

TESTEMUNHOS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS ISLÂMICOS (SÉCULOS VIII-XIII), NOS CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS DE PORTUGAL

ROSA VARELA GOMES*

Resumo: *Têm vindo a ser encontrados fragmentos de instrumentos musicais muçulmanos nas escavações arqueológicas realizadas no atual território português. Todavia, constituem número reduzido, se os compararmos com outras materialidades suas contemporâneas. Esta evidência relaciona-se com o facto de muitos daqueles terem sido construídos com materiais perecíveis, tais como madeira, peles, têxteis e osso. Também possuímos alguns testemunhos que, por demasiadamente fragmentados, impedem a sua identificação funcional, embora seja possível que restos de outros não tenham sido reconhecidos. As evidências que subsistem integram as categorias de aerofones, cordofones, idiofones e de membranofones ou bimembranofones, tendo sido identificados tanto nos núcleos urbanos como rurais. Os vestígios chegados aos nossos dias, possuindo cronologias situadas entre os séculos VIII-XIII, foram produzidos em osso, concha, cerâmica ou metal.*

Palavras-chave: *Aerofone; Cordofone; Idiofone; Membranofone; Muçulmano.*

Abstract: *Fragments of Muslim musical instruments have been found in archaeological excavations carried out in current Portuguese territory. However, they constitute a small number, if we compare them to other contemporary materials. This evidence is related to the fact that many were built with perishable materials, such as wood, skins, textiles, and bone. We also have some testimonies, which, as they are fragmentary, prevent their functional identification, and it is possible that others have not been duly recognised. The surviving evidences fall into the categories of aerophones, chordophones, idiophones, and membranophones or bimembranophones, having been identified in both urban and rural areas. The remains that have survived, with chronologies located between the 8th and 13th centuries, were produced in bone, shell, ceramic, or metal.*

Keywords: *Aerophone; Chordophone; Idiophone; Membranophone; Muslim.*

1. O QUE SE CONHECE?

Escavações arqueológicas que se têm vindo a realizar nas últimas décadas em Portugal permitiram identificar diversificados testemunhos, melhor ou pior conservados, da presença muçulmana. Entre eles, podemos mencionar os espaços habitacionais, bairros, palácios, mesquitas, setores de dispositivos defensivos, elementos arquitetónicos e, em particular, numerosos elementos da cultura material relacionados com os quotidianos de comunidades islâmicas ou islamizadas que permaneceram durante cerca de quinhentos anos, sobretudo no centro e sul do nosso país (Gomes 2013; Gomes 2020). Entre aqueles vestígios, têm vindo a ser reconhecidos alguns artefactos

* NOVA/FCSH – Instituto de Arqueologia e Paleociências/História, Territórios e Comunidades-CFE. Email: rv.gomes@fcsn.unl.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5336-2254>; CIÊNCIAVITAE: F813-192B-B8A3.

pertencentes a instrumentos musicais que, por ora, constituem número reduzido. Este aspeto deve-se não só à especificidade funcional daqueles, como, possivelmente, ao facto de boa parte ter desaparecido, dado serem produzidos com materiais perecíveis ou encontrarem-se muito fragmentados, o que, por vezes, impede o seu reconhecimento. Os que subsistiram podem integrar a categoria de instrumentos de percussão, membranofones ou bимembranofones, como os tambores e adufes, sendo as pandeiretas consideradas instrumentos híbridos, dado que os discos metálicos existentes nos pequenos eixos laterais funcionavam como pequenos idiofones. As castanholas, guizos e chocalhos, inserem-se no grupo dos idiofones, pertencendo aos aerofones os apitos, as flautas e as buzinas. Restos de possível alaúde ilustra a categoria dos cordofones (Oling e Wallisch 2004).

Os instrumentos musicais até agora identificados durante intervenções arqueológicas, em Portugal, foram produzidos em osso, concha, cerâmica ou metal, possuindo cronologias situadas entre os séculos VIII-XIII.

Nos tratados conhecidos, onde se refere a presença de instrumentos musicais no *al-Andalus*, transmite-se que existia grande variedade de cordofones, membranofones e aerofones (Cortés García 2017, p. 151). Todavia, não constam os idiofones, eventualmente por se considerar produzirem sons não melódicos ou música não erudita, embora tivessem sido muito difundidos.

Para a elaboração do presente estudo contribuiu significativamente a informação iconográfica e literária do *al-Andalus*, como de outras regiões do mundo islâmico.

2. OS TESTEMUNHOS

As cordas do seu laúd feridas pela palheta estremeciam-me...

Evocação de Silves do rei-poeta al-Mutamid
(García Gómez 1959, p. 74)

2.1. AEROFONES

Dois fragmentos de apitos, que utilizam ossos longos de aves, foram encontrados entre espaços residenciais, datados do século XII ou dos inícios da centúria seguinte, reconhecidos no setor noroeste do Castelo de Silves. Ambos apresentam forma cilíndrica, com secção oval ou algo achatada. Um deles, completo (CAST. SILV. Q 646/C2), oferece ambas extremidades boleadas e mostra orifício quadrangular aberto em um dos lados, constituindo instrumento de sopro direto (Fig. 1A). Mede 0,060 m de comprimento por 0,008 m de diâmetro. O outro (CAST. SILV. Q 647/C2), muito fragmentado, possuía forma semelhante ao mencionado e orifício sub-retangular em um dos lados (Fig. 1B). Mede 0,090 m de comprimento e 0,018 m de diâmetro.

Os apitos eram utilizados, entre outras funções, para chamar os falcões de cetraria e oferecer-lhes comida, quando estes estavam a ser treinados, tendo em vista associarem o som do apito ao alimento, ou para os recuperar aquando das caçadas.



Fig. 1. Aerofones. Castelo de Silves. Dois fragmentos de apitos (A e B) (foto de J. Gonçalves); Cacula (Tavira). Flauta (C) (Pimenta e Moreno García 2007, p. 361. Foto de José Paulo Ruas)

O som do apito variava em função do material com que este era produzido, assim como o que se pretendia transmitir através dele.

Os dois apitos referidos, do Castelo de Silves, seriam do mesmo tipo do encontrado em Alarcos (Ciudad Real, Espanha), embora este último apresente elaborada decoração de carácter geométrico na superfície exterior (Moreno García e Pimenta 2006, p. 233).

Instrumento musical de sopro quase completo, elaborado a partir de osso longo de flamingo (*Phoenicopterus ruber*, Linnaeus 1758), cujas extremidades mostram corte biselado ou em forma de V, apresenta cinco orifícios circulares de um dos lados, tendo funcionado como flauta (Pimenta e Moreno García 2007, pp. 359-361). Trata-se de raro exemplar recuperado em Cacula (Tavira) por Estácio da Veiga que, presentemente, integra a coleção do Museu Nacional de Arqueologia (Pimenta e Moreno García 2007, p. 359) (Fig. 1C). Esta peça, embora sem ornamentação, é similar à patente no Museu de Arqueologia de Sevilha, produzida, de igual modo, em osso longo de ave pernalta, mas oferecendo elaborada decoração geométrica e epigráfica, de carácter apotropaico, assim como restos de pintura de cor vermelha (Leonetti e Déléry 2014b, p. 403).

Rara representação de figura feminina, a tocar flauta, foi pintada em estuque de parede, datado do terceiro quartel do século XII, encontrado durante intervenção arqueológica realizada no Convento de Santa Clara la Real em Múrcia (Espanha). Sob esta casa religiosa, identificou-se setor de palácio pertencente, possivelmente, a Ibn Mardanish (1147-1172), de que aquele elemento arquitetónico de revestimento fazia parte (Gómez Rodenas 2014, p. 402; Navarro Palazón e Jiménez Castillo 1995, p. 21).

A flauta era um dos instrumentos musicais admitidos pelos sufis nos designados «concertos espirituais» que ouviam, dado considerarem que «o ney (flauta), e o homem de Deus são uma única coisa» (Chebel 2001, pp. 287, 294; Chevalier e Gheerbrant 1997, p. 327). O som que a flauta produzia associava-se à contemplação, à natureza e ao misticismo. Recordo que, embora não se saiba em que contexto foi encontrada a flauta de Cacela, esta região corresponderia a zona rural, eventualmente ligada ao mundo pastoril, não se devendo esquecer a presença de comunidade súfi que ali existiu no século XII.

