



UNIVERSIDADE DO ALGARVE
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
e Campo Arqueológico de Mértola

O Adufe

Contexto Histórico e Musicológico

Ana Carina Marques Dias

Mestrado em Portugal Islâmico e o Mediterrâneo
Área de História

FARO
2011



UNIVERSIDADE DO ALGARVE
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
e Campo Arqueológico de Mértola

O Adufe

Contexto Histórico e Musicológico

Ana Carina Marques Dias

Dissertação Orientada por
Prof. Dr. Cláudio Torres

AGRADECIMENTOS

Ao longo destes três anos de recolha de informação, foram muitas as pessoas e instituições que contribuíram com a sua ajuda e que gostaríamos aqui de agradecer.

O orientador Prof. Cláudio Torres, pela partilha de conhecimento e interesse na temática, a Prof. Susana Martinez e o Prof. Luís Oliveira pela ajuda teórica e estruturante da dissertação e formação. À Universidade do Algarve e ao Campo arqueológico de Mértola e a sua Biblioteca de onde se destacam Filipa Medeiros e Armanda Salgado. Aos professores que ao longo da componente lectiva contribuíram com a partilha da informação sobre as temáticas abordadas no presente estudo: Santiago Macías, Maria Filomena Barros, Manuela Barros, Maria Cardeira da Silva, Christoph Picard e Juan Aurelio Macías.

Gostaria de agradecer igualmente a inter-ajuda entre colegas de formação destacando Ana Azevedo, Ana Paula Penedo, Luís Maçarico, Pedro Carlos, Rolando Rosa e Sandra Cavaco.

Exteriores ao núcleo formativo gostaríamos de destacar, pertencendo às diversas áreas: Carlos Pedro Alves pela grande motivação e partilha de informação essencial para este projecto; Mauricio Molina pela grande ajuda e partilha de conhecimento; Rosário Álvarez Martinez; Judith Cohen; João Soeiro de Carvalho; Luzia Rocha; Manuel Pedro Ferreira; Luís Correia de Sousa; Paulo Fernandes; Celina da Piedade; Baltazar Molina; Eduardo Ramos; Eva Parmenter; Timoteo Rivera Gimenez; Helena Miranda do Museu da Música; Catarina Roquette do Museu da Música Portuguesa; Sandra Silva e Paulo Maximino do Museu Nacional de Etnologia; Beatriz Serrão do CESEM; José Luis Hernando Garrido do Museo Etnográfico de Castilla-León e por último a Belén Sáenz-Chas Díaz do Museo do Pobo Galego.

A empresa não seria possível sem a grande ajuda e apoio familiar, que inclui afortunadamente o apoio técnico informático e tecnológico, assim, com grandíssimo destaque agradecemos a Eduardo Taborda, Madalena Taborda e aos seus avós, por toda a paciência e entusiasmo que depositaram na mestranda.

RESUMO

O Adufe é um bímembranofone de forma quadrada, associado às tradições folclóricas da zona interior fronteiriça de Portugal, principalmente a Beira Baixa, onde hoje, em Idanha-a-Nova encontrou o estatuto de símbolo do Município. As suas origens perdem-se no tempo havendo representações de possíveis exemplares na Antiguidade pré-Clássica na Mesopotâmia, até chegar à Península Ibérica, possivelmente, no início da Idade Média, assumindo ser um instrumento de uso erudito, mas principalmente popular, feminino e transversal a domínios políticos ou religiosos. Os processos culturais a que a região interior de Portugal, esteve sujeita, fizeram com que se desse uma cristalização de algumas tradições medievais no interior do país, onde se insere o uso do adufe, partilhando com a vizinha Espanha a mancha de distribuição raiana, somando-se as regiões da Galiza, Astúrias e Catalunha. A presente dissertação pretende contextualizar estes processos segundo um ponto de vista Ibérico abordando áreas como a História política-social, Etnomusicologia, Etnologia, Musicologia e Geografia.

Palavras chave: Adufe, pandeiro, bímembranofone

ABSTRACT

The adufe is a squared double-parched frame drum, commonly related to the folklore traditions of the Portuguese interior border zone. Beira-Baixa is the main region where it can be found, and Idanha-a-Nova made it its symbol. The origins of this instrument are very ancient, and the iconographic testimonies show us that its first appearance happened in the pre-Classic Antiquity of Mesopotamia, reaching the Iberian Peninsula around early Middle Ages, where it could be found both on the popular and court instrumentarium. It was used mainly by women, regardless of their political or religious order.

The cultural processes that the interior border-region of Portugal was subjected to, made the adufe become one of the frozen cultural elements, that remained unchanged from the Middle Ages to the current day, sharing the distribution map of its use with its neighbour Spain, along the border field, plus the Galician, Asturian and Catalanian regions.

This dissertation intends to get a contextual notion of the several cultural processes that the instrument has been subjected to through the ages in the Iberian Peninsula, crossing subjects like political and social History, Ethnomusicology, Ethnology, Musicology and Geography.

Keywords: Adufe, frame drum, double-parched-hand-drum

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	v
RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	ix
ÍNDICE.....	xi
INTRODUÇÃO.....	1
IDENTIFICAÇÃO DO INSTRUMENTO MUSICAL.....	3
BREVE ESTADO DAS ARTES.....	5
1. A HISTÓRIA DA MÚSICA.....	5
2. A ICONOGRAFIA MUSICAL.....	6
3. A ETNOMUSICOLOGIA.....	9
4. HISTÓRIA POLÍTICO-SOCIAL E GEOGRAFIA.....	12
HISTÓRIA E CONTEXTO.....	15
1. ANTIGUIDADE. DA SUMÉRIA À IBÉRIA.....	15
1.1. Antiguidade Pré-Clássica.....	16
1.1.1. Alguns testemunhos no passado.....	16
1.2. Antiguidade Tardia.....	19
1.2.1. Breve contexto histórico religioso.....	19
1.2.2. O pandeiro, possível origem.....	21
1.2.3. Vestígios da música secular Ibérica.....	23
2. IDADE MÉDIA PENINSULAR. DOIS CONTEXTOS DE UMA MESMA IDENTIDADE.....	23
2.1. Contexto musicológico Islâmico.....	24
2.1.1. As três idades da música do Al-Ândalus.....	24
2.1.2. O tocador.....	31
2.1.3. O Duff e o Bandayr.....	37
2.2. Contexto musicológico Cristão.....	43
2.2.1. Orientalismo cristão. O outro em si mesmo.....	43
2.2.2. O tocador.....	52
2.2.3. Adufe e pandeiro.....	57
2.2.3.1. Textos. O que é adufe e o que é pandeiro.....	61
2.2.3.2. A Iconografia.....	63
3. IDADE MODERNA. APOGEU, EXPANSÃO E ESQUECIMENTO.....	68
3.1. Contexto Musicológico Ibérico (séc. XVI – XVIII).....	68
3.1.1. O estilo mourisco.....	70
3.1.2. O tocador.....	74
3.1.3. Pandeiros e Adufes.....	76

3.1.3.1. Os textos.....	76
3.1.3.2. A Iconografia.....	85
3.1.4. A diáspora nos Novos Mundos.....	87
3.2. Séc. XIX.....	90
4. SÉCULO XX. A PROCURA.....	91
4.1. Contexto Musicológico popular.....	92
4.1.1. A Ruralidade.....	93
4.1.1.1. O Adufe como Símbolo.....	93
4.1.1.2. O espaço.....	97
4.1.1.3. O tempo e a memória cultural.....	102
4.1.2. O tocador e as tradições.....	117
4.1.3. Adufe, Pandeiro e Pandero cuadrado.....	124
4.1.3.1. Tamanhos e formas.....	124
4.1.3.2. Construção.....	126
4.1.3.3. Distribuição.....	129
CONCLUSÃO.....	137
BIBLIOGRAFIA.....	142
ANEXOS.....	159

INTRODUÇÃO

Quando observamos o adufeiro presente no *Vaso de Tavira*, encontrado na década de noventa do séc. XX, inserida no contexto islâmico (séc.XI-XII) e o adufeiro *dauidiano* da Colegiata de San Isidoro em León, datado de cerca de 1063, facilmente deduzimos que este instrumento é tocado nos dois contextos sociais na Idade Média Peninsular. Mas de que forma pôde ele pertencer a um meio religioso cristão se hipoteticamente foi introduzido no instrumentário peninsular pelo domínio islâmico, uma vez que deriva do termo *duff*?

Se como terceiro exemplo tomarmos os grupos de mulheres da Beira-Baixa que no século XX cantavam e tocavam à Senhora do Almortão, parece-nos haver uma fusão dos dois contextos anteriores onde o religioso e o popular se juntam ao feminino criando algo mais complexo.

A presente dissertação procura fazer uma breve análise contextual deste bимembranofone de forma quadrada. Uma vez que o adufe está inserido na cultura material e imaterial, depende de uma malha rica de interações entre áreas que permitem caracterizar as culturas. Para a realização desta tese optámos por contemplar algumas de muitas áreas de estudo: História político-social, História da Música, Iconografia Musical, Etnologia, Etnomusicologia, Geografia, e por último a Linguística, não chegando a abordar a musicologia enquanto análise da música, das suas letras, ou performance (modo de tocar), e sim apenas as suas vertentes históricas.

A estruturação é temporal iniciando-se nos primeiros testemunhos iconográficos deste membranofone na Antiguidade pré-Clássica e terminando no séc. XX. No entanto, encerra em si uma dupla estrutura: a histórica baseada nos testemunhos do instrumento e a histórica baseada nos locais e na etnografia onde este está inserido na actualidade.

Desta forma, no primeiro capítulo, fazemos uma abordagem morfológica do instrumento, inserindo-o no meio musicológico actual. O segundo destina-se a uma brevíssima análise do estado da arte de algumas das principais áreas, e o terceiro, e mais volumoso, torna-se no corpo da dissertação ao fazer a abordagem cronológica na totalidade. Contém quatro sub-capítulos dividindo o espaço temporal em: 1)

Antiguidade ; 2) Idade Média; 3) Idade Moderna; 4) Século XX.

Da Antiguidade ao séc. XIX, é abordado o meio onde se inserem os dados iconográficos e escritos de que dispomos, procurando interpretar o meio artístico erudito e o popular, bem como os tocadores, ao passo que no século XX, procuramos fazer o processo inverso, partindo dos locais onde o adufe tem ou teve, até pouco tempo, uma presença marcante e tentar contextualizar o seu passado para entender o processo que levou à cristalização das tradições. Estes dois processos poucas vezes se cruzam, uma vez que a grande parte dos testemunhos no passado eram elaborados por eruditos citadinos distantes dos locais isolados, onde o toque do adufe se preservou, e foi ser redescoberto no início do séc. XX.

Em anexo, apresentamos diverso material que permitirá uma abordagem mais sintética dos elementos recolhidos e mencionados ao longo da dissertação. Recorremos a mapas e procuramos fazer algumas listagens sobre os testemunhos iconográficos e escritos, usos e tradições nas diversas zonas em que foram usados ainda no séc. XX e exemplares existentes em alguns museus.

O sistema de transliteração da língua árabe para a portuguesa não se encontra definido, uma vez que não nos foi possível obter informação precisa acerca dos nomes recolhidos. Assim, assumindo a possível mistura de sistemas de transliteração, tomámos a decisão de escrever os nomes árabes segundo estes surgem nas fontes consultadas.

CAPÍTULO I

Identificação do instrumento musical

“Música é sequência e combinação de sons, de alturas, intensidades, timbres e durações diferentes, segundo regras determinadas e variáveis no espaço e no tempo. E som é vibração.”¹

É assim que Ernesto Veiga de Oliveira inicia o livro, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Som é vibração de algo, desde as cordas vocais às cordas de um alaúde, ou às palhetas de um oboé, ou simplesmente à pele de um tambor.

Em termos de nomenclatura, ou seja, definição de grupos de tipos de instrumentos, ficou estabelecida no século XX por Hornbostel e Curt Sachs² e baseia-se na natureza do elemento vibratório. Assim, foi criado um esquema que distingue quatro grupos organológicos: idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. Os primeiros distinguem os instrumentos cujo corpo é o elemento vibratório sendo estes de *percussão, beliscado, de fricção e sopro*. Seguem-se os membranofones de *percussão directa ou indirecta, beliscado, de fricção* e ainda os que *vibram por simpatia com outras vibrações sonoras*.

O adufe é aceite morfologicamente como pertencente à família dos membranofones que incluem os *uni* e *bimembranofones de caixilho baixo*.

Encontramos diversos nomes no nosso e noutros países para este tipo de instrumentos: *adufe* e *pandeiro* em Portugal; *tamburello* em Itália, *pandero* e *pandero cuadrado* ao lado do *adufe* em Espanha; *tambourin* em França; *frame drum* nos Estados Unidos e Grã-Bretanha (onde se insere o celta *bodrum*); *duff, daff, tarr, bandair, riqq, mizhar, ghirbal, dayre, dahira, ghaval* pelos países islâmicos e mediterrâneos.³

1 Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 3rd ed. Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, 2000.

2 Os dois autores fizeram uma reorganização minuciosa dos instrumentos e tipologias no *Systematik der Musikinstrumente*

3 Estes são apenas alguns dos nomes e países onde o tambor de aro baixo existe desde há largas centenas de anos ou até mesmo, desde a Antiguidade. Há testemunhos de tambores destes desde a Mesopotâmia, Grécia, Roma e Egipto, como poderemos ver no capítulo seguinte.

Há no entanto um limite ténue nas definições de Hornbostel e Sachs, uma vez que o que distingue um tambor baixo de um pandeiro é o facto de a altura do aro ser inferior ao raio da circunferência da pele. Tal não se aplica em diversos casos em que um tambor tipo *caixa* tem o aro bastante estreito.

Segundo E. Oliveira poderemos classificar o adufe como um *bimembranofone* do tipo *pandeiro*, quadrangular, de *percussão directa* com a mão e *ideofone de percussão* derivado a soalhas (ou pequenos grãos) soltas ou presas no interior. É um instrumento percussivo de aro muito baixo, e em que as membranas cosidas uma à outra e/ou ao aro, não permitem a alteração ou gradação da tonalidade por variação de tensão.

A atribuição do nome *pandeiro*, embora aceite no universo português⁴, uma vez que representa quase sempre o tambor quadrado, adquire uma maior complexidade noutros países onde tem por norma a forma circular, como veremos mais tarde. Impõe-se por isso utilizar nesta dissertação um nome talvez mais próximo do *frame drum*⁵ utilizado na língua Inglesa ou *tambor de caixilho ou aro*⁶, se fizéssemos uma tradução relativamente fiel, uma vez que nos parece mais simples, baseado na descrição das características do instrumento e não num nome. Em Espanha é-lhe atribuído o nome de *tambor de marco*.

Esta presente nomenclatura inclui sub-liminarmente um sentido tradicional, uma vez que na etnografia portuguesa é recorrente encontrarmos a expressão: “*os aros do meu adufe*” ou “*os aros do meu pandeiro*”.

4 Admitindo a denominação de *pandeiro*, utilizada por E. Oliveira, como a mais correcta no universo português.

5 Sadie, Stanley, ed. *The New Grove, Dictionary of music and musicians*. 2nd ed. London: Macmillan Press Limited, 2001.

6 Este termo é utilizado, não como denominação mas como caracterização por Ernesto Veiga Oliveira na obra já referida.

CAPÍTULO II

Breve Estado das Artes

O presente capítulo procura fazer um breve resumo acerca das diversas áreas de estudo abordadas na dissertação dentro do panorama Ibérico. Embora inclua inúmeras áreas destacamos as principais: História da Música, Iconografia Musical, Etnomusicologia, História político-social e Geografia.

1 A História da Música

Quando iniciamos a leitura de uma história da música ocidental em busca das referências à influência oriental na música cristã medieval, encontramos dados que nos elucidam acerca da mudança do centro religioso para terras mais a norte, exprimindo um claro afastamento das invasões islâmicas do sul.

Depois deste pequeno apontamento surge-nos apenas outro que refere que a maioria dos instrumentos musicais chegaram à Europa vindos da Ásia, ora através da influência de Bizâncio, ora pela influência islâmica da Hispânia e Norte de África.

São afirmações que implicam mais profundidade de que a que lhe é atribuída. Note-se que na interpretação dos autores, Ocidente é solo de domínio cristão, uma vez que a atenção à Península é retomada com a exaltação dos instrumentos musicais na obra de Afonso X, já em pleno séc. XIII.

Assim, notámos no início do nosso estudo, dificuldade em enquadrar o território peninsular nas obras de cariz mais generalistas, e por isso procurámos algo mais dedicado geograficamente.

Nomes como Robert Stevenson (nos anos 60), João de Freitas Branco (nos anos 60/70) e Rui Vieira Nery (anos 90) foram as referências na historiografia musical Portuguesa. Estes, embora imbuídos de um espírito mais aberto à miscigenação cultural, apenas puderam levantar algumas ideias e questões derivado à falta de elementos que as objectivassem.

Parece-nos que o caminho de encontro e comparação das duas áreas geográficas da

musicologia apenas começou a ser emergente no estudo da organologia e iconografia medieval, a par com o estudo das Cantigas de Santa Maria, da literatura galego-portuguesa, música árabo-andaluza e terminologia musical.

Nestas diversas áreas encontramos autores como Manuel Pedro Ferreira, Luís Correia de Sousa, Ernesto Veiga de oliveira, Mahmoud Guettat, Rosário Alvarez Martinez, Pierre Bec, Christian Poché, Reynaldo Fernández Manzano e recentemente Mauricio Molina que fez um levantamento exaustivo de fontes e uma análise comparativa muito importante para o estudo dos bi e uni-membranofones de caixilho baixo. Para além destes, há outros autores de relevante importância, que mencionaremos no decorrer do capítulo.⁷

2 A Iconografia musical

A iconografia musical medieval, em Portugal, é uma área de investigação recente. Destacam-se investigadores como Manuel Pedro Ferreira que estudou o túmulo da Dona Inês de Castro em Alcobaça, o Cancioneiro da Ajuda, as Cantigas de Santa Maria e a temática Davidiana; e Luís Correia de Sousa que elaborou um levantamento da iconografia musical na Arte da Idade Média. Não nos podemos esquecer que foi graças a investigadores mais antigos e que ainda são referências nos estudos musicológicos portugueses, como Ernesto Veiga de Oliveira ou Michel'Angelo Lambertini, Leite Vasconcelos ou Robert Stevenson, que foram feitos registos e recolhas que permitem hoje, ter uma visão mais clara dos processos evolutivos.

Esta recente importância da iconografia musical, deve-se à procura pela organologia, do instrumentário medieval e pela crescente procura das reproduções e reconstituições medievais, bem como, o compreender dos contextos artísticos e mensagens, transmitidas pelas imagens.

Em Espanha, destacam-se os trabalhos de Rosário Álvares Martinez, Reinaldo Fernandez Manzano, Rosseilló Bordoy, Mahmoud Guettat, e recentemente Mauricio Molina, e alguns outros que se situam já em campos mistos de investigação etnográfica e musicológica.

⁷ É de notar que a obra de Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (1966), é uma referência transversal a todos os capítulos do presente estudo, uma vez que se trata de uma compilação de informações que compreendem diversas áreas como a história, geografia, organologia, iconografia e outras.

Os autores Franceses, tal como noutras áreas ligadas ao período Medieval Islâmico, têm um trabalho também de referência, onde Pierre Bec e Christian Poché ocupam um lugar de destaque. Estes investigadores, bem como os espanhóis, contextualizam uma maior quantidade de fenómenos culturais dentro da esfera de influência islâmica ou Norte Africana, ao passo que em Portugal há ainda pouca abordagem à influência oriental na cultura cristã nos novos reinos peninsulares. Embora desde sempre se tenha referido a importância ou descendência islâmica de muitos costumes, músicas e instrumentos, nunca foi uma matéria aprofundada. O trabalho de Manuel Pedro Ferreira, no entanto, no contexto das *cantigas de amigo e de seguir*, veio provar o quanto o factor islâmico na cultura palaciana cristã foi relevante.⁸

Um aspecto importante da iconografia musical Medieval peninsular é o facto de haver poucos testemunhos, principalmente provenientes do contexto islâmico. Em Medina Azahara existia um cofre em marfim e metal com um alaudista, hoje no museu do Louvre; uma garrafa em cerâmica vidrada, hoje no museu etnográfico e arqueológico de Córdoba, onde se encontram representados um corno e possivelmente um tambor do tipo pandeiro circular, do séc. X; no mesmo museu e da mesma época, encontra-se *o capitel dos músicos* alaúdistas; o *tanque de Jávita* já do período das Taifas no séc. XI que representa um alaúdistas, um tocador de aerofone da família do corno ou um būq; do ano de 1004(5), a *arqueta de Leyre* em marfim e prata, hoje no museu de Navarra em Pamplona com a representação de um alaúdistas, um tocador de flauta dupla e um corno; a arqueta que se encontra no museu Victoria & Albert em Londres com a representação de um alaúdistas; do período Almorávida final, o *Vaso de Tavira* com dois músicos que fariam parte de um grupo de quatro, em que um toca adufe (bimembranofone de caixilho baixo quadrado), e outro um membranofone não definido; já no período Almoada, séc. XII uma escultura de uma *tocadora de tambor* do tipo *darabuka*, hoje no museu etnográfico e arqueológico de Córdoba; do séc. XII ou XIII um cofre que se encontra no Museu da Catedral de Palma de Mayorca com uma tocadora de tambor de aro circular; do segundo quartel do séc. XIII, um alaúdistas num fragmento de cerâmica esgrafitada em Murcia; uma pintura de um flautista também em Múrcia mas no convento de Santa Clara, hoje no centro de estudos árabes e arqueológicos Ibn Arabi;

⁸ Ferreira, Manuel. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Estudos Musicológicos 33. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, n.d.

um tocador de rebab numa pintura do séc. XIV no tríptico do Monesterio de Piedra em Saragoça; e por último (pelo menos tanto quanto nos foi possível recolher) uma iluminura de um tocador de alaúde num documento Magrebino que relata a história de Bayad e Riyad.⁹

O alaúde era um instrumento nobre, como é visível no cofre de Medina Azahara, e manteve-se posteriormente em contexto cristão, embora nunca o Rei David, tantas vezes representado, fosse um tocador de alaúde, e sim de harpa, cítara, saltério ou címbalos.¹⁰

Dos restantes instrumentos musicais, destacamos o *būq*, um aerofone que parece ter sido sujeito a um fenómeno de isolamento a norte da península, uma vez que é nas Astúrias que foi encontrar o seu nicho de *instrumento típico* de nome *alboka basca*, evolução, do *albugue* medieval, havendo apenas um semelhante, na região de Madrid, sem vestígio algum em Portugal.¹¹

Por fim, é de sublinhar que o *Vaso de Tavira*, encontrado nos anos noventa pelos arqueólogos Manuel e Maria Maia, está ainda por ser “descoberto” pela iconografia musical. A importância deste objecto, ainda em parte enigmático, é grande, uma vez que é único na riqueza de decoração e um de entre poucos enquanto objecto pensado para efeitos com a água. E por fim, a importância de ter a única representação que se conhece de um adufe em contexto islâmico, embora já contemporâneo de muitos outros a norte

9 Para uma melhor compreensão desta lista iconográfica, consultar o quadro em anexo. Foram consultadas diversas obras: Metioui, Omar. “Historia y Evolución del Instrumentarium Andalusi-Magrebi.” In *Al-Andalus y el Norte de África: relaciones e influencias*. Sevilla: Fundación El Monte, 2004; Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Musicales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, 93-120. Granada-Sevilha: Lunweg Editores, 1995; Torres, Cláudio. *O vaso de Tavira*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2004; Bec, Pierre. *Les instruments de musique d'origine arabe*. 1 vols. ISATIS - Cahiers d'ethnomusicologie régionale. Toulouse: Conservatoire Occitan, 2004; Fernández Manzano, Reynaldo. “Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en Al-Andalus.” In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*. Granada-Sevilha: Lunweg Editores, 1995; Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999; Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. DeMusica 14. Zaragoza: Edition Reichenberger, 2010.

10 Segundo Manuel Pedro Ferreira, os lamentos do Rei David por Saúl e Jonas são um dos temas enaltecidos pela teologia cluniacense bem como pela reforma gregoriana. Carlos Magno é o novo *Rei David* que com a sua música irá trazer a harmonia. Muito em desacordo com as ideias cistercienses.

11 Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Musicales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, 93-120. Granada-Sevilha: Lunweg Editores, 1995; Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999.

nas igrejas e catedrais dos caminhos de Santiago de Compostela.¹²

3 A Etnomusicologia

Este sub-capítulo, dedicado à etnomusicologia, encontra-se inevitável e lamentavelmente limitado pela falta de informação a nível da História da investigação etnomusicológica em Espanha. Temos dados que nos permitem traçar um mapa de distribuição dos usos do *pandero cuadrado* tal como a sua caracterização, mas sobre a etnomusicologia em si, são poucos os autores a que recorreremos encontrando-se todos eles inseridos num contexto actual de investigação, como Fraile Gil e Judith Cohen.

Procurando fazer uma breve história da Etnomusicologia em Portugal, poder-se-ia dizer que tudo começou no final do séc. XIX com o surgimento do interesse pelas Ciências Humanas. O rural e o popular tornaram-se objecto de interesse, para uma melhor compreensão da identidade nacional. Nos dias de hoje, entender o conceito de *arte popular* é complicado, teríamos de nos distanciar de quase todos os conceitos de áreas de estudo das Ciências Humanas, uma vez que se encontravam num mesmo conteúdo. Haveria um povo “vindo” de um mundo popular, o “outro não urbano”. O processo etnográfico até perto do final do Estado Novo era marcadamente urbano e interpretativo do mundo rural como um “outro pitoresco”, simples e “amoroso” mas nobre, honrado e valente, herdeiro de uma carga histórica exemplar.¹³

A ruralidade era assim marcadamente distante do urbano, como se dois povos se tratassem, e por isso a curiosidade antropológica sobre o “nós” à procura do *bom selvagem* interior, enquanto os outros países andavam a fazê-lo nos territórios mais estranhos à cultura ocidental.

Segundo Salwa Castelo-Branco e J. Freitas Branco¹⁴ houve já manifestações de folclorização no final do século XIX, quando os Pauliteiros de Miranda do Douro actuaram, em Lisboa em 1898, pelo centenário da largada de Vasco da Gama para a

¹² Torres, Cláudio. *O vaso de Tavira*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2004.

¹³ Branco, Jorge Freitas. “A Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e movimento Folclórico em Portugal.” *Etnográfica*, 1999, e Leal, João. “Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa.” *Etnográfica*, 2002.

¹⁴ Castelo-Branco, Salwa, e Jorge Freitas Branco, eds. *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2003.

Índia.

Os salões da Burguesia e aristocracia enchiam-se de mascarados aos modos do povo, quer nos bailes de máscaras, quer nos simples serões musicais. Vivia-se a loucura do traje típico que levava as elites a tirarem fotografias trajados como rurais. O exemplo viria também da corte. Consta que a rainha usou um fato de varina da Murtosa, num baile em 1865.

O romantismo parece conter a paixão pelo rural, pelo sublime Kantiano. Garrett e Herculano são exemplos na literatura de um gosto pelas compilações de romanceiros, cancioneiros, contos e lendas. O primeiro Cancioneiro teria sido elaborado por João António Ribas em 1857, na altura director da orquestra do Teatro de S. João no Porto.

