

**TAGUS-ATLANTICUS ASSOCIAÇÃO CULTURAL**

**ACTAS DO I ENCONTRO IBERO-  
AMERICANO DE JOVENS  
MUSICÓLOGOS:**

*POR UMA MUSICOLOGIA CRIATIVA...*

**LISBOA**

**22 a 24 de Fevereiro de 2012**

## Comissão Organizadora

Luís Miguel Santos (Universidade Nova de Lisboa), Luzia Rocha (Universidade Nova de Lisboa/Leopold Fränzes Universität de Innsbruck), Manuela Morilleau de Oliveira (Universidade Nova de Lisboa), Marco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rodrigo Teodoro de Paula (Universidade Nova de Lisboa), Rosana Marreco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rui Araújo (Universidade Nova de Lisboa), Rui Magno Pinto (Universidade Nova de Lisboa).

## Comissão Científica

Ana Maria Allarcón (Universidade Nova de Lisboa), António Jorge Marques (Universidade Nova de Lisboa), Bart Paul Vanspauwen (Universidade Nova de Lisboa), Cristina Fernandes (Universidade de Évora), Gorka Rubiales (Universidad Complutense de Madrid), Johanna Calderón (Universidad Autónoma de Bucaramanga), José Dias (Universidade Nova de Lisboa), José Grossinho (University of Edinburgh), Llorián Garcia (Universidad de Oviedo), Luís Miguel Santos (Universidade Nova de Lisboa), Luzia Rocha (Universidade Nova de Lisboa/Leopold Fränzes Universität de Innsbruck), Manuela Morilleau de Oliveira (Universidade Nova de Lisboa), Marco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Pedro Luengo (Universidad de Sevilla), Ricardo Bernardes (University of Austin – Texas/Universidade Nova de Lisboa), Rodrigo Teodoro de Paula (Universidade Nova de Lisboa), Rosana Marreco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rui Araújo (Universidade Nova de Lisboa), Rui Magno Pinto (Universidade Nova de Lisboa), Ruth Piquer (Universidad Complutense de Madrid).

### Organização:



### Apoio:



### Official Carrier:



**ACTAS DO I ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE JOVENS  
MUSICÓLOGOS: *POR UMA MUSICOLOGIA CRIATIVA...***



**Publicação:** Tagus Atlanticus Associação Cultural

**Editor:** Marco Brescia

**ISBN:** 978-989-20-2892-7

**Depósito Legal:** 340475/12

**PORTUGAL** – Fevereiro de 2012

## Iconografia Musical no Vaso de Tavira

Ana Carina Dias / Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e  
Porto / Campo Arqueológico de Mértola

The *Vaso de Tavira* is a unique archeological piece many times interpreted by scholars but not yet ascertained in its context nor chronology. Found in Tavira, a small port city located in the south of Portugal, it is a vase shaped ceramic, with fourteen zoomorphic and anthropomorphic figures on its border. The two musicians, possibly from a group of four, complement an allegory representing, for some, the symbolism of the nuptial *kidnap of the bride* in a Almoravid context (11<sup>th</sup>/12<sup>th</sup> century), or for others, the incitation for the *djihad*, the holy war, by the time of the Omiad Caliphate (9<sup>th</sup>/10<sup>th</sup> century). This presentation pretends to introduce the *Vaso de Tavira* as an important iconographic piece yet to be studied in musicology, to explain the several theories and to question some other possible interpretations from the musicology point of view since it has been mainly studied by archeologists and historians.



Fig. 1 - Vaso de Tavira. Fotografia António Cunha.

O Vaso de Tavira trata-se de uma peça de cerâmica encontrada nas escavações arqueológicas, em Tavira, na década de noventa do século XX<sup>1</sup>. O contexto é islâmico e identificado pelos arqueólogos que o encontraram como pertencente ao período Almorávida que se encontra entre o final do século XI e início do século XII. Este vaso é considerado um objecto sem paralelos. O bordo é oco e por ele está destinado escoar água que seria introduzida por uma torre cilíndrica. A água seria escoada para o interior deste vaso pelas bocas de sete pequenas figuras zoomórficas, pertencentes a um grupo de treze figuras no bordo e uma na torre. Das figuras no bordo seis são representações humanas, e destas, duas são músicos. Estes dois músicos, segundo vários autores estariam inseridos num grupo de quatro, uma vez que as figuras assim se parecem agrupar: quatro animais isolados, quatro elementos humanos de caris militar ou defesa, ao que se seguiria um grupo de quatro instrumentistas.