Três búzios (*Charonia lampas*, Linnaeus 1758), perfurados no ápice, foram identificados nos níveis medievais do Castelo de Palmela, durante intervenções arqueológicas. Um deles foi recolhido junto à muralha norte, outro encontrava-se na galeria 1 e o terceiro sob a sacristia da Igreja de Santa Maria (Fernandes 2004, pp. 78, 124, 125). Estes búzios, também chamados buzinas, conforme nos é transmitido por Ernesto Veiga de Oliveira (1996, pp. 234, 235) eram, até há bem pouco tempo, utilizados para chamar pessoas, marcar presença ou anunciar determinado acontecimento, desde os relacionados com a pesca, pastorícia, serviços religiosos ou até para alertar a população de alguma ocorrência importante. Por vezes, eram usados para comunicar entre distintas povoações ou entre tripulações de barcos de pesca, conforme no passado século ainda ocorria no barlavento da costa algarvia.

2.2. CORDOFONES

Fragmento de cravelhame exumado na alcáçova de Mértola (Fig. 2B), foi produzido a partir do volume proximal de osso longo de grifo (*Gyps fulvus*, Linnaeus 1758) ou de abutre preto (*Aegyptius monachus*, Linnaeus 1766) (Moreno García e Pimenta 2020, pp. 106, 107). Apresenta sete orifícios completos e parte de outro, todos com forma circular, abertos em ambos lados opostos e encontrando-se dois deles a alguma distância dos restantes, onde as cravelhas seriam introduzidas, ou seja, nas faces laterais do cravelhame ou cravelhal.

Aquele oferece, apenas, um dos lados muito decorado, através de linhas incisas, dispostas tanto na horizontal como obliquamente, delimitando dois losangos centrais, ladeados por oito triângulos, dos quais apenas dois se encontram em reserva. Observa-se gravada a palavra *ilāh* utilizada para designar Deus ou a divindade, numa clara alusão a Alá (Moreno García e Pimenta 2006, pp. 227-229). A peça teria sido pintada



Fig. 2. Cordofones. Mértola. Fragmentos de cravelhames (A e B) (Moreno García e Pimenta 2006, pp. 227, 230; Moreno García e Pimenta 2020, p. 107. Fotos de José Paulo Ruas)

e, em parte, dourada com folha de ouro, tendo-lhe sido atribuída cronologia do século XI ou da primeira metade do século XII (Rafael 1998, p. 173).

O fragmento de cravelhame referido poderia ter integrado alaúde, palavra que deriva do árabe *al'ud*, sendo o mesmo instrumento musical, também designado por *òud*, *laúd* ou *'ud*, conforme exemplares patentes na iconografia islâmica do *al-Andalus* (Dufourcq 1946, p. 76; Oling e Wallisch 2004, p. 128). Faz parte daquela, raro capitel, de mármore, atribuído aos finais do século X ou aos inícios da centúria seguinte, em exibição no Museu Arqueológico e Etnológico de Córdoba, contendo a representação de quatro músicos, com as faces propositadamente desfiguradas, que seguram, entre ambas mãos, cordofones. A forma destes pode corresponder a variantes do *'ud*, que antecedem o atual alaúde, ou *râbad*, ambos podendo possuir o cravelhame

inclinado (Poché, 2000, pp. 227, 231; Porras Robles 2009, pp. 42-44). O *râbad* terá sido introduzido na Península Ibérica no século XI, embora contasse, apenas, com duas ou três cordas.

Na denominada «Pia de Játiva», datada do século XI e patente no Museu del Almudín da cidade valenciana cujo topónimo lhe está associado, observa-se, num dos quatro lados decorados, possível cena de corte, cujo motivo central é constituído por senhor sentado a ser servido por criado, ladeado à direita por combatentes e à esquerda por músicos. Um destes, de pé, estaria a tocar *‘ud*, cuja forma é similar ao do exemplar representado no capitel anteriormente referido. Outro músico toca aerofone ou *zûlamîy* (Dodds 1992, pp. 261-263; Porras Robles 2009, p. 52). A música instrumental constituía importante referência na corte de Játiva, dado ali ter existido uma das maiores e mais prestigiada orquestra do *al-Andalus* que integrava cem tocadores de alaúdes (Cortés García 2011, p. 181).

Representação de *‘ud* observa-se, de igual modo, na designada píxide califal de *al-Mughîra* datada de 968, atualmente no Museu do Louvre em Paris, que oferece figura central, de pé, a tocar aquele instrumento musical (Makariou 2012a, pp. 118-123; Makariou 2000, pp. 120, 121). Músico a tanger *‘ud* regista-se, ainda, na face frontal de caixa de marfim, califal, de Pamplona, datada de 1004/05, presentemente no Museu de Navarra. Ali observa-se medalhão, com as imagens de três músicos, estando o que se encontra ao centro a tocar possível *‘ud* e os outros, de cada um dos lados, flautas (Holod 1992, pp. 198-200).

Um dos elementos, de marfim, considerado como pertencente a possível trono, datado do século XI e, eventualmente, produzido no Cairo, patente no Museu do Louvre, oferece representação do que identificamos como sendo figura feminina a tocar *‘ud*. Esta interpretação advém do facto de aquela oferecer lenço que lhe tapa a cabeça e se prolonga pelos ombros, distinguindo-se dos restantes indivíduos ali figurados, que apresentam turbante, não cobrindo a totalidade do cabelo. Outro elemento similar, guarda o Museu de Arte Islâmica de Berlim, que oferece figura central ladeada por quatro instrumentistas femininas, duas de cada lado e com as mesmas características da anteriormente mencionada, tocando flautas e alaúdes (Makariou 2012b, pp. 124-126). Estes últimos foram representados de frente ou de lado, mostrando um deles, cravelhame direito, sendo no outro inclinado.

Figura feminina, a tocar alaúde, foi pintada na superfície exterior de fragmento de cerâmica encontrado, avulso, na Rua Cadenas de Múrcia, classificado, através de paralelos, da primeira metade do século XII (Navarro Palazón 1980, p. 318).

Reconhecem-se músicos a tocarem *‘ud*, em distintas outras peças de cerâmica islâmica produzidas no Egipto, Síria, Irão e Iraque, desde o século X ao século XIII, onde se pintaram figuras femininas e masculinas. Aqueles instrumentos musicais ofereciam cravelhames com dois ou seis orifícios, o que indica igual número de cravelhas (Caiger-Smith 1985, Figs. IV, VI, p. 45; Grube 1976, p. 269; Watson 2004, pp. 191, 241).

Porras Robles (2009, p. 50) considerou que os alaúdes de quatro cordas seriam de origem norte-africana, enquanto os de cinco cordas eram orientais. Este aspeto pode relacionar-se com a alteração efetuada pelo famoso músico Ziyād (século IX), de origem oriental, conforme informação transmitida, no século XI, por Ibn Hayyān (2001, pp. 196, 201, 202), ao escrever que a *laúd* de quatro cordas, correspondentes aos humores do corpo, acrescentou Ziyād uma quinta corda, associada à alma, para oferecer sonoridade com mais harmonia e misticismo. Aquele autor assinala que as cordas utilizadas pelo músico referido eram de seda, sendo a terceira de tripa de leão jovem.

O número de cordas do alaúde é, segundo parece, muito variável, podendo atingir até vinte cordas (Oling e Wallisch 2004, p. 128). Todavia, não se pode generalizar dado os poucos testemunhos arqueológicos, iconográficos e alguns literários existentes. De facto, numa das «Cantigas de Santa Maria» de Afonso X, o Sábio (1280), da Biblioteca do Escorial (Madrid), observa-se tocador de alaúde que possui o cravelhame inclinado, apresentando quatro e cinco cravelhas, respetivamente, em lados opostos (Dufourcq 1946, p. 34).

O cravelhame de Mértola, que mencionámos, receberia oito cravelhas. A iconografia patente neste artefacto, onde sobressaem as representações de losangos, que se associavam no mundo islâmico ao sexo feminino e à fecundidade, ligavam-se aos «contactos entre o céu e a terra, entre o mundo superior e o mundo inferior» (Chebel 2001, p. 248; Chevalier e Gheerbrant 1997, p. 416). Registam-se losangos na decoração de muitas peças de cerâmica norte-africanas, de cozinha e armazenamento, relacionadas com as atividades domésticas, conotadas com o género feminino. A decoração patente no cravelhame de Mértola, que incluía epígrafe religiosa, teria, possivelmente, carácter mágico-religioso e apotropaico. Eventualmente, ele poderia ter sido produzido para uma tocadora de alaúde, conforme se observa no exemplar citado do Museu de Berlim.

