41).

Quanto à música, sua teoria, práticas e instrumentário, conhecemos tratados oriundos do al-Andalus que, dedicados ou não exclusivamente à música, nos proporcionam inferir da existência, funcionalidades e práticas artísticas em que os instrumentos se inseriam (Cortés García 1999, 2008; Navarro de la Coba 2020a). Contudo, embora a relevante quantidade e diversidade do instrumentário referida nas fontes em que se verifica uma substancial diversidade de cordofones, membranofones e aerofones (e.g., Álvarez Martínez 1987a, 1995; Navarro de la Coba 2020a, 2020c), a tipologia (e respectiva morfologia e dimensões) do tambor que apresentamos não é referida ao longo desses tratados. Alguns não referem sequer membranofones (Cortés García 1999, 2008; Navarro de la Coba 2020a), como no caso dos tratados de Ibn ‘Abd Rabbihi (Córdova, 860-940), Abu L-Salt B. Ummaya al-Dani (Denia, 1068-1134), Ibn Bayya, Abu Bark (final do séc. XI - Fez, 1139) e Ibn Sab’in, Abd al-Haqq (Valle de Ricote, Múrcia, c.1217 - Meca, 1270/71). Não obstante, outros autores incluíram membranofones nos seus textos (Cortés García 1999, 2008; Navarro de la Coba 2020a, 2020c) como é o caso de Ibn Sida, o *cego de Múrcia*, (Múrcia, 1007/8 - Denia, 1066), refere o daff (adufe), tabl (atabal), kuba (pequeno tambor cilíndrico), kabar e kassaba (ambos do tipo darbuka?) e daffata (tambor). Al-Turtusi, Abu Bakr (Tortosa, 1059 - Alexandria, 1120) refere o duff e o tabl. Al-Saqundi, Abu-I-Walid (Córdova, meados do séc. XII - Sevilha, 1231/2) refere o duff e o aqwal (tambor?). Ibn al-Darray al-Sabti, Abu ‘Abd Allah (Sevilha? Séc. XIII - Ceuta, 1293/4) cita o duff, o girbal e kinnara (ambos espécies de duff), tabl, kuba, kabar (espécie de darbuka em cerâmica) ‘asaf (tambor unimembranófono), kus e ayr (ambos tipo tabl).

Em suma e quanto aos membranofones referidos, podemos classificá-los genericamente como aqwal, daff ou duff (adufe), tabl (atabal), kuba (tambor cilíndrico) e do tipo darbuka: kassaba e kabar (Navarro de la Coba 2020c: 91).

Tambores de pequena dimensão como o inédito que trazemos, parecem não integrar, ou pelo menos não ser exclusivos do meio cortesão ou intelectual coetâneo; ao invés, a sua existência é preterida induzindo-nos a corroborar a sua inserção em contextos populares e profanos conforme desenvolvemos adiante. Ainda no âmbito das fontes escritas e quanto à poesia do al-Andalus, esta traz-nos algumas referências a instrumentos musicais coetâneos - embora predominantes quanto a cordofones e aerofones tal como nos tratados musicais, surgem-nos contudo pontuais referências a membranofones como o adufe (Navarro de la Coba 2020c: 91-96).

Membranofones na iconografia musical no al-Andalus

Tal como nas fontes textuais, também na iconografia do al-Andalus prevalecem as referências a cordofones (e.g., laud) e aerofones (e.g., flautas), principalmente em contextos de elite e em detrimento de instrumentos de percussão. Em Portugal e não obstante a escassez de vestígios, a arqueologia traz-nos um relevante exemplar em cerâmica. No *Vaso de Tavira*³ (Dias 2012), peça impar exumada em contexto do al-Andalus português (Fig. 2), encontramos a representação de músicos e instrumentos, observando-se dois músicos a tocar membranofones (?), concretamente um adufe e um possível tambor; este último visivelmente maior que o nosso inédito, se compararmos com a figura antropomórfica que o utiliza. Contudo, embora se observe que o instrumento é apoiado sob o braço direito e percutido com a mão esquerda, a peça não permite tirar ilações exatas quanto à organologia ou forma de execução. Para Cláudio Torres (2004) e Susana Gómez Martínez (2011), trata-se de um objeto de arte popular do período almorávida, representando a tradição berbere relativa ao matrimónio. A sua função seria conter uma planta da família do manjerico, (alfadega ou albahaca), “chamando-se o vaso de alfabeguer,

3 Disponível em: <http://patrimoniislamico.ululsofona.pt/detalhe.php?id=813>. Acesso em: 4 jun. 2022.

ainda hoje presente na tradição popular associada às festas de agosto em valência, Espanha” (Dias 2012: 72).

Quanto ao legado iconográfico oriundo do mundo cristão ibérico coetâneo, embora nos proporcione um instrumentário diversificado, também os membranofones são remetidos a uma condição de quase omissão. Resume-se a contemplar o adufe, surgindo apenas um tambor do tipo darbuka nas Cantigas de Santa Maria no séc. XIII na corte de Afonso X (Álvarez Martínez 1987a; Dias 2012: 72). Concretamente

na miniatura 300 desta obra de Afonso X, o Sábio, aparece uma mulher que toca um tambor em forma de ampulheta (*reloj de arena*) apoiado no ombro e no pescoço, tocado por ambas as mãos. Porém, ainda que tal como no *Vaso de Tavira* a dimensão se assemelhe a alguns tambores do al-Andalus, não parece ocorrer essa similaridade quanto ao nosso tambor, de menor dimensão. Além de ser executado por uma figura feminina, destaque-se que este elemento iconográfico revela que os membranofones não eram património exclusivo do mundo islamizado.