É neste meio que nasce em 1858 Leite Vasconcelos, Adolfo Coelho (1847), Teófilo Braga (1843) e Rocha Peixoto (1866), a chamada geração dos “notáveis”, os “fundadores”.¹⁵ Em 1893, José Leite Vasconcelos abre ao público o Museu etnográfico Português (actual museu Nacional de Arqueologia). Para João de Freitas Branco, é neste momento que se inicia o processo de nacionalização do povo Português. Processo esse que nasce de uma necessidade de mudança ideológica pois proclamava-se o fim do Liberalismo e aclamava-se um novo meio burguês de apropriação da cultura:

“O surgimento do ímpeto etnográfico a que me referi poderá coincidir com um esgotamento crescente do stock argumentativo da cultura liberal como ideologia globalizadora da nação, por já não responder com a mesma eficácia ao debate reformador e cívico (atraso, decadência e mobilização nacionais, esgotamento histórico do regime)”

O esgotamento do regime liberal vem trazer o ímpeto etnográfico de avaliação da história. Criada uma ciência nova, cria-se um público novo, especializado, que lê revistas e colecções editoriais. Não se tratava de uma comunidade científica mas do surgimento de *“um novo palco para debates de índole cívica”*. O dever e poder cívico de discutir o assunto do povo, conhecer a sociedade, analisa-la e compara-la.

Destas revistas destacam-se as de J. Leite Vasconcelos: *Revista Lusitana*¹⁶ e *O Arqueólogo Português*. Criam-se pequenos núcleos de interessados em Serpa, Elvas, Figueira da Foz e Barcelos que vão partilhar as informações com Leite Vasconcelos,

¹⁵ Branco, Jorge Freitas. “A Fluidez dos Limites... Op. Cit.

¹⁶ “Biblioteca Digital Camões - Revista Lusitana”, n.d. <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/etnologia/revistalusitana/>.

tornando-se este no centro de uma rede inovadora de partilha de informação e representante do movimento etnográfico.

O “chegar tarde” das alterações sociais que já se tinham iniciado internacionalmente veio acelerar a mudança, o *liberalismo* passa a *burguesismo* reformulador das ideias sobre a regeneração da nação. Pela primeira vez o povo é tido como capaz de alterar uma nação e entra em contacto com a etnografia, etnologia, filologia e arqueologia.

Leite Vasconcelos, monopolizador ou não, foi o mais “científico”, deixando uma herança riquíssima para todas as ciências humanas. Representa a nova visão do orgulho do tradicional associado ao movimento *Arts and Crafts*, à industrialização da produção caseira e principalmente na luta do que é Português em detrimento da importação e gosto social pelo estrangeiro. A ele juntaram-se Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, José Pessanha e outros.

Deve-se a este investigador, igualmente, a descoberta dos famosos painéis de Nuno Gonçalves, o início do processo de valorização do românico como origem da formação da História portuguesa, implantação da nacionalização da arte e a musealização da *arte popular*.

Após a morte de Leite Vasconcelos, iniciou-se um momento de reconhecimento dos pioneiros, em que membros de diversas áreas fizeram retrospectivas dos seus antepassados como: Orlando Ribeiro, Manuel Viegas, Manuel Paiva Boleó, A. Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira e Flávio Gonçalves, inseridos nas áreas de História de Arte, Geografia, Literatura, Filologia e Etnologia.

A *segunda geração*, embora exalte os da primeira, vem fazer um corte abrupto com o pensamento anterior a partir dos anos 40. Vergílio Correia nas primeiras décadas do séc. XX, contribuiu de maneira fundamental para a especialização da etnografia dividindo-a em áreas de estudo como: actividades femininas e masculinas da casa, do campo, tempos mortos, cultura material (da casa, da vida social, aproveitamento dos elementos naturais, animais, industria e religião) e imaterial (tradições, poesia, música popular).

Mas era um grande interessado pelos objectos, mais de que pelas gentes e a sua cultura. A ele se deve a definição da *arte popular* ainda ao modo de Rocha Peixoto, ou seja, vista de modo grosseiro ou como algo um pouco grotesco.

A. Jorge Dias, segundo João de Freitas Branco, vem afirmar o momento de reinvenção

da etnografia uma vez que apenas só “*com a criação do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, em 1947, na cidade do Porto, se pode falar de um período científico neste domínio do saber*”, e cientificamente passam a designar-se os antigos por *mestres*. Inicia-se assim a Etnografia em Portugal segundo os moldes actuais.

Ernesto Veiga de Oliveira, juntamente com Jorge Dias, Fernando Galhano, Benjamim Pereira e Margot Dias, vêm propor um mapeamento de Portugal segundo a cultura material e tecnologias tradicionais rurais. Este Atlas que seria o primeiro objectivo de um novo Centro de Investigação com a preocupação de clarificar as distâncias entre Arqueologia, Filologia e Literatura oral.

Isto levou a que nos finais dos anos 60 o saber etnográfico já não se encontrasse numa amálgama de temáticas, definindo-se agora em disciplinas isoladas.

Os mapeamentos podem considerar-se consolidados em 1976 com o lançamento do *Alfaia Agrícola Portuguesa*, obra de Ernesto Veiga de Oliveira, Galhano e B. Pereira.

Do antigo museu de Leite Vasconcelos, nasceu a especialização em arqueologia que perdura até hoje. Na música surge a etnomusicologia, e os seus mapeamentos a nível regional. Destacam-se: Jaime Lopes Dias (1937), Gonçalo Sampaio (1940), Vergílio Pereira (1950, 1957, 1959), António Marvão (1955), António Mourinho (1984) e José Alberto Sardinha (2000). A nível nacional surgem os conhecidos Armando Leça (1922-1942), Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça (1981)

É inegável a importância da obra, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* de Ernesto Veiga de Oliveira com a coordenação de Benjamim Pereira, que ainda hoje é reconhecido como a referência a nível Ibérico, tal como o *Cancioneiro Popular Português* de Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça.

4 História Político-social e Geografia

Tendo em conta que, tanto a História político-social como a Geografia, são participantes das outras anteriores áreas, não procuramos no presente ponto fazer um balanço historiográfico, mas sim um enquadramento das referências usadas.

Estas duas áreas, são até certo ponto indissociáveis, uma vez que uma condiciona a outra. Como veremos tanto as fronteiras como o relevo vão permitir que se criem zonas

de maior ou menor população, e por assim dizer, de maior ou menor influência cultural exterior.

O presente estudo do adufe aborda política e geograficamente dois percursos temporais: o trilho revelado pelos documentos históricos que nos remete quase sempre aos meios artísticos citadinos e multiculturais; e o trilho fronteiriço, onde a etnomusicologia foi encontrar os últimos testemunhos culturais no séc. XX. Para podermos contextualizar este interior fronteiriço seria necessário um estudo aprofundado das diversas zonas, o que não foi possível, por uma questão de objectivo da dissertação. Assim, procurámos os contextos principais, salvo alguns exemplos, como o da *Banda Galega*, que optámos por recorrer à História local.

Para a fundamentação do contexto político-artístico, foi nossa intenção, essencialmente identificar os principais processos de transformação cultural fruto das alterações a nível da organização social, do estatuto do género e por fim, as alterações culturais no espaço da península Ibérica. O intervalo temporal, embora abranja um período de tempo vasto, aborda com maior rigor a época Medieval por ser este o período essencial na definição da utilização do adufe ou *pandero* no instrumentário popular. Ressalve-se que o sentido de popular não implica um isolamento das classes altas, e sim, pelo contrário, um sentido de abrangência, uma vez que também as damas da nobreza dominavam a arte de tocar o adufe ou *pandero*. O sentido de popular distingue-se sim, do erudito, que apenas em alguns momentos participou dos usos do adufe, *duff* ou *pandero*.

Segundo estes requisitos, procurámos fazer o enquadramento cristão e islâmico medieval, onde encontramos referências em autores contemporâneos como José Mattoso, Cláudio Torres, Santiago Macías, Christoph Picard, Pierre Guichard, Filomena Barros e incontornavelmente os percussores, Ramón Menéndez Pidal e Levi Pronvençal. Estes autores, a par da investigação política e militar, fazem enquadramentos de caracterização social essenciais à reconstrução cultural da sociedade popular e erudita onde se incluem os hábitos, relações de poder e influência, a escravatura, etc.

No campo dos estudos da mulher medieval, as referências são igualmente actuais, no trabalho de Mauricio Molina na caracterização da mulher *cantadera* cristã; na islâmica: María Angeles Durán; María Luisa Ávila; Pilar Coello; José María Fórneas; María Jesús Rubiera; María Jesús Viguera; Manuela Marín, bem como os autores já citados

anteriormente, de onde destacamos Pierre Guichard.

Integrada na fundamentação etnográfica, destacamos o estudo da chamada *Banda Galega*, por Juan Aurelio Macías e Juan Carriazo Rubio.

Na área da Geografia, as nossas referências encontram-se nas obras de Orlando Ribeiro e Maria José Trindade, onde surgem a par da componente geológica-climática, a organização social, meios de produção e trabalho, essenciais para a compreensão dos fluxos populacionais de motivos não políticos a que chamamos *naturais*.

CAPÍTULO III

História e Contexto

O presente capítulo propõe-se percorrer, de forma cronológica, os vestígios deixados pelo adufe ao longo dos tempos. Inicia a sua caminhada num passado longínquo no tempo e no espaço. Da distante Suméria aos nossos dias, poder-se-ia dizer que este membranofone tão simples é mais do que um mero “adorno” musical. A percussão é desde sempre, e ainda o é, e por isso provavelmente, será, a expressão sonora mais perto da natureza sensitiva, humana. O ritmo, semelhante ao bater do coração, harmoniza, organiza e emociona. A vibração e reverberação imprime uma sensação auditiva e táctil, capaz só por si de reproduzir no cérebro um sem número de sensações, imagens e, implicitamente, estados emotivos.

Ao longo dos tempos as áreas de estudo sobre a música foram-se especializando. A História da música, baseada em fontes escritas, não poderia ser estudada sem a iconografia, anteriormente do pelouro das artes plásticas, tal como foram pertencentes a outras áreas mais abrangentes a arqueologia, história político-social, geografia, linguística, psicologia, etnografia, etc. O caminho da especificidade do séc. XX levou a que actualmente se alcance um maior grau de minúcia comparativa. Neste estudo propomos dar maior relevo à historiografia musical, sócio-política, iconografia musical e etnomusicologia. Assim, neste capítulo, moldado ao decorrer do tempo, procuramos integrar diversas áreas.

1 Antiguidade. Da Suméria à Ibéria

O passado longínquo Mesopotâmico e Sumério, por muito remoto que seja, traz-nos mais testemunhos do uso de membranofones de forma quadrada do que toda a antiguidade clássica Mediterrânea. A cultura Greco-romana apenas conheceu o, igualmente antigo, membranofone circular a que davam o nome de *tympanon* (grego) ou *tinpanum* (latim). Quanto ao uso, esse parece ser em tudo semelhante, presente em mãos geralmente femininas, dedicado à religião, e rituais de fertilidade. Fica assim por preencher o espaço dedicado ao uso dos membranofones quadrangulares numa época

histórica tão rica em encontros culturais, que certamente o permitiram perpetuar até ao início da Idade Média já na Península Ibérica, sítio privilegiado desses mesmos encontros. Sem com isto apelar a qualquer teoria difusionista, olhando-o apenas como um fenómeno que obrigatoriamente terá sido fruto de um processo de continuidade e transporte.

1.1 Antiguidade Pré-Clássica

1.1.1 Alguns testemunhos no passado

Das diversas teorias baseadas em iconografia, textos ou etnografia, difícil será identificar a menos correcta. A diferença entre pandeiro e adufe ou se o adufe é quadrado ou pode também ser circular, leva-nos a uma encruzilhada de opiniões e hipóteses uma vez que em diferentes países adquiriu ou foi adquirindo as variadas hipóteses chegando mesmo a acontecer, como no caso da Síria, onde um pandeiro redondo adquiriu o nome – *rabi'o* ou *r' bhi 'a* – que quer dizer *quatro lados*.¹⁷

Assim, segundo Mauricio Molina¹⁸, na sua tese de Doutoramento, e Christian Poché no Dicionário *The New Grove*, o instrumento do tipo membranofone de caixilho baixo quadrado, encontra-se representado numa lira da primeira dinastia de UR, numa cena musical composta por três animais há cerca de dois mil e setecentos anos antes de Cristo. O segundo testemunho mais antigo é do período *Acadiano Mesopotâmico* (2350-2170 a.C.), desta vez uma figuração com humanos, num selo, em adoração a uma divindade, possivelmente *Inanna* ou *Ishtar*, e a última e terceira representação pertence à decoração de uma *sítula* de bronze do Oeste do Irão em mãos de humanos numa procissão, datada de cerca de 2200 a.C.¹⁹

17 Poché, Christian. “duff.” *The New Grove. dictionary of musical Instruments*. London: Macmillan press Limited, 1984.; e Farmer, H. G. “Duff.” *Encyclopédie de L'Islam*. Leiden: E. J. Brill, 1995.

18 Molina, Mauricio. “Tympanistria Nostra: La Reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico Español.” In *Codex Aquilarensis*. 26. Palencia: Fundación Santa Maria la Real, Centro de Estudios del Románico, 2011; e Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”. Nova York: The City University of New York, 2006.

19 Para uma maior pormenorização consultar: Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”, Op. Cit.

No que respeita a textos, há uma referência a uma *adapa*, na antiga Suméria, que seria igualmente um instrumento de medição de cereais tal como um tambor, ambos quadrados, que os historiadores identificam como um bимembranofone.²⁰

Não nos podemos alhear do facto de que as representações de membranofones circulares são uma constante em toda a Antiguidade Oriental e Mediterrânea. Desde sempre estiveram associados à mulher, fertilidade, sexualidade e vida ritual religiosa²¹.

Embora se tenha apenas encontrado referências a membranofones quadrados, na Antiguidade, até ao séc. XIV a.C. no Egipto, não havendo quaisquer evidências na cultura greco-romana,²² nada compromete a continuação do seu uso pelos povos das zonas correspondentes e até mesmo a sua diáspora, apenas não existem quaisquer vestígios que se tenham preservado até aos dias de hoje. A maior quantidade de representações de tambores circulares, no entanto, evidencia um maior recurso a este em detrimento do quadrangular.

Uma hipótese levantada por Molina, vem associar o pandeiro ao crivo ou peneira, pertencente ao processo de selecção de cereais ou farinha, pela sua forma, tamanho e método de construção. Esta ideia é também presente no trabalho etnográfico de Ernesto Veiga de Oliveira²³, em Portugal.

Hoje, no Magreb, *guirbal*, é o crivo que também é um pandeiro com bordões, ao mesmo tempo que na Catalunha se chama *garbela* ao crivo, e no séc. XIV existia em Espanha um tipo de peneira chamado *pandero*. Embora esta associação à fertilidade das colheitas e aos cereais nos relacione com uma forma circular, Molina salienta que na antiga Suméria a *adapa* seria quadrada.

As referências cronológicas seguintes remetem-nos para as comunidades judaicas e o Antigo Testamento, onde o *tof* (singular) e *tuppin* (plural) encham as inúmeras alusões à música. Embora este seja nesta altura circular, nada se sabe acerca do possível uso do

20 Estas teorias são fundamentadas por Galpin em *Music of the Sumerians* e Sachs, consultar tese de Mauricio Molina já citada.

21 Cohen, Judith. “El Pandero cuadrado en España y Portugal.” *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O.*, 2004.

22 No caso do Exemplo egípcio, poderá levantar-se algumas dúvidas, uma vez de que se trata de um membranofone de forma rectangular com lados côncavos, que poderá pouco ou nada ter a haver com a origem Suméria ou Iraniana, ou ainda mais remotamente, com o percurso deste tambor para terras Magrebinais.

23 Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit

quadrangular, uma vez que o povo judaico pertenceria à mesma zona da sua utilização ancestral.²⁴

No Mediterrâneo Greco-Romano, o tambor de caixilho baixo é o circular, e chama-se *tympanon* (grego) e *tympanum* (latim), mantendo-se a tradição ainda oriental que o relaciona com a performance musical feminina, e respeitante a rituais e cultos de fertilidade a divindades como Cibele ou Dioniso/Baco²⁵.

Christian Poché encontra uma origem geográfica para o tambor de aro quadrado no Norte da Península arábica no período pré-islâmico²⁶. Segundo este musicólogo, teria havido uma divisão das formas: a sul o tambor de aro era o *daff* circular como em todo o Mediterrâneo e Médio Oriente Fenício, Sírio e Mesopotâmio de uma só membrana; a Norte da península arábica, na zona de Medina e Meca, surgiu o anguloso *duff* de duas membranas, vizinho do *tof* redondo hebraico. Não obstante, o *duff* tornou-se, hoje, num termo genérico muitas vezes denominando o redondo *tarr*.

O *daff*, do akadiano *a-da-pu*, seguiu o seu percurso linguístico no aramaico (Síria, Iraque e Líbano) iniciando a sua passagem para Este e Oriente.

Em sítios onde coexistem *duffs* e *tarrs* (ex: Marrocos, Sudão e Moçambique) as distinções encontram-se nas soalhas ou címbalos.

Assim, para Poché, a associação do termo *duff* ao bимembranofone quadrado, parece ter viajado apenas pelo Egipto e restante Norte de África até chegar à nossa península, uma vez que nas restantes zonas mediterrâneas e orientais não existe a tradição quadrada

24 Hipótese levantada por Mauricio Molina, que parece coincidir a proliferação do instrumento musical com a diáspora judaica após o ano 70 com a destruição do Templo. Lembro que, hoje, em Marrocos, associa-se o *duff* quadrado às mulheres judias. E no séc. XIV Ibérico surgem inúmeras representações dos *Haggadah* judaicos com grandes adufes tocados por *Miriam* e as mulheres Israelitas na passagem do Êxodo 15:20, do Antigo Testamento. É, no entanto, de ressaltar a ideia de Judith Cohen que refere com alguma estranheza o facto de o adufe ou pandero não ter ficado associado à cultura sefardita, uma vez que, como veremos, seria um instrumento comum na cultura Ibérica na época das expulsões.

25 Mauricio Molina, op.cit.

26 Poché, Christian. “daff.” In *The New Grove. Dictionary of music and Musicians*. London: Macmillan press Limited, 2001; “duff.” In *The New Grove. dictionary of musical Instruments*. London: Macmillan press Limited, 1984; “duff.” In *The New Grove. Dictionary of music and Musicians*. London: Macmillan press Limited, 2001; “Tar.” In *The New Grove. Dictionary of music and Musicians*. London: Macmillan press Limited, 2001.

nem o nome deriva de *duff* e sim de *daff*²⁷ (*dap, deff, diaff, defi,*).²⁸

O termo *duff* surge inúmeras vezes no Corão, pensa C. Poché, que de formato quadrado, rectangular ou hexagonal, devido a ser assim mencionado em textos egípcios do séc. X²⁹. É dos instrumentos mais mencionados por Maomé no séc. VII e era utilizado em comemorações, celebrações, entretenimento, festividades religiosas e poesia.

Percutir o *duff* (plural - *dufūf*) por cima da cabeça de alguém era um bom augúrio, uma benção. Pierre Bec³⁰ afirma que o *duff* seria famoso em Medina no início do Islão, caindo rapidamente em desuso no espaço do Médio Oriente, mas perpetuando-se no Norte de África e península Ibérica.

Permanece em aberta a razão ou veículo deste percurso Norte Africano, que poderá ser aprofundado num estudo dedicado à história das migrações das diversas comunidades religiosas desde a Antiguidade até este extremo Ocidente tantas vezes inóspito e associado à *Finisterra*.

1.2 Antiguidade Tardia

1.2.1 Breve contexto histórico religioso

Com a expansão Cristã criaram-se nos primeiros séculos várias correntes teológicas de interpretação dos textos bíblicos. A filosofia greco-romana tinha por tradição renegar as distrações da música instrumental na fruição espiritual³¹, e este caminho será seguido por diversos Padres da Igreja como Clemente de Alexandria (150-216), Orígenes (185-254) e Santo Ambrósio (338-397) que formaram a “escola” da Alexandria, defensora apenas do canto como meio de adoração e ascensão espiritual. Em oposição surge a

²⁷ Molina, encontra uma explicação mais clara, que veremos mais tarde, já em plena Idade Média.

²⁸ Consultar em anexo o mapa de distribuição das formas dos bímembranofones desde a Antiguidade até à Idade Média.

²⁹ Poché refere-se a um texto Egípcio, um tratado do séc. X, *Kashf al-ghumūm*, de autor anónimo, consultar: *Poché, Christian. “duff.” Op. Cit.*

³⁰ Bec, Pierre. *Les instruments de musique d’origine arabe*. 1 vols. ISATIS - Cahiers d’ethnomusicologie régionale. Toulouse: Conservatoire Occitan, 2004.

³¹ Para uma melhor compreensão das ideias-base que reprovavam o uso de instrumentos musicais no contexto místico, ver *História da Música Ocidental*, op.cit. e Mauricio Molina, op.cit

escola de Antioquia, perfeitamente em harmonia com a existência da exaltação musical instrumental como meio de adoração a Deus. Os inúmeros instrumentos, bem como as repetidas vezes que estes surgem em contexto de festa e celebração no Antigo Testamento irão dar muito que falar na “escola” de Alexandria.

O *tympanon* (grego) ou *tympanum* (latim), tornou-se numa alegoria, símbolo místico o qual requeria ser bem interpretado e decifrado. Orígenes foi o primeiro a interpretar os Salmos e a criar as primeiras relações simbólicas.

Foi a “escola” de Alexandria que dominou grande parte das comunidades cristãs, onde se incluía a peninsular e onde mais tarde outros Padres como Santo Agostinho ou Gregório Magno se inseriram.

O *tympanum* referente aos textos seria o *tof* hebraico, que surge na passagem do Mar Vermelho com *Miriam* (Maria), e nos salmos: 67:26; 80:3-4; 149:1-3 e 150:3-4.³²

Orígenes e Santo Agostinho associam-no à antiga tradição feminina de fertilidade e por isso ao desejo carnal; Eusébio de Caesarea (246-340) relaciona o seu cheiro a animal morto aos prazeres mundanos e perecíveis; S. João Crisóstemo (347-407) atribui-lhe a imagem da morte da carne; outros vêem a madeira e a pele como uma alegoria à crucificação e os tormentos do inferno.³³

32 É curiosa a variedade de nomes utilizados actualmente relacionados com o antigo *tympanum* ou *tympanon*. Na edição da Bíblia Sagrada disponível em-linha da responsabilidade dos Missionários Capuchinhos, de 2007: http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=Ex_15, tomando o exemplo do Êxodo 15:20: “*Maria, a profetisa, irmã de Aarão, tomou nas mãos uma pandeireta, e todas as mulheres saíram atrás dela com pandeiretas, a dançar.*”; na mesma passagem da edição em papel da editora Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos) de 1992: “*Maria, a profetisa, irmã de Aarão tomou um adufe, e todas as mulheres a seguiram, com as mesmas atitudes, cânticos e danças*”. E sem mais estudos comparativos constatamos que nas restantes referências a instrumentos percutivos que Mauricio Molina identifica e refere como exemplo: Job 21:12; Isaias 24:8; e os salmos já indicados nesta dissertação os diversos nomes surgem: *pandeiro, tambores, tamborins, tímbalos, címbalos*, o que torna muito difícil a identificação dos elementos percutivos. Devido a esta dificuldade apresentamos os exemplos mostrados por Molina no seu artigo: salmo 80:3-4 “*façam tocar música, golpear o tympanum, tocai o melodioso psalterium e a citara...*”; salmo 149:1-3 “*Cantai um canto novo a Yahweh... tocai música para Ele no tympanum e no saltério*”; e salmo 150:3-4 “*...tympanum...cordis et organo*”

33 Mauricio Molina, op.cit. E Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Op. Cit.

Esta relação de repulsa, tal como o código criado, vem ajudar a compreender mais tarde nos séc. XII e XIII a relação da iconografia com os templos e com os crentes, como veremos mais à frente.

É também nestes séculos do início da ocupação islâmica que no meio cristão ocorrem outras divisões teológicas. Por volta do início do séc. IV realiza-se em Elvira, perto de Córdoba, o Concílio onde se inicia uma vaga iconoclasta na arte cristã, renovado no séc. VII em mais dois concílios em Toledo. Não nos podemos igualmente esquecer que no ano de 754 realiza-se o Concílio de Hieria, onde se dá início à grande Crise Iconoclasta com oposição do Papado Romano.³⁴ Esta crise levou não só à proibição da representação de elementos com vida, como à destruição dos que tinham sido feitos até então, o que fez com que muito pouco chegasse aos nossos dias. A crise durou várias décadas havendo um Segundo Concílio de Niceia (787), onde foi totalmente repensado e recuperados os pontos de vista dos antigos: Gregório Magno (Papa de 590-604), Santo Agostinho e S. Jerónimo, pensando-se que terminaria a iconoclastia. Mas apenas em 843 houve um último ponto final. A representação iconográfica voltava a ser um meio de comunicação e instrução do povo, e por assim dizer de pregação. Esta “iconografização” da Igreja culmina com a passagem do símbolo da cruz a crucifixo, já no final do primeiro milénio. Cristo é humanizado e sofredor, e Deus aproxima-se dos Homens. Este percurso iconográfico fez a passagem de uma igreja mística para uma finalmente, humanizada.

1.2.2 O pandeiro, possível origem

A primeira vez que a palavra pandeiro surge, *pandorium* (latim clássico), é na obra de Santo Isidoro de Sevilha, *Etymologiae (Originum sive etymologiarum libri viginti)*, entre os anos de 615 e 636)³⁵. Nesta obra *pandorio* (latim tardio ou romance), é um

³⁴ Sousa, Luís Correia. “Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal.” Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2003.

³⁵ No livro III, cap.xxi e xxii, descreve utilizando fontes anteriores, os instrumentos musicais do mundo Antigo e do Império Bizantino. Segundo vários autores, este não é um documento credível uma vez que não parece ter quaisquer ligações lógicas, nos dias de hoje, de reais identificações ou caracterizações dos respectivos instrumentos.

instrumento da invenção de Pan³⁶. Associa-o ao grego *pandourion*, mas este remete para uma espécie de alaúde de três cordas, o que faz pensar que este autor não dominava bem o meio instrumental, como defende Rosário Álvares Martínez³⁷, ou poderá dar-se o caso de não se conhecer um instrumento que terá feito a passagem das cordas para o tambor.³⁸

Mauricio Molina³⁹ lembra que não só Santo Isidoro como também Marcianus Capella remete para um outro instrumento, segundo o autor identificado como uma flauta de Pan.

Como já foi referido anteriormente, a relação da palavra pão – *pan* – e pandero, como utensílio relativo ao pão que no fundo é o produto dos cereais, pode estar na origem da palavra. Pão no sentido simbólico é comida, alimento, tem em si uma carga bastante forte. Para além de estar relacionado com o ciclo místico anual das colheitas para os povos não cristãos. A probabilidade, tal como Molina indica na sua obra, de que a origem seja de cariz popular e não erudita, é bastante grande. Assim, o termo surgiria de uma língua romance peninsular ainda em período politicamente instável.⁴⁰

36 Pierre Bec, op.cit.

37 Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Musicales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, 93-120. Granada-Sevilha: Lunwerg Editores, 1995.