Outro fragmento de cravelhame foi encontrado durante intervenção arqueológica no edifício da Câmara Municipal de Mértola (Fig. 2A). Este utiliza osso longo de possível abutre (*Aegyptius monachus*, Linnaeus 1766) e apresenta dois conjuntos completos de orifícios, assim como parte de um terceiro, com forma circular, observando-se diferentes distâncias entre eles. Apenas um dos lados oferece decoração incisa, constituída por séries de linhas dispostas horizontalmente na extremidade da peça (Moreno García e Pimenta 2006, p. 230). Trata-se de fragmento que, se tivesse apenas três cravelhas, conforme o número de orifícios ali reconhecidos, poderia ter pertencido a *râbad*, instrumento musical anteriormente referido, possuindo duas ou três cordas.

Além das peças mencionadas foram encontrados, na alcáçova de Mértola, nove pequenos fragmentos pertencentes provavelmente a dois instrumentos musicais. Este caso não é único, dado terem sido identificados dois outros, um na encosta do Castelo e um segundo no Rossio do Carmo, ambos naquele núcleo urbano. Alguns dos exemplares referidos oferecem decoração incisa, constituída por motivos geométricos

inseridos em cartelas. Todavia, o seu nível de destruição impede a identificação funcional (Moreno García e Pimenta 2006, pp. 229-232).

Os fragmentos de possíveis instrumentos musicais produzidos em osso, encontrados em Mértola, constituem o maior número de exemplares deste tipo de artefactos, por ora existentes no atual território português. Contudo, não dispomos de informações específicas sobre os contextos daqueles achados e as suas eventuais associações a outros espólios.

2.3. IDIOFONES

Valvas de bivalves marinhos, como a vieira (*Pecten maximus*, Linnaeus 1758), o berbigão burro (*Acanthocardia tuberculata*, Linnaeus 1758) ou o berbigão lustroso (*Laevicardium crassum*, Gmelin 1791), entre diferentes utilizações, foram usadas como castanholas, conforme documentado, ainda na atualidade, em Portugal (Oliveira 1966, p. 232, fig. 364). Cada valva apresentava o bordo afeiçoado, possuindo orifício no centro do vértice pelo qual passaria cordão que a unia ao seu par e formaria anel para prender a dedo (Fig. 3). Apresentam estas características dois exemplares de valvas de vieiras encontrados no assentamento muçulmano de pescadores da Ponta do Castelo (Carrapateira, Aljezur), que deverão ter tido tal função (Gomes 2021). Aqueles, além de produzirem sons ritmados, que poderiam encontrar-se ligados a cânticos e à dança, sendo também possível que se relacionassem com boa parte da atividade ali desenvolvida pelos residentes, ou seja, na captura de cetáceos. De facto, Thomas de Cantimpésé, no século XIII, segundo informação transmitida recentemente por Pastoureau (2023, pp. 70, 71), refere-se à utilização da música na atração de mamíferos marinhos que, ao virem à superfície estimulados pelos sons, ficavam enredados nas armações de pesca, assim facilitando a sua captura.

Os guizos, de distintas dimensões, são objetos frequentes em contextos arqueológicos, desde o século V ao XVIII, podendo ser considerados instrumentos musicais devido ao som que emitiam. Eram utilizados como peças de colar, assim como em pulseiras, para braços e tornozelos, ou cozidos a peças de vestuário, de modo a acompanharem os movimentos nomeadamente de dançarinos. Conhecem-se exemplares, tanto na Europa como no Norte de África e no Médio Oriente, usados até à atualidade (Gomes 2003, pp. 161, 191, 377; Homo-Lechner 1996, pp. 130, 131).

Três guizos, de prata, ligados a correntes, um deles ainda preso a fita no mesmo material, integravam o denominado «tesouro» de Charilla (Alcalá la Real, Jaén), datado do século X (Chicharro Chamorro 2001, pp. 221, 222). Aquelas joias, com valor económico, dada a presença dos guizos em metal nobre, poderiam ter pertencido, possivelmente, a dançarina. Os guizos eram, também, suspensos ao pescoço das crianças ou presos a cintos para, através do som, afastarem maus espíritos e, deste modo, protegerem-nas (Schaeffner, 1994, pp. 107, 112). Esta crença manteve-se, na Europa, até ao século XVII. Todavia, a funcionalidade dos guizos era diversificada e, até muito recentemente,

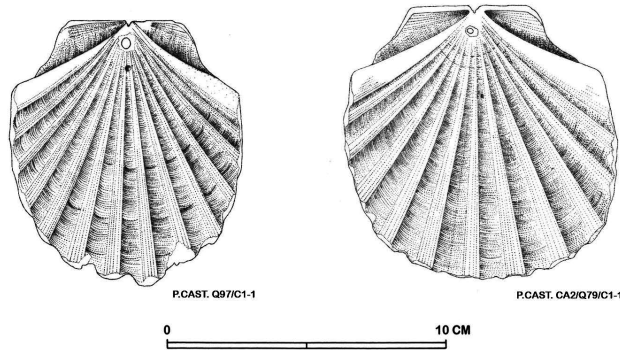


Fig. 3. Idiofones. Ponta do Castelo (Aljezur). Castanholas (des. J. Gonçalves)

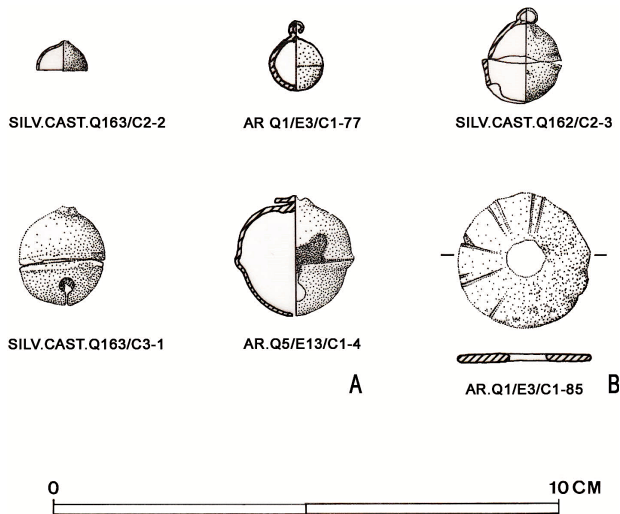


Fig. 4. Idiofones. Silves. Castelo e área urbana. Guizos (A). Elemento de pandeireta (soalha) (B)

prendiam-se ao pescoço de animais domésticos, mas, de igual modo, nas patas de aves de rapina, como os falcões, para deste modo se sinalizar a sua presença.

Têm vindo a ser identificados guizos, tanto em Silves como em Mértola e, por certo, em distintos outros assentamentos islâmicos (Gomes 2011, pp. 92, 102, 103, 184, 185; Gomes 2003, pp. 161, 191, 196, 372, 373, 377; Torres e Silva 1989, p. 54). Fragmentos daquelas peças encontrados no primeiro núcleo urbano mencionado, datados do século XII ou dos inícios da centúria seguinte, possuem menor dimensão em relação ao exemplar de Mértola, elaborado em bronze, o que poderá indicar distinta utilização, nomeadamente na cetraria, assim como diferente cronologia.

Os guizos identificados em Silves, produzidos em liga de cobre/bronze, totalizam, por ora, cinco fragmentos (Fig. 4A) tendo três deles sido recolhidos na alcáçova da cidade, em setor correspondente a logradouro que separaria o palácio principal do

denominado palácio almóada (CAST. SILV. Q162/C2-3; CAST. SILV. Q163/C2-2; CAST. SILV. Q163/C3-1), sendo os restantes provenientes da área urbana, designadamente da Zona da Arrochela, onde foram encontrados no interior de silos utilizados como lixeiras (AR. Q1/E3/C1-77; AR. Q5/E13/C1-4).

Procede da alcaria de Padre Vicente (Carvoeiro, Lagoa) pequeno guizo de liga de cobre, onde integrava contexto dos séculos XII-XIII (informação transmitida por Mário Varela Gomes, a quem agradecemos).

Chocalho ou sino, de ferro, exumado no Castelo Velho de Alcoutim, oferece forma tronco-piramidal, sendo provido de pega semicircular e atribuído aos séculos X-XI (Catarino 1997-1998, pp. 327, 388, 1151). Este poderia ter sido utilizado para alertar a comunidade de algum acontecimento importante, dado ter sido recolhido no interior de compartimento que guardava várias peças de cerâmica, considerado como sendo de armazenamento, situado no interior de dispositivo defensivo junto de uma das suas portas de entrada.

«No Islão, a repercussão do sino é o som subtil da revelação corânica, a repercussão do Poder divino na existência: a percepção do barulho do sino dissolve as limitações da condição temporal» (Chevalier e Gheerbrant 1997, p. 610). No mundo cristão o som do sino associa-se, de igual modo, a importantes acontecimentos de carácter religioso. Tal como ocorre com peças semelhantes, o sino constitui, ainda hoje, instrumento musical (Oling e Wallich 2004, pp. 52, 64). Muito embora o som do sino se possa ligar à religião, este poderia ter, também, um carácter profano, ao ser usado como meio de comunicação ou no pescoço do gado para melhor o localizar, documentando a multifuncionalidade de certos artefactos produtores de sons no quotidiano das comunidades humanas.