Fig. 2. Vaso de Tavira.

Fonte: Museu Municipal de Tavira⁴.

⁴ Disponível em: <http://museumunicipaldetavira.cm-tavira.pt/content/noticias-destaque/%E2%80%9Cvaso-de-tavira%E2%80%9D-em-exposi%C3%A7%C3%A3o-no-museu-do-louvre>. Acedido a 4 de Fevereiro de 2022.

Faustino Porras Robles tem tido também um papel preponderante no domínio da iconografia musical no âmbito da Espanha islâmica (Porras Robles 2009) bem como as já citadas Raquel Jimenéz Pasalodos e Alexandra Bill, que em conjunto têm desenvolvido importantes trabalhos quanto a tambores de cerâmica do al-Andalus (e.g., Jimenez & Bill 2012). No contexto do actual território espanhol, refira-se também o potencial que a plataforma digital Red Digital de Colecciones de Museos de España⁵ nos proporciona no âmbito do instrumentário medieval do al-Andalus. Ainda no al-Andalus espanhol, destaque-se a *tañedora* de tambor (**Fig. 3**) actualmente patente no Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, que ao invés das proporções observadas no *Vaso de Tavira*, apresenta um tambor unimembranófono cujas dimensões se poderão assemelhar às do tambor que tratamos. Quanto à forma de execução do instrumento, repare-se que a figura feminina desta escultura atribuída ao período entre os séculos XI-XIII (períodos califal-almóada) sustenta o tambor com a membrana (pele) voltada para baixo, de forma distinta da representação do *Vaso de Tavira*. Em suma, quanto aos membranofones na iconografia, seja ela produzida no al-Andalus ou nos reinos cristãos ibéricos coetâneos, os instrumentos de percussão são praticamente ignorados e a sua forma de execução surge-nos de diferentes formas.

Evidências e paralelos arqueológicos no al-Andalus

A arqueologia dos instrumentos musicais na Alta Idade Média é um tema de difícil abordagem. No caso dos cordofones e sendo estes construídos essencialmente em madeira, material perecível, torna-se praticamente impossível a sua subsistência até aos nossos dias.

Deste modo, resta-nos quase exclusivamente instrumentos musicais fabricados em cerâmica. Quanto à mundividência no al-Andalus, “continua envolvida na penumbra a forma como eram ocupados os tempos de lazer nestas sociedades” (Gómez Martínez 2014: 108); por conseguinte, dadas as esporádicas referências das fontes escritas e iconográficas às práticas culturais e artísticas, os vestígios arqueológicos que tratamos, ainda que escassos, auguram relevante potencial e contributo como é exemplo o nosso objeto de estudo.



Fig. 3. *Tañedora* de tambor.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 264).

⁵ Disponível em: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>. Acedido a 4 de Fevereiro de 2022.

Paralelos no al-Andalus português

Ainda que os tambores sejam os instrumentos musicais mais comuns no registo arqueológico do al-Andalus, o conjunto dos exemplares conhecidos em território português resume-se a seis exemplares: dois provenientes de Silves (Gomes 1992; Gonçalves *et al.* 2018), um da Meia Praia - Lagos (Silva & Gonçalves 2020), outro proveniente de Alcoutim (Catarino 1999) e ainda dois fragmentos (bordo e corpo) oriundos de Santarém (Viegas & Arruda 1999; Silva 2011; Gonçalves *et al.* 2017).

O primeiro tambor de Silves (Fig. 4), publicado por Rosa Varela Gomes (1992), é um dos casos mais conhecidos e relevantes e foi atribuído aos séculos VIII-IX (?) - período emiral (?). É um tambor de cerâmica constituído

por corpo cilíndrico e campânula troncocónica (Gomes 1992: 30), tem 21,8 cm de altura e 13 cm de diâmetro (Gomes 1998: 172) e foi exumado na Almedina de Silves. Um segundo tambor de Silves (Gonçalves *et al.* 2018) oriundo de enchimento de silo, apresenta campânula troncocónica, pintura a branco, e é atribuído já ao séc. XII. Destaque-se ainda que, de diferente forma, ambos se assemelham com o inédito que apresentamos quanto à dimensão, tal como o exemplar proveniente do Castelo Velho de Alcoutim e produto das escavações lideradas por Helena Catarino - atribuído aos séculos X-XI, encontra-se no Museu Nacional de Arqueologia (Portugal) sob o nº de inventário: 999.2.6. (Catarino 1998, 1999); ausente de decoração, apresenta campânula e corpo cónicos.



Fig. 4. o tambor de Silves.

Fonte: a) Gomes (1998: 172); b) Gomes (1992: 27).