Para uma melhor contextualização destes músicos é necessário ponderar as diferentes teorias acerca dos meios simbólicos e cronológicos que têm sido apresentados como hipóteses interpretativas. Existem duas linhas de teorização cronológica, uma insere-se entre os sécs. IX/X, num contexto Omíada, outro no final do séc. XI/início do XII, em contexto Almorávida.

A primeira cronologia é argumentada por Rosa Varela Gomes e Luís Campos Paulo. Associam-no a uma época de instabilidade política, e por isso, ao simbolismo da *purificação pela água*, destinando-o a abluções. Os guerreiros, seriam *murabitun*, preparados para a *jihad*, incentivados pelos músicos e pelo apelo místico da percussão, a serem resistentes e obstinados como a tartaruga, igualmente presente na composição<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Maria Maia: “O Vaso de Tavira e o seu contexto”, *Colóquio Internacional Portugal, Espanha e Marrocos, o Mediterrâneo e o Atlântico.. Actas do Colóquio Faro 2-4 de Novembro de 2000*, Faro, Universidade do Algarve, FCHS, Centro de Cultura Árabe, Islâmica e Mediterrânea, 2004, pp. 143-166.

<sup>2</sup> Luís Campos Paulo: “O simbolismo da purificação. O ‘Vaso de Tavira’: iconografia e interpretação”, *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 10, 1, 2007, pp. 289-316.

Campos Paulo, aprofunda a argumentação associando-o ao sufismo, uma doutrina com origem no final do séc. VII, no distante Iraque e que se teria propagado até ao Cairo e restante “império islâmico” no séc. IX. A música estaria presente nos rituais de exortação à *djihad*, onde se usariam membranofones de tipologia semelhante aos deste Vaso.

Este ponto de vista contém alguma pertinência, uma vez que ainda hoje o sufismo recorre à música com base na percussão para os seus rituais. No entanto, os membranofones mais usados encontram-se entregues à forma redonda, unimembranofones, e que permitem uma maior versatilidade musical, coisa que o bimembranofone quadrangular não contempla. O *duff mubbara'* (quadrado), segundo Mauricio Molina, é mencionado no contexto oriental do Mediterrâneo, do séc. IX ao XV, associando-o ao poder legislativo deste instrumento. O *duff* surge diversas vezes mencionado nos *hadiths* do profeta, utilizado como um instrumento com funções de bom augúrio, como o exemplo de abençoar se tocado por cima da cabeça de um crente, ou de celebração. O *duff*, segundo este autor, seria um termo que embora na sua origem não se possa precisar a forma, adquiriu um sentido generalista<sup>3</sup>, necessitando do termo *mubbara'*, para que fosse isolado dos restantes de formas redondas. Segundo Christian Poché, a evolução semântica teria sido distinta, permanecendo o termo *duff* para a forma quadrada e o termo *daff* para a redonda. Ao certo, apenas se pode confirmar que em contexto Medieval Ibérico, o termo não necessitou de ser caracterizado na forma para ser reconhecido como quadrado, uma vez que o termo usado é apenas *duff*, e que a sua evolução em língua romance é adufe, tal como argumenta M. Molina<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Presentemente ainda é um termo generalista, tal como *daff* ou *daff*. Adquire algumas especificações dependendo dos países ou regiões culturais, como é o caso de Marrocos onde é exclusivamente quadrado, tal como na Península Ibérica Medieval. Consultar: Abdelwahad Benabdjilil: “Musique, Théâtre, Peinture, Cinéma”, *La Grande Encyclopedie du Maroc: Culture, Arts et Traditions*, Cremona, GEM, 1987.

<sup>4</sup> A primeira vez que surge na Península Ibérica, identificada a forma quadrada do instrumento é em

Assim, este bimumbranofone quadrangular, nas suas origens orientais, nunca é mencionado como instrumento associado à preparação para guerra, mas sim, ao bom augúrio, celebração e autoridade.

O mesmo parece surgir no contexto ibérico medieval, onde quer no meio cristão, quer no meio islâmico preenche as composições musicais relacionadas com os casais de jograis cristãos ou os serões musicais, *zambros*, das cortes islâmicas, nas mãos das eximias escravas artistas.