2.4. MEMBRANOFONES OU BIMEMBRANOFONES

No atual território português conhecem-se, presentemente, catorze fragmentos pertencentes a tambores, cujo corpo foi produzido em cerâmica, dos quais apenas um oferece perfil completo (Meia Praia, Lagos) (Fig. 5E). Os restantes conservam parte ou a totalidade da campânula, de forma troncocónica, que era obturada por pele e, por vezes, setor do corpo, com forma cilíndrica. Quando completos, estes instrumentos musicais possuíam uma ou duas campânulas, desconhecemos se todos seriam usados como bímembranofones. Restos de cinco deles foram exumados em Silves, tanto no Castelo como na sua área urbana. O exemplar proveniente da alcáçova (Q3/C8-47) foi encontrado em camada com cronologia do século VIII ou dos inícios da centúria seguinte, com outros fragmentos de cerâmicas pertencentes ao fundo cultural autóctone, a par dos com proveniência norte-africana e do Próximo Oriente (Fig. 5A). A pasta, tratamento das superfícies, e, em particular, a temática decorativa deste tambor são similares às observadas em taças e púcaros recuperados na mesma camada arqueológica ou no mais antigo nível de ocupação islâmica do pátio anexo ao poço-cisterna daquela

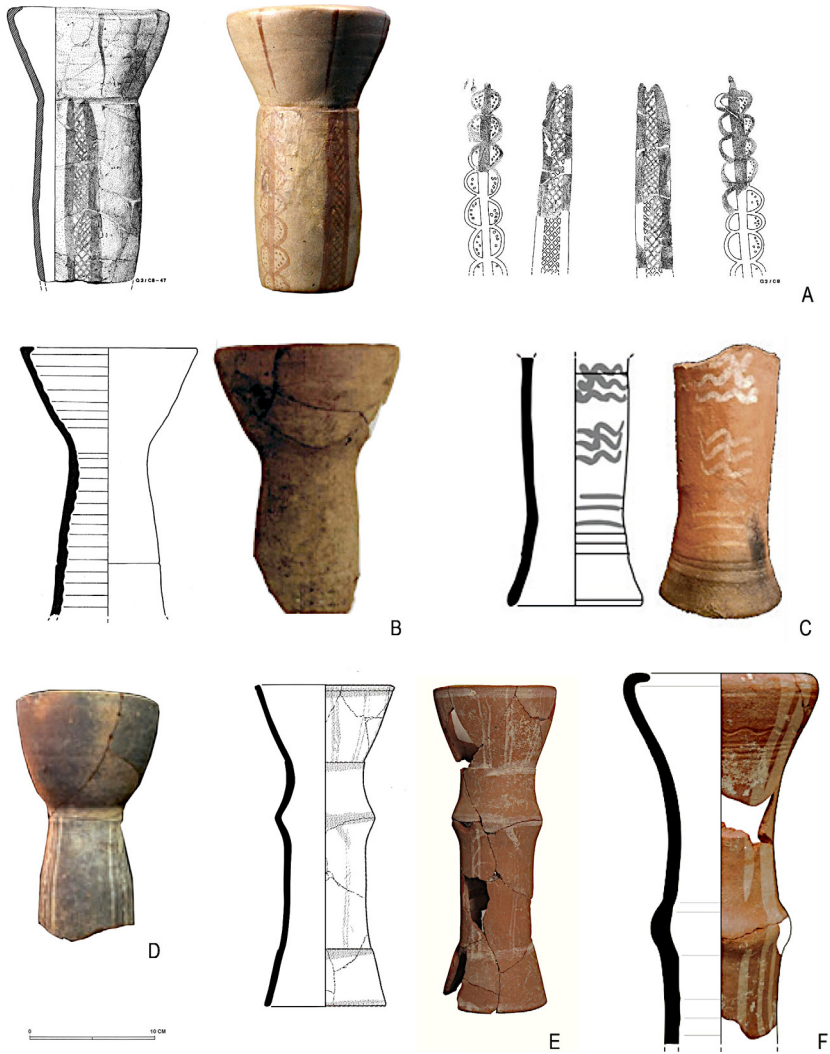


Fig. 5. Membranofones ou bимembranofones: A – Castelo de Silves (Gomes 2003, pp. 490, 491); B – Castelo Velho de Alcoutim (Catarino 1997-1998, pp. 1126, 1274); C – Gonçalves et al. 2018, p. 170); D – Medina de Silves (Gonçalves et al. 2018, p. 169); E – Sete Figueiras 2 (Silva e Gonçalves 2020, p. 234); F – Rua da Cadeia de Silves (Bento e Costa 2023, p. 78)

cidade (SILV. 3) (Gomes 1995, pp. 27, 28, 30; Gomes e Gomes 2001, p. 52; Gomes 2003, pp. 478, 490, 491). Trata-se do único testemunho de tambor cuja camada arqueológica onde foi exumado oferece confirmação cronológica através de duas datações de $14C$ que, após calibração dendrocronológica (a 2 *sigma*), ofereceram intervalos situados entre 670-890 cal. d. C. (Ly - 4167) e entre 672-881 cal. d. C. (ICEN - 569).

Fragmento de tambor, atribuído ao século XII, foi recolhido no interior de silo em local não identificado da antiga medina de Silves (Fig. 5D). Outro exemplar terá sido encontrado na Rua da Cadeia (Fig. 5F), em contexto de abandono e classificado

como dos séculos XII-XIII, sendo os restantes dois mencionados como pertencendo a tambores, sem se especificar o contexto de proveniência (Bento e Costa 2023, p. 78; Gonçalves et al. 2017, p. 1429; Gonçalves et al. 2018, p. 169).

Conforme referimos, apenas se conhece tambor que oferece perfil completo, proveniente do assentamento rural almóada no sítio de Sete Figueiras 2, na Meia Praia (Odiáxere, Lagos) (Fig. 5E). A forma deste é algo similar à da peça encontrada na Rua da Cadeia em Silves, possuindo ambos idêntica atribuição cronológica, embora aquele último tivesse maiores dimensões (Silva e Gonçalves 2020, pp. 233, 234).

No Castelo Velho de Alcoutim consideraram-se como pertencendo a tambores cinco fragmentos, quatro dos quais apresentam, apenas, porção de campânula, superior ou inferior, enquanto outro oferece, além da campânula, parte do corpo (Fig. 5B). Este foi recolhido no interior de espaço habitacional, designado por casa 3, conjuntamente com outras peças de cerâmica, datadas dos séculos X-XI (Catarino 1997-1998, pp. 331, 324, 344, 352, 381, 1097, 1126, 1146, 1274).

Setor da campânula inferior de tambor foi exumado no interior de silo, em Santa-rém (Fig. 5C), datado do século XI ou nos inícios da centúria seguinte (Gonçalves et al. 2017, p. 1429; Gonçalves et al. 2018, p. 170). Também se encontrou setor da campânula de tambor, no sítio da Senhora da Boa Morte em Vila Franca de Xira (informação de Mário Varela Gomes).

Identificou-se fragmento de tambor, contendo a campânula e parte do corpo, durante intervenção arqueológica (dirigida por Vanessa Filipe, Catarina Parreira e Tiago Pereira, a quem agradeço a informação) realizada na Calçada de São Lourenço, junto ao n.º 4, no Bairro da Mouraria, em Lisboa. Esta peça encontrava-se no interior de silo, associada a espólio atribuído ao século XIII.

As campânulas dos tambores mencionados possuem no bordo diâmetros que variam entre os 0,100 m e os 0,140 m, medindo o exemplar que mostra perfil completo 0,255 m de altura. Oferecem, na superfície exterior, decoração constituída por linha ou linhas incisas, por vezes intercalando com motivos pintados, de carácter geométrico, nas cores branca ou cor de laranja.

Os tambores teriam, pelo menos, uma campânula revestida com pele bem esticada, fixada através de corda ou mesmo tira de couro, na ligação entre aquela e o corpo. Poderiam também possuir duas campânulas, conforme ainda hoje ocorre no Norte de África.