No Gharb al-Andalus (Fig. 5) e exumado a menos de 40 km de Silves, o tambor da Meia Praia (Fig. 6) será o que mais se assemelha ao nosso objeto de estudo; a parte superior é ligeiramente acampanada, a base troncocónica, e apresenta ainda pintura a branco (Silva & Gonçalves 2020: 227). Contudo, embora as semelhanças quanto à forma de ampulheta

(*reloj de arena*) e ao nó (i.e., moldura) no corpo cilíndrico, as dimensões são cerca do dobro do nosso tambor. Nesta sequência referiram-se ainda as afinidades que o exemplar da Meia Praia tem com um dos fragmentos de Santarém (Gonçalves *et al.* 2017, 2018), ostentando corpo cilíndrico e decoração também pintada a branco.



Fig. 5. Legado do Gharb al-Andalus no Algarve atual - achados de tambores.

Fonte: Créditos de Bruno Freitas.

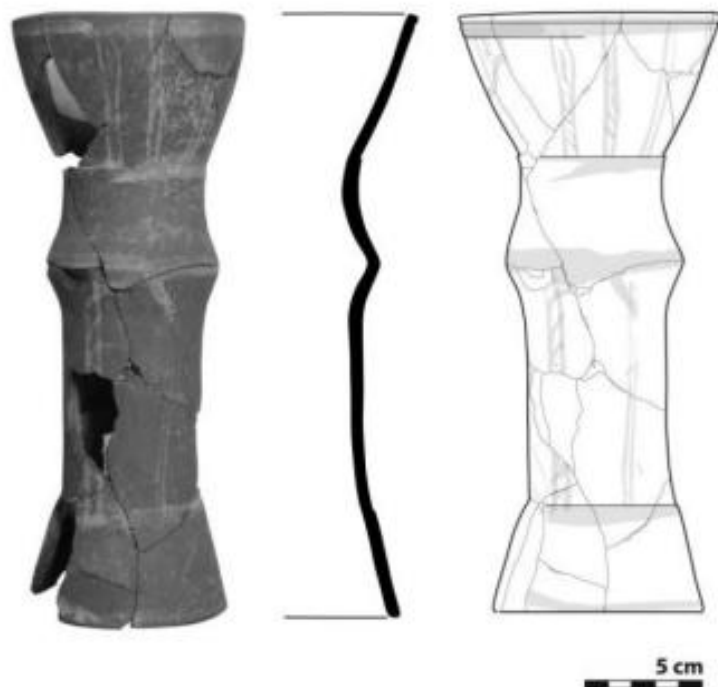


Fig. 6. tambor da Meia Praia (Lagos).

Fonte: Silva & Gonçalves (2020: 228).

Paralelos no al-Andalus espanhol

No contexto do al-Andalus que tratamos mas em território actualmente espanhol, encontramos o registo de 21 instrumentos de percussão (Navarro 2020c: 189-200), concretamente membranofones, cuja tipologia se enquadra no âmbito dos tambores de cerâmica (i.e., membranofones). Destaque-se que tendo dimensões entre os 11,3 cm e os 32,2 cm, a maioria apresenta dimensões entre os 12 e os 22 cm; pequenas dimensões comparando com as darbukas e similares referidas em fontes de outra índole e que parecem ter sobrevivido praticamente incólumes quanto à sua tipologia até à contemporaneidade (Jimenez & Bill 2012; Navarro de la Coba 2020c: 211-215). Em Almería surgem-nos três fragmentos (Navarro 2020c:

389-430) cuja tipologia evidencia semelhanças ao tambor que apresentamos: um primeiro (Fig. 7a), proveniente da Alcáçova de Almería e atribuído aos séculos XII-XIII (período almóada), com 21 cm de altura e 7 cm de diâmetro, apresenta também moldura central; um segundo (Fig. 7b), apresentando também corpo cilíndrico e moldura central, atribuído aos séculos XI-XV (período califal - Nazari), cujas dimensões também se assemelham (22,2 cm × 6,5 cm); e um terceiro (Fig. 7c), que ausente de moldura central, apresenta contudo dimensões (18,5 cm × 6,5 cm) e incisões similares ao exemplar da rua da Cadeia. Linhas incisivas essas que também nos surgem por exemplo num fragmento proveniente de Jerez de la Frontera (Navarro de la Coba 2020c: 397-398) atribuído ao século XII (período almóada).



Fig. 7. Fragmentos de Almería.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 389-393)

Destaquem-se agora dois fragmentos oriundos de Málaga (Fig. 8 e 9) e patentes em coleção particular (Navarro de la Coba 2020c: 421-424) que apresentam nós como o inédito que trazemos e são atribuídos aos séculos XIV-XV (período Nazarí). Atribuído aos séculos X-XI (período califal), refira-se também um exemplar depositado no Museo de Málaga, que não apresentando nó (i.e., moldura), apresenta contudo incisões lineares

similares às do exemplar que trazemos (Navarro de la Coba 2020c: 425-426). Por fim e quanto ao nó/moldura patente no tambor da rua da Cadeia, repare-se no exemplar de “El Castillejo de Los Guájares” (Fig. 10) proveniente de Granada (Navarro de la Coba 2020c: 419-420), cujas semelhanças são também percebidas por Silva & Gonçalves (2020: 228) em relação ao tambor da Meia Praia supracitado.



Fig. 8. Fragmento de Málaga I.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 421).



Fig. 9. Fragmento de Málaga II.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 423).