O contexto militar, apenas nos é relatado pelos testemunhos de guerra, ligado a descrições de batalhas. A percussão seria usada primeiramente pelas hostes islâmicas, iniciando-se este uso no meio cristão apenas a partir do séc. XII, por influencia das cruzadas e reconquista Ibérica<sup>5</sup>. Esta percussão, a par de outros tipos de instrumentos, tinha como fins a identificação das frentes, organização dos elementos internamente ao marcar sinalizações e ordens em batalha, para motivar ao combate, impressionar o inimigo e por último incentivar a celebração. Os membranofones eram essencialmente grandes tabl(s) e naqqara(s) adaptados à percussão a cavalo<sup>6</sup>. No início do período islâmico oriental e nas batalhas peninsulares Ibéricas não foi identificado nenhum testemunho do uso de membranofones de caixilho baixo no âmbito militar ou guerreiro, facto que em nada pode negar o seu uso na já mencionada prática sufi de preparação para a *djihad* defendida por Campos Paulo. No entanto, a segunda hipótese interpretativa, levantada pelos arqueólogos Manuel e Maria Maia, Cláudio Torres e

---

contexto Cristão, em Navarra, no ano de 964, como sinónimo doo termo latim *timphanum*, no *Vocabulario Latino - Codex Emilanense* 46, 155r-1 na Real Academia de Historia. Consultar: Mauricio Molina: *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, New York, The City University of New York, 2006.

<sup>5</sup> Jeremy Montagu/Armin Suppan/Stanley Sadie (ed.): *The new Grove of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, 2001 (2nd Edition), s.v. “Military Music”.

<sup>6</sup> Ana Dias: “O Som da Guerra”, *II Simpósio Internacional Sobre Castelos Fortificações e Território na Península Ibérica e no Magreb*, Óbidos, 2010 (comunicação).

Susana Gómes Martínez, parecem integrar-se de uma forma mais completa neste objecto tão peculiar<sup>7</sup>.

Para estes arqueólogos e historiadores, trata-se de um objecto de arte popular do período Almoravida, representando o tradicional berbere, *rapto da noiva*, simbolizado pelos dois cavaleiros com a figura feminina ao centro, onde os restantes elementos são augúrios de sorte, riqueza e longevidade, sendo que os dois músicos celebram o matrimónio, tal como surge nos ditos do profeta. A sua função seria conter uma planta da família do manjerico, alfadega ou albahaca, chamando-se o vaso de *alfabeguer*, ainda hoje presente na tradição popular associada às festas de Agosto em Valência, Espanha. Precisamente em Bofilia, Valência, foram encontrados dois vasos semelhantes na forma e função mas não na decoração, o que pouco acrescenta à simbologia dos *personagens tipo*, desta narrativa. Em Portugal temos o exemplo do vaso dos santos populares onde se semeia o manjerico e se associa quadras votivas de enamoramento, mas parece pouco vir acrescentar à interpretação desta peça. Os dois elementos em falta, possivelmente tratar-se-iam de um tocador de aerofone (*būq*, *zamr* ou oboé), cordofone de corda beliscada do tipo *ūd* ou ainda algum dançarino ou dançarina.

Comparando com o domínio cristão contemporâneo desta peça, encontramos uma iconografia bastante rica em variedade e simbologias, embora apenas contemple o adufe, surgindo apenas um tambor do tipo darabuka nas Cantigas de Santa Maria no séc. XIII na corte de Afonso X. A primeira representação de um adufe surge-nos em meados do séc. XI, anterior a 1063, ligado à iconografia *dauidiana* na *Puerta del Cordero* na Colegiata de San Isidoro de León. A intenção deste *adufeiro* é clara e representa a música pagã, ou moçárabe, uma vez que se encontra na companhia São

---

<sup>7</sup> M. Maia: *O Vaso de Tavira e o seu...*; Cláudio Torres: *O vaso de Tavira*, Mértola, Campo Arqueológico de Mértola, 2004; Susana Martínez, *Os signos do quotidiano: Gestos, Marcas e Símbolos no Al-Ándalus*, Mértola, Campo Arqueológico de Mértola, 2011 (catalogo da exposição).