Conhece-se representação de tambor no designado «vaso de Tavira», que se encontra preso debaixo do braço direito de um dos músicos, sendo tocado com a mão esquerda (Fig. 6A). A peça referida constitui raro exemplar encontrado em contexto de descarte, para a qual têm vindo a ser atribuídas três cronologias distintas, nomeadamente dos finais do século IX e inícios da centúria seguinte, século XI ou dos finais do século XI e inícios do século XII (Maia 2012; Paulo 2007; Torres 2004). Os autores antes citados divergem no que respeita não só à cronologia da peça, como ao significado das figuras que ali se observam. O estudo da sequência estratigráfica identificada



Fig. 6. Vaso de Tavira. Músico a tocar tambor (A) e músico a tocar adufe (B) (Fotos de António Cunha, C. M. de Tavira)

durante a intervenção arqueológica, assim como parte do espólio recolhido associado àquele vaso, indica que ele é anterior a setor de espaço habitacional ali reconhecido, atribuído à segunda metade do século XII (Maia 2012, pp. 6, 7). Só o estudo do restante espólio cerâmico, encontrado no mesmo contexto arqueológico, poderá contribuir para a desejada integração cultural e cronológica daquele raro recipiente. De facto, mesmo os contextos de descarte possuem estratigrafia, permitindo reconhecer se aquele ocorreu num mesmo momento ou, quiçá, em distintos períodos. Por outro lado, os artefactos possuem além de contexto de produção, o de uso ou de usos, até ao seu abandono.

Figura coroplástica modelada, presentemente no Museu Arqueológico e Etnológico de Córdoba, foi encontrada durante escavação arqueológica realizada na Avenida das Olarias daquela cidade que, conforme o próprio nome indica, estaria tradicionalmente ligada à produção cerâmica. Ela representa, possivelmente, indivíduo do género feminino a tocar tambor, que segura com ambas mãos, disposto na vertical junto ao corpo daquele, sendo atribuída à segunda metade do século XII ou aos inícios da centúria seguinte (Leonetti e Déléry 2014a, p. 241; Jiménez Molina 2016, p. 105). Esta cronologia corresponde, ainda, ao contexto arqueológico ali identificado que inclui parte de tambor de cerâmica.

Representação de pequeno tambor, designado por *darbuka*, estaria suspenso por correia ao pescoço de músico esculpido numa das cenas da denominada «Pia de Játiva», datada do século XI, já anteriormente referida (Porras Robles 2009, pp. 48, 52).

Os tambores podiam ser tocados presos por um dos braços, como se verifica no exemplar de Tavira, sobre o ombro ou, apenas, seguros com uma das mãos, conforme se observa em iluminuras medievais cristãs; mas também, como mencionámos, suspensos por correia ao pescoço, assentes sobre ou entre os joelhos e, de igual modo, apoiados num dos braços, de que há exemplos no Norte de África (Jiménez Pasalodos e Bill 2012, pp. 27, 32, 35, 37).

As distintas posições que permitiam percutir aquele instrumento musical deviam variar não só de pessoa para pessoa, do tempo da atuação e, em particular, das suas dimensões e peso, ou se era tocado, apenas, de um dos lados ou de ambos. O som produzido pelo tambor dependeria da maneira como o instrumento era usado e, em particular, da força exercida pelas batidas sobre a membrana, que poderia ser mais ou menos intensa, quando aquela era obtida apenas com as mãos ou com baqueta de madeira.

Também os adufes, que ainda hoje fazem parte da música popular portuguesa, nomeadamente da Beira Baixa, pertencem aos membranofones ou bimembranofones. Conhece-se a representação de adufe no já referido «vaso de Tavira», onde um dos personagens segura, com ambas mãos, aquele instrumento (Fig. 6B), com forma paralelepípedica (Maia 2012; Paulo 2007; Torres 2004, p. 13). Trata-se de modelo similar aos exemplares ainda em uso em Portugal que, normalmente, são tocados por mulheres (Oliveira 1966, Figs. 51-69). A participação destas poderá ter antecedentes mais recuados, dado que na Granada nazarí constam como tocadores daquele instrumento musical, na documentação literária, as adufeiras (*daff* – *adaffat*) (Cortés García 2017, pp. 177, 178).

A pandeireta teria contorno circular e apresentava, além da membrana para ser percutida, pares de discos metálicos que produziam som (Fig. 4B). Poderá ter pertencido a elemento de pandeireta, disco circular ou soalha (AR. Q1/E3/C1-85), fabricado em liga metálica de cobre que oferece decoração constituída por incisões agrupadas duas a duas, encontrado descartado no interior do silo 3 da Zona da Arrochela, em Silves, com cronologia dos séculos XII-XIII (Gomes 2011, pp. 92, 102, 104, 105). As pandeiretas islâmicas seriam semelhantes aos exemplares atuais, como as que constam na obra de Ernesto Veiga de Oliveira (1996, Figs. 310-313).

Aquele instrumento musical terá sido introduzido no *al-Andalus* pelas comunidades berberes, sendo o seu som muito apreciado no acompanhamento de outros instrumentos musicais, como a flauta, nunca tendo sido proibido o seu uso, conforme consta nos tratados de *hisba* (Arié 1987, pp. 319, 320). Representação de figura feminina, a tocar possível pandeireta, foi pintada no interior de taça fatímida, datada do século XI, guardada no Patronato da Alhambra de Granada. Ali a pandeireta, apoiada no joelho da executante, foi considerada como sendo um adufe de forma circular, mas, de um dos lados, mostra traços que corresponderão aos seus elementos metálicos (Jiménez Molina 2016, p. 96). Acresce o facto de o adufe ser tocado de modo diferente, conforme se verifica, ainda, atualmente e que um dos músicos do mencionado «vaso de Tavira» bem ilustra.

3. SONS, MÚSICA E INSTRUMENTOS MÚSICAIS

«O prazer que advém da música... é a percepção daquilo que é conveniente (ao espírito) e que pode ser captado pelos sentidos.» (Ibn Jaldún 1987, p. 750).

A presença de fragmentos de instrumentos musicais, ou a sua representação, indica que a música constituía importante fator na vida das comunidades muçulmanas, instaladas no atual território português, tanto como meio criador de emoções, de comunicação e de socialização, como de alegria e bem-estar.

Todavia, o som constitui «dimensão perdida» dos comportamentos humanos. Através do som produzido por instrumentos musicais anunciavam-se importantes acontecimentos, preparavam-se batalhas, festejavam-se certos eventos, como casamentos, proporcionavam-se momentos de repouso, descontração e de divertimento, mas eles também integravam os discursos ideológicos, conforme nos é transmitido no Alcorão (Cap. 36, vers. 51) relativamente à ressurreição: «O toque da trompeta soará e os mortos correrão para junto do seu Senhor...».

Sons ritmados seriam obtidos a partir do simples bater das palmas das mãos, o estalar dos dedos, o bater dos pés ou emitidos pela boca, para valorizar declamações, poemas, músicas ou danças. Estas últimas poderiam, de igual modo, ser acompanhadas pelo som produzido pelo entrecocar de braceletes, de vidro ou metal, que as evoluções dos dançarinos provocavam. Manuela Cortés García (2017, pp. 167, 168) refere, transcrevendo o texto do poeta valenciano, do século XII, Ibn Zaqqat, a importância do som produzido pelo tilintar das joias e pulseiras, durante os movimentos das bailarinas (*al-raquisat*).

Identificámos durante intervenção arqueológica realizada no interior de compartimento do palácio principal do Castelo de Silves, com cronologia anterior a 1248, data da conquista cristã definitiva daquele espaço (Gomes 2003, pp. 191, 195, 196, 199), três fragmentos de pulseiras metálicas; duas delas encontravam-se juntas e a terceira nas proximidades. Recolhemos, também, fragmento de pulseira de vidro de cor verde, em camada atribuída ao século X, para a qual dispomos de confirmação cronológica através de quatro datações de radiocarbono (Gomes 2003, pp. 443, 445, 446).

Entre os testemunhos funerários encontrados durante escavação arqueológica realizada na Rua Mendivil em Málaga, foi descoberta inumação, atribuída ao século XIII, de mulher, com idade compreendida entre os 25 e os 35 anos, em decúbito ventral, que oferecia em ambos braços dez pulseiras de vidro, cinco em cada um deles. Estes restos osteológicos indicam, pela disposição do corpo, que pertencia a cristã ou a cristianizada, o que não invalidava o facto de, eventualmente, ter sido uma dançarina, conforme parece indicar não só o seu espólio, como patologias relacionadas com repetidos movimentos de flexão das pernas, nomeadamente artroses nos calcâneos (Malalana Ureña e Lora Hernández 2013, pp. 295-299).