38 A diversidade de interpretações é grande. Temos outros exemplos de ambiguidade em relação ao termo *tympanum*. No *The New Grove of musical instruments*, surge como um tambor antigo, de aproximadamente 30 cm de diâmetro, bímbranofone e para ser percutido com a mão. Associado aos cultos de Cibele e Dionísio, acompanharia o aulós. A sua ausência nos textos de Homero ou da lírica e apenas o aparecimento nos textos após o séc. V a. C. sugere que teria vindo para a Grécia através da Ásia Menor nesse século com o culto de Cibele. Mas uma outra entrada traz alguma controvérsia. Diz ser um termo encontrado em certas fontes do séc. XI ao XIII e dizem respeito a um instrumento de corda beliscada provavelmente da família da lira, remetendo para *timpán*. *Timpán* é, segundo Ann Buckley, um termo medieval irlandês para o que seria uma espécie de lyra, sendo a palavra latina *tympanum* usada por Osbern em 1090 na biografia de St Dunstan, e por Giraldus Cambresis (? 1146-1220) na sua obra *Topographia Hibernie*. p.586. | Um outro exemplo é o do *tunbur*, que, sendo um instrumento de corda da família da guitarra pertencente ao mediterrâneo oriental, Médio Oriente e Ásia, no Norte de África adquiriu a identificação de tambor. Consultar (<http://www.attambur.com/Grupos/At-Tambur/tambur.htm>); e *The New Grove of Musical Instruments*. Não se pode apurar até que ponto o cruzamento de identificações principalmente quando estas são apenas sob a forma escrita podem derivar em grandes modificações futuras.

39 Mauricio Molina, Op. cit.

40 É de recordar que é dos períodos mais violentos da península. Foram vários os povos que vindos de terras

1.2.3 Vestígios da música secular Ibérica

Do meio profano pouco se sabe, principalmente no que respeita ao espaço Ibérico⁴¹. Estrabão fala de danças ao som de túbias, de danças de roda acompanhadas por trombetas, e de tradições de cantares na zona da Andaluzia (63 a.C.-20 d.C.); Tito Lívio fala de danças e cantares fúnebres no ano de 133 a.C.; e Marcial (43-104 d.C.) é o único que fala de elementos percussivos mas possivelmente serão as castanholas, tocadas pelas mulheres *gaditanas*, dançarinas e tocadoras, naturais da região de Cádiz. Estas mulheres eram conhecidas ao ponto de haver em Roma escolas que ensinavam as suas danças.

Mais tarde, sabe-se que no Concílio de Toledo de 589, foi proibida a dança e o canto nas igrejas, pois eram indecentes e prejudiciais.⁴²

Nada indicia que o *duff* tenha migrado até ao ocidente antes da chegada das invasões islâmicas, mas, no entanto nada o desmente uma vez que é no Norte de África que se concentrava uma grande quantidade de culturas e religiões, e o sul da península Ibérica era visto na época como parte do Norte de África enquanto território cultural, para além do seu uso estratégico comercial, que terá permitido todo o género de troca cultural material e imaterial.

2 Idade Média peninsular. Dois contextos de uma mesma identidade.

Torna-se difícil fazer uma clara ou justa comparação entre os relatos do *duff* no meio islâmico e do *adufe* cristão, uma vez que há uma maior e mais elaborada teorização da Idade Média ocidental cristã, que embora reconheça a importância islâmica, nunca a incorporou consistentemente. Inevitavelmente, acabamos por ter um conjunto de exemplos mais ou menos contextualizados de um lado, e do outro uma grande profundidade de bases teológicas, históricas, literárias desenvolvidas desde há séculos.

longínquas se combateram durante séculos até haver uma unidade Visigótica política e religiosa.

41 As referências são poucas e as obras de cariz histórico-musical limitam-se a re-enumerá-las. Consultar: Branco, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. Vol. 1. 4ª ed. Mem Martins: Edições Europa América, 2005 e Rui Vieira Nery, and Paulo Ferreira de Castro. *History of Music*. Synthesis of Portuguese Culture. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

42 Poché, Christian. *La Musique Arabo-Andalouse*. 2ª ed. Musiques du Monde. Arles: Cité de la Musique/Actes Sud, 1995.

2.1 Contexto musicológico Islâmico

Em período de domínio islâmico, tudo leva a crer que houve uma maior actividade de trocas culturais musicais no meio popular peninsular, não só através das altas classes orientais, mas principalmente, do povo em convivência com os (também inferiores) berberes. As altas classes iriam influenciar as igualmente altas classes dos vizinhos reinos cristãos, com as suas magníficas escravas artistas inicialmente com formação em Medina e Bagdad e que depois se realizaria na própria península Ibérica, quando esta adquiriu um estatuto de centro cultural de grande qualidade, em tudo já diferente do oriente islâmico, e inserido num panorama “crioulo”, se assim se puder chamar.

O papel da mulher nesta *criolização* é dos mais importantes, como produto de uma maior libertação das leis a oriente, e como um novo elemento participativo na sociedade que em tudo irá revolucionar a maneira de ver o mundo, pelo menos do ponto de vista masculino. A mulher, detentora de educação musical em todos os estratos da sociedade irá embelezar sem compromissos morais os serões musicais, onde toca diversos instrumentos como o *duff*.

2.1.1 As três idades da música do Al-Ândalus

Entre o séc. VIII e o XIII o espaço do Al-Ândalus teve inúmeras alterações quer a nível geográfico, quer a nível político, social e cultural. Este período chamado de islâmico, por se diferenciar do anterior e posterior cristão, contemplou inúmeros regimes políticos, influências de povos distantes como os da península arábica ou bem perto como as várias tribos berberes do Norte de África. Estas mutações e trocas culturais proporcionaram nas diversas camadas sociais diversos fenómenos a nível cultural e musical que importam destacar.

No que diz respeito às fontes, grande parte delas foi destruída, ora pelos sucessivos domínios islâmicos, ora mais tarde pelos cristãos durante o processo de reconquista e inquisição. Destacam-se obras como as de al-Tīfāshī no séc. XIII, al-Sabfī no séc. XIII, Ibn Jaldūn no séc. XIV/XV e al-Maqqarī no séc. XVII. As obras de muitos autores importantes tais como Ibn Bâyya do séc. XII, estão desaparecidas, deste apenas é permitido conhecer a obra filosófica, e a sua fama através dos elogios e relatos dos

autores árabes. Além dos tratados e historiografias, sobreviveu a obra poética de autores como Ibn Quzmān (séc. XII), um produto da fase final da história da música Al-Ândalusa, importante pelo seu caris descritivo das festas e vida de luxo da corte.

Mahmoud Guettat, na sua obra, frisa três períodos políticos importantes que definem o perfil cultural musical Al-Ândalus.⁴³ Este divide-os entre o período anterior a al-Hākam I (796-822); sob o reinado de ‘Abd al-Rahmān II (822-852) e após a queda da dinastia Omiada com a fragmentação em reinos Taifas. Manuel Pedro Ferreira distingue três períodos principais utilizando o estilo musical: o inicial árabe-oriental; seguido do tradicional autóctone; e o final hispano-árabe. Na presente dissertação optamos por usar como referência os músicos que se tornaram marcos musicais do auge destes mesmos períodos. Assim, iniciamos esta breve, e assumidamente superficial, síntese historiográfica com o período anterior à chegada de Ziryāb, seguindo-se a época de efeitos que este produziu na sociedade, e por fim o marco histórico que foi Ibn Bâÿÿa como o criador, para alguns, do estilo multicultural e linguístico das *zajal(s)* ou *zejel(s)*. Nestes três períodos, encontramos as “*três idades da música*”, como se esta percorresse um caminho de amadurecimento comparável ao da aprendizagem humana: a indefinição; o fascínio pelo já feito; e por fim a criação de algo novo que apenas surge com a maturidade.

Como já vimos, as fontes, embora sejam todas posteriores ao séc. XIII, as que se dedicam à historiografia musical como as de al-Maqqarī e al-Tīfāshī, tecem breves considerações acerca do período anterior ao fenómeno “Ziryāb”. Al-Tīfāshī caracteriza a música desta época como uma mistura da música dos camaleiros com a dos visigodos o que se torna num ponto de vista demasiado simples, em *Mut’at al-asmāc’fi’ilm al-samā’*. Para M. Guettat, haveriam duas tendências coexistindo, o “*colorismo indígena marcado pelo lirismo popular e o canto litúrgico gregoriano e visigodo, moçárabe de influência Bizantina sob o poder de Isidoro de Sevilha*”⁴⁴ entre 565 e 636; e a procedência afro-oriental, rica na variedade de géneros tocados um pouco por todo o já

43 Consultar, Guettat, Mahmoud. “El universo musical de AL-Andalus.” In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, 17-30. Granada, Sevilha: Lunwerg Editores, 1995; e Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999.

44 Guettat, Mahmoud. “El universo musical de AL-Andalus.” Op. Cit.

vasto império, que aos poucos se iria enriquecendo com novos elementos e propagando.⁴⁵

A classe social mais elevada do emirado, embora não muito refinada, segundo alguns autores, tinha mesmo assim algumas ligações com as capitais a oriente, de onde vinham os escravos cantores, bailarinos e instrumentistas. É segundo este interesse nas pequenas importações culturais do oriente, que Ziryāb, acabado de chegar em fuga de Bagdad, a Cairuão, é convidado por al-Hākam I para residir na sua corte. Quando chega à península, em 822, o emir de Córdoba tinha já falecido, e é ‘Abd al-Rahmān II que o recebe com igual destaque e admiração. Quem relata de forma empolgada a importância de Ziryāb é al-Maqqarī, que embora escreva no séc. XVII sobre um homem do IX, lhe atribui diversos feitos e actos de genialidade. Al-Maqqarī ter-se-ia apoiado nos textos de Ibn Hayyān, na obra *O Muqtabis*. Obra e autor do séc. XI, para alguns historiadores, um admirador saudosista irredutível do período califal, e todo o seu contexto político, tal como Ibn Jaldūn.

Trata-se assim de um fenómeno de personificação de toda uma revolução cultural do séc. IX. A corte prepara-se para a independência e crescer para um Califado, para isso Córdoba precisaria do requinte e elegância de uma grande Capital. Ziryāb mestre nas artes musicais e linguagem estética, revolucionou os métodos de ensino; criou escolas que alguns defendem terem sido públicas e não apenas para escravas; supostamente terá introduzido a quinta corda no nobre *‘ūd*, fenómeno que se tornou difícil de comprovar,

45 Este ponto de vista é complementado por Manuel Pedro Ferreira em: Ferreira, Manuel. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Vol. I. Estudos Musicológicos 33. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, onde refere que do lado islâmico temos o estilo cortês oriental; o canto folclórico berbere e o canto folclórico beduíno. Cremos que há mais uma influência que poderá ser pertinente, e que encontramos referida na El Kasri, M. M. Mustapha, and Hassan Sqalli. “Culture, arts et traditions.” *La grande encyclopedie du Maroc*. Bergamo: GEI, 1987. Aqui encontramos a influência negra na música berbere, que por sua vez irá transportar essa componente à música do Al-Ândalus: “*La musique andalouse est considerée comme le fruit de la combinaison et de la fusion des donnés artistiques issues de la mature des différents éléments ethniques vivants en andalousie: Arabes, Berbères, Noirs, Goths et autres.*”, p.7. Continuando o pensamento de Manuel Pedro Ferreira, acerca da cultura local ibérica temos a música vocal em dialectos romance aparentadas ao galego-português. A componente local será muito forte ao ponto de a sociedade citadina apenas deixar de ser bilingue no séc. XI e a língua culta ser o latim até ao séc. X.

uma vez que a maior parte dos testemunhos posteriores demonstram apenas quatro cordas neste instrumento⁴⁶. Atribuem-lhe a introdução de cerca de quarenta novos instrumentos orientais e berberes no instrumentário ibérico, coisa que é obviamente pouco provável, pelo menos na quantidade. Mas o que mais diferencia Ziryāb é o facto de não ter deixado obra escrita. Seria portanto um executante, não um pensador, embora tenha sido porventura o responsável principal pela “reorientalização” do Al-Ândalus, e de uma produção musical ainda numerosa, como lhe atribui Ibn Hayyān.

Da mesma época temos o testemunho de al-Kindī (796-874)⁴⁷, um filósofo dedicado à concepção místico-mágica da música, um pouco no seguimento da tradição greco-romana e com paralelo nos pensamentos dos Padres da Igreja. Este autor afirmava que seria impossível passar a música a registo gráfico, pois seria como registar os movimentos e variações do universo, coisa que é regulada pelos humores, variações e estados de mente e espírito.

A importância do canto seria indubitavelmente superior à da música instrumental, tal como acontecia na estética musical cristã igualmente de orientação greco-romana. No entanto, o uso dos instrumentos e o seu desenvolvimento foi muito grande uma vez que as novas aquisições e potencialidades eram volumosas. Com instrumentos vindos de Bagdad como o nobre *ūd* ou o *būq*, chegariam também inúmeros instrumentos do norte de África com a migração berbere que já não era apenas composta por soldados, mas sim pelas suas famílias juntando-se às comunidades existentes. Uma das hipóteses é que o *duff* poderia ter sido apresentado à prática musical popular e/ou erudita nesta altura⁴⁸, mas não nos poderemos esquecer de que há um longo passado de comunicação entre as margens dos dois continentes.

Ziryāb morre em 857 ainda antes do emirado se ter tornado Califado, que aconteceu apenas em 929. O luxo e o requinte tiveram o seu expoente máximo com a construção

46 Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Musicales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” Op. Cit.

47 Guettat, Mahmoud. “El universo musical de AL-Andalus.” Op. Cit.

48 Guettat, Mahmoud. “El universo musical de AL-Andalus.” Op. Cit.; Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Sevilla: Op. Cit.; Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Musicales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” Op. Cit.

de Madinat al-Zahara no segundo quartel do séc. X, obra de ‘Abd al-Rahmān III.⁴⁹ Foi uma cidade-palácio real, algo que ainda não se tinha visto no espaço peninsular. No início do séc. X, em 1013, este califado começa a fragmentar-se, chegando-se mesmo a considerar que a construção da cidade-palácio teria sido o início do declínio, devido ao isolamento total da corte. A verdade é que o Al-Ândalus aos poucos se multiplica em pequenos reinos, muitos encabeçados por chefes locais de origem berbere ou escravos guerreiros. Entre estes reinos, criaram-se rivalidades a todos os níveis: cidades capitais, pensadores, artistas, luxo e requinte etc. Entre Córdoba e Sevilha a rivalidade era grande, a primeira, o antigo centro cultural, a segunda, o novo foco de atenções e inovações.

No final do séc. X inicia-se o domínio Africano com o período Almorávida e Almóada que fará a viragem cultural responsável pela maturação do estilo musical do Al-Ândalus. Esta terceira idade, é política e socialmente o aproximar das classes altas às do povo. 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 como veremos noutros pontos deste capítulo.

No Al-Ândalus, criou-se uma indústria de fabrico de instrumentos afamada no resto do espaço islâmico em que Sevilha seria a capital dessa produção.⁵⁰ Aliás, há uma frase que al-Maqqarī eternizou nos seus escritos e que hoje é referida por quase todos os autores que relata o que Ibn Rušd (Averroes), certo dia teria dito a Ibn Zuhr (Avenzoar):

“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”⁵¹

O ambiente artístico era abrangente, todo o Al-Ândalus saberia fazer versos e tocar um qualquer instrumento. Era um culto familiar e um frenesim constante pelas cidades,

49 Vallejo Triano, Antonio. *Madinat al-Zahara*. Junta de Andalucía, n.d.

50 Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Sevilla: Op. Cit.; Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Musicales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” Op. Cit.

51 Ambos já do séc. XII. A tradução é nossa do castelhano na obra de M. Guettat *La Música Andalusí en El Magreb*.

relatado por al-Tuyibi em Málaga (1015). Descreve este viajante provindo do oriente, que, estando em casa doente, não lhe era permitido descanso uma vez que o barulho era incessante de alaúdes, bandolins e cítaras.⁵²

O ensino da música estava já bastante desenvolvido não só para as escravas artistas, mas também para as mulheres e homens islâmicos ou não. 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 alaudistas⁵³, mas também um pouco por todas as casas das famílias Ândalusas, como enfatiza 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. Alguns não só se limitam a apreciar a música, como são músicos, interpretes e também teóricos”⁵⁴

Sendo que a segunda idade da música foi a “pós-Ziryāb”; esta terceira, quem escolhemos para a encabeçar é Ibn Bâÿÿa, autor, filósofo, conhecido como Avenpace.

No séc. XIII, al-Tīfāšī fala-nos de Ibn Bâÿÿa como o expoente máximo da música do Al-Ândalus, retirando a Ziryāb toda a importância que poderia ter tido. Ibn Bâÿÿa, reformou o ensino da música, teorizou-a na famosa mas perdida *epístola sobre a música*, criou uma nova afinação para o *‘ūd*, e re-estruturou a *nouba* e a *muwashshah* que são dois tipos de composição poética-musical compostos da conjugação intercalar de vários momentos instrumentais e de declamação. Para Ibn Sa‘īd, este autor originário de Saragoça foi tão importante como al-Fārābī, ou *Alfarrábio*, o grande teórico e criador do Oriente (872-950). Para alguns autores, a grande importância de Ibn Bâÿÿa foi a criação das *zajal(s)*, uma canção em apenas árabe dialectal, coisa que as *muwashshah* já tinham introduzido com as suas *kharjas*⁵⁵. A *muwashshah* diz-se ter sido criada por um

52 M. Guettat *La Música Andalusí en El Magreb, Op. Cit.*; Alaoui, Amina. “El Canto Andalusí: Aproximación Histórica y Geográfica a la Herencia Andalusí.” *Papeles del Festival de Musica Española de Cádiz*, 2006.

53 M. Guettat *La Música Andalusí en El Magreb, Op. Cit.*

54 Frase atribuída a Ibn Malīk, traduzida do castelhano por nós da obra de Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb. Op. Cit.*

55 As *kharjas* correspondem à segunda parte da última estrofe.

cego de Cabra por volta do ano de 900. Na época de Ibn Bâyya, era uma canção estrófica em língua árabe culta mas com as *kharjas* em árabe dialectal, hebraico ou romance.⁵⁶ Era tocada a uma só voz com acompanhamento de cordas ou sopro tocados pelo recitador. A *zajal*, a canção popular, de estrutura semelhante, mas toda ela em árabe dialectal e de temática narrativa. É neste tipo de composição que se tornou famoso Ibn Quzmân no séc. XII. Muitas delas apenas se distinguem das *muwashshah(s)* pelo uso do tipo de linguagem. Manuel Pedro Ferreira reconhece nestas composições uma proximidade aos modelos métricos romances. A língua inicial seria o hebraico ainda no século XI, e o árabe comum apenas surge na primeira metade do séc. XII, o que demonstra mais uma vez a complexidade cultural do território.

O canto ao estilo Al-Ândalus, está também presente na caracterização que al-Tīfāšī faz da população. Seria um canto lento e repleto de melismas e *hazza (s)* (tremido), mais lento que o costume norte-Africano. Fala-nos de um exemplo típico de Sevilha, de uma cantora que ao recitar um verso de Abu Tamman, utilizou setenta melismas. Acha o mesmo autor que este gosto musical vem do passado visigótico uma vez que o estilo oriental original nada tem a haver com a *hazza*. Teria sido o ocidente islâmico a introduzir esta forma na música oriental.⁵⁷ Do Al-Ândalus, é também característico a *trotera* (castelhano), *trautear* (português) ou *les taratines* em Marrocos. Trata-se de um estilo de cantar que prolonga o verso utilizando onomatopeias como “*Ia Lalan, Ha Nanan, Tiri Tan ou Tari Tanan*”,⁵⁸ sem utilizar os melismas e *hazza(s)*.

Al-Tīfāšī analisa igualmente o carácter e percurso geográfico, da história da música do Al-Ândalus, localizando Ziryāb em Córdoba a Sul; Ibn Bâyya em Saragoça a Norte; e no final Ibn Hāsib em Mérida a Este. As capitais da música parecem percorrer um outro trajecto de Norte, onde fica Córdoba, passando a Sul, Sevilha e por fim a Este em Granada, onde termina a sua história em 1492.

56 Por vezes até uma mistura de romance com árabe dialectal, segundo Manuel Pedro Ferreira em Ferreira, Manuel. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Vol. I. Estudos Musicológicos 33. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.

57 Poché, Christian. *La Musique Arabo-Andalouse*. Op. Cit.

58 Este trautear é ainda hoje muito comum não só na música de tradição ibérica mas muito mais abrangente. Consultar: Poché, Christian. *La Musique Arabo-Andalouse*. Op. Cit.; Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Op. Cit.

O séc. XII é o momento de maior maturação de uma identidade cultural do Al-Ândalus: a música é feita para todas as comunidades, pois todas elas participam por igual na sociedade. O isolamento do ocidente após a queda do Califado iniciou um caminho de auto-desenvolvimento cultural baseado na integração, sem comparação ou importação de modelos orientais.⁵⁹ Embora tenham havido radicalismos religiosos que proibissem a música e a sua prática, esta no espaço do Al-Ândalus, não foi, nem poderia ter sido muito levada a sério, uma vez que era incompatível com as culturas já miscigenadas ou integradas, e poli-linguísticas, com liberdades solidamente assumidas, que se manteriam para a posteridade, resistindo à reconquista e expulsão de judeus e cristãos. Hoje estará com certeza presente ainda em muitas tradições musicais e poéticas. Como dizia Dom Pedro de Cardona, segundo Mahmoud Guettat, acerca da classe popular andalusa⁶⁰:

“eran muy amigos de bulerías, cuentos, bernardinas y, sobre todo, amicísimos (y así tenían gaitas, sonajas y adufes) de bailes, solaces, cantarillos, albadas, paseos de huerta y fuentes, y de todos los entretenimientos bestiales en los que con descompuesto bullicio y juglaría suelen ir vocinglando por las calles”

2.1.2 O tocador

A condição de mulher no contexto social islâmico é em tudo diferente da do homem. Embora religiosamente iguais, pois têm os mesmos castigos e recompensas, tal como valores morais, do ponto de vista civil, jurídico e político é marcadamente inferior.⁶¹ Tal é bem definido no Corão, onde é excluída do poder supremo e de todos os ofícios públicos que incluem o dirigir uma oração ou ser juiz. Nunca poderá ser cabeça de família, e dos filhos, apenas poderá ter a sua tutela, caso o marido o requeira.

Perante estas premissas Corânicas tão controladoras das potencialidades femininas, os homens nas suas restantes teorizações “arrazam” com toda e qualquer outra força

⁵⁹ Manuel Pedro Ferreira em Ferreira, Manuel. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Op. Cit.

⁶⁰ em Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Op. Cit., p.17, Citando J. Ribera, *La musica árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927, p.234

⁶¹ Consultar Maria J. Viguera em *La Mujer En Al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*. Actas de las Quintas jornadas de Investigación Interdisciplinária. I. Al-Andalus. Sevilla: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas, 1989, p. 17

pessoal da mulher quando lhe atribuem a categoria de *débil*.⁶² No entanto a História quer do Médio Oriente pré-islâmico, quer da Idade Média Magrebina e Ibérica referenciam exemplos excepcionais, obviamente, como é o caso das “amazonas” arqueiras Almorávidas turcas, mencionadas na primeira Crónica Geral de Espanha.⁶³

Procurando a mulher de estatuto normal *Umm Walad*, esta era a boa esposa procriadora e ama dos filhos legítimos de preferência varões. Não pode sair de casa, e mesmo podendo ter formação nas artes, pois deve ensinar os filhos, nunca é alvo de apreço nem mérito. Esta é a mulher arabo-muçulmana do Al-Ândalus, do período emiral e califal, de classe superior. Das mulheres nobres há pouquíssimos vestígios, e das mulheres do povo, certamente mais activas e livres, nada ou quase nada há dito, apenas intuído nas diversas leis atribuídas às actividades profissionais das cidades.

A terceira classe de mulheres, de inferior número mas de maior caracterização é a das escravas, e é nesta que se inserem as referências ao *duff* em contexto muçulmano mas em mãos não islamizadas. As *ğawārī*,⁶⁴ escravas de prazer e/ou concubinas, essas sim pertencentes ao mundo dos homens, têm em geral uma rica formação artística e intelectual, quer antes de serem compradas, quer depois.

Os textos, escritos pelos homens do período Emiral e Califal, mesmo falando das grandes excepções das criações das poetisas, raramente falam de outras mulheres que as belíssimas e multifacetadas escravas.

O Al-Ândalus, ao longo dos seus largos séculos de existência, nunca se manteve estável

62 Al-Gazali afirma que a mulher é um ser débil por natureza. Há actividades masculinas que têm de ser entregues a homens igualmente débeis por terem de lidar pessoalmente com as mulheres e crianças. Tratam-se dos mestres, tecedores, fabricantes de fusos, comerciantes de algodão. As mulheres são débeis quer física, quer mentalmente e por isso a necessidade de o homem as ter de proteger e poupar de preocupações e responsabilidades. Consultar Maria J. Viguera em *La Mujer En Al-Andalus... Op. Cit.*

63 Maria J. Viguera em *La Mujer En Al-Andalus... Op. Cit.*

64 Na obra: *La Mujer En Al-Andalus. Reflejos históticos de su actividad y categorías sociales*, María Jesús Rubiera fala de *yāriya* como as escravas destinadas ao prazer que teriam educação artística, e Manuela Marín fala-nos das *ğawārī*, que seriam as concubinas de elevada formação artística. Cremos que estes termos embora aparentemente distintos sejam apenas a forma singular e plural onde é usado um sistema de transliteração diferente. Assim, *yāriya* ou *jāriya* ou *ğārīya* serão o singular e *jawāri* e *ğawārī* o plural, segundo a obra: Chebel, Malek. *L'Esclavage en Terre d'Islam. Un tabou bien gardé*. Fayard, 2007. Em turco o termo será *cariya* e em persa *keniz*.

quer territorialmente, quer politicamente. De um período emiral, passou-se ao Califal, com olhos postos nas referências orientais. A mulher era vista à imagem da de Medina e Bagdad, tal como o luxo e as escravas *ğawārī*. *Ziryāb*, segundo alguns historiadores árabes, tornou-se o grande mestre deste modelo, como já vimos.

A mulher esposa é bem caracterizada na *‘Umda* de Ibn Rašīq, onde este diz:

*“para o poeta, as elegias mais difíceis são as que têm como objecto uma criança ou uma mulher: acerca deles há pouco a dizer e escasseiam os adjetivos”*⁶⁵

Com a época Almoravida, o estatuto da mulher começa a alterar-se a par do crescimento da autonomia cultural. O Al-Ândalus já não procura paralelo, é sim uma identidade única, que evoluiu com novos valores e liberdades. A importância berbere na sociedade é assumidamente grande e não se prende apenas ao estatuto popular, ascendendo finalmente às classes altas dos diversos reinos islâmicos.

Neste novo espaço cultural, a mulher berbere tem um papel muito importante e de várias maneiras idêntico ao do homem. As suas vozes fazem-se ouvir nas tertúlias literárias, as tarefas domésticas são entregues às escravas, e faziam parte da vida jurídico-política participando do conselho tribal. Eram personagens influentes nas relações de poder, e ao que parece o uso do véu já não seria obrigatório.⁶⁶

Tal liberdade seria ainda assumida no período Almóada, quando numa fonte da época surge Ibn Tūmart, espantado por encontrar a irmã de ‘alī b. Yūsuf sem véu em pleno *souk*, mas não parece com isso que esta tenha sofrido qualquer dano moral, por isso não seria um grande atrevimento.

Al-Marrākušī acredita que um dos motivos do declínio do período Almoravida tenha sido a demasiada participação pública das mulheres.⁶⁷ A verdade é que neste novo período a vida política feminina é refreada, ao passo que nas restantes áreas parece ter

65 Fórneas, José María. “Acerca de la mujer musulmana en las épocas almorávid y almohade: alegías de tema femenino.” In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*:77-103. A tradução é nossa, a partir do castelhano.

66 *Idem.*

67 *Idem.*, a autora referencia esta passagem em Fawzī Sa‘d ‘Isà , *al-Ši‘r al-andalusí...*, 58-57.

havido um igual ou até maior protagonismo, onde se destaca Zaynab bint Yūsuf b. ‘abd al-Mu’min. Neste período surgem mulheres dedicadas à medicina, como a irmã de Avenzoar, enfermeiras e dedicadas às letras como Ḥafṣa bint al-Ḥāỵy al-Rakūniyya.