Fig. 10. de “El Castillejo de Los Guájares.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 419).

Em suma e não esquecendo eventuais imprecisões quanto às cronologias atribuídas, verificam-se similaridades quanto a tambores atribuídos ao período almóada e Nazarí, como a particularidade de se encontrarem em áreas junto à orla marítima, cujas vantagens na troca e transmissão de ideias, práticas e procedimentos sociais, culturais e tecnológicos é sobejamente conhecida e tratada. Deste modo, na sequência da classificação de Bill, Jimenez & Bentito (2013) e dos paralelos e semelhanças que encontramos no al-Andalus, podemos sugerir que a produção do tambor da rua da Cadeia seja já referente ao século XII (ou mesmo posterior), dado que quase todos os tambores de tipo A (campânula hemisférica) são atribuídos aos séculos X-XI.

Contextos artísticos e socioculturais: a dinâmica da mundividência

La gran cantidad de hallazgos de tambores de cerámica andalusíes contrasta con la escasez de estudios en torno a estos instrumentos. Sin embargo, creemos que estos hallazgos son un testimonio privilegiado de las prácticas musicales populares andalusíes (Jiménez Pasalodos & Bill 2012: 1).

Deste modo, verificamos profícuo e pertinente o desenvolvimento do estudo destes vestígios arqueológicos em articulação com a etnomusicologia, dado o conhecimento que nos podem trazer concretamente sobre as práticas culturais e artísticas medievais, além da sua construção e produção. Concentremo-nos então no contexto sociocultural e artístico: em período de domínio islâmico, tudo leva a crer que tenha ocorrido uma maior actividade de trocas culturais musicais no meio popular peninsular, não só através das elites orientais, mas principalmente do povo, autóctone, em convivência com árabes e berberes. Conforme verificamos, existe um desequilíbrio entre a quantidade de vestígios arqueológicos (tambores neste caso) e as raras referências e representações patentes nas fontes literárias e iconográficas, o que reitera a muito provável execução destes instrumentos em contextos populares.

À medida que a Idade Média avança, duas realidades se tornam evidentes no sudoeste peninsular. Por um lado, a da permanência, em termos de ocupação do território, de um fio condutor que mergulha as suas raízes nos processos de construção do mundo romano; por outro, a de uma progressiva e cada vez mais vincada abertura a Oriente (Macias & Lopes 2012: 324).

A partir do século VIII, “os canais abertos com o Oriente permitiram, progressivamente, a introdução de práticas artísticas de grande sofisticação, entre as quais, a tradição musical cortês árabo-persa” (Ferreira 2009b: p.116).

Essa implantação,

acentuou-se no início do século IX, na corte califal de Córdoba, com a vinda de vários artistas oriundos de Medina e de Bagdad, dos quais o último a chegar e o mais famoso é hoje Ziryab, por muitos considerado o fundador da escola musical andaluza (Ferreira 2009b: 116).

Mestre nas artes musicais e na estética, Ziryab revolucionou os métodos de ensino; criou escolas que alguns defendem terem sido públicas e não apenas para escravas e terá supostamente introduzido uma quinta corda no nobre *ūd*, (i.e., alaúde) fenómeno que se tornou difícil de comprovar (Dias 2011: 24-30).

O repertório de Ziryab, que ele próprio ensinou às filhas e as escravas rigorosamente treinadas como cantoras (as quais eram posteriormente – em conformidade com as práticas da época – vendidas com enorme lucro), era constituído por milhares de canções, servindo o alaúde para pontuar e acompanhar[...] (Ferreira 2009b: 116).

Ziryab viria a falecer em 857 ainda antes do emirado se ter tornado califado, o que ocorreu apenas em 929. O seu legado nos hábitos, quotidiano, modas e práticas culturais e identitárias do al-Andalus foi de relevância impar.

Entre las cualidades por las que eran valoradas, Ibn Bultan señala que la cantora perfecta debía poseer pureza y potencia de voz, además de aunar buenas técnicas vocales y recitativas, observando las reglas métricas y gramaticales a la hora de memorizar correctamente la poesía. Si además tenía buen oído para los distintos ritmos, demostraba su virtuosismo instrumental, excelente voz y calidad melódica, era ingeniosa y de alma delicada, sería la esclava perfecta, ya que proporcionaría más placer y tendría más aceptación en el mercado. Estos datos revelan que la mujer, como heredera de la rica tradición islámica, jugaría un papel relevante en la sociedad de su época y la transmisión de sus conocimientos, especialmente

durante los siglos IX al XIII, considerados como los períodos más florecientes en el campo de las artes (Cortés García 2017: 162).

O papel feminino neste processo é assim determinante. É incrementada uma maior participação e inclusão da mulher, progressivamente detentora de educação musical em mais estratos da sociedade, nas manifestações culturais e artísticas do quotidiano *vs.* ortodoxia oriental coetânea. Ao género feminino difundem-se as condições de poetisa, bailarina, instrumentista e até compositora (Navarro 2020b). Atente-se ainda neste contexto de género, ao facto do termo *escrava* não ter provavelmente o mesmo significado que lhe possamos atribuir perante outras dinâmicas e pirâmides de poder noutros contextos históricos e sociopolíticos. Em relação à mulher nessas sociedades cuja génese cultural se inicia antes da nossa Era, repare-se que já no período pré-islâmico, além de *qaina* (escrava pertencente a senhores notáveis), encontramos também terminologias como *yariyas* (escravas num mundo mais popular), *muganiyya* (cantora), *zammara* (*tañedora* de instrumentos) ou *zaniyya* (adúltera) (Cortés García 2011b: 138-141).