Foram representados três pares de dançarinos, inseridos em igual número de molduras centrais, no fragmento de painel que integraria caixa de marfim, do século XI, patente no The Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque), que teria tido policromia nas cores verde, vermelha e azul (Walker 1992, p. 203). Todas as figuras apresentam vestes que não lhes cobrem os joelhos, parecendo jovens adolescentes a dançarem entre vegetação, mostrando um dos elementos do par central lenço que lhe

cobre a cabeça e boa parte do pescoço, assim representando indivíduo do género feminino. O ambiente que envolve todo o conjunto, e as cores utilizadas na decoração, sugere tratar-se de alusão ao Paraíso.

Outros elementos de marfim, atribuídos a trono, datados do século XI, patentes no Museu do Louvre, em Paris, e no Museu de Arte Islâmica de Berlim, apresentam cenas de corte. Um deles, que integra a primeira instituição referida, reproduz senhor a observar exibição de dançarino. No exemplar do Museu de Berlim a orquestra era constituída por mulheres, conforme argumentámos anteriormente (Makariou 2012b, pp. 124-126). De facto, existiram, no Oriente, orquestras femininas, conhecidas como cobertas com véu (*ahl al-hiyab*), que tocavam e cantavam, conhecendo-se referência a muitas delas. Conforme informação transmitida no século XI, por Ibn Hayyân, aquelas vinham propositadamente para a Península Ibérica, para atuarem em Córdova, onde terá sido criada por Ziriyâb (século IX) a primeira escola de música, com docentes de ambos sexos, cujos alunos, após a formação, obtinham licença oficial que lhes permitia ensinar aquela arte (Cortés García 2011, pp. 154, 178; Navarro de la Coba 2020, p. 62). Encontram-se literariamente documentadas outras escolas musicais no *al-Andalus*, durante o Califado e os reinos Taifas, com maestros e músicos orientais e peninsulares (Cortés García 2017, p. 150).

A iconografia patente na peça do museu alemão citado confirma a atividade daquelas mulheres, por vezes, consideradas como sendo escravas-cantoras (*qiyân*) de elevado valor, referidas como tal na informação literária e, por vezes, na poesia, conforme consta, entre outros casos, no poema «Noite de Festa» de al-Mutamid de Sevilha: «as escravas cantam acompanhadas pela cítara» (García Gómez 1959, p. 75; Poché 2000, pp. 226, 228).

Conhecem-se os nomes de algumas instrumentalistas e, entre elas, Uraywa, que, além de cantora, tocava alaúde na corte de al-Mutamid de Sevilha onde, além de mulheres cantoras, outra dirigia orquestra (Cortés García 2011, p. 178; Cortés García 2017, pp. 161, 162). Não dispomos de informação concreta relativa ao estatuto social destas mulheres algumas das quais seriam escravas. Todavia, dado tratar-se de uma sociedade muito conservadora e seguidora dos preceitos islâmicos, a liberdade mesmo das que eram livres estaria condicionada a elemento masculino, familiar ou não, do qual dependiam.

A música que se tocava no *al-Andalus* teria distintas origens, que incluíam influências autóctones, norte-africanas e do Próximo e Médio Oriente. Estas, por sua vez, inspiraram-se em anteriores tipos musicais de civilizações pré-islâmicas e, em particular, das ancestrais ligações entre vários povos através do Mediterrâneo. Os contactos comerciais e culturais com o norte da Península Ibérica podem ter, também, influenciado o canto e a música no *al-Andalus*, conforme documenta a presença de Salîm, que aprendeu canto com os cristãos, assim como de escravas cantoras cristãs (Poché 2000, p. 228).

Pode-se considerar dois tipos distintos de música, sendo uma erudita e outra tradicional que, além da qualidade dos intérpretes e dos espaços onde atuavam, valorizavam-se determinados instrumentos musicais em detrimento de outros. Nos saraus implementados pelas elites privilegiavam-se os cordofones, enquanto nas festividades urbanas ou rurais são mais comuns os membranofones, ou bимembranofones e aerofones. De facto, o tambor (*duff*) e a flauta (*flûte*) eram utilizados para acompanhar melodias cantadas pelos caravaneiros durante as travessias dos desertos (Métioui 2000, p. 74). E a flauta é tradicionalmente instrumento musical de pastores, conhecendo-se flautas na Europa, pelo menos, desde o Paleolítico Superior tratando-se, por isso, de artefacto com recuados antecedentes e grande divulgação (Dalferth 2023, p. 64). Este tipo de música e instrumentos musicais devem ter influenciado, com a islamização, a música norte-africana e peninsular.

No *al-Andalus* o grande apogeu musical terá ocorrido desde o Emirado até aos tempos dos reinos Taifas, conforme as ocorrências arqueológicas e a iconografia que referimos. Parece confirmar a importância da música no quotidiano das comunidades de então, a representação de músicos, como se estivessem a tocar numa festa, pintados em redor do corpo de jarro de cerâmica, datado do século X e patente no Museu Arqueológico de Córdoba (Rosselló Bordoy 1992, p. 233).

Muito embora os saraus musicais fossem comuns, com composição vocal e instrumental (*nūba*), eles tiveram grande implementação e divulgação graças à chegada ao *al-Andalus* de Ziryād que, nascido em Bagdade, ter-se-á instalado em Córdoba sob proteção do emir ‘Abd al-Rahmān II. Aqueles eventos aconteceriam nos principais núcleos urbanos, tanto do *Sharq* como do *Gharb*, observando-se maior expressão na descentralização dos concertos musicais, durante a fragmentação do Califado em pequenos reinos, que criaram as suas próprias cortes, conforme está documentado através da informação literária, iconográfica e da poesia. Esta faz referência, em particular, nos séculos XI-XII, ao alaúde, cítara e à flauta (García Gómez 1959, pp. 75, 109, 118, 125).

É possível que durante a administração das comunidades magrebínas, Almorávidas e Almóadas, se tenha verificado acentuado retrocesso na implementação de grandes saraus musicais por motivos religiosos. Em relação às festas familiares Ibn’Abdūn (Lévi-Provençal e García Gómez 1998, p. 164), no século XII e na cidade de Sevilha, transmite: «Os músicos deviam de ser reprimidos, e, se isso não puder ser feito, pelo menos que não saiam para o campo sem a autorização do cadí». Esta seria uma maneira de tentar impedir a realização de festas particulares, em especial, nas zonas rurais. Todavia, nem sempre a legislação prevalecia sobre a tradição das comunidades que continuavam a festejar importantes acontecimentos como, entre outros, os casamentos de que, no século XII, Ibn Quzman refere os cortejos nupciais ao desfilar pelas ruas de Córdoba ao som de música (Lévi-Provençal e Torres Balbás 1982, pp. 260, 292).

No caso do *Gharb al-Andalus*, os testemunhos arqueológicos, apesar de poucos, são significativos, tanto para áreas urbanas como rurais. A presença de fragmentos de

tambores, com cronologia abrangente, indica a sua utilização, eventualmente durante toda a administração muçulmana daquele território e da música por eles produzida.

4. SÍNTESE

Os fragmentos de instrumentos musicais que mencionámos ao longo do presente texto foram produzidos em osso, concha, cerâmica ou metal, dado que as madeiras e as peles neles usadas desapareceram. Provavelmente, muitos exemplares pertencentes a tambores, castanholas, apitos e flautas, elaborados em materiais perecíveis, não constam do registo arqueológico. Apesar dos testemunhos encontrados nas intervenções arqueológicas serem escassos e, normalmente, de difícil atribuição funcional, foi-nos possível reconhecer importante conjunto de instrumentos musicais ou os seus testemunhos, nomeadamente de apitos, flauta, cravelhames de *laúd* e de *râbad*, de castanholas e buzinas, tambores e pandeireta, guizos e chocalho ou sino.

No que respeita aos aerofones mencionámos dois apitos encontrados no exterior de espaços residenciais, localizados a norte do palácio principal do Castelo de Silves. Eles permitem supormos que uma daquelas habitações teria sido falcoaria, onde se usavam os apitos na preparação daquelas aves, destinadas a participarem em caçadas, conforme era usual entre as elites do mundo muçulmano de então (Guedes 2015, pp. 23, 27). As pequenas campânulas de guizos encontradas na mesma área palatina eram similares às usadas para assinalarem os falcões, podendo ter integrado aquele mesmo contexto venatório-recreativo.

O exemplar de flauta de Cacula subsistiu apesar do material com que foi elaborado, devendo ter sido soprado através de palheta que desapareceu.