No período Almoravida, a par da liberdade feminina, surge agora um leque vasto de adjectivos aplicáveis vezes sem fim às mulheres, que já não são apenas as concubinas, mas sim as mães, irmãs, filhas e esposas como é o caso de Abū Ḥayyān em relação a Zumurruda:

*“Era mi compñia en la soledad y en el destierro, -despierto, dormido y de viaje
Mi contertulio en casa y fuera de ella, - mi camarada de Peregrinación
Era mi esperanza que ella siguiese con vida – cuando la fermedad me rondasse
Porque no era sólo una esposa – sino una madre, y yo, su hijo más pequeño”⁶⁸*

É este o modelo feminino poético, que transformou a mulher em musa, fruto de uma evolução cultural complexa, que irá fazer brilhar os olhos dos trovadores, das cortes cristãs da reconquista.

Sem nos esquecermos das famosas escravas artistas multifacetadas nas artes da música, canto e dança, as *qiyān* proporcionavam momentos de grande beleza musical e exaltação dos sentimentos. São as tocadoras de *‘ūd*, flauta e *duff*, versadas em poesia e canto, que actuavam em grupo (*sitāra*) nas *zambras* (*samra*) ou *veladas* nocturnas.⁶⁹

Al-Šaqundī fala-nos das famosas danças *Ubeda* no séc. XII, onde as dançarinas faziam grandes demonstrações acrobáticas, espectáculos de magia, e Ibn Jaldūn, fala das encenações dramáticas que simulavam batalhas, proporcionando um espectáculo bastante apreciado por jovens e adultos.⁷⁰

Muitas destas *zambras* surgem relatadas nas *zajals* de Ibn Quzmān, que nos falam do

68 *Idem*.

69 Segundo Guettat, estas *veladas* nocturnas parecem surgir apenas a partir do período das Taifas. Consultar Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Op. Cit.; Poché, Christian. *La Musique Arabo-Andalouse*. Op. Cit.; Guettat, Mahmoud, “El universo musical del Al-Andalus” Op. Cit.; Hadjadji, Hamdane. “La femme dans la société Andalousse, sa représentation en poésie.” *Xarajib*, 2008.

70 Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Sevilla: Op. Cit

tambor, *duff*, *buq*, castanholas e *bandayr*. Uma das suas *zajals* ficou famosa por descrever as longas mangas das dançarinas que tinham de ser recolhidas para os momentos em que tocavam o *duff*.

As *sitāra* tornaram-se tanto em moda, que se criaram numerosas escolas para estas escravas. Segundo Mahmoud Guettat, Sevilha e Córdoba eram as mais conceituadas na formação musical, tinha esta última oitenta escolas públicas, dezassete madrassas e mais de vinte bibliotecas públicas com milhares de livros em grande número dedicados às artes musicais. Estas escravas tinham uma formação exigente, versadas em vários instrumentos onde se destacavam o *‘ūd*, *rebab* e *duff*.

Nos textos de al-Tīfāšī, o autor fala das professoras e das jovens geralmente compradas em Sevilha a preços que dependeriam das capacidades e repertório adquirido. Estes perfis eram autenticados por um documento que as fazia acompanhar que faria a função de certificado de qualidade. O mais comum era terem uma boa caligrafia, talento para recitar a poesia decorada e tocarem um a dois instrumentos, bem como terem decoradas algumas coreografias que se conjugavam com as músicas.⁷¹

Nos textos de Ibn Buṭlān (s. XI) e al-Saqatī de Málaga (ss. XII-XIII), encontram-se as definições mais práticas acerca dos dotes das escravas e como descobrir se os comerciantes estão a ludibriar o cliente acerca das capacidades das suas escravas. Estes tratados põem a nu e cru todos e quaisquer princípios hoje xenófobos, e por isso revelam bastante acerca dos escravos e dos seus donos. Assim, falam das tocadoras de *‘ūd*, bailarinas, flautistas, tocadoras de tambor bagdadí, e tocadoras de *daf*, que seriam postas à prova tocando um *zarfan*, um baile de uma seita mística.⁷²

As regras da educação artística viriam do tempo do mítico Ziryāb, no séc. IX. Este mestre teve uma escrava *ḡawārī* de nome Mut‘a exímia nas artes, que mais tarde passou a ser do Emir ‘Abd al-Raḥmān II. Duas das filhas de Ziryāb, Ḥamdūna, a mais dotada, e ‘ulya ou ‘ulayya, foram mulheres com grandes dotes musicais.⁷³

⁷¹ idem

⁷² Coello, Pilar. “Las actividades de las escravas según Ibn Buṭlān y al-Saqatī de Malaga.” In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, I:201-210. Op. Cit.

⁷³ (Takmila, Nafh III) consultar Marín, Manuela. “Las mujeres de las classes sociales superiores. Al Andalus, desde la conquista hasta finales del Califato de Córdoba.” In *La mujer en Al-Andalus*.

Abd al-Rahmān II, por sua vez, teve como escravas as lendárias Faḍl, ʿAlam y Qalam, educadas em Medina e Bagdad. Qalam era a terceira da sua preferência, depois de al-Šifā’, e Faḍl era de origem basca mas cedo enviada para Medina, onde mais tarde, já mestra nas artes, foi comprada pelo emir que lhe destinou a si, a Faḍl e ʿAlam um pavilhão exclusivo para as três pérolas artistas.⁷⁴ Certamente teria um maior número de escravas deste género, pois segundo Manuela Marín, as fontes referem que quando o emir morreu, residiam em Madinat Al-Zahara entre 6.300 a 6.750 mulheres que iriam desde familiares a escravas de diversas funções. O irmão deste sabe-se que teria cerca de 15 *ḡawārī(s)* a certa altura em que as perde quase na totalidade devido a um acidente e o emir oferece-lhe então 28 para o compensar da perda.⁷⁵

No Museu Etnográfico e Arqueológico de Córdoba, encontra-se uma pequena estatueta de uma artista do período Almoada. É a única peça escultórica feminina da época e ajuda a caracterizar melhor a aparência de uma destas artistas. Ela faz-se acompanhar por um pequeno membranofone do tipo *darabuka*.

Mas à parte das actuações privadas, foi-se tornando comum o costume de, nas grandes casas, os homens e mulheres se especializarem quase profissionalmente em canto, poesia e maestria nos instrumentos musicais, proporcionando um verdadeiro culto de serões musicais (veladas nocturnas), que aos poucos transformaram as noites silenciosas das cidades em constantes animadas noites de concertos um pouco por toda e todas as cidades.⁷⁶

Concluindo, as artes foram-se efeminizando e a liberdade da mulher foi sendo cada vez maior com a passagem do poder califal para o período das Taifas, Almorávidas e Almóadas. A mulher sem adjectivos transformou-se na musa, encantadora mãe, mulher, irmã e filha. O *duff* da *qiyān* estava agora nas mãos das mulheres comuns nobres e do

Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales, Op.Cit. :105-127.

74 Idem.; Ávila, María Luisa. “Las mujeres ‘sabias’ en Al-Andalus.” In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, I:139-184; Guettat, Mahmoud. “El universo musical de AL-Andalus.” Op. Cit. 17-30.

75 Segundo Manuela Marín, este testemunho encontra-se no Muqtabis

76 María, Jesús Viguera. “Estudio preliminar.” In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, 17-34. Op. Cit.

povo, que o tocavam com igual maestria, tal como cantavam e dançavam nos seus serões familiares.

2.1.3 O Duff e o Bandayr

O *duff* quadrangular e o *bandayr* circular, presentes na Idade Média peninsular, em contexto Islâmico, fazem parte de processos de miscigenação e mimetismos entre culturas ou dentro de uma mesma cultura. Segundo Mauricio Molina e Christian Poché, o *bandayr* será uma evolução do *pandair* romance e o *duff* ter-se-há tornado somente quadrado devido a uma simplificação ocidental islâmica.

Não poderíamos dissociar estas transformações do contexto ou dos vários contextos de chegada dos instrumentos musicais orientais ao espaço peninsular. As fontes são raras quer em texto quer em iconografia, pois foram sendo destruídas ao longo dos séculos por diversos motivos. Rosario Álvares Martínez⁷⁷ fez um resumo bastante sintético das possíveis origens do instrumentário medieval peninsular. Muitos instrumentos de tradição romana mediterrânea tiveram o seu uso no território Ibérico e cá permaneceram como o *tympanum*, os címbalos, crotalos, algumas flautas do tipo gaita europeia e clarinetes. Alguns deles, não se pode afirmar se permaneceram ou foram re-introduzidos após o domínio islâmico. Pouco se saberá dos instrumentos utilizados pelo povo, que nunca teria tido a atenção dos eruditos, nem seriam premiáveis a instrumentos da música popular nas suas festas e momentos musicais.

Segundo a autora, os novos instrumentos Ibéricos tiveram duas origens: Europeia e Oriental. De origem Europeia constam os monocórdios, organistrum, gaita, carrilhão e arpa britânica. A origem oriental divide-se em Bizantina, Islâmica, Persa e Norte-Africana. Muitos dos orientais Bizantinos teriam feito o percurso continental pelo sul Europeu (Espanha, Itália e Sicília) onde se fixaram muitas populações gregas posteriormente islamizadas, mas também derivaram do contacto islâmico com a Síria a oriente.

Assim, por via continental, R. Álvares Martínez enúmera a lira grega ou giga, harpa-citara, fidula de caixa com cintura, flauta travessa, olifante, órgão, e talvez novamente

⁷⁷ Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Muiscales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” Op. Cit.

os címbalos. Dos orientais Bizantinos por via do domínio Islâmico a sul, constam o alaúde de braço curto que teria sido a *pandura* greco-romana que se tornou a lira bizantina e o órgão ou *urgan*. De contexto geográfico islâmico, surgem o *'ūd* com cordal frontal, *tumbūr* ou *'ūd* de braço largo, a *qītāra* (outro tipo de alaúde de braço largo e entalhado), o *naḥr* (trombeta), *zamar* (um tipo de oboé), o *at-tabl*, o *rebāb*⁷⁸ e o *duff*. Vindos da Pérsia, a *cítara*, o *santir*, algumas *fidulas* de craveiro plano e as *naqqaras* ou *tímbalos* pequenos. O Norte de África contribuiu com quase todos os de carácter popular, não se podendo afirmar com clareza a época em que surgiram no nosso território. É o caso de um *'ūd* de braço largo típico desta zona, o *al-būq*, a *azamara* (um tipo de clarinete), a *axabeba* (flauta vertical), um tipo de gaita e a *darabuka*.

A forma como todos estes instrumentos tiveram entrada no instrumentário Medieval será sempre uma incógnita, pois do oriente, a par com as proveniências possíveis já referidas, muitos poderão ter sido fruto das trocas culturais proporcionadas pelas cruzadas, ou fruto de trocas mercantis ou artistas errantes em épocas indetermináveis.

Tendo em conta que o que mudou radicalmente na península no séc. VIII foi o corpo político e não a população, a orientalização foi feita numa primeira fase apenas entre os eruditos, cortesãos e militares. Segundo al-Maqqarī, para Al-Šaqundī, os instrumentos de percussão eram considerados vulgares para o povo andalus. “*e se existem é porque foram introduzidos pelos berberes*” segundo diz Garcia Gomes.⁷⁹ Mas Al-Šaqundī, em 1231, no *Risala fi fadl al-Andalus*, inclui uma listagem de instrumentos onde consta essa mesma percussão, e fala de *ad-duff*, *bandayr*, *at-tbal*, *naqqara*, *darabuka* e *tar*.⁸⁰ Se a este facto associarmos o de Reynaldo Fernandez Manzano, dizer que as *zajal*(s) seriam acompanhadas de adufes, alaúdes, flautas, tambores e castanholas,⁸¹ então poderíamos concluir que embora não fosse do gosto de uma facção da elite islâmica, a

78 Pierre Béc discorda desta teoria uma vez que analisando a evolução da palavra rebab para rabeque, leva a crer que teria sido uma introdução por influência francesa tardia e nunca pelo sul islâmico. Bec, Pierre. *Les instruments de musique d'origine arabe*. Op. Cit.

79 Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Op. Cit., p. 36

80 Alves, Adalbesto. *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1989. este autor baseia-se na tradução de Emilio García Gómez, *Elogio del Islam Español*.

81 Alves, Adalbesto. *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Op. Cit.

percussão teria um papel muito importante na música quer erudita, quer popular. Os festejos e cerimónias oficiais estão quase sempre associados à percussão e sopro, tal como podemos observar nas representações iconográficas de instrumentos utilizados na guerra.⁸²

Os Textos⁸³

Acerca do instrumento *duff* (*plural dufūf*), sabemos que é um termo árabe, de certa forma relacionado com o *tof* hebraico e talvez com a *adapa* suméria.⁸⁴ Das fontes escritas na Idade Média peninsular surgem igualmente, a par do *duff*, nomes como *mizhar* ou *mazhar* (séc. XI), *bandayr* e *tār* (Séc XIII). No entanto, no restante mundo islamizado o *duff* é um membranofone que pode tanto ser quadrado como circular tal como o *ghirbāl* ou o *tār*.⁸⁵ Autores como Christian Poché e H.G. Farmer defendem que o *duff* seria quadrangular ou rectangular na região e período pré-islâmico. Este vem mencionado inúmeras vezes no Corão como instrumento associado à celebração e à boa-venturança. Como vimos, para Christian Poché os termos *duff* e *daff* seriam distintos. O *duff* da zona norte-arábica teria tido uma possível migração pelo norte de África até ao ocidente, ao passo que o *daff* já enraizado no restante território ter-se-ia afirmado pelo norte mediterrânico.⁸⁶ Esta teoria é abordada de um outro ponto de vista

82 Até a época Almóada a guerra ter-se-ia regido ao som da percussão dos atabals e naqqaras, a partir daí surgiram os nafir(s) ou anafis (romance) e mais tarde as charamelas. Consultar Dias, Ana. *O Som da Guerra*. II Simpósio Internacional sobre Castelos Fortificações e Território na Península Ibérica e no Magreb (séculos VI a XVI), Óbidos, 2010

83 Consultar quadro com os textos em anexo

84 Este é por assim dizer a teia de relação que Mauricio Molina apresenta na sua tese, e que surge em quase todos os autores como Christian Poché, Pierre Béc, Ernesto Veiga de Oliveira e outros. No entanto, Molina ressalva que *duff* é o nome arábico pelo qual ele ficou conhecido, nada indica que não existisse já com outro nome inclusive nesta região ocidental, provindo quiçá das migrações judaicas após a destruição do Templo de Jerusalém no ano de 70 d.C. pelos romanos. Mas nada há que o prove, e por isso terá de ficar registado como um instrumento que apenas é testemunhado a partir da ocupação islâmica no Gharb.

85 Está na Biblioteca do Escorial um manuscrito, *O livro do uso e do proveito na audição da música*, do séc. XIII, atribuído a al-Sabti. É uma lista de trinta e um termos associados a instrumentos musicais que demonstra a grande variedade e vitalidade musical no apogeu do Al-Ándaluz. Mas os nomes nada têm de reconhecível. Consultar Poché, Christian. *La Musique Arabo-Andalouse*. Op. Cit.

86 Poché, Christian. “daff.” e “duff” *The New Grove. Dictionary of music and Musicians*. Op. Cit.

por Mauricio Molina.⁸⁷ Possivelmente quadrangular, no período pré-islâmico, não o é em exclusivo na Idade Média oriental. Diversas fontes demonstram que o *duff* tanto pode representar um instrumento quadrado como circular ou até com soalhas, como podemos ver nos textos de al-Mutarrizī (m.1213), al-Samarqandī (983-1002) e Ibn Jamā (1325-1388). Diz ainda que o termo surgiria associado a um segundo nome que lhe identificava a forma quadrada: *duff murabba*⁸⁸

No que respeita ao Gharb, Molina cita o já falado Al-Šaqundī de Sevilha (séc XIII), Ibn Sīda de Murcia (séc. XI), Ibn Zayla (séc. XI), Ibn al-Darrāj (séc. XIII) e al-Tīfāshī (séc. XII/XIII). Embora todos eles se refiram ao *duff*, nenhum deles faz menção às formas do instrumento, e com isso se poderá concluir que *duff* seria um instrumento exacto, e não um nome genérico, uma vez que a sua versão romance vinha confirmar esta hipótese. Isto dá a entender que no Al-ândalus o termo já era usado de forma diferente do oriente, e especificava o membranofone quadrangular, ao passo que os outros nomes representariam os circulares.

O termo *bandayr*, será um sucedâneo do anterior *pandorius* que se tornou *panderius* e mais tarde *panduoro*, *panduro* até se tornar *pandero*. Ibn Quzmān, famoso poeta Al-Ândalus já referido, no séc. XII, fala pela primeira vez em *bandayr* ao lado do *duff* na sua zajal nº12. Segundo Molina, no séc. XIII na obra *Vocabulista in Arabico* de Ramon Martí, o termo vem associado ao *tympanum* latino.⁸⁹

Bastante mais tarde, no séc. XVI, na obra de Pedro de Alcalá *Vocabulista arauigo en letra castellana, Arte para ligeramente saber la lengua arauiga*, surgem os dois termos *duff* e *pandair*. Esta obra foi feita logo após a queda do reino Nazari, para que os arabófonos pudessem aprender rapidamente o *romance* cristão. Segundo Pierre Béc, *pandair* seria o nome romance para o *bandayr* islâmico.

“*Adufe. Duf.*”

87 Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”. Op. Cit. e *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Op. Cit.

88 *Fi djawāz al-samā’* de Al-Kaysarānī (Jerusalém 1058 – Bagdad 1113)

89 Trata-se de um dicionário arábico-latim, catalão, datado de 1287. Christian Poché e Pierre Béc também o mencionam. Consultar Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Op. Cit.; Bec, Pierre. *Les instruments de musique d’origine arabe*. Op. Cit.

Pandero para tañer. Pādāir.panādir.

Pandero affi. Tarr.

Pandero affi. Duff. adffif''

Como se pode ver a ambiguidade estava no termo *pandero* cristão, uma vez que este era realmente genérico em oposição ao *duff* e *adufe*, que seria apenas um tipo de membranofone. Segundo Molina este fenómeno de especialização teria ficado consolidado no séc. XII. Lembramos que é igualmente neste século que a península Ibérica fica sob o controlo político Norte-Africano, e por isso faz todo o sentido que essa unificação cultural aconteça, favorecendo as marcas culturais Al-Ândaluzas mais que as Norte-Africanas.

A Iconografia⁹⁰

Do final do séc. XI data o único elemento iconográfico que representa um *duff* ou *adufe*. Trata-se do *Vaso de Tavira*, um vaso em cerâmica encontrado em contexto islâmico em Tavira na década de noventa do séc. XX.

Foi encontrado numa camada que corresponderia ao período Proto-Histórico que iria do séc. V ao IV, mas uma vez que se tratava de níveis remexidos, a datação torna-se mais complexa, levando as opiniões dos historiadores a dividirem-se entre o séc. IX-X e o XI-XII. É no contexto iconográfico que se levantam as diferentes interpretações. Para Cláudio Torres e Manuel e Maria Maia, trata-se de uma peça do período Almoravida que corresponde ao séc. XI ou início do XII, e está relacionada com funções simbólicas nupciais⁹¹. Para Mário Varela Gomes e Luís Campos Paulo, será certamente do IX ou X, e tudo terá a haver com um ritual guerreiro.⁹²

Certo é que se verifica ser um vestígio arqueológico único. Trata-se de um recipiente com a tipologia de um vaso, com um canal para passagem de líquidos. Sobre este canal fechado assentam catorze figuras, entre elas, seis antropomórficas, cinco zoomórficas e três por identificar, uma vez que estão em falta. Ainda pertencente ao bordo deste vaso

⁹⁰ Consultar quadro com a iconografia em anexo.

⁹¹ Torres, Cláudio, and Santiago Massias. *O Legado Islâmico em Portugal*. 4652nd ed. Fundação Círculo de Leitores, 1998; Torres, Cláudio. *O vaso de Tavira*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2004.

⁹² Paulo, Luís Campos. "O simbolismo da purificação. O 'Vaso de Tavira': iconografia e interpretação." *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 2007.

encontra-se uma espécie de torre por onde seria deitado o líquido, sendo que sete destas personagens têm um orifício por onde escoar a água como goteiras ou gargolas para o centro do objecto. Nesta composição surgem dois músicos, possivelmente pertencentes a um grupo de quatro. Um toca explicitamente um *adufe* ou *duff* e outro poderá tocar um outro membranofone pequeno do tipo *tanur*.

Este vaso é um objecto de uso popular, provavelmente de afinidades rituais e religiosas mais ligadas às tradições berberes. Os únicos paralelos são apenas encontrados em objectos com formas e funcionalidade hidráulica semelhantes mas sem decoração figurativa. É o caso dos vasos de Bofilla em Valência com possível datação entre os séc. XI-XIV, e um em Silves ainda não tornado público⁹³. Nenhum destes exemplos contempla quaisquer figurações, mas estarão certamente ligados a funções simbólicas semelhantes. Pedro Elum⁹⁴, segundo Cláudio Torres, constatou que há vasos deste género ainda usados nos dias de hoje na zona de Bofilla, para receber uma planta, a alfádega, ou *albahaca*⁹⁵ e por isso este recipiente ser conhecido como *alfabequer* que é tradicionalmente colocado nas janelas durante as festas de Agosto.

Em relação às cerimónias nupciais e a música, pouco se sabe. Mas como já vimos anteriormente, a adufe era usado nas celebrações religiosas mencionadas no Corão e utilizada nos cortejos nupciais. A noiva, montada a cavalo ou burro, era recebida na rua ao som do *būq*, *zamr* e o *tabl*, ao encontro do seu noivo que por sua vez tinha sido acompanhado por um grupo de mulheres ao som de flauta, citara e oboé.⁹⁶ Sendo o *adufe* um potencial instrumento de caris popular, enquadra-se melhor no incitamento ao festejo e dança do que ao apelo da *jihad* como acredita Luís Campos Paulo.⁹⁷ O adufe,

93 Informação informal da Arqueóloga Maria José Gonçalves.

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

95 Segundo Cláudio Torres, esta planta, da família do manjeriço e manjerona, é desde a Antiguidade relacionada com Osiris, Shiva e Visnu e com a honra e amor, usualmente utilizada para coroar esposos no período greco-romano. E não nos podemos esquecer das ainda actuais tradições etnográficas relacionadas com os Santos Populares. São João e Santo António, o namoradeiro e o casamenteiro associam-se ao manjerico e ao seu papel de portador de rimas proporcionadoras de sorte amorosa.

96 Segundo o teólogo Granadino Pedro Guerra, consultar: Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Op. Cit., p.16

97 A interpretação iconográfica de Luís Campos Paulo, transporta o Vaso de Tavira para um cenário de incitamento à

em todas as suas representações ou nomeações está sempre associado à festa e celebração de alegria e não de guerra, a esse contexto encontramos relacionado o *anafil*, *atabal* ou *naqqarat*. Neste conjunto incompleto, surge um outro elemento percussivo pequeno que torna esta conjugação ainda mais afastada do contexto da guerra, pois um instrumento de percussão pequeno como um *tanur* não parece pertencer a essa vertente musical.⁹⁸ Neste contexto matrimonial, as outras duas restantes figuras poderiam ser tocadores de oboé ou cítara ou alaúde ou até dançarinas.

As restantes representações iconográficas da época, mostram-nos quase sempre o meio erudito e esta parece ser a única de cariz popular, e por isso talvez, a única que representa iconograficamente um adufe, muito comentado em textos, mas quase nunca representado, pelo menos em espólio que tenha sobrevivido até à data.

A presença de um adufe em mãos aparentemente masculinas vem comprovar que a percussão, embora maioritariamente executada pelas mulheres, também o era por homens, tal como surge referido no *vocabulista in arauigo* de Pedro de Alcalá no séc. XVI, e nas representações iconográficas cristãs mais antigas, contemporâneas deste vaso, como veremos mais à frente.

2.2 Contexto musicológico Cristão

*“quem sua trova fez
nam em França, mas em Fez
aprendeu tal invenção”*

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende⁹⁹

2.2.1 Orientalismo cristão. O outro em si mesmo

A formação do novo reino Asturiano levou a que se formulasse uma nova cultura com

guerra santa, seria um recipiente de abluções para guerreiros na época conturbada do final do Califado, entre o séc. IX e X. Este ponto de vista, embora não seja de excluir a hipótese, parece tornar-se fragilizado no contexto da música da guerra.

98 Dias, Ana. “O Som da Guerra” presented at the II Simpósio Internacional Sobre Castelos Fortificações e Território na Península Ibérica e no Magreb, Óbidos, 2010.

99 Alves, Adalberto. *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Op. Cit. p.49

base em duas linguagens diferentes: a reinvenção antiga visigótica e paleocristã, e o mimetismo com a nova riqueza e opulência oriental, quer imergente do próximo Al-Ândalus, quer do distante mundo Bizantino, e ocidental presente no vizinho império Carolígio.¹⁰⁰ Este processo de procura e auto-conhecimento proporcionaria primordialmente grandes lacunas em diversas áreas de produção cultural. O meio artístico, como refere M. Justino Maciel¹⁰¹, encontra-se num total vazio até cerca do séc. X¹⁰². Há tentativas contemporâneas de classificar as primeiras obras como sob um estilo *moçárabe* ou *reconquista*, mas segundo o autor encontramos-nos numa época em que a análise terá de ser realizada de maneira isolada, obra a obra e não num todo devido à óbvia multiplicidade de estilos e influências. A esta variedade estilística pode-se apelidar de *arte Asturiana* identificando-a com a área geográfica que abrange, e não pelos traços que a possam definir como estilo ou período temporal. É uma nova sociedade em permanente *reconquista*, povoamento e/ou despovoamento, continuidades e descontinuidades muitas vezes baseada e estruturada a partir dos que ficam, mesmo não sendo cristãos. São assim também os artistas que por este reino passam e deixam obra, são itinerantes e acumulam o saber e o estilo que aprenderam noutras terras e reinos, de estaleiro em estaleiro¹⁰³.

A presença de obra artística elaborada por artistas islâmicos não é de todo invulgar. A par dos artesãos escultores, são constantes os casos da presença das famosas escravas

100Para A. Ferreira de Almeida a arte deste período oscila claramente entre o renascimento Carolígio e a arte Emiral, recebendo de ambos os pólos com a influência Bizantina que traz em si uma afirmação da continuidade Visigótica.

101Maciel, F. Justino. “A arte da Antiguidade Tardia (séculos III-VIII, ano de 711).” In *I*, I:103-146. História da Arte Portuguesa. Temas e Debates/Círculo de Leitores, 1995.

102Um recente estudo feito por Juan Ramón Lagunilla e José Maiso vem demonstrar que o chamado *Românico pleno* foi um produto da construção dos caminhos de Santiago de Compostela, e é primeiramente Peninsular, efectuado com mão de obra vinda de terras do sul. O mosteiro de San Zoilo, em Carrión de los Condes, trata-se de uma obra anterior a 1057, seguindo-se San Isidoro de León, anterior a 1063, tal como San Salvador de Nogal de las Huertas, e de 1066, San Martín de Frómista. Todas estas construções apelidadas de *edifícios femininos* por terem sido encomendados por *doñas* (mulheres). Provam, assim, que este românico foi originário do norte Ibérico e não francês, uma vez que este se encontra oficialmente datado de cerca de 1080-1090.