Pelayo, um santo do período cristão-orientalizado nada de acordo com a renovada e romana igreja Asturo-Leonesa saudosista dos tempos de São Isidoro. Outra representação igualmente caracterizante da cultura pagã surge em pares ou trios de jograis, o adufe acompanha o *rebab* ou rebeca e a dança, como símbolos dos vícios mundanos, nos diversos capiteis das igrejas dos Caminhos de Santiago, de onde se destaca o Mosteiro de Santo Domingo de Silos, em Castilla-León, ou a Igreja de Santa Maria la Mayor de Barruelo de los Carabeos, em Santander, ambos do séc. XII<sup>8</sup>.

Com esta comparação apenas poderemos supor que era um instrumento identificado com o meio popular, de celebração, e com importância suficiente para que se tornasse um símbolo desse meio cultural e das suas práticas. Mais tarde, no século XIII, e ainda, no meio cristão surge nas mãos dos reis Músicos do Apocalipse dos pórticos de diversas igrejas, certamente já com um outro sentido não tão paganizado, mas possivelmente caracterizante dos usos do antigo testamento, remetendo ao *tof*, que a igreja latina chamou de *tympanum*. A *Biblia de Pamplona*, do final do séc. XII, utiliza a representação do membranofone quadrangular em todas as representações onde surgia o *tof* no Antigo Testamento, ajudando a reforçar esta teoria de que se trataria de simbologia judaica<sup>9</sup>.

Viajando até ao sul islâmico da cidade portuária e dinâmica de Tavira, certamente a simbologia será outra que a judaica ou que a dos casais jogralescos, até porque no Vaso se encontra nas mãos de um suposto elemento masculino. Os contextos embora comparáveis, certamente terão traços distintos.

A zona sul peninsular desde a Antiguidade que tem contactos com as culturas púnica e grega, a importância das cidades portuárias, tornava-as em centros culturais e

---

<sup>8</sup> M. Molina: *Frame drums...*

<sup>9</sup> Rosario Álvarez Martínez: “La Iconografía Musical del Medievo en El Monasterio de Santo Domingo de Silos”, *Revista de Musicología*, XV, 2-3, 1992 (Separata, 1994).

de formação de gentes vindas de todo o Mediterrâneo. Não é por isso de estranhar tantas similitudes entre as artes populares a par das eruditas um pouco por toda a costa deste mar, tal como Guillermo Rosselló-Bordoy exemplificou no recente encontro *Os Signos do Quotidiano*, em Mértola<sup>10</sup>.

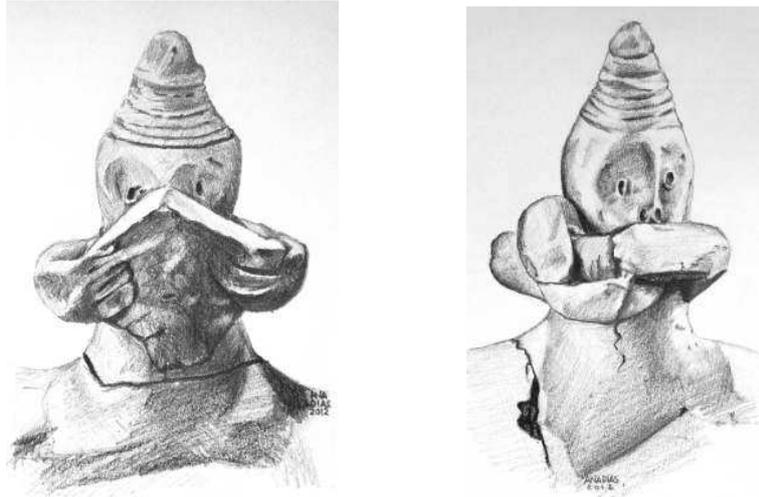
A iconografia islâmica peninsular não nos mostra paralelos de *duff*(s), mas encontramos um pequeno tambor, no Museu Arqueológico y Etnológico de Córdoba, em mãos femininas, possivelmente do período Almóada do séc. XII. Devido ao mau estado do segundo músico do Vaso de Tavira, não podemos afirmar com certeza de que se trata de um pequeno *tanur*<sup>11</sup>, ou tambor parecido com a *darabuka*, ou ainda de um possível aerofone. Caso seja um tambor como o do Museu de Córdoba, existem vestígios arqueológicos de pequenos tambores possivelmente semelhantes, encontrados em Silves datados do séc. VIII e em Alcoutim do período Califal X/XI.