Os fragmentos de cordofones encontrados em Mértola testemunham a existência de importantes instrumentistas, talvez mesmo de orquestra, naquele núcleo urbano. A sua presença, documentada através de partes de cravelhames, oferecendo um deles elaborada e requintada decoração com símbolos femininos, associada à cronologia que lhe foi atribuída, poderá relacionar-se com o intercâmbio cultural ocorrido após a integração de Mértola no reino taifa de Sevilha, ao qual esteve ligada até 1091. A cidade do Guadalquivir, além ter sido importante referência cultural durante as primeiras taifas, no tempo do rei poeta al-Mutamid, foi centro produtor de instrumentos musicais como o *laúd* (Dufourcq 1946, p. 77).

As representações iconográficas e coroplásticas, a par da informação literária disponível, permitiram-nos verificar no respeitante ao género que, pelo menos, entre os séculos X-XI, apesar de estarem documentadas a existência de orquestras com músicos de ambos géneros, as mulheres tocadoras de alaúdes são mais numerosas que os homens. Esta constatação é evidente nas pinturas da cerâmica e de peças de marfim, das produções do Próximo Oriente, onde mulheres surgem a tocar flauta (Arié 1987, p. 319; Lévi-Provençal e Torres Balbás 1982, p. 291).

Apesar das alterações políticas ocorridas no *al-Andalus* e com reflexo no *Gharb*, durante as administrações almorávidas e almóadas, os grandes eventos ligados à poesia, música e dança devem-se ter adaptado a esses novos tempos. A música e a dança estariam apenas presentes em certas festividades, como durante as cerimónias de casamentos, no *Nayrūz*, que comemora o início da primavera, em particular, nas celebrações religiosas, como as que marcam o fim do Ramadão, ou as relacionadas com a peregrinação a Meca, que termina com a Festa do Sacrifício. Além destes eventos, devemos assinalar a sonoridade ritmada ou cantada, transmitida pelo muezim, cinco vezes ao dia, para chamar os crentes às orações, a partir do minarete de cada mesquita, tanto nos núcleos urbanos como rurais.

A música associou-se, também, à dança assim como à poesia, conhecendo-se vários poetas nascidos ou que viveram no atual território português (García Gómez 1959, pp. 68-76, 78-81). A poesia, o canto, a dança e, em particular, a música, constituem vertente performativa das artes que enaltecem o espírito, estimulam os sentidos e a atividade cognitiva. O legado musical transmitido pelas comunidades muçulmanas subsiste, ainda hoje, na Península Ibérica de distintas formas, em alguns instrumentos e suas denominações, nas melodias e no sentimento de certos intérpretes.

Agradeço ao Professor Mário Jorge Barroca o desafio que me fez para escrever sobre instrumentos musicais muçulmanos. Boa parte da ilustração presente neste trabalho, assim como certas informações que nele constam, só foram possíveis graças à sua disponibilização por parte de Professores, Investigadores e Arqueólogos, nomeadamente Helena Catarino, Mário Varela Gomes, Ricardo Costeira da Silva, Carlos Pimenta, Marta Moreno García, Maria José Gonçalves, Carlos Oliveira e José Pedro Henriques e, também, a cedência de fotos facultada por José Paulo Ruas, assim como pela Câmara Municipal de Tavira, através da sua Divisão de Turismo, Património e Museus. A todos o meu reconhecimento.

BIBLIOGRAFIA

- Alcorão*. Mem Martins: Sporpress, 2002. ISBN 972-8696-02-7.
- ARIÉ, Rachel, 1987. *España Musulmana (Siglos VIII-XV)*. Madrid: Editorial Labor, S.A. ISBN 84-335-9423-0.
- BENTO, Alexandre, e Miguel COSTA, 2023. O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves, Portugal): um contributo da arqueologia para uma melhor apreensão da mundividência do al-Andalus. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnografia* [Em linha]. (41), 75-94 [consult. 2024-05-07]. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2023.195350>.
- CAIGER-SMITH, Alan, 1985. *Lustre Pottery, Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western Wold*. Londres: Faber and Faber. ISBN 0-571-13507-2.
- CATARINO, Helena, 1997-1998. *O Algarve Oriental durante a ocupação islâmica. al' Ulyā*. I(6). ISSN 0872-2323.
- CHEBEL, Malek, 2001. *Dictionnaire des Symboles Musulmanes*. Paris: Éditions Albin Michel. ISBN 978-2-226-12137-0.

- CHEVALIER, Jean, e Alain GHEERBRANT, 1997. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-1559-8.
- CHICHARRO CHAMORRO, José Luis, 2001. Tesoro de Charilla. Em: *El Esplendor de los Omeyas Cordobeses. La Civilización Musulmana de Europa Occidental*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Legado Andalusi, pp. 221, 222. ISBN 84-932051-1-7.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, 2017. La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (ss. IX-XVII). *Cuadernos del CEMyR*. (25), 147-190. ISSN 1135-125X.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, 2011. Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI-XIX). Em: Rosa INIESTA MASMANO, ed. *Mujer Versus Música*. Valência: Rivera Editores, pp. 139-198. ISBN 978-84-92825-09-7.
- DALFERTH, Gabriele, 2023. Basic parameters causing pitch variability in reconstructions of flutes. *Journal of Music Archaeology* [Em linha], 64-79. DOI: <https://doi.org/10.1553/JMA-001-04>.
- DODDS, Jerrilynn D., 1992. Játiva Basin. Em: Jerrilynn D. DODDS, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, pp. 261-263. ISBN 0-87099-636-3.
- DUFOURCQ, Norbert, 1946. *La Musique des Origines à Nos Jours*. 1.^a edição. Paris: Librairie Larousse.
- FERNANDES, Isabel Cristina, 2004. *O Castelo de Palmela. Do Islâmico ao Cristão*. Lisboa: Edições Colibri; Palmela: Câmara Municipal de Palmela.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, 1959. *Poemas Arabigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GOMES, Rosa Varela, 2021. Pesca sazonal, no século XII, na costa ocidental do Algarve – O caso da Ponta do Castelo (Carrapateira, Aljezur). Em: Victor S. GONÇALVES, ed. *Terra e Sal. Das antigas sociedades camponesas ao fim dos tempos modernos. Estudos oferecidos a Carlos Tavares da Silva*. Lisboa: Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa, pp. 425-434. *Estudos & Memória*, 16. ISBN 978 – 989-53453. 1.1.
- GOMES, Rosa Varela, 2020. Portuguese Medieval Islamic Archaeology. Em: Claire SMITH, eds. *Encyclopedia of Global Archaeology* [Em linha] [consult. 2024-05-07]. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1_2674-1.
- GOMES, Rosa Varela, 2013. *Arquiteturas – Testemunhos Islâmicos em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Genebra: Aga Khan Trust for Culture. ISBN 978-972-8848-94-1.
- GOMES, Rosa Varela, 2011. *Silves (Xelb) – Uma Cidade do Gharb al-Andalus: A Zona da Arrochela, Espaços e Quotidianos*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia. *Trabalhos de Arqueologia*, 53. ISBN 978-989-8052-22-3.
- GOMES, Rosa Varela, 2003. *Silves (Xelb) – Uma Cidade do Gharb al-Andalus. A Alcáçova*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia. *Trabalhos de Arqueologia*, 35. ISBN 972-8662-18-1.
- GOMES, Rosa Varela, 1995. Cerâmicas Muçulmanas de Silves, dos séculos VIII e IX. Em: *1.^{as} Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval – Métodos e Resultados para o seu Estudo*. Tondela: Câmara Municipal de Tondela, pp. 19-32.
- GOMES, Rosa Varela, e Mário Varela GOMES, 2001. *Palácio Almoada da Alcáçova de Silves*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia. ISBN 972-776-100-3.
- GÓMEZ RODENAS, Maria Angeles, 2014. Panneau de stuc peint. Em: Yannick LINTZ, Claire DÉLÉRY, e Bulle Tuil LEONETTI, dir. *Maroc Médiéval. Un Empire de l'Afrique à l'Espagne*. Paris: Éditions Hazan, p. 402. ISBN 978 2 7541 0 7891.
- GONÇALVES, Maria José, et al., 2018. Coisas raras na cerâmica do Gharb Al-Andalus. *Arqueologia Medieval*. (14), 165-180. ISSN 0872-2250-14.
- GONÇALVES, Maria José, et al., 2017. Manifestações lúdicas na cerâmica do Gharb al-Andalus. Em: José Morais ARNAUD, e Andrea MARTINS, ed. *Arqueologia em Portugal 2017 – Estado da Questão*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, pp. 1417-1429. ISBN 978-972-9451-71-3.
- GRUBE, Ernst J., 1976. *Islamic Pottery of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection*. Londres: Faber and Faber. ISBN 0571 09953.