103Rodrigues, Jorge. “A Arquitectura Românica.” In *I*, I:183-263. História da Arte Portuguesa. Temas e Debates/Círculo de Leitores, 1995.

artistas, provenientes do Al-Ândalus, nas cortes e casas nobres cristãs, bem como em diversas outras áreas, uma vez que a reconquista, tal como a invasão muçulmana foi feita principalmente com fins políticos e não de renovação de população. Exceptuando o caso da miscigenação berbere que parece ter trazido uma mais evidente transformação cultural, segundo os musicólogos, mas que pode também ser uma influência/partilha desde há milénios segundo os historiadores.¹⁰⁴ Estes grupos musicais, tão do agrado dos senhores cristãos, como veremos mais à frente, eram muitas vezes oferecidos pelos estadistas muçulmanos aos seus (por vezes) amigos cristãos.¹⁰⁵ Os casos de inter-ajuda e acolhimento entre cristãos e islâmicos é constante, o que demonstra que não se trata de uma guerra santa, embora assim apelidada, mas de um mero interesse político.

Tal como na maioria das áreas artísticas, eram a Igreja e os membros do clero os orientadores e criadores morais e artísticos, como é evidente no caso dos mestres (arquitectos) de ordens como a Cluniacense, Cisterciense e Agostinhos¹⁰⁶, copistas, poetas e iluminadores ou miniaturistas.

A música era matéria de profunda teorização religiosa. Como vimos anteriormente, a teorização musical no período greco-romano introduziu o conceito de que a música instrumental seria indigna da elevação espiritual.¹⁰⁷ O canto, esse sim, seria um veículo de ascensão e contemplação do divino. Esta linha de pensamento manteve-se no período medieval com o grande impulso dado pelos Padres da Igreja, no final da Antiguidade, e com a imposição do culto Romano em 1055. A igreja claramente quis marcar o afastamento dos hábitos do povo, embora este acabasse sempre por contaminá-la, quer no uso de instrumentos no interior do templo durante as homílias, quer no programa iconográfico moralista escultórico e miniaturista nas obras dos scriptoria monesteriais,

104O termo berbere vem da tradição Greco-Romana como expressão para referir povos estrangeiros. Assim, neste ponto de vista até a península Ibérica, antes de ser romanizada seria parte da barbaria. Os povos que com os séculos se foram identificando como berberes correspondem a um conjunto de tribos existentes em países como Marrocos, Tunísia, Argélia e Líbia.

105Outras vezes eram simplesmente despojos de guerra que fariam parte do tesouro dos ricos muçulmanos, se não o mais valioso, pelo menos muito importante, que os alfaquiques iriam tentar resgatar.

106Ressalvando as excepções de obras como a Sé de Coimbra e Lisboa entregues a mestres independentes.

107Molina, Mauricio. "Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula". Op. Cit.; e Sousa, Luís Correia. "Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal". Op. Cit.

principalmente de obra Cluniacense¹⁰⁸ iniciada no séc. XI. Os exemplos de identificação recorriam aos símbolos comuns de perdição da alma através da dança e música popular e alegre, onde impreterivelmente estavam os membranofones quer circulares quer quadrangulares, já sob o nome *romance* de pandeiro e adufe.¹⁰⁹

A dança e a música popular das terras *reconquistadas*, era o produto da tradição cultural ancestral nativa pagã, maioritariamente islamizada com a provável inovação cultural berbere, como já vimos. A comunidade judaica e cristã moçárabe era numerosa, o que tinha criado desde há muito uma convivência cordial onde as diferenças estavam apenas na componente legislativa. Este povo do Al-Ândalus, embora não se pudesse definir como fiel à tradicional cultura islâmica encontrada no oriente mediterrâneo, ainda se regia por grande parte das suas leis e moralidade, vigente desde há séculos. Na nova sociedade as pessoas da terra passaram a ser *o outro*, o estranho, alforriado,¹¹⁰ que nos grandes centros urbanos será agrupado em comunas tal como os judeus, como servo de casa ou comerciante e artesão, e que no espaço rural irá servir de colonos nas zonas mais desertas, mas acima de tudo servo rural, convertido ou não, que irá tratar das produções de figos e vinhas dos terrenos dos senhores cristãos. Os seus códigos de vestir são exigentes tal como os dos judeus, embora inseridos nas suas tradições culturais. As leis vigentes são as cristãs, embora hajam sistemas que garantam alguma ordem interna nas comunas. Não há ruptura na organização social religiosa na passagem do antigo Al-Ândalus para os reinos cristãos, são respeitadas as leis internas e no fundo mantém-se um pouco do equilíbrio de convivência antigo, optando o governo cristão pela “*vivência pragmática assente na eficácia fiscal e tributária dos grupos minoritários monoteístas*”¹¹¹, não que isto quisesse dizer que haveria uma tolerância religiosa, uma vez que é um conceito recente fruto do iluminismo francês aplicado a

108Sousa, Luís Correia. “Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal”. Op. Cit.

109Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Op. Cit., cap.II

110Barros, Maria Filomena. *Tempos e Espaço de Mouros. A minoria muçulmana no reino Português (séculos XII a XVI)*. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. Nesta obra a autora faz uma análise psicológica e cultural do “*Espaço com mouros ou espaço de mouros*”, os que ficando tornaram-se estranhos, e por isso aos poucos se foram alterando e adaptando até que são expulsos pelo Edito de Dom Manuel I, em 1496.

111 Barros, Maria Filomena. *Tempos e Espaço de Mouros.. Op. Cit..p.21*

uma realidade incomparável à medieval.¹¹² Obviamente, há uma cristianização lenta destas comunidades, processo que lhes irá alterar códigos de conduta e interpretação, como é o caso das mulheres, que sofrem uma alteração profunda ao, aparentemente, se emanciparem com a sociedade também, aparentemente, menos masculinizada, cristã.

Em termos temporais houve uma passagem do mouro cativo a mouro forro, até que perante a conversão forçada, ou degredo em 1496, se torna mourisco (cristão novo). Sempre objecto de alteridade,¹¹³ terminando por fim em lendas e superstições, recompiladas pela etnografia peninsular do séc. XX. Trata-se da persistência da memória cultural, ou a “vingança da memória campesina”¹¹⁴ como diz Filomena Barros, que os relaciona com a beleza, tristeza, riqueza, música e canto.

A produção musical da época corresponderia à multitude de variações étnicas e religiosas. Assim, haveria do lado cristão a música religiosa, a cristã palaciana e por último a ibérica popular, uma vez que provavelmente a música popular, quer em território cristão, quer em islâmico, seria o resultado já de séculos de fusão religiosa e étnica. Esta fusão não era heterogénea, devido às próprias especificidades locais, e às migrações de comunidades, quer em terreno cristão, quer em islâmico. Os grupos de moçárabes e berberes foram responsáveis por grande parte da orientalização precoce da zona norte e centro. Foram seguidos dos movimentos de colonização ou repovoamento, que fez difundir variados grupos cristãos pelo sul da península¹¹⁵, e islâmicos pelo norte, sem nos esquecermos do importante factor de nas zonas montanhosas se refugiarem ao

112idem

113Encontramos um processo alvo de atenção. Acerca da nomenclatura *mouro* e *sarraceno*. Filomena Barros diz que o sarraceno pertence sempre à esfera do outro exterior, estrangeiro, uma vez que o mouro é algo interno, o Norte-Africano, que na sua origem grega quer dizer originário da Mauritânia (Norte de África). Após o domínio islâmico, tornou-se um indicador de religião, termo que em si definia a origem geográfica dos invasores. Poder-se-à concluir que não seriam identificados como orientais mas sim como Norte-Africanos. No séc. XII este adjectivo transforma-se em antropónimo, surgindo o apelido Mouro nas Inquirições de Afonso II e III na zona entre Douro e Minho, onde se incluem quatro padres. Até ao séc. XIII surgiram por todo o país numerosos Mouros e Mauros.

114Barros, Maria Filomena. *Tempos e Espaço de Mouros*. Op. Cit..., p.17

115Durante o reinado de Afonso X, foi promovida a migração de comunidades galegas para o sul fronteiriço com o território Português. A essa zona raiana, ainda hoje se chama a Banda Galega, onde perduram de maneira miscigenada, as tradições nortenhas, como veremos no séc. XX.

longo da história variadíssimas comunidades e indivíduos, tornando-se em locais de resistência política e cultural, e por isso locais de miscigenação étnica.

Na música religiosa cristã encontramos dois tempos marcantes na definição das práticas e usos religiosos, o primeiro um produto da evolução cristã desde o seu surgimento no ocidente, com sede em Toledo, que se multiplica em influências de tipos de cristianismo¹¹⁶, embebidos ainda de muitas tradições pagãs, que se estende até 1055, e o segundo momento em que a Igreja se universaliza com a imposição do culto romano. A resistência sabemos que foi grande, visível a nível iconográfico nos beatos moçárabes, onde eram mantidos sistematicamente os símbolos e os instrumentos musicais antigos, até talvez copiados de alguns Norte-Africanos, zona de onde teria no passado chegado a religião cristã.¹¹⁷ Não sabemos que instrumentos musicais a antiga liturgia utilizaria, nem os da nova, mas possivelmente privilegiaria o canto, embora pouco o praticasse em exclusivo. São diversas as ordenações em concílios que repudiam a música instrumental e as práticas pagãs no interior dos templos, o que nos faz concluir que, certamente, seria essa a prática comum¹¹⁸. A iconografia mostra-nos um leque variado de instrumentos a partir do séc. XI, já produto de uma fusão entre os do Norte, Sul e Oriente. Neste momento os jograis dançarinos que ilustram diversos capiteis e mísulas tocam fídulas, adufes e pandeiros, e os reis do apocalipse, todo o tipo de cordas e percussão e alguns instrumentos de sopro, como é presente no *pórtico da Glória* em Santiago de Compostela¹¹⁹.

116Ferreira, Manuel P. *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Vol. I. Lisboa: CESEM, 2008 p. 11

117Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Muiscales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, 93-120. Granada-Sevilha: Lunwerg Editores, 1995.

118Nos Concílios de Braga no séc. VI, condenava-se a prática da música profana no interior da igreja “frequentemente vistas como locais de festa e centros de convívio; aliás, a religiosidade popular no noroeste da península caracterizou-se, até ao séc. XV inclusive, por uma ancestral exuberância em que a alegria da participação no culto se manifestava activamente através de bailes e cantigas; desta mentalidade comungavam muitos clérigos oriundos das zonas rurais.” Manuel Pedro Ferreira em *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Vol. I. Lisboa: CESEM, 2008, citando A. H. de Oliveira Marques, em *A Sociedade medieval portuguesa*, 1981; Maria João Silva em “Norma e desvio: comportamento e atitudes face ao sagrado na diocese bracarense (séculos VI-XVI)”

119À frente voltaremos à temática iconográfica quando analisarmos a presença de testemunhos de pandeiros e

Em termos de produção musical profana, não há registos da criação popular cristã ou islâmica, mas, no entanto, a erudita ou palaciana é abundante em composições poéticas, que nos constroem o retrato, ou retratos, da vida cortesã dos países Ibéricos. O meio artístico palaciano seria composto de *trovadores*, com aptidões de poetas e músicos, que se integrariam nos membros da nobreza com ideais e moral concordante com os da igreja, embora fossem acusados de poucas vezes os praticarem, segundo as *cantigas de mal dizer*¹²⁰. Estas cantigas, tal como as de *escárnio* eram compostas e apresentadas por um género de músicos, poetas, cantores, dançarinos, e malabaristas que se dedicavam à crítica social e a divertir os cortesãos nas festas. São os *jograis* (homens) e *soldadeiras* (mulheres), tradicionalmente de moral censurada pelo clero, mas que detinham, no entanto, o controlo e a influência em muitas áreas da vida da corte. Detentores de uma liberdade sexual mais permissiva, usavam-na em troca de dinheiro, favores ou poder. Embora não fossem membros da corte, detinham muito poder sobre esta. Não podemos de maneira nenhuma comparar estes *actores* sociais com os artistas do Al-Ândalus, pois uma vez que eram escravos nunca seriam intervenientes sociais *à priori*, ou deteriam liberdade moral.

De composição *trovadoresca* encontramos, em romance galego-português, os cancioneiros que recolhem composições poético-musicais desde o séc. XII ao XIV. Os três cancioneiros, *Biblioteca da Ajuda* (séc. XII-XIV), *Biblioteca Nacional de Lisboa* (séc. XIV) e *Biblioteca Apostólica da Vaticana* (séc. XIV)¹²¹, partilham das diversas influências culturais a que as cortes do norte Ibérico estiveram sujeitas, como já referimos anteriormente. No início do séc. XIII, a lírica galego-portuguesa abrange não só o território galego e português, mas também Leão, Navarra, Aragão e resquíciamente as terras Aquitanas.¹²² O galego-português é a língua culta, que, com o consolidar do

adufes.

120 Mattoso, José. *Naquele Tempo*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2009, p.23

121 As duas últimas são cópias quinzentistas de manuscritos do séc. XIV. Outros documentos como o Pergaminho de Vidal, de Sharrer e três fólhos do séc. XVI do códice miscelâneo e outros fólhos do séc. XVII são versões tardias dos três cancioneiros.

122 A origem do estilo trovadoresco tem-se dividido ao longo das últimas décadas. Uns crêem que a sua origem é peninsular e fortemente influenciada pela lírica das cortes islâmicas, outros que será do sul de França, e com fortes influências das zonas de Lague d'Oc ou Occitanas. Manuel Pedro Ferreira distingue que, de qualquer

fenómeno de Santiago de Compostela, irá enraizar-se no território intelectual dos seus caminhos. Santiago de Compostela era certamente uma das cidades mais cosmopolitas e multiculturais do Sul Europeu nos séc. XI e XII. É neste contexto da lírica trovadoresca peninsular que surgem dois tipos de poesia: as *cantigas de amor* e as *cantigas de amigo*. As cantigas de amor correspondem a um estilo senhorial, e pertencem a um espaço geográfico marcado pelo eixo Leão-Pirinéus,¹²³ no entanto, as de *amigo*, de caris mais burguês, acompanham a zona Galega e Portuguesa, e terão surgido em meados do séc. XII. Esta distinção é importante para compreendermos a miscigenação cultural entre o cristão do Norte e o sul Al-Ândalus. Segundo M. Ferreira as cantigas de amigo não seriam as mais apreciadas da nobreza:

*“Segundo a opinião dominante nos círculos universitários, a cantiga de amigo terá resultado da reelaboração tardia, por parte de um grupo social com acesso à alta cultura, de uma antiga tradição poética romance que já no séc. XI havia sido independentemente apropriada pela poesia andaluza em língua árabe ou hebraica, neste caso através da inserção, no poema, de remates em língua romance”*¹²⁴

O amigo, namorado; a moça donzela; a madre da donzela e a irmana confidente, são os protagonistas deste estilo romântico, ingénuo, sempre em monólogo (da donzela), baseado na saudade ou impossibilidade da realização da união como casal.

Outro estilo lírico de marcada influência da lírica do Al-Ândalus é a *cantiga de seguir*, com presença no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Trata-se de uma composição em tudo diferente e original em relação aos estilos trovadorescos ibéricos cristãos. Trata-se da apropriação de uma música pré-existente que é transformada segundo regras bem definidas, com três graus de dificuldade de composição. Estas regras impõem aos intervenientes que, ao desafio, façam renovadas composições de improviso. É um estilo bem reconhecido da música hispano-árabe do séc. IX, o *musammāt*, ou a própria *muwashshah*, e que perdura nas tradições populares.¹²⁵ “Atendendo a estes paralelos,

forma, a lírica galego-portuguesa é em tudo diferente da provençal, uma vez que nos seus estilos de composição (cantigas de *amigo*, *amor*, *escárnio* e *mal-dizer*) se baseia mais no conteúdo do que na forma.

123Ferreira, Manuel. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Op. Cit.

124Ferreira, Manuel. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Op. Cit., p.24

125Ferreira, Manuel. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Op. Cit. p.24

afigura-se não só possível, como lógico que, por via moçárabe, hebraica ou muçulmana, a contrafacção sistemática islâmica tivesse influenciado a poética dos reinos cristãos da Península.”¹²⁶

D. Lopo Liãs, na sua cantiga de seguir do séc. XIII, refere que a fará ao estilo dos negros (mouros ou judeus)¹²⁷ “*En este son de negrada farei un cantar*” (B 1342/V949), o que comprova o conhecimento e prática de ambas as culturas, tal como no *Libro de Buen Amor* (séc. XIV), onde o autor Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, menciona fazer cantigas não só para *cantaderas*, como também para *mouras* e *judias*.¹²⁸ É também nesta obra que surgem referidos dois outros estatutos femininos: as *cantaderas* e as *troteras*, que poderão ser fruto do grande contraste social entre as *soldadeiras* e as escravas músicas. Ao que parece estas *cantaderas* e *troteras* seriam mulheres do povo e sem qualquer estigma social. Nesta obra é importante frisar o testemunho da presença na cultura cristã de uma música do canto popular árabe, que se tornou famosa a nível europeu: *Qalbī bī qalbī, qalbī 'arabī*, que encontramos aqui, em romance, como: *cab' él el orabín*.¹²⁹

Para terminar esta brevíssima caracterização do universo musical cristão, não poderíamos deixar de referir a importância das *Cantigas de Santa Maria*, o *Livro de Xadrez* e o *Liber Picatrix* de Afonso X (m. 1284). São obras emblemáticas de uma corte Sevilhana, multicultural e religiosa dedicada à recolha e tradução dos documentos islâmicos e judaicos. A corte de Afonso X assemelhava-se à antiga Al-Ândalus, baseada no conhecimento e nas artes. *Las Cantigas de Santa Maria* são o testemunho de uma vida cosmopolita, de mitos religiosos, instrumentos musicais, variedade cultural e

¹²⁶Ferreira, Manuel. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Op. Cit, p.116

¹²⁷Segundo M. Ferreira, a *muwaxxaha* e o *zajal* teriam uma métrica que parece ressurgir nesta cantiga de Lopo Liãs.

¹²⁸Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”. Op. Cit. p.134. As *Cantaderas*, poderão ser um estatuto novo de artista dedicada ao canto e dança, já não associado à *soldadeira* da corte do séc. XI e XII.

¹²⁹Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Op. Cit.. O verso 1229 completo é: “*El rabé gritador con la su alta nota, /cab' él el orabín taniendo la su rota, /el salterio con ellos más alto que la mota, /la vihuela de péndola con aquéstos y sota*” consultar:<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/>. Segundo Guettat é também escrita da seguinte maneira: *Cabel orabín, o Calbi garabi*, com o refrão: “*Calvi vi calvi, calvi aravi*”, embora esta referência de Juan Ruiz seja o testemunho mais antigo.

propaganda política, inevitavelmente. A sua importância musical é grande pois nela estão presentes a estrutura trovadoresca galego-portuguesa, os esquemas métricos do *zajal* e *virelai* e estruturalmente utilizam os refrões que têm indícios da música coral, todas estas componentes nunca combinadas anteriormente. Ou seja, trata-se do estilo mais híbrido, quer nas composições musicais, quer nas suas correspondências aos estratos sociais, tornando-se no ícone da música peninsular na Idade Média.¹³⁰ O *Libro de Ajedrez, dados y tablas* junto com o *Liber Picatrix* são importantes testemunhos iconográficos relativamente aos instrumentos musicais, como veremos mais adiante.

Encontramos, assim, uma caminhada que também se poderia apelidar de detentora de três idades, uma vez que a cultura cristã da reconquista se trata de uma construção de uma identidade nova, tentando reivindicar uma legitimidade num passado visigótico e paleo-cristão, mas inovando-o à imagem dos novos exemplos orientais e culturais¹³¹. A possibilidade de recriar de novo permitiu não ter ambições de sublimação das outras culturas conquistadas. Integrou as etnias, mas regulamentou-as, iniciando um processo de descaracterização social das novas minorias, e ao mesmo tempo continuando o processo de reinvenção, transformando-se num território cultural híbrido, baseado na assimilação intelectual, já dividido em pequenos reinos cristãos, onde o melhor exemplo é encontrado na corte Sevilhana de Afonso X de Castela e Leão, no séc. XIII.

2.2.2 O tocador

Encontramos grandes diferenças no estatuto da mulher entre a sociedade cristã da reconquista e a do Al-Ândalus. A mulher islâmica, legítima esposa, é uma mulher

130Ferreira, Manuel P. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Op. Cit.

131Um muçulmano Cordovês, depois de ter sido recebido por Dom Sancho de Castela (m. 1017), comenta que: “Chegados aos seus aposentos encontramos-lo sentado sobre um estrado adornado com almofadas e vestido à maneira muçulmana; com a diferença que tinha a cabeça descoberta” Alves, Adalberto. *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1989, p.40, citando Lévi-Provençal em *La civilización árabe en España*, Madrid, 1982. Este processo de orientalização foi levado ao ponto dos reis Normando Rogério II e Frederico II se auto denominarem de “Sultões baptizados da Sicília”. Já em 1389, Dom Juan II, ordenou o envio de uma família inteira de jograis árabes cujo chefe se chamava *Mazot (Mas'ud)*, consultar Mahmoud Guettat “El universo musical de AL-Andalus.” Op. Cit.

“escondida” embora detentora de erudição de onde se destaca a poesia e a música. Os escravos artistas, em maior número feminino, são o reflexo de uma evolução cultural local de vários séculos dedicada às artes performativas onde os grupos musicais palacianos participam do mesmo grau de desenvolvimento erudito que o meio popular. O Al-Ándalus seria uma sociedade “musical”. O mesmo não aconteceria com a cristã inicialmente, formada por resistentes visigóticos e gentes vindas do sul de França. As primeiras comunidades moçárabes, vindas de Córdoba e Sevilha, que poderiam ter tido um papel orientalizante, eram ainda pouco influenciadas pelos hábitos do novo dominador,¹³² o que permitiria que a estrutura social cristã fosse baseada na Carolíngia. A mulher teria um papel social interveniente e político, tendo inclusive a possibilidade de ter património, e ser chefe político de um reino, pela lei da sucessão dinástica. Boas mães e fiéis esposas, as mulheres da corte, mais ou menos burguesas partilham da moral eclesiástica, e é por estas leis que se regem aos olhos da sociedade. As *soldadeiras*, mulheres de moralidade mais permissiva, encontram-se distantes do estatuto de prostituta, e ocupam o espaço das artistas da corte tal como os jograis, homens. Não são escravas, são remuneradas, e como já vimos, têm um papel influente na vida social. A formação destas artistas baseia-se na poesia, música e dança, e têm a seu cargo a sátira social, alegrando as festas e as celebrações comunitárias.¹³³ Vivem de excessos e é precisamente esse o motivo pelo qual surgem tantas vezes na iconografia dos templos. São o exemplo da má conduta, juntam a dança à música instrumental (tocadoras de *fidula* ou *cítara*, *pandeiro* e *adufe*), tantas vezes criticada pela vertente lasciva, provocatória e que facilmente leva ao descontrolo moral. Na corte, a esta tipologia artística é acrescentada a importação islâmica. Desde cedo surgem, nos meios aristocráticos, os grupos de escravas músicas, as *sittāras*. Resultado de ofertas, ou simplesmente como despojos de guerra, estes grupos musicais trouxeram o requinte, e maestria musical e poética do sul, quer a territórios peninsulares, quer Europeus, pois a sua oferta era um acto comum de diplomacia. O conde Castelhana Sancho Garcia que governou de 995-1017, era detentor de um grupo de escravas islâmicas que tinha sido

¹³²Mattoso, José. *Identificação de um País*. Vol. 1 e 2. 2 vols. Imprensa Universitária. Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

¹³³Mattoso, José. *Naquele Tempo*. Op. Cit..13-39

oferta de al-Hākam.¹³⁴ O Cordovês al-Kittānī (m. 1029), intelectual e médico, foi um refugiado errante pela Europa e descreve que em Navarra:

*“Um dia assistia eu à recepção dada pela cristã, filha de Sancho, rei dos Bascos,... no decurso de uma das minhas frequentes viagens... No salão havia várias dançarinas e cantoras muçulmanas que lhe tinham sido oferecidas por Sulaymān ibn al-Hākam, quando era emir dos crentes em Cordova. A cristã fez sinal a uma delas. Esta pegou no seu alaúde e cantou alguns versos... Cantou-os na perfeição. Ao lado da cristã estavam as suas servas e damas de companhia. Eram cativas tão belas que pareciam luas no crescente...”*¹³⁵

Outro exemplo encontramos em 1064, quando um *alfaquique* judeu se dirige à corte Normanda para resgatar duas filhas de notáveis islâmicos, após a tomada de Barbastro, e encontra inúmeras cantoras e alaúdistas de origem islâmica na residência do chefe político,¹³⁶ que se mostrou irredutível na negociação.

Esta troca cultural tornou-se num dos factores mais importantes de influência da música e práticas islâmicas na esfera cristã palaciana, e com ela a formação islâmica das cristãs mais interessadas, que, ao que consta, se teriam rendido aos costumes estéticos também.

Em oposição, teríamos a sociedade islâmica confrontada com os hábitos cristãos. Não sabemos de que maneira a *soldadeira* seria vista pelos islâmicos, nem de que maneira a música das mulheres comuns islâmicas seria vista pelos cristãos. Não há relatos destas distinções, mas em meados do séc. XIV há o testemunho de duas novas categorias de mulheres ligadas à música: a *cantadeira* e a *trotera*, que possivelmente já existiriam há algum tempo. Surge pela primeira vez o testemunho da mulher do povo que não é

134Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Muiscales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” Op. Cit.

135Adalberto Alves em *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Op. Cit. cita Ibn Bassām de Santarém, em “Ad-Dahīra” citado in Henri Pérès, *La poesie Andalouse, en arabe classique, au Xie siècle*, Paris, 1953.

136Alves, Adalberto. *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Op. Cit., p.40, e Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Muiscales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” Op. Cit.

soldadeira nem prostituta e por isso não é remunerada¹³⁷. A *cantadera* é referida na obra de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita em 1330-1343, como um termo generalista e pertencente provavelmente às três religiões.¹³⁸

*“Después fise muchas cántigas de dança e troteras
para judías, et moras, e para entendederas,
para en instrumentos de comunales maneras,
el cantar que non sabes, oílo a cantaderas.”*¹³⁹

*desde la cantadera dise el cantar primero
siempre le bullen los pies, et mal para el pandero.*¹⁴⁰

Em relação à *trotera*, torna-se num termo de alguma maneira polémico. Mauricio Molina e Mahmoud Guettat, nas suas obras afirmam que se deduz que o termo *trotera* seja referente a um estilo de dança. Guettat identifica-as como dançarinas mouriscas ambulantes¹⁴¹, mas também como um estilo de cantar, que pode corresponder ao *trautear* em português, e “*les Taratines*” da música tradicional marroquina, baseada no prolongar as frases do canto através de onomatopeias, como já foi referido anteriormente.

Durante a reconquista, a mulher tocadora de adufe e pandeiro, seria tanto a mulher pertencente aos grupos contratados pela corte ou aristocracia, como a mulher aristocrata, religiosa ou do povo. Na mesma obra de Juan Ruiz, surge o *pandero* relacionado com a mulher serrana da zona de Castela, que por prenda de casamento

137Este estigma ainda hoje está presente em Peñaparda, junto à fronteira com Portugal, onde ainda há poucas décadas, as mulheres nas suas músicas tocadas ao som do *pandero cuadrado* referiam que não eram pagas para alegrar as festas, como um afirmar de boa conduta moral, a chamada *mulher séria*.

138Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”. Op. Cit.; ver também. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Op. Cit. p.92; e “Tympanistria Nostra: La Reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y adufas medievales a través de sus representaciones en el arte románico Español.” Op. Cit.

139“El Libro de Buen Amor - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes” <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor—0/html/>, verso 1513.

140 Idem, verso 470

141Guettat, Mahmoud. “El universo musical de AL-Andalus.” Op. Cit. p.19 e Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Op. Cit.

deseja um destes instrumentos, e a tripeira que atrai com ele a clientela.