O facto de nos últimos tempos terem surgido mais três representações antropomórficas em Silves, de manufactura semelhante, leva-nos a crer que poderá estar próxima, alguma nova teoria interpretativa. Lamentavelmente, segundo a informação da arqueóloga responsável pelas peças Maria José Gonçalves, não se tratam de músicos.

---

<sup>10</sup> *Colóquio Os Signos do Quotidiano: Gestos, Marcas e Símbolos no Al-Ándalus*, Mértola, 14 de Janeiro de 2012, Centro de Estudos Islâmicos e do Mediterrâneo, Casa Amarela.

<sup>11</sup> C. Torres, *O Vaso de...*



**Figs. 2 e 3 - Vaso de Tavira. Tocadores de duff e membranofone ou aerofone. Desenho Ana Dias.**



**Fig. 4 - Tocadora de membranofone. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Fotografia Ana Dias.**

No que refere ao contexto cultural, o período Almorávida, embora de grande rigor moralista e religioso, não parece ter conseguido impor-se tão soberanamente como no Norte de África onde este movimento político-religioso teve origem. O al-Ândalus, tinha passado anteriormente por um longo período dividido em pequenos reinos Taifas, caracterizados pela acentuada valorização da cultura local. Os reis, como o foi o rei poeta al-Mutamid de Sevilha, eram descendentes de tribos berberes, ou antigos escravos

militares. A erudição do oriente Mediterrâneo tinha-se afastado junto com o antigo Califado. As liberdades religiosas e de género eram maiores e os reinos competiam entre si nas artes performativas, no luxo e na arquitectura. O rigor Almorávida veio tentar conter um pouco esse pluriculturalismo e religiosidade, mas deparava-se com uma sociedade já bastante ciente dos seus direitos e liberdades, politicamente disfarçando o cumprimento das novas leis, mas permitindo e legitimando a continuidade cultural, durante cerca de meio século, até ao domínio Almóada, este de caris mais permissivo.

A cultura musical era abrangente a todas as classes e género, tratava-se já de uma característica cultural das famílias andaluzas. Em 1050 al-Tuyibi, um viajante vindo do oriente, encontrando-se adoentado, viu-se incapaz de ter descanso uma vez que o barulho de *ūd*(s), bandolins e cítaras era incessante<sup>12</sup>. A construção de instrumentos em Sevilha era afamada pelo resto da península e Norte de África, ficando imortalizada na frase de Ibn Rušd (Averroes) a Ibn Zuhr (Avenzoar), descrita por al-Maqqarī: “*Se morre um sábio em Sevilha e se querem vender os seus livros, levem-nos a vender em Córdoba; mas se pelo contrario, um músico morre em Córdoba, é a Sevilha onde irão vender os seus instrumentos*”<sup>13</sup>.

O ensino da música estava já bastante desenvolvido não só destinado às escravas artistas, mas também às mulheres e homens islâmicos comuns, como caracteriza Ibn Malīk: “*Não só os homens nobres amam a música, como também as gentes comuns, os governadores e chefes militares, os artesãos e os poetas estão prendados destas artes.*

---

<sup>12</sup> Mahmoud Guettat: *La Música Andalusí en El Magreb*, Sevilla, Fundación El Monte, 1999.

<sup>13</sup> Al-Maqqarī trata-se de um historiador argelino do séc. XVII e Averroes e Avenzoar, ambos do séc. XII. A frase foi traduzida por nós a partir do castelhano presente na obra de M. Guettat, *La Música Andalusí...*

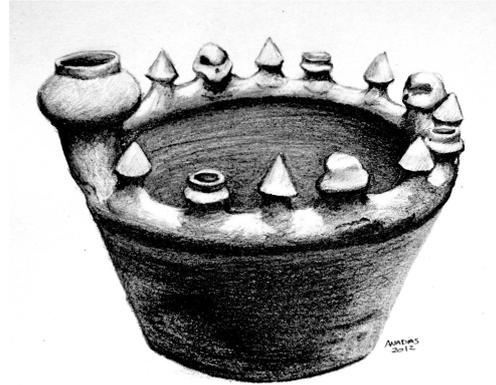
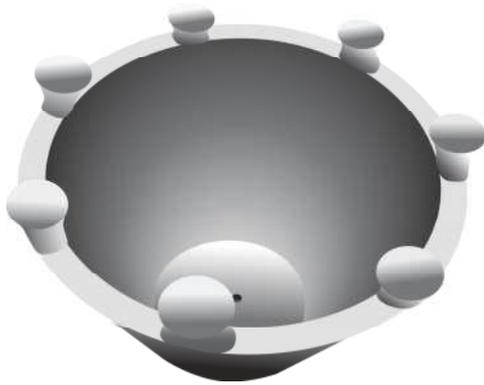
*Alguns não só se limitam a apreciar a música, como são músicos, interpretes e também teóricos*”<sup>14</sup>