Perante a *revolução* cultural ocorrida desde o início do séc. IX seguida dos períodos almorávida e almóada, ocorre assim uma acentuada e dinâmica evolução cultural responsável pela construção e consolidação identitária musical do al-Andalus. O ensino e prática da música disseminava-se e encontrava-se já num estado de relativo desenvolvimento. Esta é uma fase em que se *democratizam* as artes musicais, aproximando povo e elites: “a cultura berbere, que estava já enraizada no povo peninsular, encontrava paralelos nas casas nobres, e a cultura musical tornou-se abrangente a todas as classes, tal como outras liberdades sociais” (Dias 2011: 24-30). Elites essas que viriam também a influenciar as congéneres dos vizinhos reinos cristãos com as suas artistas conforme observado nos motivos iconográficos; artistas essas, cuja formação inicialmente realizada em Medina e Bagdad se viria a realizar na península Ibérica quando esta adquiriu um

estatuto de centro cultural de grande qualidade, substancial e progressivamente diferenciado, na sequência do novo esplendor iniciado pelo já referido Ziriyab.

A dança e o canto eram uma e a mesma coisa, e surgem no início do séc. XI, as zambras ou samar, os serões musicais e artísticos que já não só se realizavam nas veladas nocturnas dos palácios reais com as cem flautistas e alaudistas, mas também um pouco por todas as casas das famílias (Dias 2011: 24-30).

Paralelos, identidade e património: passado e contemporaneidade

Os contextos sociais e artísticos em que tambores como o da rua da Cadeia estariam integrados, provavelmente oriundos de tradições árabes e berberes (Jimenez & Bill 2012: p.31), terão caído em desuso. Dada a súbita desapareção dos contextos arqueológicos, tudo nos indicia que estes instrumentos fossem elementos de uma mundividência islamizada, articulada com elementos culturais autóctones e procedentes de migrações anteriores. Verifica-se a sua ausência a partir do século XIV, coincidindo com a reconquista e a cristianização, corroborando a atribuição destes tambores a contextos culturais acentuadamente distintos, exclusivos do al-Andalus (Jimenez & Bill 2012: 31).

Mesmo não sendo considerados objetos de prestígio e maioritariamente exumados em conjunto com cerâmica de uso doméstico (e.g., o caso do exemplar de Castillejo de los Guájares), os tambores do al-Andalus apresentam substancial qualidade artística da sua produção (Jimenez & Bill 2012: 22-23). A sua tipologia leva-nos a destacar a sua diferenciação e potencial exclusividade territorial e ter-se-ão disseminado pela cultura popular autóctone, promovendo a consolidação da identidade cultural andalusa. A cultura do al-Andalus consolidava uma identidade diferenciada na transição entre os séculos XI-XII, assimilando as práticas artísticas de outras regiões, podendo

até conjecturar-se acerca de um programa iconográfico inserido na arte popular do sul do al-Andalus (Dias 2012: 77). Quanto a esta distinção e identidade, repare-se por exemplo, que se em relação aos séculos VIII/X, Rosa Varela Gomes afirma que as “cerâmicas de Silves devem ter sido importadas e os seus possíveis paralelos, ou protótipos, encontrar-se-ão em contextos orientais” (Gomes 1992: 21), já em contextos posteriores ao século X, podemos inferir da possível produção no próprio al-Andalus. Os tambores do al-Andalus corroboram o processamento e dinâmica de uma identidade diferenciada da cultura popular no território. Cultura essa que, nomeadamente através das práticas musicais populares, se revela ímpar, idiossincrática e paulatinamente consolidada.

Reminiscências no Magreb: ta'arijas

Os tambores de cerâmica do al-Andalus apenas encontrarão paralelos etnográficos no Magreb, diferenciados de outras práticas musicais islâmicas (Jimenez & Bill 2012: 35). Este tipo de instrumento parece ter desaparecido do registo arqueológico ao longo da reconquista cristã, sendo que os paralelos contemporâneos que mais se assemelham se encontram no noroeste africano, provavelmente fruto dos fluxos migratórios a que as comunidades islamizadas se subjugaram.

Um dos instrumentos mais populares em Marrocos é a ta'arija, que consiste num tambor de cerâmica, unimembranofone cujas dimensões se situam habitualmente entre os 8 e os 35 cm – pequenas dimensões como alguns exemplares do al-Andalus. Os mais pequenos apresentam a singularidade de ter uma corda debaixo da membrana, que produz um timbre peculiar e são os que apresentam mais semelhanças com os tambores do registo arqueológico do al-Andalus. Além disso, as técnicas de execução e contextos performativos em que se enquadram condizem por vezes com a iconografia tratada e atente-se ao facto de serem tocados por mulheres e crianças (Jimenez & Bill 2012: 36-40). Repare-se também

que apesar da relevância do papel feminino nas práticas associadas à ta'arija, verifica-se a sua omissão na etnomusicologia do Magreb, dificultando a obtenção de fontes. Facto que se deverá provavelmente aos contextos não profissionais e privados em que a performance se processa. O uso da ta'arija, instrumento que só existe em território marroquino e argelino, “*puede reforzar los lazos entre el pasado y el presente*” (Jimenez & Bill 2012: 41).