*“Dis’: «Dame un prendero, que sea de bermejo paño,
e dame un bel pandero et seis anillos de estaño,
un çamarrón de santero, e garnacho para entreaño,
et non fables en engaño.”*

*“A don Carnal resçiben todos los carniçeros,
et todos los rabís con todos sus aperos,
a él salen triperas tañiendo sus panderos,
de muchos que corren monte llenos van los oteros.”¹⁴²*

Muitas vezes as mulheres “jograis” actuavam com os respectivos maridos ou familiares, como forma de salvaguardar a honra, ou noutros casos era tornado público e oficial que as mulheres que participavam nos espectáculos eram de boa índole, como é o caso do casamento de Doña Urraca e o rei Garcia de Navarra, em 1144, onde para evitar as más línguas, uma nota fazia lembrar oficialmente de que se tratavam de mulheres honestas¹⁴³. Em castelhano antigo, ser *joglarena* era o que em português seria a *soldadeira*, termos que para a mulher comum seria uma *ofensa*. No *Libro de Alexandre* (final do séc. XII/início do XIII), a rainha Calectrix pede às pessoas para não confundir com uma joglarena “*Non vin' ganar haberes, ca no soe joglarena*”.¹⁴⁴ Neste aspecto as três religiões tinham uma convergência para a moralidade sexual marcada pelos códigos de castidade feminina. A sociedade patriarcal cristã, embora fosse impor as suas leis às novas minorias, aparentemente libertando a mulher islâmica e judaica de muitos dogmas, não deixou de lhe manter a culpa e a vergonha, havendo sobre ela uma vigilância pública e protecção por parte do homem.¹⁴⁵

142Idem, versos 1003 e 1212.

143O termo utilizado é “*honestae mulieres*” Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Op. Cit., p.93

144Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Op. Cit., p.96

145Barros, Maria Filomena. *Tempos e Espaço de Mouros. A minoria muçulmana no reino Português (séculos XII a*

A mulher do povo, a *cantadeira* cristã, judia e moura¹⁴⁶, provavelmente actuaria nas festas referentes aos santos populares como S. João, que é uma tradição que remonta ao período islâmico,¹⁴⁷e outras celebrações de caris religioso e profano. Como dizia Dom Pedro de Cardona acerca do povo do Al-Ândalus, como vimos.

A tradição musical islâmica, que unia todos os estratos sociais, manteve-se nos períodos cristãos, sacralizando-se ao adaptar-se a um estilo mais religioso. Fazia parte das actividades do dia a dia das comerciantes e trabalhadoras, com certeza levando à realidade etnográfica ibérica que encontramos no séc. XX ricamente documentada pelas diversas recolhas, de que falaremos mais tarde.

A mulher manteve-se como a tradicional tocadora de membranofones de caixilho baixo fossem eles quadrados ou circulares. Há testemunhos, principalmente iconográficos que mostram homens a tocar o adufe e pandeiro, mas são raros os exemplos, dando o lugar primordial às mulheres, tal como era tradição desde a Antiguidade.¹⁴⁸

2.2.3 Adufe e pandeiro

Como já vimos, a reconquista cristã baseou-se na criação de uma nova cultura alicerçada na adaptação e incorporação das culturas conquistadas, aceitando com bom grado todo e qualquer símbolo de riqueza cultural. Os instrumentos musicais, no espaço do Al-Ândalus, resultaram de uma fusão dos orientais mediterrâneos com os Norte-Africanos berberes, não se sabendo desde quando efectivamente estes últimos estariam na península. Apenas poderemos constatar que no meio cristão, da Idade Média, a fonte escrita onde surge a definição do membranofone quadrangular mais antiga é-nos referida por Mauricio Molina, na sua tese *Frame drums in the Iberian Peninsula*. Abre uma hipótese bastante relevante, identificou num dicionário de *latim-latim* de cerca do

XV). Op. Cit., p. 589

146Não só há relatos de tocadoras de adufes e pandeiros no meio cristão, como nos surge no Libro de Buen Amor de Juan Ruiz no séc. XVI

147Veja-se que ainda em período islâmico no dia de São João era de tradição as famílias irem passear para o campo, tradição essa que se manteve na corte de D. Manuel I e ainda no séc. XVIII segundo Leite Vasconcellos.

148Molina, Mauricio. "Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula". Op. Cit., capítulo V e Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Op. Cit. capítulo III.

ano 964 redigido em Navarra, sob o nome de *Vocabulario Latino*, um sinónimo de *tympanum* como sendo uma “*pele estendida em quatro troços (de madeira)*”¹⁴⁹. Levamos a questionar o motivo pelo qual o autor anónimo associaria o tambor quadrado ao tradicionalmente *tympanum* circular.

No entanto, a representação iconográfica mais antiga de um adufe é pouco anterior a 1063, na Igreja da Colegiata de Santo Isidoro de Sevilha, em León, construída para receber os restos mortais do santo, em mãos islâmicas desde há séculos. Trata-se de uma representação do rei David e os seus seis menestres tocando instrumentos de corda beliscada e de arco, uma pequena rabeça e um adufe.

São dois exemplos com cerca de cem anos de distância, sendo que o mais antigo é contemporâneo do Califado Omiada e o segundo do período das Taifas. Ambos são referentes à cultura religiosa cristã, ou pelo menos por ela produzidos. Os contextos são claramente díspares dos islâmicos. Um trata-se de um dicionário de *latim-latim*, que pode indiciar alguma necessidade de esclarecimento da língua por parte dos religiosos mais habituados ao romance, o outro pertence a um programa iconográfico típico do séc. XII e XIII, das iluminuras das letras capitulares do Salmo I : Beatos, curiosamente não muito usado na escultura.

A primeira arte da zona Asturiana não tem tradições figurativas, herdeira ainda das vertentes teóricas mais iconoclastas, recorrendo principalmente à geometria ou motivos florais. No entanto, em Orense, Galiza, encontramos a primeira representação de um instrumento musical do séc. IX na igreja de San Miguel de Lillo (842-850). Trata-se de um alaúde de braço comprido com caixa ovóide e demasiadas cordas dispostas de maneira rude, que, para Rosario Álvares Martinez, se trata da nítida presença do *tumbur* da pérsia, adoptado pelos islâmicos desde os primeiros tempos. Rosario ressalva, aliás, que já não haveria vestígios dos cordofónios romanos ou visigóticos, possíveis de usar como modelo. No entanto, da mesma época encontramos os beatos moçárabes, ou comentários ao apocalipse de S. João, produção de diversos mosteiros do reino de Leão. O primeiro data de 776, e trata-se do famoso *Beato de Liébana*, onde a secção mais

149Mauricio Molina, Op. Cit.. “*tympanum: in quattuor lignis extensa pellis*” p.92

importante a nível musical é o do comentário de S. Jerónimo do livro de Daniel. Mostram aspectos da música profana contemporânea para ilustrar as passagens da liturgia celestial e onde surge mencionada a cítara. Foi o copista pintor Magius, que pela primeira vez, transformou os vinte e quatro anciãos do apocalipse em músicos de corte islâmicos, no beato do mosteiro de San Miguel de Escalada, em 962, tocando alaúdes de cordal frontal e postura sentada islâmica mediterrânea, ou seja, com uma perna flectida e outra no chão,¹⁵⁰ e outros sentados em cadeiras à moda europeia. R. Álvares Martínez crê que, pela falta de qualidade da representação, o autor apenas tivesse noções dos instrumentos e não os conhecesse na realidade, pois a igreja não teria ainda esta abertura de espírito nem cultura musical. Na sua opinião, são produções moçárabes para religiosos moçárabes, imbuídos do espírito de conservação dos seus costumes e rito hispano-visogótico, ou também chamado moçárabe. Seria uma afirmação de resistência política interna à igreja católica. Foram apenas os monges moçárabes que orientalizaram o apocalipse com instrumentos fora da tradição cristã europeia, principalmente berberes. Esta constatação da autora permite consolidar a ideia de que a influência marcante no universo musical popular teria sido o (oriental) berbere ou Norte-Africano e não o (oriental) islâmico, uma vez que esse estaria retido nas salas das cortes e famílias de nacionalidades “superiores”, como Síria e Iemenita. Os diversos beatos elaborados na época por monges moçárabes, espalharam-se não só por León, mas chegaram também à actual Catalunha, onde, por exemplo, em 975 foi feito o *Beato de Tàvara* da Catedral de Girona, pintado por um aluno de Magius e uma monja de nome Ende. Com este elemento pode-se colocar em hipótese que o vocabulista de 964 poderia ter sido autoria de uma comunidade moçárabe, habituada às referências norte-Africanas de onde terá provindo o membranofone de caixilho baixo quadrado. Assim, a diferença de realidades entre o músico do rei David e este sinónimo latino seria tão marcante quanto os cem anos que a separam.

O séc. XI traz renovações e grandes alterações a nível social e religioso. Há novos elementos artísticos provenientes de influência Francesa, e a assimilação de alguns hispânicos. Em 1075, os mosteiros do reino de Leão passam a pertencer à ordem de

¹⁵⁰Álvarez, Rosario. “Los Instrumentos Muiscales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana.” Op. Cit.

Cluny e inicia-se a construção da Catedral de Santiago de Compostela¹⁵¹, iniciando-se a febre construtiva que seguirá o trilho dos caminhos de Santiago. Os escultores de toda a península, na opinião de diversos autores, muitos vindos de sul, possivelmente de origem islâmica, acorrem aos estaleiros do norte. As novas áreas geográficas de confluência construtivas abrangiam a Galiza, Leão, Castela, Navarra, Aragão, chegando mesmo a estender-se ao território Francês,¹⁵² no final do séc. XII.

Com a renovação religiosa proporcionada pela ordem de Cluny, a imposição do culto romano e condenação herética das comunidades moçárabes, a construção do fenómeno Santiago de Compostela, e a activa e lucrativa reconquista, a plena Idade Média peninsular toma um rumo novo, sem grandes fantasmas do passado. Neste rumo novo, importava tomar o partido da iconografia como meio de formação moral. Haveriam novos “colonos” de variadas línguas e regionalismos, e apenas a imagem os poderia informar das condutas morais e sociais, que para isso recorria ao maior realismo possível, chegando ao pormenor do gesto e expressividade corporal. Assim, o escultor encarregue de traduzir os novos programas iconográficos para os olhos do povo, procurava os exemplos do dia a dia, visíveis nos inúmeros capitéis e mísulas presentes nas igrejas onde surgem dançarinas, tocadores e tocadoras de adufes e pandeiros, tocadores de corno, rebecas, fídulas, e outros; cenas com actividades e profissões do povo; vícios e pecados personificados; figuras grotescas; e depois uma iconografia mais dedicada às passagens sagradas como os vinte e quatro reis anciãos do Apocalipse; exequando-se um exemplo de uma representação Davidiana com os seus menestrelis. Nestes templos encontramos o contraste de significado entre os membranofones, símbolo das mulheres e homens de vida impura, e os dos reis do apocalipse, ou do músico do rei David. Ao escultor cabia a maestria de fazer comunicar as duas mensagens de forma distinta, ou recorrendo aos elementos do uso quotidiano, ou à expressão facial e pose.

Na iluminura surgem os temas igualmente apocalípticos, as passagens do Antigo Testamento onde diversas vezes surgem instrumentos em actos de celebração, e os

151 Embora os restos mortais do santo tenham sido encontrados em 820.

152 Na Catedral de San Pierre em Potiers, como veremos mais tarde, há uma representação de um tocador de um membranofone quadrangular percutido com uma baqueta.

Salmos e comentários a este. É neste renovado panorama iconográfico que o membranofone quadrado é tão presente quanto o circular, surgindo diversas vezes tocados lado a lado, com nítidas funções sonoras diferentes.¹⁵³ Ambos os membranofones já fariam parte do instrumentário medieval de maneira marcada e elogiada, quase sempre em mãos de mulheres, embora surjam também nas dos solenes reis anciãos e jograis. É importante ressaltar que o vasto instrumentário medieval, de caris aparentemente de fusão entre oriente e Europa, se trata acima de tudo de elementos de uma linguagem simbólica utilizada pela igreja e programadores iconográficos das empreitadas. Embora alguns autores defendam que o leque de instrumentos pudesse variar com a experiência e aptidões dos escultores contratados, não cremos que os clérigos arquitectos permitissem essa liberdade, uma vez que, a confirmar, grande parte seriam infieis ou islamizados. Muitos dos instrumentos que observamos principalmente nos pórticos dos reis anciãos do Apocalipse não são necessariamente tocados na sociedade, ou no meio religioso, são ícones, símbolos de uma metalinguagem religiosa. Mas com certeza não será o caso dos membranofones quadrangulares e circulares, com provas de uso público em todos os níveis sociais.

Um factor marcante do quanto se terá generalizado o membranofone quadrado, é a sua presença em pelo menos três *Haggadah(s)* judaicas.¹⁵⁴ São tardios, de cerca do séc. XIV, em que Miriam se faz acompanhar pelas mulheres israelitas ao som dos adufes, onde certamente deveria estar o redondo *tof*.

2.2.3.1 Textos. O que é adufe e o que é pandeiro

Segundo a investigação de Mauricio Molina e Pierre Bec, ambos concordam que o *pandeiro* é um termo romance dado a um membranofone que, embora de caris generalista, maioritariamente representa o circular. Terá influenciado o termo islâmico *bandayr*, como já vimos. O contrário acontece com o *duff*, nome islâmico que seria generalista, especializou-se em quadrado no Garb, e derivou no *adufe* em romance. Assim, na Idade Média peninsular assistimos a uma perfeita troca cultural: troca de nome e de sentido.

¹⁵³Molina, Mauricio. "Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula". Op. Cit., cap.VIII

¹⁵⁴ O Haggadah é um texto judaico que relata o êxodo do Antigo Testamento.

O membranofone mais antigo, documentado na península Ibérica, encontra-se na obra de Sto. Isidoro de Sevilha, no séc. VII (Etymologiarum III:22,10), o *tympanum*, foi identificado como semelhante ao crivo, e por isso circular, mas no séc. X (964) em Navarra, num vocabulista latim-latim, seria aceite como composto por quatro linhas¹⁵⁵. A palavra *pandeiro* apenas surge no séc. XI no *Livro de Salmos Moçárabe*, hoje na British Library (Add. 30, 851 fol.27). Os testemunhos posteriores são de autoria e contexto islâmico (já analisados) e abordam o termo *duff* como se fosse específico. Apenas no séc. XIII surge novamente a palavra *pandeiro* sob a forma de *pandorius* e é descrito como redondo. Trata-se da obra do castelhano Gil de Zamora, *Ars Musica*.

As primeiras vezes que surge a palavra adufe é já no final do séc. XIII, nas obras de Afonso X, o Sábio, *General Estoria*, associado à passagem do Êxodo 15:20 (fol. 162V 64):

“*Salieron Maria com su adufle en su mano e todas otras mugeres com ella com los suyos, faziendo quirelas e cantando com ellos...*”

e no *Liber Picatrix*, uma tradução de um documento místico escrito por Abu Maslama, de Madrid. Neste texto, é associado o signo representado por uma tocadora de adufe, com as pessoas com aptidões artísticas musicais e “*de todas cosas pertenencen a alegria*”, (fol.1r11). De seguida surge já um autor galego-Português Martin de Guinzo de terras de Orense, que numa cantiga de amigo (B1277/V883) refere que uma dama de boa aparência manda tocar o adufe:

“*A do mui bom parecer mandou lo adufe tanger.*”¹⁵⁶

No mesmo século, encontramos em terras Catalãs uma obra de Frei Ramon Llull, *Libre de les Besties*, onde utiliza o termo *alduf* para adufe e *tempe* para *tympanum*, que segundo Molina, era um termo em francês medieval.

Já no séc. XIV, encontramos o *Libro de Buen Amor*, do citado Juan Ruiz. Este autor refere cinco vezes o nome *pandero* em mão de *cantadera*, da *serrana* e da *tripeira* que

155Vocabulista Latino: “in quatuor lignis extensa pelis” em Codex Emilanense 46, 155r – 1 na Real Academia de História. Consultar: Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”. Op. Cit.

156Manuel Pedro Ferreira identifica esta cantiga como pertencendo a um baile de roda. Consultar: Ferreira, Manuel P. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Op. Cit..

atrai clientes com o seu tocar. Não sabemos se este *pandero*, é generalista ou específico circular. Terminamos o séc. XIV com o *Cancioneiro de Ramón de Llavíá*, onde surge um poema atribuído a Fernán Ruiz de Seville, *Una Coronación de Nuestra Señora*, nele o *adrufe* surge junto ao *pandero*, trompas, *sonajes* e outros importantes instrumentos.

O aparecimento tardio da palavra adufe nos documentos cristãos, apenas no séc. XIII, vem consolidar a teoria de que seria um produto de cruzamento cultural, uma vez que nos textos islâmicos ele surge já aparentemente específico. Curiosamente, este termo torna-se corrente em texto cerca de duzentos anos depois da iconografia o mostrar nas igrejas. Possivelmente poderia ser apenas chamado de *pandero*, em terras cristãs, antes de se especializar. Não se crê que se tenha consolidado a diferença antes do séc. XVI.

2.2.3.2 A Iconografia

Embora digam os estudos mais generalistas que entre o séc. IX e o X, maioritariamente as fontes iconográficas fossem códices iluminados, e do X ao XIII se desse preferência à escultura, passando à pintura no séc. XIV, no contexto peninsular, estes marcos temporais, não podem ser vistos dessa maneira. Qualquer uma destas especificações indicam tendências que podem corresponder a intervalos temporais diferentes quando se abordam diferentes factores de uma sociedade, ou uma sociedade feita de várias culturas. Quando deparamos com uma península em constante reformulação, é difícil encaixar estas marcas, muito menos é simples concordar com a falta de iluminuras no séc. XIV quando temos variados exemplos de contexto judaico, ou a falta de escultura no séc. IX, quando é nele que encontramos a primeira representação de instrumentos musicais e especialmente de caris islâmico em meio cristão. Assim, sem nos tentarmos encaixar em épocas internacionalmente marcadas, embora lhes reconhecendo a utilidade, propomos fazer uma breve análise dos testemunhos iconográficos em meio cristão que se estende no intervalo temporal compreendido entre o séc. XI e o XIV, tal como fizemos nos pontos anteriores. Há obviamente uma evolução na expressividade e na variedade temática, fruto do acompanhar de uma maturação da própria linguagem iconográfica, como veremos.

A primeira, já referida pela sua importância, trata-se de um dos músicos do rei David,

toca adufe junto a outro que parece tocar um pequeno instrumento de corda friccionada, provavelmente uma fídula. A temática associada a um adufe apenas surge neste exemplo de San Isidoro de León. A partir do séc. XII, inicia-se a representação dos grupos de jograis, com maior ênfase nos casais tocadores de fídula e adufe. Estes casais surgem num capitel do coro alto do mosteiro beneditino de San Domingo de Silos, e fazem-se acompanhar de cenas da vida comum e ofícios do povo, e por isso se conclui que seria não uma crítica, mas uma representação do povo. Surgem também num outro capitel na Igreja de Santa Maria La Mayor de Barruelo de los Carabeos, em Santander; Igreja de Santa Maria em San Claudio, nas Astúrias; na Igreja de San Miguel em Sotosalbos, em Castela; Igreja de San Estebal em Aramil, nas Astúrias; e na Igreja de Santa Maria em Ucelle, na Galiza. Do mesmo século encontramos no tímpano da igreja de San Miguel do Monte, em Lugo, um trio de jograis, dois homens tocando adufe e um instrumento de cordas friccionadas onde o terceiro elemento é feminino e está a dançar. Dentro da mesma temática possivelmente do mesmo século encontramos um grupo de mísulas onde estão representados vários músicos que inclui um adufeiro, duas dançarinas, um tocador de corno e uma fídula, na Igreja de La Asunción de María, em Segóvia, Castela.

A representação de jograis prolonga-se pelo século XIII, onde surge na Igreja de San Juan de Amandi, nas Astúrias, a fídula e o adufe e o pandeiro; na Igreja de Santa Eulália de La Lioraza num capitel com adufeira e tocador de instrumento de corda friccionada; uma mísula na igreja de Santa Maria de Yermos, em Santander; e uma outra na igreja da Natividad de Nuestra Señora de Sotillo, em Segóvia, Castela.

Destacamos isoladamente um jogral tocador de um membranofone quadrangular, do séc. XII, na Catedral de Saint Pierre, em Poitiers, onde o instrumento é preso em torno do pescoço do tocador e este percute-o com uma baqueta do tipo tamborileiro. Não havendo paralelo na escultura ou textos que o descrevam, este é o único exemplo de percussão de membranofone quadrangular com baqueta. Apenas podemos ter como exemplo paralelo o *pandero cuadrado* tocado no séc. XX em Peñaparda, Castela, onde este é percutido com uma baqueta e preso por uma alça à mão da tocadora. Outro exemplo hipotético seria o *pandero* actualmente tocado na Galiza, pendurado ao peito e percutido com os punhos, mas trata-se de uma inovação extemporânea do folclore

Galego, segundo a etnomusicóloga Judith Cohen¹⁵⁷.

Os já mencionados reis anciãos do Apocalipse de S. João, do livro da revelação 5:8-9, segurando um adufe, surgem no séc. XIII. Na igreja da Colegiada de Santa Maria La Mayor de Toro, em Castela, encontra-se no pórtico da Majestade, sem barba, o que será uma inovação na linguagem iconográfica. Outro rei adufeiro, acompanhado do seu semelhante pandereiteiro, surge na Catedral de Santa María de Burgos. Este exemplar destaca-se pela estatura pequena do membranofone, próxima da versão marroquina.

Na temática da iluminura e ilustração de códices, a primeira representação encontra-se na *Bíblia de Pamplona*, de cerca do ano de 1197, séc. XII, hoje na biblioteca de Amiens¹⁵⁸. Foi uma bíblia feita para o rei de Navarra Sancho VII, *El Fuerte*, e trata-se de um exemplo de utilização das várias simbologias associadas ao membranofone de caixilho baixo: luxúria, adoração e celebração. Neste documento encontramos uma representação do adufe num contexto em que a passagem não menciona quaisquer instrumentos musicais (25:1-2). Trata-se do encontro entre os israelitas e as mulheres Moabitas, onde se crê que o autor quisesse exprimir o pecado desta passagem ao utilizar a simbologia negativa antiga associada ao *tympanum*, e acusando o sujeito da acção ao colocar o instrumento nas mãos de uma personagem feminina. Na mesma obra encontramos outra semântica na adoração do bezerro dourado do Êxodo 32:4-6, onde seis homens tocam o membranofone quadrado juntamente com dois tocadores de olifante. Por fim, a mais usada representação, associada à celebração, nas mãos de Miriam e das mulheres israelitas, da passagem 15:20:

*“Maria, a profetisa, irmã de Aarão tomou um adufe, e todas as mulheres a seguiram, com as mesmas atitudes, cânticos e danças”*¹⁵⁹

No séc. XIII, num documento destinado a ser um catálogo de modelos de representações¹⁶⁰, típicos deste século, parece-nos estar presente numa representação

¹⁵⁷Cohen, Judith R. (2008) 'This Drum I Play': Women and Square. Frame Drums in Portugal and Spain', *Ethnomusicology Forum*, 17:1, p. 95 - 124

¹⁵⁸Molina, Mauricio. "Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula". Op. Cit., p.78

¹⁵⁹*Bíblia Sagrada*. 17th ed. Coimbra: Difusora Bíblica, 1994.

¹⁶⁰Este documento encontra-se em Paris, na Bibliothèqne Nacional de France, MS. Lat. 11907, originário de Champagne. Pertence à tipologia de livros de modelos usados na época medieval. O autor Christopher Page

dos anciãos com os respectivos instrumentos e *perfumes ou incensos*, um adufe, que Christopher Page identifica como um saltério quadrangular. Segundo uma opinião presencial do investigador Luís Correia de Sousa, aparenta tratar-se de um membranofone quadrangular e não de um saltério, uma vez que se tal o fosse, teria certamente as suas cordas representadas. Há, no entanto, representações também do séc. XIII em que o saltério não tem as cordas representadas, como a *Epistola de Pseudo Jerónimo*¹⁶¹, um manuscrito onde se pode observar o desenho e o nome correspondentes aos instrumentos. Nesta obra poder-se-ia identificar um membranofone quadrangular de caixilho baixo, mas o autor do manuscrito identifica-o como um “*PSALTERIŪ. DECACORDARŪ. IN MODŪ CLIPEI QUADRATI*”, onde as cordas não estão igualmente representadas, curioso é no entanto o facto de, ao lado desta figura estar representado um saltério triangular com as suas cordas bem delineadas. São exemplos do quanto muitas vezes a identificação dos instrumentos na iconografia pode ser ambígua, ora pela falta de informação inerente à obra por parte do investigador, ora por parte de quem elaborou o documento, que muitas vezes seria baseado em outras representações ou descrições escritas.

Ainda na década de quarenta do século XIII, e facilmente reconhecível, encontramos o adufe na *Bíblia de Morgan*¹⁶² ou *Macieowsky*, parisiense mas hoje no The Morgan Library and Museum em Nova Iorque. Trata-se de uma bíblia ilustrada do Antigo Testamento com comentários em latim, persa e judeo-persa. Neste documento existem quatro representações de adufe, nos fólhos 29r, 13v, 39r e 39v. Maioritariamente relacionados com a celebração, surge em mãos de homens e mulheres juntamente com muitos outros instrumentos como anafis, flautas, castanholas, harpa (nas mãos do rei David), tambores circulares percutidos com duas baquetas e um cordofónio de cordas friccionadas.

retirou a sua referência à obra de R.W.Scheller, *A survey of Medieval Model Books*, Haarlem, 1963. Consultar: Page, Christopher. “Biblical instruments in medieval manuscripts illustrations.” In *Music and instruments of the Middle Ages: Studies on texts and performance*. Variorum collected studies series. Norfolk: Variorum, 1997

161Igualemente presente no mesmo capítulo da obra de Christopher Page, diz ser um manuscrito encontrado por Martin Gerbert e publicado no 2º volume de *De Cantu et Musica Sacra*, St Blasien, 1774.

162“The Morgan Library & Museum Online Exhibitions - Morgan Picture Bible - Folio 29r”, n.d. <http://www.themorgan.org/collections/swf/exhibOnline.asp?id=256>.

Já pertencente ao século XIV, encontramos, de produção Catalã, os referidos *Haggadah(s)*, que representam o adufe¹⁶³ quadrado na famosa passagem onde Miriam é acompanhada por mulheres, 15:20. Datado de 1320, o *Haggadah de Ouro*, hoje em Londres na British Library Ms.27210, fol.5r, mostra Miriam acompanhada de tocadoras de címbalos, alaúde, pandeireta, castanholas e duas dançarinas. Pertence ao estilo “gótico francês” com elementos italianos e bizantinos que proporcionam a sensação de tridimensionalidade, características que o afastam da realidade ibérica, portanto. De meados do século encontramos uma representação de estilo mais peninsular. Trata-se da “*Sister Haggadah*”, igualmente catalã, e hoje pertença da British Library (Or.2884, fol. 16v). Caracterizada pelo estilo gótico Franco-hispânico, tem elementos italianos no tratamento das vestes, proporções do corpo e expressões faciais. Neste exemplo, Miriam toca o adufe enquanto as outras mulheres dançam, encontrando-se duas, em pontas opostas e em último plano, com indumentárias radicalmente diferentes das jovens. Têm as cabeças cobertas, e parecem desempenhar um papel protector. Por último, surge-nos o “*Kaufman Haggadah*”, igualmente catalão, hoje em Budapeste, na Magyar Tudományos Akadémia Ms. Kaufmann (A422). O adufe de Miriam tem uma flor de lis pintada na pele, tal como surge noutros membranofones circulares, noutros *Haggadah(s)*, como é o caso do “*Moorish Haggadah*”¹⁶⁴

Um último exemplo fora das técnicas plásticas até então apresentadas, surge num vitral do séc. XIV, de cerca de 1310, na Capela da Virgem da Catedral de Rouen, antiga Normandia, hoje Musée Départemental des Antiquités de Rouen.¹⁶⁵ Trata-se de uma temática já tipicamente tardia da Idade Média, os anjos músicos. Destes anjos, apenas conhecemos dois excertos do vitral, um toca um membranofone de caixilho baixo, quadrangular e outro um instrumento de corda beliscada aparentemente por um plectro de madeira. Infelizmente não nos foi possível encontrar bibliografia que aprofunde o

163 É de salientar que há vários *Haggadah(s)* com representações de membranofones circulares. A forma quadrada surge como alternativa e não como exclusividade tal como em todas as outras temáticas iconográficas que abordámos até ao momento. Para conhecer melhor o universo dos membranofones de caixilho baixo circulares, consultar Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”. Op. Cit.