- GUEDES, Natália Correia, 2015. Falcoaria no Oriente, Prática Histórica. Em: Maria Manuela d'Oliveira MARTINS, coord. *A Arte da Falcoaria de Oriente a Ocidente*. Lisboa: Museu da Fundação Oriente, pp. 21-28. ISBN 978-989-8651-10-5.
- HOLOD, Renata, 1992. Pamplona casket. Em: Jerrilynn D. DODDS, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, pp. 198-200. ISBN 0-87099-636-3.
- HOMO-LECHNER, Catherine, 1996. *Sons et Instruments de Musique au Moyen Age, Archéologie Musicale dans l'Europe du VI^e au XIV^e Siècles*. Paris: Éditions Errance. ISBN 978 287771233.
- IBN HAYYĀN, 2001. *Crónica de los Emires Alhakam I y ĩAbdarrahmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Saragoça: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo. ISBN 84-95736-00-4.
- IBN JALDŪN, 1987. *Introducción a la Historia Universal (Al- Muqaddimah)*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 968-16-2645-1.
- JIMÉNEZ MOLINA, Maria Luisa, 2016. Los instrumentos de membrana en al-Andalus: Estudio de las fuentes teóricas, iconográficas y arqueológicas. *Musicalia* [Em linha]. **10**(1), 85-107 [consult. 2024-07-05]. Disponível em: <https://journals.uco.es/musicalia/article/view/15600/13832>
- JIMÉNEZ PASALODOS, Raquel, e Alexandra BILL, 2012. Los tambores de cerámica de al-Andalus (ss. VIII-XIV): una aproximación desde la Arqueología Musical. *Nassarre*. **28**, 13-42. ISSN 0213-7305.
- LEONETTI, Bulle Tuil, e Claire DÉLÉRY, 2014a. Figure au tambour. Em: Yannick LINTZ, Claire DÉLÉRY, e Bulle Tuil LEONETTI, dir. *Maroc Médiéval. Un Empire de l'Afrique à l'Espagne*. Paris: Éditions Hazan, p. 241. ISBN 978 2 7541 0 7891.
- LEONETTI, Bulle Tuil, e Claire DÉLÉRY, 2014b. Flûte. Em: Yannick LINTZ, Claire DÉLÉRY, e Bulle Tuil LEONETTI, dir. *Maroc Médiéval. Un Empire de l'Afrique à l'Espagne*. Paris: Éditions Hazan, p. 403. ISBN 978 2 7541 0 7891.
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, e Emilio GARCÍA GÓMEZ, 1998. *Sevilla a Comienzos del Siglo XII: El Tratado de Ibn 'Abdŭn*. Sevilha: Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores. ISBN 84-922949-4-9.
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, e Leopoldo TORRES BALBÁS, 1982. *España Musulmana Hasta la Caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.C.) Instituciones y Vida Social e Intelectual*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. Vol. V. ISBN 84-239-4807-2.
- MAIA, Maria Garcia Pereira, 2012. *O Vaso de Tavira*. Tavira: Município de Tavira. ISBN 978-972-8705-44-2.
- MAKARIOU, Sophie, 2012a. Pyxide d'al-Mughira. Em: Sophie MAKARIOU, dir. *Les Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris: Éditions Hazan, pp. 118-123. ISBN 978-2-75410-619-1.
- MAKARIOU, Sophie, 2012b. Éléments d'ivoire d'un trône. Em: Sophie MAKARIOU, dir. *Les Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris: Éditions Hazan, pp. 124-126. ISBN 978-2-75410-619-1.
- MAKARIOU, Sophie, 2000. Bote de al-Mugira. Em: Eric DELPONT, coord. *Las Andalucías de Damasco a Córdoba*. Paris: Éditions Hazan, pp. 120, 121. ISBN 84-930615-8-1.
- MALALANA UREÑA, Antonio, e Olga LORA HERNÁNDEZ, 2013. El ajuar de brazeletes de vidrio del siglo XIII perteneciente a los conjuntos funerários de calle Mendivil (Málaga). Una interpretación para un amuleto universal. *Mainake*. (XXXIV), 293-312. ISSN 0212-078-X.
- MÉTIOUI, Omar, 2000. La musique arabo-andalouse. *Horizons Maghrébins – Le Droit à la Mémoire* [Em linha], (43), 73-81 [consult. 2024-11-19]. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2000_num_43_1_1903.
- MORENO GARCÍA, Marta, e Carlos PIMENTA, 2020. Entre veados e ovelhas, um dromedário e uma baleia de permeio: arqueozologia em Mértola desde a Idade do Ferro até à Época Medieval. *Arqueologia Medieval*. (15), 97-109. ISSN 0872-2250-15.
- MORENO GARCÍA, Marta, e Carlos PIMENTA, 2006. Música através dos ossos?... Propostas para o reconhecimento de instrumentos musicais no Al-Andalus. Em: Susana GÓMEZ MARTÍNEZ, coord. *Al-Ándalus Espaço de Mudança. Balanço de 25 anos de história e arqueologia medievais*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, pp. 226-238. ISBN 972-9375-26-7.

- NAVARRO DE LA COBA, Maria Dolores, 2020. Evidencias y registros de la mujer como tañedora en Al-Andalus e instrumentos musicales relacionados com ellas. Em: María Ángeles ZAPATA CASTILLO, Juan Jesús YELO CANO, e Ana María BOTELLA NICOLÁS, ed. lit. *Mujeres en la Música: Una Aproximación desde los Estudios de Género*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 59-71. ISBN 978-84-09-17874-2.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio, 1980. La cerámica musulmana de Murcia (España) com representaciones humanas. Em: *La Céramique Médiévale en Méditerranée Occidentale X^e-XV^e Siècles*. Valbonne: Éditions du CNRS, pp. 317-320. ISBN 2-222-02575-3.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio, e Pedro JIMÉNEZ CASTILLO, 1995. Casas y palacios de al-Andalus siglos XII-XIII. Em: Julio NAVARRO PALAZÓN, e Pedro JIMÉNEZ CASTILLO. *Casas y Palacios de al-Andalus Siglos XII-XIII*. Murcia: El Legado Andalusi, pp. 17-32. ISBN 84-7782-342-1.
- OLING, Bert, e Heinz WALLISCH, 2004. *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais – Um Guia Abrangente de Instrumentos Musicais de Todo o Mundo*. Lisboa: Livros e Livros. ISBN 972-791-120-X.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1966. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 1.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PAULO, Luís Campos, 2007. O simbolismo da purificação. O “Vaso de Tavira”: iconografia e interpretação. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. **10**(1), 289-316. ISSN 0874-2782.
- PASTOUREAU, Michel, 2023. *La Baleine – Une Histoire Culturelle*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 978-2-02-151688-3.
- PIMENTA Carlos, e Marta MORENO GARCÍA, 2007. Ossos e música após séculos de silêncio... Uma nota solta de Estácio da Veiga. Em: *Xelb*. Silves: Câmara Municipal de Silves, vol. 7, pp. 357-364. ISBN 978-972-8505-18-9.
- POCHÉ, Christian, 2000. Al-Andalus: un oscuro velo de la historia musical. Em: Eric DELPONT, coord. *Las Andalucías de Damasco a Córdoba*. Paris: Éditions Hazan, pp. 226-231. ISBN 84-930615-8-1.
- PORRAS ROBLES, Faustino, 2009. Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana. *Nassarre*. **25**, 39-56. ISSN 0213-7305.
- RAFAEL, Lúcia, 1998. Instrumento Musical (?) Osso. Em: Cláudio TORRES, e Santiago MACIAS, dir. *Portugal Islâmico. Os Últimos Sinais do Mediterrâneo*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, p. 173. ISBN 972-776-0007.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo, 1992. Bottle. Em: Jerrilynn D. DODDS, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, p. 233. ISBN 0-87099-636-3.
- SCHAEFFNER, André, 1994. *Origine des Instruments de Musique*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. ISBN 2-7132-1011-9.
- SILVA, Ricardo Costeira da, e Ana GONÇALVES, 2020. Os almóadas da Meia Praia. A ocupação islâmica de Sete Figueiras 2 (Odiáxere, Lagos). *Arqueologia Medieval*. (15), 227-239. ISSN 0872-2250-15.
- TORRES, Cláudio, 2004. *O Vaso de Tavira: uma proposta de interpretação*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. ISBN 972-9375-22-4.
- TORRES, Cláudio, e Luís Alves da SILVA, 1989. *Mértola Vila Museu*, Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- WALKER, Daniel, 1992. Panel from a casket. Em: Jerrilynn D. DODDS, ed. *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, p. 203. ISBN 0-87099-636-3.
- WATSON, Oliver, 2004. *Ceramics from Islamic Lands. The Al-Sabah Collection*. Londres: Thames & Hudson. ISBN 0-500-97634-1.