A tricotomia património, identidade e cultura imaterial

O homem, o sujeito, o signo, o ser, o indivíduo ou o interpretante relacionam-se, articulam-se e interagem com objetos, memórias e emoções de forma dinâmica, dependendo sempre do espaço e do tempo. É deles que depende o significado que atribuímos aos objetos, às coisas, e inclusive à energia como no caso da música, cuja produção sonora, artística e simbólica consiste na produção de ondas sonoras, energéticas e intangíveis. No nosso caso, trazemos um artefacto material que podemos articular com outras fontes também no sentido de aprofundar o seu papel e potencial quanto ao património imaterial até aos nossos dias. Cultura material e imaterial ou intangível são quase sempre indissociáveis. Crónicas, castelos, selos, hábitos alimentares, documentação de diversa índole, música, relíquias e memórias colectivas, integram um conjunto de instrumentos que se articulam na construção, legitimação e consolidação de identidade e património.

Património tornou-se um vocábulo legitimador e produtor de poder em inúmeros contextos, inclusive subjugado à instrumentalização institucional no processo de construção e consolidação de identidade nacional e regional bem como dos seus elementos etnosimbólicos. Oriundo de regimes e políticas de salvaguarda afectos à cultura material, o conceito foi sendo também alargado à cultura imaterial. Atualmente, num século XXI infectado política e institucionalmente por

recomendações da Unesco como os programas Obras Primas do Património Cultural Oral e Imaterial da Humanidade (Unesco 2001, 2003, 2005) e a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial ou Intangível (PCI) de 2003 (Unesco 2003) e respectivas ratificações e procedimentos, estas são objeto significativo da utilização dos recursos do Estado. No âmbito da imaterialidade ou intangibilidade e concretamente delimitado à Península Ibérica, recorde-se que o Fado e a Dieta Mediterrânica por exemplo, são reconhecidos pela Unesco como património cultural imaterial da humanidade.

Conclusões e trabalhos futuros

Além dos processos de construção e produção dos instrumentos *per se*, o objeto de estudo que trouxe tanto nos proporciona dados e possibilidades ao nível do que *poderia ser* (como instrumento musical e respectiva organologia) como em relação aos contextos socioculturais e artísticos em que estaria inserido. Através do potencial da interdisciplinaridade associada aos Estudos Medievais, aqui representada pela arqueomusicologia, demonstra-se o seu contributo para uma melhor apreensão das dinâmicas evolutivas da mundividência no medievo, concretamente no al-Andalus português.

O nosso tambor inédito contribui por exemplo para inferir a relevância e a dinâmica do género feminino nas práticas musicais populares em contextos diversos, nomeadamente festividades e casamentos. Num ímpar contexto de um território islamizado imerso em reminiscências de mundividências anteriores, o tambor da rua da Cadeia indicia-nos tipologias e funcionalidades etnomusicológicas autónomas e diferenciadas do al-Andalus em relação às sociedades congéneres e vizinhas. Destaque-se a sua pequena dimensão e o nó (i.e., moldura) patente no corpo cerâmico pintado a branco, elementos só presentes numa reduzida parte

dos tambores do período islâmico exumados na Península Ibérica. Instrumentos esses que, maioritariamente provenientes de contextos domésticos, ter-se-ão disseminado pela cultura popular autóctone, promovendo a consolidação da identidade cultural andalusa.

A arqueomusicologia manifesta-se profícua, auxiliando-nos a explorar e melhor inferir como se processava a mundividência, as práticas artísticas e a construção de memórias coletivas do homem medieval. Acrescentemos que fruto dos êxodos aos quais a população islamizada da Península Ibérica se subjugou, o legado do al-Andalus parece ter subsistido até à contemporaneidade – corroboramos que

é maioritariamente em território marroquino que devemos procurar estabelecer paralelos. Articulação essa, que dotará também os povos norte-africanos de novos elementos para a compreensão das suas memórias e práticas culturais. Deste modo, auguramos pertinente a continuação do estudo aprofundado dos vestígios arqueológicos em articulação com a etnomusicologia, no sentido de inferir e melhor interpretar as suas funcionalidades e contextos, o que proporcionará um melhor conhecimento sobre as práticas culturais e artísticas medievais do al-Andalus português, abrindo também novos rumos quanto às práticas contemporâneas no Magreb.

BENTO, Alexandre; COSTA, Miguel. The islamic clay drum of rua da Cadeia (Silves, Portugal): a contribution of archaeology to a better understanding of the worldview of al-Andalus. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 75-94, 2023.