164 Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”. Op. Cit., p. 80

165 As duas imagens que dispomos são avulsas, apenas com pequenas referências: data, localização, e museu a que pertencem.

estudo iconográfico. Mas não podemos deixar de associar o facto de a Normandia ter atacado e saqueado, durante séculos, as costas Atlânticas e Mediterrâneas, até que em 1091, Rogério II conquistou o emirato da Sicília Kalbi, conhecida pela sua grande riqueza cultural. Será portanto, provável que tenha ocorrido alguma contaminação cultural do reino Normando, mais tarde anexado ao reino Francês, em 1204. Mas tais ideias não passam de conjecturas.

3 Idade Moderna. Apogeu, expansão e esquecimento

Do séc. XV ao XIX, na música popular, e novamente frisamos que o contexto musical e artístico onde o adufe adquiriu a sua importância desde a Idade Média foi no meio popular, embora fosse um instrumento transversal a estratos sociais e credos, ele nunca parece ter atingido o estatuto de instrumento erudito ou de elite. Era um membranofone corrente, maioritariamente utilizado por mulheres, e por isso dedicado ao meio festivo popular e festivo religioso/místico, onde o repertório e os próprios ritmos eram diferentes. Esta convivência de sentido sem conflitos terá sido herdada da rica transferência cultural operada desde sempre, uma vez que se trata de um espaço visitado e revisitado por inúmeros povos, mas com especial importância no período da ocupação islâmica e posteriores evoluções sob o domínio cristão.

Desta forma, embora pouco se saiba acerca da música popular peninsular nos inícios do período renascentista, através dos relatos das festas e respectivos preparativos conseguimos traçar um esboço do que esta seria e o seu meio do séc. XV ao XVIII.

3.1 Contexto Musicológico Ibérico (séc. XVI – XVIII)

*“Vimos... mouras, mourarias
seus bailos, galantarias
de muitas formosas mouras;
sempre nestas festas reaes
se nos dias principaes
festas de mouros havia
também festa se fazia*

que não podia ser mais” Garcia de Resende, in Miscellanea III, p.185¹⁶⁶

Não há dúvida que, embora a sociedade ibérica renascentista fosse buscar variadíssimas referências e importasse mão de obra artística extra-peninsular, as suas já sólidas tradições culturais mantêm-se e diversificam-se.

Segundo Rui Vieira Nery¹⁶⁷, os menestréis na sua maioria seriam de origens simples e muitas vezes apelidados de negros (escravos) ou mouros. A corte tinha entregue o processo musical litúrgico à *capela real*, e os festejos e a música quotidiana divididos entre os músicos eruditos e os populares. O orientalismo sob a forma de “mourismo” estava em voga, ao contrário das atitudes políticas, uma vez que o séc. XVI se inicia já sem as religiões judaica e islâmica no território peninsular, pelo menos oficialmente. Assim, a música e costumes populares, pelo menos os cidadãos, pois é maioritariamente nesse universo que temos documentos que o fundamentem, estavam mais ligados às tradições do Al-Ândalus e Norte-Cristão, não recebendo no início da época pós-Medieval as influências estrangeiras tão em voga no meio erudito. Com a consolidação dos *Descobrimentos* inicia-se um novo processo de importação de costumes quer europeus, quer coloniais.

Embora o *mourisco* tivesse um peso tão elevado na música popular, há que fazer uma chamada de atenção para a cristianização das tradições do antigo território (Al-Ândalus e Cristão). É um processo sem início uma vez que sempre houve um elevadíssimo número de cristãos entre os judeus e islâmicos, e estes últimos tinham hábitos também cristãos, como por exemplo o de adoração de Santos como o festejo do São João. E vice versa, em território cristão sempre houve povos islâmicos e igualmente povos judeus. Assim, encontramos o caminho da fácil associação dos costumes místicos islâmicos aos cristãos. A conversão tornou-se numa adaptação por mimetismo, os cantares e as músicas antigas parecem ser re-dirigidas aos santos principais (Sto. António e S. João) às santas e principalmente às *virgens*¹⁶⁸ locais como Almortão e

¹⁶⁶Citação retirada da obra de Adalberto Alves, *Arabesco*, página 49

¹⁶⁷Rui Vieira Nery, and Paulo Ferreira de Castro. *History of Music*. 1 vols. 1st ed. Synthesis of Portuguese Culture. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

¹⁶⁸ O culto mariano tornou-se numa marca de mimetismo islamo-cristão. As antigas mesquitas, em maioria foram

Conceição, ou ainda à *Santa Cruz*. O Adufe era tocado ao lado da gaita-de-foles e dos tamboris nas igrejas, até serem proibidos há pouco menos de cem anos, ou ao olharmos para o interior do país, onde os cordofones e os harmónios há poucas décadas entraram no instrumentário, observamos que os pandeiro e adufe se mantiveram junto com os tamborileiros e associados ainda à festa religiosa com laivos de “paganismo”¹⁶⁹. Do séc. XVII ao XIX observamos um processo cultural musical de Europeização ou até Mundialização, se observarmos a influência em retorno dos estilos surgidos na colónias, e conseqüentemente de introdução de novos hábitos no estilo popular peninsular, principalmente nas cidades e litoral, o que explica a introdução de novos instrumentos como os cordofones e já mais tardiamente os harmónios.

3.1.1 O estilo mourisco

Segundo Reynaldo Fernandez Manzano, citado por Adalberto Alves, o espaço Ibérico lidou com três etapas de evolução cultural, após a expulsão dos elementos muçulmanos e judeus, em 1492. Inicialmente marcado pela convivência e influência por contaminação, seguiu-se uma desagregação e finalmente o esquecimento das tradições populares e folclóricas puramente islâmicas a favor das cristãs enriquecidas com a nova música renascentista estrangeira. Mas este processo será principalmente visível na esfera da música erudita mais do que na popular. Note-se que a corte e a nobreza participavam da música popular, como vimos atrás, em que as senhoras da corte participavam dos festejos populares. Neste período haveria a distância entre o erudito (apreciado pela nobreza) e o popular, mas o popular era comum a todas as esferas. As apresentações feitas por *mouriscos*, marginalizados, detentores do estatuto de *entertainers* populares, estavam em voga.

Este gosto pelo exótico *mourisco*, que quase se poderia chamar já de *Orientalismo*

renomeadas de Igrejas de Santa Maria, e até mesmo as *Cantigas de Santa Maria* ainda Medievais mostram o quanto estava vigente este culto, tal como na escultura nos anjos músicos, como veremos mais à frente, que se prolongou pelo renascimento.

169 Encaramos aqui o paganismo, como a mistura de um pouco de todas as tradições que pelas zonas montanhosas passaram e que pela sua natureza isolada aí se cristalizaram. Muitas vezes os autores podem estar a chamar de resíduos de paganismo a simples tradições dos primeiros tempos do cristianismo, o que torna o termo *pagão* numa “pasta de arquivo demasiado cheia”.

*endêmico*¹⁷⁰, evoluiu para as *festas mouriscas*, onde *mouriscos* (cristãos novos) e cristãos mascarados, criavam momentos teatrais quase sempre sob o tema das lutas entre cristãos e mouros. Famílias inteiras de artistas de passado islâmico eram contratadas para animar os festejos reais, populares e particulares. Segundo Garcia de Resende, D. João II fazia festas com mouros e mouras nos dias santos¹⁷¹, tal como nos festejos do casamento do seu filho com Isabel de Castela, onde mandou comparecer todas as mourarias do reino, e onde se destacou o tocador Brafame Lexume.¹⁷²

Adalberto Alves, cita também outro episódio relativo a D. João II:

“El-rei [D. João II] com todos se foi ao campo, e indo por elle sahio o Duque D. Manuel, irmão da Rainha, de uma cilada com doze fidalgos da sua casa, todos vestidos de uma maneira de brocados e ricas sedas e muito galantes à mourisca, com as suas lanças nas mãos com bandeiras e as adagas embraçadas, com grande grita como os mouros. E os corredores d'El-Rei que diante eram como iam descobrir terra, vieram todos fugindo e bradando alto: mouro, mouro, e El-Rei com todos partiu logo para elles, e houve ums galante escaramuça que pareceu muito bem, e por ser cousa que se não sabia, senão El-Rei”

Mais tarde, foi D. Manuel que continuou o género festivo. No longo inventário do seu guarda-roupa, tem cinco páginas destinadas à *Mourisca e cousas que a ella pertencem*.

Segundo Damião de Góis, todos os dias santos tinha músicos mouriscos a acompanhar as suas refeições.

Na mesma altura há testemunhos de uma continuação não só das festas e trajes, mas também dos hábitos sociais, nos passeios da família real ao campo no dia de S. João, que era um costume antigo integrado na cultura do Al-Ândalus.

Um pouco por todo o território colonial¹⁷³, já em perfeita descontextualização, os

170 Utilizo a palavra *endêmico* uma vez que o *Orientalismo* surgiu nas cortes Europeias desde cedo mas tendo como modelo o Oriente Otomano, remetendo o Al-Ândalus como motivo de inspiração para um período mais tardio, Romântico, já no séc. XIX.

171 Alves, Adalberto. *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Op. Cit.; Rui Vieira Nery, and Paulo Ferreira de Castro. *History of Music*. Op. Cit.

172 Alves, Adalberto. *Arabesco*, Op. Cit, p.48

173 Referimo-nos ao território colonial português, uma vez que em relação ao Espanhol não temos qualquer

“mouros” e os cristãos “combateram-se festivamente” até há poucos séculos, se não décadas.¹⁷⁴

Outro testemunho, ainda anterior à marcante expulsão, traz-nos, segundo Adalberto Alves, uma obra de Américo Castro¹⁷⁵, onde refere as observações que um Barão Checo de nome Rozmithal por meados do séc. XV fez acerca da vida palaciana em Burgos:

“Em Bugos reside agora um poderoso conde... ao seu palácio... acudiram também donzelas e senhoras ataviadas à moda mourisca, as quais em toda a sua aparência, nas suas comidas e bebidas, seguem a dita moda. Umhas e outras bailavam danças muito bonitas ao estilo mourisco, e todas morenas, de olhos negros”

Está presente também nas *Ordenações Afonsinas*¹⁷⁶, em meados do séc. XV, “*que ninguém impedisse a festa dos mouros*”, o que ajuda a compreender a relação de apreço da cultura a eles atribuída, e a maneira como tentaram preservar o “estilo”. Recomendamos a leitura da obra de Adalberto Alves, *Arabesco*, que apresenta uma vasta colecção de testemunhos da importância da cultura chamada “*mourisca*” em Portugal¹⁷⁷ e a tradição residual que ficou registada em documentos como o *Livro Antigo das posturas da Câmara de Tomar*, do séc. XVIII, e que Leite Vasconcelos também registou na *Etnografia Portuguesa*. Tornou-se de facto uma tradição popular,

referência à transposição do costume das festas mouriscas.

174 Alves, Adalberto, *Arabesco*, Op. Cit. p.76 “ Nos festejos brasileiros do casamento de D. Maria I com o Infante D. Pedro (6 de junho 1760), na Vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro da Bahia, a primeira dança popular foi a “dos officiaes de Cutelaria e Carpintaria asseadamente vestidos com farças mouriscas” (*Entradas Régias Portuguesas*, pp.31,32); e p.76 “Nos arredores de São Paulo, - escreve Lévi-Strauss nos *Tristes Trópicos*, - era finalmente possível observar e recolher um folclore rústico: festas de Maio durante as quais as aldeias se ornamentavam com verdes palmas, lutas comemorativas, que se conservavam fiéis à tradição Portuguesa, entre mouros e cristãos” (*Tristes Trópicos*, Edições 70, 1986, p. 105)

175 A fonte *Arabesco*, de Adalberto Alves, menciona a obra: Castro, Américo, *España em su Historia*, p.93 Não temos qualquer outra referência a esta obra.

176 Alves, Adalberto, *Arabesco*, Op. Cit., p. 50, citando a obra: *Ordenações Afonsinas*, livro II, tit. 119, p.561, e conferindo Maria Leonor Mártires Martins, *subsídios para o Estudo dos Judeus e Mouros nos Reinados de D. João I e D. Duarte*, tese de licenciatura, Lisboa, 1961, pp.137 segs.

177 Em Portugal e não só uma vez que no Reino Unido existe a tradicional *Morris dance* e noutros países europeus a *moresca* ou *moreske*.

etnográfica, ainda hoje existente com muitas variantes e associações, pelo menos no nosso país, uma vez que não possuímos informação sobre estes hábitos no país vizinho,¹⁷⁸ à excepção do episódio mencionado, passado em Burgos.

Terminando esta limitada secção dedicada à caracterização musical popular, será de grande interesse contextualizar a visão do *mouro bom* e do *mouro mau*. Ao abordarmos a festa e moda *mourisca*, não deixamos de lhe detectar xenofobia e ao mesmo tempo o apoderar do luxo através da fantasia, mas com o mesmo olhar ainda medieval. O *outro* ainda era alvo de desejo de identidade, principalmente quando já tinha sido expulso ou convertido, que é o mesmo que obrigá-lo a prescindir da organização social, se abordarmos a religião como uma “legislação” da sua cultura. O *bom mouro* seria o paternalizado e o *mau*, o alvo a abater nas batalhas das festas. Ou ainda, como chama a atenção Abdelilah Suisse¹⁷⁹, na obra de Gil Vicente, à dupla imagem do mouro: o do *Auto Pastoril Português* “... *Moreno que sabe os bailes da Beira*” uma vez que a ele estavam entregues as festas e a música (e também a construção de instrumentos) ou como a “*pretezinha*”¹⁸⁰ ou o “*alfaqui*”¹⁸¹, tantas vezes mencionado ao longo dos textos com o sentido de sabichão ou malvado. Gil Vicente viveu no tempo da Inquisição e, embora segundo alguns autores não tenha sido muito pesada sobre as comunidades islâmicas, não deixou de existir e de legitimar o espírito *anti-mouro* ainda hoje subconscientemente presente.

178 Existe, no entanto, uma outra relação de encontro cultural, que alguns autores procuram legitimar mas que está longe de gerar algum consenso. Trata-se da relação entre a etnia cigana e a comunidade Islâmica segregada depois do final do séc. XV. Para Mahmoud Guettat e Reynaldo Fernández Manzano, o *flamenco* poderá ser uma evolução do encontro deste dois grupos nas zonas tradicionalmente associadas aos excluídos das grandes cidades, como o são as antigas *cuevas* de Granada por, exemplo.

179 Suisse, Abdelilah. “A imagem dos árabes na literatura portuguesa: Os exemplos de Gil Vicente e de Alexandre Herculano.” In *Portugal, Espanha e Marrocos. O Mediterrâneo e o Atlântico*, 69-75. Faro: Universidade do Algarve, FCHS, Centro de Cultura Árabe, Islâmica e Mediterrânea, 2004.

180 Na farsa *O Juiz da Beira de 1525*, Cfr: Suisse, Abdelilah. “A imagem dos árabes na literatura portuguesa... Op Cit. p. 71-72

181 Alguns exemplos nas obras: *Nau d'Amores* de 1527, *Romagem de Agravados* de 1533, *Farsa de Inês Pereira* de 1523 e *Exortação da Guerra* de 1513. Cfr: Suisse, Abdelilah. “A imagem dos árabes na literatura portuguesa... Op Cit. p. 71-72

3.1.2 O tocador

Neste período encontramos um adufe e pandeiro quadrado já bem enraizado e amadurecido na sociedade. De uso comum feminino, também é tocado por homens, aparentemente perdendo no contexto festivo popular a importância simbólica do género, não acontecendo o mesmo no contexto religioso, onde parece manter-se o papel místico da mulher. Este será o traço principal que mais tarde, no séc. XX, irá transformar o adufe e as adufeiras de Monsanto, em Portugal, em ícones de ancestralidade.

A Iconografia no séc. XV mantém a linguagem escultórica do passado, agora utilizando temas novos como o culto mariano onde encontramos os anjos músicos, como o da catedral de Toledo. Passamos para as bailarinas do *Códice Madrazo Daza*, possivelmente na Biblioteca Nacional de Espanha (séc. XVI)¹⁸², onde vemos uma tocadora de adufe e um par de dançarinos, ou no *Civitas Orbis Terrarum*¹⁸³ (séc. XVI/XVII), publicado em Colónia, onde vemos um trio de mulheres granadinas, tocadoras de um membranofone quadrado, pandeireta e uma dançarina. A presença de um terço na mão de uma delas pode indicar alguma relação religiosa com a performance.

Mais tarde, já no séc. XVII/XVIII, em Portugal, encontramos uma nova técnica e linguagem artística, ou, poderíamos dizer, uma técnica antiga revisitada, o azulejo¹⁸⁴. Nele surge curiosamente, não as mãos femininas a tocar o pandeiro ou adufe, mas, e por motivos temáticos, o *querubim* e novamente o *músico do rei David* diante da *Arca da Aliança*.

Nos testemunhos escritos, como já referimos anteriormente, o documento *Vocabulista arauigo en letra Castellana*, confirma o uso comum deste instrumento por ambos os sexos no séc. XVI. Na mesma época, em Portugal, D. Manuel jantava e ceava todos os domingos e dias santos ao som de músicos *mouriscos* de que não conhecemos o

182 Cfr. <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=34>, sitio da Fundación Joaquín Díaz.

183 Molina, Mauricio, *Frame Drums...* Op. Cit.

184 Informação ainda não publicada, fornecida pela investigadora Luzia Rocha.

género¹⁸⁵, e em Espanha, na *História de los reyes católicos*¹⁸⁶, fala-se de mulheres a tocarem *panderos* e adufes. Mas o testemunho mais interessante encontramos-lo ainda no mesmo séc. XVI, no documento *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, onde João Brandão de Buarcos¹⁸⁷ fala da grande quantidade de mulheres, cerca de quarenta, que viviam de coser adufes em Lisboa. Este é um testemunho importantíssimo para a compreensão dos costumes de fabricação, uma vez que até há bem pouco tempo era ainda um processo feminino nas zonas interiores raianas quer portuguesas, quer espanholas. Só é lamentável não possuímos qualquer informação acerca da origem destas mulheres, o seu estrato social, passado religioso, e se seriam elas que também construam os caixilhos.

Já no séc. XVII, encontramos as “pellas” de mulheres tocadoras de pandeiros e adufes nas procissões do *Corpus Christi*, juntamente com a *mouriscada*.

Finalmente, no séc. XVIII encontramos um outro importante testemunho. Em 1745, foi impresso nos prelos de António Pedroso Galvão, em Lisboa, *A Crónica dos Carmelitas* de Frei José Pereira de Santana. Este documento veio a tornar-se dos poucos testemunhos sobreviventes desta congregação residente no convento do Carmo na altura do terramoto de 1755, onde também se encontrava o túmulo de Dom Nuno Álvares Pereira. Diz então esta crónica que as mulheres da capital “cantavam e dançavam na oitava da Páscoa, quando iam em Peregrinação à capela do mosteiro do Carmo, em redor do túmulo do Santo Condestável, ao som desse instrumento”¹⁸⁸. Esta tradição religiosa popular no contexto citadino parece ter desaparecido já no séc. XIX, mas no entanto, parece ter sido mantida ainda hoje no interior do país. Não dispomos de elementos que justifiquem os motivos do desaparecimento do uso do adufe e pandeiro na capital, cidades, ou até mesmo, litoral. De 1745 até final do séc. XIX, alguns fenómenos culturais ou políticos impuseram este afastamento. Cabe a uma investigação mais minuciosa a descoberta deste elo perdido.

185 Alves, Adalberto, *Arabesco*, Op.Cit.

186 Mlina, Mauricio, *Frame drums...* Op.Cit.

187 Informação fornecida por Manuel Pedro Ferreira referente ao livro editado por José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.

188 Oliveira, Ernesto Veiga de, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Op. Cit.

3.1.3 Pandeiros e Adufes

3.1.3.1 Os textos

Segundo os testemunhos documentais, no séc. XV, no meio religioso, o adufe mantém a sua identificação como tympanum da antiguidade. Surge-nos no texto anónimo *Est quarto doctores: la estoria de los quarto doctores de la Santa Egleſia*:

“E el que se aparta la abſtinençia de la concordia, oya lo que se dize: alabat en el adufe eç. En el adufe ſona la piel ſeca e ferida, e en el coro las vozes acuerdan por compania. Pues aſi es, qual quier que atormenta el curpo, mas deſampara la Concordia, alaba a Dios en el adufe enon en el coro.”¹⁸⁹

Encontramos igualmente em 1400 uma Bíblia Medieval Romanceada Judio-Cristã de autor anónimo nas passagens: Samuel 18:6; Génesis 31:27 e Juízes 11:34

Em 1422, encontra-se num Antigo Testamento traduzido de Hebraico para Castelhana, de Mose Arrangel Guadalfajara, onde podemos ler no Êxodo 15:20 “*Tomó Maria, la propheta, hermana de Aron, el adufe en su mano*”¹⁹⁰.

O adufe surge também num contexto popular no séc. XV (entre 1451-1460), de autoria de Frei João Alves¹⁹¹, na *Vida do Infante Don Fernando*, o Infante Santo:

“E ante huma legoa que chegasem, acharon moços que os vinhon receber ao caminho, e como se mais chegauam, sayam os homens, por ende muy pouco; e acerqua da uila estariam as molheres, que eram muitas, e cristãos da terra, e mercadores jenoenses e alghuns casteaños, e judeus, todos da terra; e faziam grande alegria e tangiam anafis, adufes e atabaques, e diziam muitos cantares”¹⁹²

189Molina, Mauricio, Frame drums, Op. Cit, onde cita Muller, *diccionario del Español Medieval*, 2:160

190Molina, Mauricio, Frame drums, Op. Cit

191 Encontramos alguma ambiguidade em relação ao nome deste Frei, também chamado de Álvares ou Álvarez. Uma vez que Alves é o apelido que encontramos na obra de Ernesto Veiga de Oliveira, optamos por utilizá-la.

192 Citado em Oliveira, Ernesto Veiga de, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Op.Cit. (Ed. De Mendes dos Remédios: *Crónica do Infante Santo D. Fernando*, Coimbra, 1910, p.32)

No final deste século encontramos o instrumento mencionado numa *Carta Régia de D. João II* a 2 de Março de 1482, onde o soberano quer fazer coincidir os festejos comemorativos da Batalha de Toro com os de S. Jorge e S. Cristóvão ao estilo da do Corpo de Deus, onde se incluem os ofícios. Nele entram “pelas” de mulheres “*que corriam de um lado para o outro, saltando e tocando os seus adufes e pandeiros*”.

No final deste século, deu-se a definitiva expulsão dos elementos judaicos e islâmicos da península e com este acontecimento político surgiram novas necessidades de integração e conversão que levaram a grande produção de dicionários entre as línguas romance, latim e árabe. Graças a estas obras podemos traçar algumas conclusões importantes acerca das culturas expulsas e sobre os novos cristãos. Num *Vocabulario Español Latino* encontramos uma simples identificação de tympanum com *adufe* e *pandero*, mas chamamos a especial atenção para o documento de 1505, feito em Granada por Frei Pedro de Alcalá, *Vocabulista arauigo en letra castellana. Arte para ligeramente saber la lengua arauiga*:¹⁹³

“Pandero para tañer. Pādāir.panādir.

Pandero affi. Tarr.

Pandero affi. Duff. adffif

Panderetero q lo tañe. Dafif. daffifin.

Panderetero affi. Naquĩr. nucār

Panderetera q lo tañe. Dafifa.daffifin.

Panderetera. Naquĩra.nuccār”

“Adufero. Dafif. dafifin

Adufera. Dafifa. dafifin

Adufe. Duf.”

Como podemos observar, neste início do séc. XVI, na península coabitavam já todos os nomes e tipos de pandeiros e adufes, sendo que os adufes parecem ser especificamente quadrados e o pandeiro, um nome mais generalista. O Pandair e o Tarr seriam nomes árabes para o pandeiro circular romance, ao passo que o duff corresponderia ao adufe,

¹⁹³Biblioteca nacional de España. Arte para ligerame[n]te saber la le[n]gua arauiga - ; [Vocabulista arauigo en letra castellana] Consultar em linha: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?text=&field2Op=AND&field1val=Filologia&numfields=3&field3Op=AND&field3=todos&field3val=&field2=todos&field1Op=AND&exact=&advanced=true&field1=coleccion&media=&field2val=&pageSize=1&pageNumber=6>.

quadrangular.

Datado do mesmo início de século (1506-7), surge novamente um texto de caris religioso espanhol, em Salamanca. Trata-se do Segundo Volume de *Eusébio*, do autor Alonso de Madrigal (El Tostado), onde no *1 Samuel 10:5* fala em “*psalterio, e pandero e adufle e cítola*”¹⁹⁴

Num outro texto espanhol de 1513, surge-nos uma descrição de alguma importância para a compreensão do fenómeno social da expulsão judaico-islâmica. Trata-se do documento *Historia de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldez, mencionado por Mauricio Molina¹⁹⁵.

“Los Rabíes... facian cantar a las mugeres y mancebos, e tañer panderos e adufes para alegrar a la gente, e así salieron fuera de Castilla.”

Através destes testemunhos quer religiosos, quer de caris popular ou generalista, encontramos o séc. XVI como um século de grandes definições e reestruturações culturais. A expulsão dos judeus e islâmicos acompanha o auge dos descobrimentos, que irão exportar e importar novos elementos culturais e códigos sociais. As grandes cidades costeiras, antigos portos comerciais, são renovados centros multiculturais.

Ainda são poucos os testemunhos que nos permitem traçar uma história do adufe nas zonas onde este ficou cristalizado no séc. XIX/XX, mas no entanto, já surgem algumas ideias ou pistas que, a título de curiosidade gostaríamos de mencionar. Gil Vicente é um caracterizador e caricaturista da sociedade do séc. XVI, principalmente no reinado de D. João III. A sua obra traça o perfil de inúmeros tipos sociais e hábitos, incluindo os instrumentos musicais. Assim, o termo pandeiro é usado algumas vezes a par de outros instrumentos como a *gaita*, *rabel* ou o *tamboril*. O pandeiro, que não sabemos se redondo ou quadrado, é encontrado no *Auto Pastoril Português* na fala de Vasco Afonso:

*“Este fayraa a terreyro
com hũa regateyra baça*

¹⁹⁴Molina Mauricio, Frame drums, Op. Cit

¹⁹⁵Molina Mauricio, Frame drums, Op. Cit, Texto retirado do Diccionario historico de la lengua española, ed. Julio Casares, 1964

*que quando vende na praça
tangea as vezes hum pãdeyro
estes ambos terem graça
A cristaleyra
& o almotacel pequeno
baylarão aa derradeyra
& tangerlhe há o Moreno
que sabe os baylos da Beyra* ¹⁹⁶

Também na Tragicocomédia *O Triunfo do Inverno e Verão*:

*“Autor
Em Portugal vi eu já
em cada casa pandeyro
& gayta em cada palheyro
& de vinte annos ca
nam habi gayta nẽ gayteyro
A cada porta hum terreyro
cada aldea dez folias
cada casa atabaqueyro
& agora Geremias
he uosso tamburileyro* ¹⁹⁷

Achamos que um estudo sociológico acerca da identidade do *Moreno* na Obra de Gil Vicente, neste período renascentista, poderia ser importante para uma melhor interpretação do *mourisco* que ficou em Portugal e Espanha, bem como as associações geográficas possíveis.