Em 1080, ano em que é imposto o culto romano nos reinos cristãos, nasce um teórico islâmico de nome Ibn Bâyya (Avenpace) em Saragoça. Este filósofo, teórico e criador musical, dizem os seus pares, ter um papel tão importante na música andalusa como o lendário Zyriab ou Ibn Fārābī no oriente, pois reformou o ensino da música, teorizou-a num famoso documento infelizmente perdido, criou uma nova afinação para o *ūd* e reestruturou a *nouba* e a *muwashshah* agora com *kharjas* em hebraico, árabe dialectal e até mesmo língua romance. Dizem que criou a *zajal*, um tipo de composição poética em apenas árabe dialectal, que se tornou num estilo imortalizado por Ibn Quzman.

Como podemos concluir, a cultura do al-Ândalus adquire uma identidade própria e madura nesta altura de final do séc. XI, início do Séc. XII, não procurando reflectir as artes das cortes de outros países e sim amadurecer a sua, repleta de religiões e culturas distintas e tão enriquecedoras. Poder-se-à conjecturar acerca de um programa iconográfico inserido na arte popular do sul do al-Ândalus, uma vez que parece ter tido alguma representação igualmente em Silves. No nosso ver a função desta peça está associada a motivos de celebração e benfazejo, numa mescla de religiosidades e paganismos, típica da arte popular, e nem tanto entregue às práticas místicas militares, uma vez que há representações com um certo grau de semelhança, como são os vasos de Bofilia, e onde a planta da família do manjerico ou *albahaca*, vem acentuar a simbologia de benfazejo, com tradições simbólicas semelhantes desde a Antiguidade.

---

<sup>14</sup> Frase atribuída a Ibn Malīk traduzida do castelhano por nós da obra de M. Guettat: *La Música Andalusí...*



**Figs. 5 e 6 - Dois vasos com tipologias semelhantes encontrados em escavações arqueológicas em Bofília, Valência. Desenhos Ana Dias.**

## Referencias Bibliográficas

Abdelwahad Benabdjlil: “Musique, Théâtre, Peinture, Cinéma”, *La Grande Encyclopedie du Maroc: Culture, Arts et Traditions*, Cremona, GEM, 1987.

Ana Dias: “O Som da Guerra”, *II Simpósio Internacional Sobre Castelos Fortificações e Território na Península Ibérica e no Magreb*, Óbidos, 2010 (comunicação).

Cláudio Torres: *O vaso de Tavira*, Mértola, Campo Arqueológico de Mértola, 2004.

Jeremy Montagu/Armin Suppan/Stanley Sadie (ed.): *The new Grove of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press, 2001 (2nd Edition), s.v. “Military Music”.

Luís Campos Paulo: “O simbolismo da purificação. O ‘Vaso de Tavira’: iconografia e interpretação”, *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 10, 1, 2007, pp. 289-316.

Maria Maia: “O Vaso de Tavira e o seu contexto”, *Colóquio Internacional Portugal, Espanha e Marrocos, o Mediterrâneo e o Atlântico.. Actas do Colóquio Faro 2-4 de Novembro de 2000*, Faro, Universidade do Algarve, FCHS, Centro de Cultura Árabe, Islâmica e Mediterrânea, 2004, pp. 143-166.

Mahmoud Guettat: *La Música Andalusí en El Magreb*, Sevilla, Fundación El Monte, 1999.

Mauricio Molina: *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, New York, The City University of New York, 2006.

Rosario Álvarez Martínez: “La Iconografía Musical del Medievo en El Monasterio de Santo Domingo de Silos”, *Revista de Musicología*, XV, 2-3, 1992 (Separata, 1994).

Susana Martínez, *Os signos do quotidiano: Gestos, Marcas e Símbolos no Al-Ándalus*, Mértola, Campo Arqueológico de Mértola, 2011 (catalogo da exposição).

## **ERRATA**

Onde se lê na página 77 “Ibn Fārābī”, deve ler-se “Al Fārābī”.