Abstract: Research in the field of music and musical instruments of the Middle Ages has mainly been based on written and iconographic sources, such as sculpture or representations in manuscripts of various types. Besides being scarce, these sources are only available with sufficient integrity from the 13th/14th centuries on. Nevertheless, the higher amount of archaeological work carried out in Portugal since the 1990s has revealed new and more data due to preventive archaeology, carbon-dating methods, and more rigorous stratigraphical analysis. These sources, however, are still scarce and seldom well preserved, they have only occasionally been deeply studied in the concrete study of music, its agents, its instruments, and its practices. Concerning the musical instruments of the Portuguese al-Andalus, period of Islamic, Arabian, and Berber domination and influence during the Middle Ages, in the Iberic Peninsula, fewer than ten musical instruments have been identified in archaeological context. In this scope and having an unpublished ceramic drum discovered in Silves in an archaeological context of the Almohad period, this work strives to highlight the potentialities of these artifacts and hint new directions in the interpretation of this musical instrument and of the sociocultural contexts in which it was produced and played, aiming at new paths in its interpretation and a deeper understanding of worldview in the Middle Ages in Portuguese al-Andalus. Besides describing the object by itself, this work aims to articulate it with iconography and other coeval sources, as well as with its potential influence on ethnography, cultural identity and intangible heritage.

Keywords: Archaeomusicology; Silves; Clay Drums; Medieval Musical Instruments; al-Andalus.

Referências bibliográficas

- Álvarez Martínez, R. 1987a. Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen: algunos problemas iconográficos. *Revista de Musicología* 10 (1): 67-104
- Álvarez Martínez, R. 1987b. La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas. In: *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, 1987, Salamanca.
- Álvarez Martínez, R. 1995. Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval Cristiana. In: Fernández Manzano, R.; Santiago Simón, E. (Eds.). *Música y poesía al-sur de al-Ándalus*. El Legado Andalusi, Granada; Lunwerg Editores, Sevilla, 93-120.
- Bill, A.; Pasalodos, R.; Benito, C.G.. 2013. A classification of clay drums from the al-Andalus (9th-14th Centuries AD). Disponível em: <<https://abre.ai/hjUg>>. Acesso em: 30/10/2023.
- Catarino, H. 1998. *O Algarve Oriental durante a ocupação islâmica*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Catarino, H. 1999. Cerâmicas omíadas do Garb al-Andalus: resultados arqueológicos no Castelo Velho de Alcoutim e no Castelo das Relíquias (Alcoutim). *Arqueologia y Territorio Medieval* 6: 113-132.
- Cortés García, M. 1986. Tetuán, paraíso encontrado de la música andalusí. *Separata do Boletim de la Asociación Española de Orientalistas* 22: 373-379.
- Cortés García, M. 1996. *Pasado y presente de la música andalusí*. Fundación El Monte, Espanha.
- Cortés García, M. 1999. Fuentes escritas para el estudio de la Música en al-Andalus (ss. IX-XIV). In: *Actas del Congreso sobre Fuentes Musicales en la Península Ibérica*, 1999, Espanha.
- Cortés García, M. 2008. Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar. *Itamar: Revista de Investigación Musical* 1: 159-182.
- Cortés García, M. 1993. Algunas notas sobre la música andalusí en Marruecos. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 39: 247-262.
- Cortés García, M. 2011a. Escuelas musicales andalusíes y sistemas didácticos. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 23: 31-65.
- Cortés García, M. 2011b. Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas cantoras (ss. XI-XIX). In: Masmano, R.I. (Ed.). *Mujer versus música*. Editorial Rivera Mota, Valencia, 139-198.
- Cortés García, M. 2012. Ibn al-Jatib: sus escritos sobre música y sus aportaciones al arte musical. In: Moral, C.; Velázquez, F. (Eds.). *Ibn al-Jatib y su tiempo*. Universidad de Granada, Granada, 309-341.
- Cortés García, M. 2014. El patrimonio musical andalusí de la tradición clásica en el Magreb: realidades y retos en el nuevo milenio. *Música Oral del Sur: Revista Internacional* 11: 27-57.
- Cortés García, M. 2016. Aproximación al universo musical Sufi de al-Andalus en las cofradías, los tratados y la impronta de sus poetas en las nawbas magrebies (ss. XVII-XX). *Música Oral del Sur: Revista Internacional* 13: 11-45.
- Cortés García, M. 2017. *La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas* (SS. IX-XVII). Universidad de Granada, Granada.
- Dias, A.C.M. 2011. *O adufe: contexto histórico e musicológico*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Faro, Faro.
- Dias, A.C.M.. 2012. Iconografía musical no Vaso de Tavira. *Actas do I Encontro Ibero-Americano*

- de Jovens Musicólogos por uma Musicologia Criativa, 2012, Coimbra.
- Ferreira, M.P. 1986. *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica Galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Imprensa Nacional, Lisboa.
- Ferreira, M.P. 1994. As raízes medievais dos instrumentos musicais europeus. In: Alvarenga, J.P. et al. *Fábrica de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*. Eleta-94, Lisboa.
- Ferreira, M.P. 2009a. *Aspectos da música medieval no Ocidente Peninsular*. Imprensa Nacional; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Ferreira, M.P. 2009b. Memórias musicais de al-Andalus. *Xarajib: Revista do Centro de Estudos Luso-Árabes* 7: 115-121
- Ferreira, M.P. 2010. *Aspetos da música medieval no Ocidente Peninsular*. Imprensa Nacional; Casa da Moeda; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Ferreira, M.P. 2011. O estudo da música medieval em Portugal no seu contexto interdisciplinar (1940-2010). Versão portuguesa do artigo Medieval Music in Portugal Within its Interdisciplinary Context (1940- 2010). In: Rosa, M.L.; Sousa, B.V.; Branco, M.J. (Eds.). *The historiography of medieval Portugal (c. 1950-2010)*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 111-129.
- Ferreira, M.P. 2014. Notas franciscanas (séculos XIII-XVII): identidade dos livros litúrgicos menoritas: iconografia e música no culto dos Mártires de Marrocos. *Itinerarium: Revista Quadrimestral de Cultura* 60 (209): 411-449.
- García Benito, C. 2015. *Arqueología musical prehistórica: aproximación a través de la arqueología experimental aplicada a la arqueología, de la arqueoaústica y de la iconografía musical prehistórica*. Tese de Doutoramento. Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Gomes, R.V. 1992. Cerâmicas muçulmanas, de Silves, dos séculos VIII e IX. In: *Actas da 1ª Jornada de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval*, 1992.
- Gomes, R.V. 1998. O tambor de Silves. In: Torres, C.; Macias, S. *Portugal islâmico: os últimos sinais do Mediterrâneo*. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 172.
- Gómez Martínez, S. 2011. *Os signos do quotidiano: gestos, marcas e símbolos no al-Ándalus*. Catálogo da Exposição Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- Gómez Martínez, S. 2014. *Mértola: Campo Arqueológico de Mértola*. Museu de Mértola, Mértola.
- Gonçalves, M.J. 2008. *Silves islâmica: a muralha do arrabalde oriental e a dinâmica de ocupação do espaço adjacente*. Dissertação de mestrado, Universidade do Algarve, Faro.
- Gonçalves, M.J. et al. 2017. *Manifestações lúdicas na cerâmica do Gharb al-Andalus*. Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa.
- Gonçalves, M.J. et al. 2018. *Coisas raras na cerâmica do Gharb al-Andalus*. Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa.
- Jimenez Pasalodos, R.; Bill, A. 2012. Los tambores de cerâmica de al-Andalus (ss. VIII- -XIV): una aproximación desde la arqueología musical. *Nassane* 28: 13-42.
- Khawli, A. 2002. Quelques reflexions sur l'histoire de l'Algarve pendant les premières siècles de l'Islamization (VIII-XIèmesiècle). *Xarajib* 2: 21-40.
- Macias, S.; Lopes, M.C. 2012. *O território de Beja entre a antiguidade tardia e a islamização*. Ceaucp, Lisboa.
- Mackintosh-Smith, T. 2022. *Uma história de 3000 anos de povos, tribos e impérios*. Edições 70, Lisboa.
- Molina, M. 2006. *Frame drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Tese de Doutoramento. The City University of New York, New York.
- Moreno-García, M.; Pimenta, C. 2006. Música através dos ossos?... Propostas para o reconhecimento

O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves, Portugal)
R. Museu Arq. Etn., 41: 75-94, 2023.

- de instrumentos musicais no Al-Ândalus. In: *Al-Ândalus: espaço de mudança: balanço de 25 anos de história e arqueologia medievais*. Campo Arqueológico de Mértola, Mértola, 226-239.
- Navarro de la Coba, M.D. 2020a. Los instrumentos musicales descritos en los tratados de los sabios andalusíes SS. IX-XIII. *Revista Musica Oral del Sur* 2: 51-76.
- Navarro de la Coba, M.D. 2020b. Evidencias y huellas de la mujer andalusí como intérprete e instrumentista. In: Zapata, M.A.; Yelo, J.J.; Botella, A.M. (Eds.). *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. Sociedad Española de Musicología, Murcia, 59-71.
- Navarro de la Coba, M.D. 2020c. *Instrumentos musicales encontrados en excavaciones arqueológicas pertenecientes a los siglos IX-XV en el territorio andaluz*. Tese de doutoramento. Universidad de Granada, Granada.
- Porras Robles, F. 2009. Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana. *Nassarre* 25: 39-56.
- Silva, M.C.S.M.I. 2011. *A cerâmica islâmica da Alcáçova de Santarém, das unidades estratigráficas 17, 18, 27, 28, 30, 37, 39, 41, 193, 195, 196, 197 e 210*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Silva, R.C.; Gonçalves, A. 2020. Os almóadas da Meia Praia: a ocupação islâmica de Sete Figueiras 2 (Odiáxere, Lagos). *Arqueologia Medieval* 15: 221-234.
- Torres, C. 2004. *O Vaso de Tavira: uma proposta de interpretação*. Campo Arqueológico de Mértola, Mértola.
- Torres, C.; Macias, S. 1998. *Portugal islâmico: os últimos sinais do Mediterrâneo*. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa.
- Viegas, C.; Arruda, A. 1999. Cerâmicas islâmicas da Alcáçova de Santarém. *Revista Portuguesa de Arqueologia* 2 (2): 105.
- Unesco. 2001, 2003, 2005. *Masterpieces of the oral and intangible cultural heritage of humanity*. Disponível em: <<https://abre.ai/hkGx>>. Acesso em: 30/10/2023.
- Unesco. 2003. *Convention for the safeguarding of intangible cultural heritage*. Disponível em: <<https://abre.ai/hkGE>>. Acesso em: 30/10/2023.