¹⁹⁶ “[Copilacam de todas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as comedias. O terceyro as tragicomedias. No quarto as farsas. No quinto as obras meudas, Lixboa, 1562] - Biblioteca Nacional Digital”, n.d. <http://purl.pt/11494>. [p.65]; e “Copilaçam de todas obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as Comedias. O terceyro as Tragicomedias. No quarto as Farsas. No quinto às obras meudas, Lixboa, 1586 - Biblioteca Nacional Digital”, n.d. <http://purl.pt/15106>. [p.78] Na obra *Arabesco* de Adalberto Alves, o autor interpreta a *Cristaleira* como '*mulher de mezinhas*' e *Almotacel* como o cargo de origem administrativa do período islâmico, o fiscal dos mercados, e o *Moreno*, como *mouro*.

¹⁹⁷ Idem, [p.362 e p.416] respectivamente.

Na opinião de Adalberto Alves, na obra *Arabesco*, o *Cancioneiro Musical dos séc. XV e XVI*, publicado por Francisco Barbieri em 1890, mostra que algumas músicas usadas no teatro de Gil Vicente se apresentavam sob a forma de *Jezel* ao estilo do Al-Ândalus, destacando a obra *Las três morillas*.¹⁹⁸

Contemporânea de Gil Vicente, Adalberto Alves e Rui Vieira Nery, destacam a *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, de Damião de Gois de meados do séc. XVI, em que o autor no vol. XI, capítulo LXXIV, relata¹⁹⁹:

“*todos los domingos e dias santos jantava e ceava com música...; tinha músicos mouriscos que cantavam e tangiam com alaúdes e pandeiros, ao som dos quais e assim das charamelas, harpas, rabecas e tamborins dançavam os moços fidalgos durante o jantar e a ceia...*”

Não sabemos acerca desta citação se o autor se referia ao membranofone circular ou quadrangular. Seria interessante localizar por regiões ou dialectos, as zonas onde se chamaria pandeiro ao membranofone circular e quadrangular e onde se chamaria adufe ou semelhante. Não parece haver forma de isolar esta informação e apenas nos podemos servir das poucas alusões ao instrumento para tirar algumas vagas hipóteses. Um fenómeno que estará sempre relacionado com os centros urbanos é o da “moda”. Sabemos que para alguma parte da população castelhana, o termo adufe corresponderia a um termo arcaico, e que, uma vez também chamado de *pandero*, apenas assim se deveria chamar. Em 1535, Juan Valdés escreve o *Dialogo de la lengua*, uma espécie de manual sobre o devido uso da língua castelhana, onde sugere que se deixe de usar o termo adufe e que se utilize o termo *pandero*, uma vez que o anterior é arcaico e por isso, “*vocabolo feo*”, “*digo no adufe sino pandero*”.²⁰⁰

No entanto, em 1552 há um testemunho em Lisboa de construtoras de adufes, cerca de quarenta, como já referimos, mencionadas por João Brandão de Buarcos,²⁰¹ o que leva a crer que por Lisboa ainda fosse comum chamar *adufe* ao *pandero quadrado*. Na

198Alves, Adalberto, Op. cit.

199Alves, Adalberto, Op. cit. e Rui Vieira Nery, and Paulo Ferreira de Castro. *History of Music*. Op. Cit.

200Molina Mauricio, Frame drums... Op.Cit.

201A obra trata-se de *Grandeza e abastança de Lisboa em 1552*, editado por José da Felicidade Alves, Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

verdade , em 1571 assim se continuou a chamar, uma vez que este nome se apresenta na descrição que é feita, por carta, pelo Cardeal Alexandrino ao seu irmão, em Itália, dos festejos exuberantes com que D. Sebastião o recebeu em Elvas²⁰².

”Chegaram até nós dez barcas variamente pintadas e ornadas, nas quaes pífaros, trombetas, adufes, tímboles e instrumentos, com cantores e bailarinos, vestidos à mourisca, os quaes bailavam com garbo, mas o canto parecia-se com o que cantam os judeus nas suas sinagogas”.

Tal como já referimos, as festas da corte portuguesa impressionavam os estrangeiros com o seu exotismo associado maioritariamente ao tipo de festa *mourisca*.

Em 1582, Philippe de Caverel, um religioso de Saint Vaast, no relato da sua embaixada em Lisboa, fica impressionado com o “*tambourinet en losengue*” usado pelos “*serfs*” nas danças públicas.²⁰³ Da mesma época, E.V. Oliveira menciona Antéro de Figueiredo na obra *D. Sebastiam*, onde caracteriza novamente os hábitos festivos populares .

“o povo que a bater tambores e pandeiros, a moer sanfonas, e a agitar adufes, folgou o dia inteiro”

Com a viragem do século nada se pareceu alterar, nem na nomenclatura, nem nos hábitos e usos. No ano de 1621 o regulamento da procissão do Corpus Christi, no Porto, fala da “*pella*” das padeiras em dois coros, acompanhados com pandeiros e adufes. Nestes festejos faria igualmente parte uma *mourisca dos confeitores* com quarenta homens com canto a seis vozes acompanhado com alaúdes e pandeiros.²⁰⁴

202 Estes festejos são mencionados por Adalberto Alves na obra *Arabesco*, p.50, citando Sousa Viterbo: *Artes e artistas em Portugal*, 1892; Herculano *Opúsculos*, VI; Teófilo Braga, *História da Poesia Popular Portuguesa*. No entanto, possivelmente, este documento será: *Uma carta acerca da viagem do cardeal Alexandrino a Portugal*. Códice nº 489, Arquivo bibliográfico, vol.X, p.138. [Biblioteca Geral da Universidade – Catálogo de Manuscritos (códices 251 a 555), Coimbra, 1945, pág.337]

203 Citado em Oliveira, Ernesto Veiga de, *Instrumentos Musicais...* Op.Cit. [Religieux de St. Vaast, Ambassade en Espagne et en Portugal (em 1582) de R. P. en Dieu Dom JeanSarrazin abbé de St. Vaast, du Conseil D'Etat de as Magesté Catholique, son premier conseiller en Arthois, etc. (transcrito por Aníbal Fernandes Tomás, in: Boletim de Bibliografia Portuguesa, 1ºvol, nº10 (1879), pp.157-168]

204Oliveira, Ernesto Veiga de, citando: *Origens das Procissões da Cidade do Porto*, pelo padre Luís de Sousa Couto, 1820 (com notas de A. Magalhães Basto)in: Documentos e Memória para a História do Porto, I, Porto, 1936, cfr também: “A procissão do Corpus Christi no Primeiro Quartel do sec. XVII”, *o Tripeiro*, 1946-1947, V série, II

Retomando a temática religiosa e em Espanha, segundo Judith Cohen²⁰⁵, encontramos um peregrino italiano Domenico Laffi, de Bolonha, que, chegando a Santiago de Compostela, encontra uma procissão de Sta Isabel a sair da catedral, onde para além de tambores e gaitas, encontra um instrumento “*rather like a window-frame with parchment stretched across both sides*” que seria certamente o *adufe* ou *pandero quadrado*.

Parece ser em território espanhol que os nomes não se conseguem fixar, certamente derivado às variedades culturais. Num documento publicado por Sebastián de Cubarruvias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, o autor afirma que embora o *pandero* seja quadrado no seu tempo, no passado teria sido redondo²⁰⁶:

“*Al principio devió de ser redondo; después los hizieron cuadrados*”

Estes serão certamente dados que nos permitirão fazer uma análise de nomenclaturas consoante o tempo e o espaço, uma vez que, possivelmente, em pleno séc. XVII, o termo *adufe* no reino espanhol teria já desaparecido da linguagem corrente, criando esta ambiguidade entre a forma e o nome. Fenómeno este que em Portugal parece não ter ocorrido, pois constatamos no início do séc. XVIII o uso do termo *adufe*. Entre 1706 e 1728, foi publicado pelo Padre Manuel Bernardes uma obra de nome *Nova Floresta ou Silva de Vários Apotegmas*, uma obra com cinco volumes de um presbítero da congregação do Oratório de S. Filipe Neri. Este padre condena o uso do *adufe* no interior das igrejas durante a celebração do nascimento de Cristo tal como as “*castanhetas, pandeiros, foguetes, tiros de pistola e risadas descompostas*”. Repudia aliás, os géneros musicais como as *chulas, sarabandas* e outros “*tonilhos*” do teatro profano que se teriam introduzido nos coros sagrados, tal como as “*danças de cigana e de mulheres de ruim fama*”. Acusa de serem profanamente alegres, festivos e irreverentes.²⁰⁷ Este testemunho torna-se bastante importante para o estudo

ano, pp.57-59

205Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” Op. Cit.

206Molina Mauricio, *Frame Drums...* Op. Cit.

207 Oliveira, Ernesto Veiga de, *Instrumentos Musicais...* Op. Cit. E Cohen, Judith. “El Pandero cuadrado en España y Portugal.” Op. Cit.

etnomusicológico das tradições musicais recolhidas no início do séc. XX em zonas mais isoladas do território português, como veremos mais tarde.

Terminando os exemplos Portugueses anteriores ao séc. XIX com um testemunho bastante citadino, encontramos na capital, em 1745, Frei João Pereira de Sant'Ana. Este Frei, pertencente à Ordem dos Carmelitas, com sede no Convento do Carmo, decide compilar uma crónica sobre a ordem a que pertencia. No tomo I, entre as páginas 283-570, encontramos uma descrição interessantíssima sobre as tradições do culto do Santo Condestável, Nuno Álvares Pereira, mais precisamente em torno do túmulo de alabastro situado no convento que este tinha mandado construir.

“com os seus pandeiros e adufes, e outras tangendo as palmas e com muito prazer e folgança cantavam e dançavam à roda donde soterrado estava (o Condestável), começando uma das mulheres, que melhor voz tinha, e as outras respondiam o que ela cantava”

Infelizmente, o terramoto de 1755 destruiu grande parte do convento, tal como o túmulo, o processo de beatificação e outros documentos valiosos, ficando apenas os testemunhos desta crónica²⁰⁸.

Em território espanhol encontramos novamente um testemunho da assumida ambiguidade do termo *pandero*. Trata-se de um documento de 1732, *Diccionario de Autoridades*, elaborado pela Real Académia de la Lengua, onde o termo *pandero* vem descrito como um tambor de caixilho formado por uma armação de madeira quadrada. No entanto, o termo *adufe* trata-se de um tipo de tambor baixo e quadrado, igualmente conhecido pelo nome de *pandero*. Neste documento não parece haver conhecimento do membranofone circular, o que parece causar alguma estranheza, mas será mais um

208 Estas celebrações realizavam-se na oitava da Páscoa, em peregrinação à capela do santo situada no convento do Carmo. Ernesto V. Oliveira cita este trecho da obra: *Ilustração Moderna*, 5ºAno, nº45, Porto, p.158. É também citado por Teófilo Braga, *As memórias Portuguesas*, p.VII, e também por M.A. Lambertini, (“Portugal”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Première Partie – Histoire de la Musique, 4 – Espagne-Portugal, p. 2406.) “falando das “endexas” ou cânticos fúnebres, que o povo ia entoar junto do caixão dos heróis que queria glorificar.” É de salientar a importância que o culto deste Santo teve no séc. XIX e XX. O espírito romântico foi encontrar na história do Condestável inspiração para as suas direcções mais nacionalistas.

motivo de análise essencial para a compreensão do uso destes instrumentos. No meio artístico e satírico Madrilheno, o *pandero* parece, segundo J. Fraile Gil, ser sómente o quadrangular. Esta ideia é complementada com o estudo dos textos de Pedro de Vargas no séc. XVII e de Don Ramón de la Cruz (1731-1794):

“Cortinas: Tía Lorenza: ¿ está usted en casa?

Joaquina: ¿Qué traes?

Cortinas: Vea usted qué pandero me feriaron ayer tarde.

Joaquina: ¡Valientes ferias, por cierto!

Cortinas: Tal cual son, yo las estimo, y me alabaré, a lo menos, de que me as dio, digamos un hombre de fundamento.

Joaquina: ¿ Qué fundamento de hombre será el de quen da un pellejo sobre cuatro palitroques y un cascabelito dentro? ”²⁰⁹

Estes *panderos* seriam pintados e usados nas procissões e romarias, como também rituais do Corpus Christi, tal como era a tradição em Portugal na altura, mas também para a diversão popular nas *seguedillas* do povo madrilheno, mais propriamente dos *bairrios bajos*, ou seja, o casario que se estende do que anteriormente foi o convento de La Merced, portanto, a Plaza del Progreso, hoje de Tirso de Molina. Sitio, onde, diz o investigador, se alojavam as classes menestréis, dedicadas à música.

Com um ponto de vista britânico, temos um testemunho de um viajante William Dalrymple, que testemunhou mulheres já idosas a dançar e tocar adufes, perto de Astorga em León, pelo grupo Maragatos, dedicados às tradições arcaicas. Estas anciãs tocavam e cantavam para um outro grupo de dançarinas com castanholas, que faziam movimentos voluptuosos e que aceleravam conforme o ritmo dos adufes.²¹⁰

Terminamos o séc. XVIII com uma fonte árabe Marroquina. Trata-se de um texto de 1789, da autoria de al-Hā'ik, *Kunnāsh*, o livro de músicas (*nubas*). Segundo Christian

²⁰⁹Dramaturgo, autor de zarzuelas, piezas largas, comédias e tragédias. Temática quase sempre Madrid. Fala dos *panderos cuadrados* que *chisperas*, *majas* e *manolas* tocavam com desembaraço desde *el Rastro* ao *Hospital*. Segundo J. Fraile Gil, este instrumento seria muito usado nos *barrios bajos*. Consultar: Fraile Gil, José Manuel. “El pandero cuadrado en la villa y corte.” *Revista de Folklore*, 2003.

²¹⁰Cohen, Judith. ““This Drum I Play”: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” *Ethnomusicology Forum*, 2008, p.98

Poché²¹¹, este autor, na sua introdução, fala do *duff* e do seu uso nos diversos ritmos, mas em momento algum cita o *tār*, o que levanta algumas questões sobre a forma deste *duff*. Poderá aqui o termo ser usado de maneira generalista novamente como no passado medieval, ou estar a nomear *duff* ao *tār*, ou ao *bendyr*, ou simplesmente estar a referir-se ao *duff* quadrangular. Algo a desambiguar.

3.1.3.2 A Iconografia

Os temas iconográficos, tal como os temas dos documentos escritos, surgem no séc. XV ainda muito restritos às ideologias católicas. A escultura ainda é o elemento principal de representação, e os locais parecem ainda ser os mesmos, os portais. Agora entregues a novos temas onde o culto *Mariano* se destaca, como podemos observar nos anjos músicos na capela de Palau Dalmaes em Barcelona, da autoria de Antoni Claperós, onde o anjo parece segurar um adufe pequeno ao estilo marroquino; ou no anjo esguio da Catedral de Toledo, situado na porta do Leões.

O séc. XVI leva-nos ao encontro de um novo meio de comunicação, o documento impresso. Segundo o sítio da internet da Fundação Joaquim Diaz, no códice Madrazo-daza, encontramos um grupo performativo cujo título é *El Baile Español*, composto por uma adufeira e dois dançarinos. Não encontramos mais referências a este códice, embora seja possível que se encontre na Biblioteca Nacional de Espanha.

Um outro documento impresso onde podemos encontrar o adufe, já na passagem para o séc. XVII, é num mapa pertencente a uma coleção mais alargada sob a temática das cidades principais do mundo, *Civitatis Orbis Terrarum*, onde se representa em Granada, três mulheres às portas da cidade a tocar e a bailar. Uma empunha um adufe bem alto e outra percute uma pandeireta enquanto outra dança parecendo estalar os dedos. Esta é uma edição feita em Colónia, não se sabendo se o outro representou os fenómenos culturais com conhecimento próprio ou relatado, mas ao colocar um terço na mão da adufeira atribui-lhe uma conotação religiosa, quiçá com paralelismo às práticas Catalãs da Confraria del Roser²¹², que faziam peditórios ao som do adufe até quase à guerra civil

211 Poché, Christian. *La Musique Arabo-Andalouse*. Op. Cit.

212 Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” Op. Cit. E Cohen, Judith. “El Pandero cuadrado en España y Portugal.” Op. Cit.

Espanhola, como veremos mais adiante.

O último documento impresso de que tivemos informação data de 1619, séc. XVII, e é uma obra alemã, de Michael Praetorius, publicada em Wolfenbüttel de nome *Syntagma Musicum II: The Organographia*.²¹³ Nesta gravura surge um membranofone de caixilho baixo quadrangular com uma alça de grandes dimensões e uma baqueta do tipo tamborileiro. O autor chama-lhe “*pandero moscovita*” segundo o sítio da internet da Fundación Joaquim Diaz. Parece sugerir um uso semelhante ao tambor que conhecemos como *caixa* em que é percutido com uma baqueta, mas trata-se de um bimembranofone. Poderá ser mais um exemplo a analisar com atenção.

Viajando novamente para o nosso país, e encontrando uma nova linguagem mas de tradições bastante antigas, temos o uso do azulejo na representação de diversas temáticas e espaços.

Segundo uma investigação ainda não publicada de Luzia Rocha, um adufe muito particular surge em dois espaços religiosos espacialmente distantes, mas com temáticas semelhantes: a adoração, possivelmente, de ciganas. Estes dois espaços, a Igreja de Santa Maria Maior ou Colegiada de Barcelos e a Igreja de Nossa Senhora da Conceição no Crato, têm dois painéis de azulejo onde surge o pandeiro triangular. Uma vez que a presente dissertação procura abordar a temática do adufe, não nos demoraremos mais nestes dois exemplos curiosos, aproximando-nos dos adufes em azul e branco da primeira metade do século.

O primeiro exemplo data de cerca de 1714 e encontra-se nas mãos de um querubim na Casa do Corpo Santo em Setúbal. O autor poderá ser o mestre P.M.P, e representou o instrumento como se estivesse a ser totalmente suportado com uma mão e percutido livremente com a mão esquerda, o que afasta este uso dos exemplos anteriores e posteriores. Mas é representado da mesma forma num outro painel que apresenta a instalação no Templo da Arca da Aliança, onde um músico desta vez segura o adufe com a mão esquerda e percute-o com a direita. O exemplar encontra-se na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção em Cascais, e igualmente será obra do mestre P.M.P, de cerca de 1720. Curiosamente ambas as igrejas estão relacionadas com a temática

213 Consultar o sítio da internet da Fundação Joaquim Diaz: <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=34>

marítima. Os dois exemplos foram-nos indicados pela investigadora Luzia Rocha, da Universidade Nova de Lisboa, e inserem-se numa investigação de doutoramento ainda por publicar.

De meados do século, encontramos em Espanha uma pintura a óleo, que representa um arco do triunfo levantado na Calle de las Carretas para a entrada em Madrid de Carlos III, em 1759. Esta obra é atribuída a Lorenzo de Quirós. Nele podemos identificar tocadoras de *panderos cuadrados*, acompanhando danças.

No essencial, podemos concluir que neste quatro séculos que vão do ano 1400 a 1900, o termo *adufe* mantém-se associado à forma quadrada e o *pandeiro* à circular no território português, ao passo que em Espanha sofreu de vários fenómenos possivelmente provenientes da multiculturalidade. O uso religioso manteve-se associado às mãos femininas, e manteve um popular igualmente feminino, embora com claras e variadas exceções.

As formas e modos de tocar apenas podem ser analisados e comparados através da iconografia. Esta, no entanto, é menos numerosa e mais vaga que os textos, o que nos limita a investigação. A associação de uma baqueta ao adufe não é de todo desprovida de sentido, uma vez que temos exemplos medievais como o da Cathédrale Saint Pierre em Poitiers e posteriores como veremos na tradição etnográfica de Peñaparda na zona raiana espanhola. No entanto, o exemplo de *Syntagma Musicum*, sob a denominação de *pandero moscovita*, parece trazer elementos de grande ambiguidade, que obrigarão certamente a uma melhor aproximação da questão.

3.1.4 A diáspora nos Novos Mundos

Quando consultamos a obra de Lambertini, *Chansons et instruments. Resignements pour l'étude du folk-lore Portugais*²¹⁴, de 1902, encontramos a seguinte consideração acerca dos instrumentos tradicionais tocados na região do Algarve:

“ La **ronca** qu'on appelle **adúfo** dans la province de l'Algarve, où ele est également connue, consiste en un vieux pot don't l'ouverture est couverte par une peau de lapin, solidement attachée par des ficelles au bord du récipient; on perce

²¹⁴Lambertini, Michel'Angelo. *Chansons et instruments. Resignements pour L'étude du Folk-Lore Portugais*.

Lisboa: Lambertini, 1902. pp. 61,62

un trou au milieu de la peau et on y frotte un petit bâton enduit de cire, ce qui produit, personne n'en doutera, une sonorité, dont le charme est assez restreint.”

Esta *ronca* ou *adufe* é igualmente mencionada na obra de Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. O autor chama a atenção para um documento importante de 1901, de Francisco Xavier Athayde (ou Ataíde) de Oliveira²¹⁵, onde menciona os adufes de Loulé, cuja constituição consta de uma cana solta que gira num buraco aberto a meio da pele. Ora, dos vários nomes que a ronca (cuica) adquiriu na colónia Brasileira, *adufe* foi um deles, na região de Alagoas²¹⁶. Apenas se poderá especular acerca desta transferência uma vez que há igualmente indícios de outras possíveis influências como as africanas, onde a ronca (sarronca, zabumba, cuica etc.) faz parte do instrumentário popular da maioria dos países. É aliás em África, num país do Golfo da Guiné, o Benim, que voltamos a encontrar um instrumento percussivo aparentado fisicamente ao *adufe* ou *pandeiro quadrado*. É utilizado numa celebração de nome *Burrinha* pelo povo *agudá* com estreitas familiaridades com o *Bumba-meu-Boi* do Nordeste brasileiro (Maranhão e Piauí), onde este instrumento igualmente foi tocado no passado. Segundo os investigadores, haveria óbvia proximidade entre o Brasil e a *Costa dos Escravos* de que o actual Benim fazia parte, e por isso, a musicalidade brasileira está presente igualmente nesta celebração da *Burrinha* (em forma de boi)²¹⁷, que partilha igualmente de vestígios da língua portuguesa nos cânticos que acompanha. Na pouca informação que dispomos, apenas podemos concluir que é tocada por homens, uma vez que a imagem o mostra²¹⁸, não podendo afirmar se é igualmente tocado por mulheres.

Voltando a terras do Brasil, encontramos a tradição quase apagada do uso do *adufe* ou *adufe*, ligada a terras do Nordeste ao *Bumba-meu-boi*, como já referimos, mas mais recentemente, esta celebração foi migrada para o estado do Amazonas, onde é conhecido como *Boi-Bumbá*, e onde não temos informação se ainda preserva o uso do

215Oliveira, Ernesto Veiga, *Instrumentos...* Op. Cit. p.282 citando: “festas populares, Natal, Ano Novo, Reis”, *A Tradição*, Ano III, Serpa, junho 1901, pp.89-90

216 Consultar as obras: Oliveira, Ernesto veiga, *Instrumentos...* Op. Cit, e “Dicionário de percussão - Google Livros”

217“Cultura da burrinha sobrevive há mais de 200 anos | BBC Brasil | BBC World Service”, n.d. http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2003/030214_agudas9cs.shtml.

218 Consultar em anexo o QUADRO IV

adufe ou *adufe*. Segundo o Dicionário de Percussão de Mário D. Frungillo²¹⁹, o adufe é geralmente seguro com uma mão e tocado com uma baqueta ou com a mão livre, e possui entre uma a quatro cordas presas ao aro junto a uma das peles. É usada na dança do *Fandango*²²⁰, típica dos estados do Paraná e São Paulo; a membrana antigamente seria de *cutia* ou *cachorro-do-mangue*. É ainda utilizado nos festejos da Santa Cruz e na Folia dos Reis. Constatámos ainda que poderá estar igualmente relacionado com o passado da *capoeira*, onde fazia parte dos instrumentos comuns do povo, uma vez que é mencionado em diversos sítios da internet sobre o tema.²²¹

Em território de domínio espanhol²²², encontramos o adufe na Guatemala e no México. Neste último pertence à cultura *Huasteca*, chama-se *tambor Huasteco*, e é tocado com uma baqueta e acompanhado de uma flauta de dois orifícios. Na Guatemala, chama-se *adufe*, mas temos pouquíssima informação, apenas que estará ligada à música *Maya-Quiches*, surgindo no *Baile de las Canastras* e no *Rabinal Achi*.²²³

O Norte de África, embora seja o potencial ponto de entrada do adufe na península Ibérica e sendo terra de acolhimento após as expulsões do séc. XV, não demonstra marcas das gentes migradas islâmicas e judias, neste caso sefarditas, tocadoras do adufe ou pandeiro medieval. Este facto é realçado pela investigadora Judith Cohen²²⁴, que se dedicou às tradições judaicas ibéricas femininas. A particularidade indicia que, embora

²¹⁹Obra consultada em linha: “Dicionário de percussão - Google Livros” Op. Cit.

²²⁰“Bem vindo ao Museu Vivo do Fandango.”, n.d. <http://www.museuvivodofandango.com.br/main/home.htm>.

²²¹ Incluímos esta ideia de que o adufe estaria igualmente ligado à prática da capoeira no passado, uma vez que esta relação surge em sítios em linha sobre a especialidade como: “Officina Affro do Maranhão - Brasil”, n.d. <http://officinaaffro.sites.uol.com.br/instrumentos.html#q9>, e “História da Capoeira”, n.d. http://www.capoeiramartins.com.br/cordel/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=8. Embora seja uma afirmação com carência de bases mais sólidas, achamos que poderia ser uma hipótese interessante para um estudo posterior.

²²² A título de curiosidade, na primeira metade do séc. XVI Frei Pedro Aguado, deixou escrito na Recopilacion Historica, que na Columbia e Venezuela usavam “... cestillo echo a la manera de adufe esquinado”, editado pela Real Academia de la Lengua. Conf. Molina, Mauricio, Frame Drums... Op. Cit.

²²³“Smithsonian Folkways - Music of the Maya-Quiches of Guatemala: The Rabinal Achi and Baile de las Canastas - Various Artists”, n.d. <http://www.folkways.si.edu/albumdetails.aspx?itemid=715>. E “Maya Achi marimba music in Guatemala - Google Livros”

²²⁴Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” Op. Cit.

haja testemunhos de que as comunidades judaicas os tocassem durante as esperas para o exílio, possivelmente, ou a tradição da imigração não se fixou, ou o uso do adufe não seria tão marcado. Mas esta questão precisaria de uma investigação a nível dos restantes locais onde a cultura sefardita se fixou, uma vez que o Norte de África para a maioria foi apenas um local de passagem e não de fixação.

Há, no entanto, vestígios sim, mas do antigo *duff*, pequeno que ainda é utilizado em Marrocos, quer na cultura popular tocado por homens e judaico (não sefardita) tocado por mulheres.

Em relação aos restantes territórios pertencentes ao domínio português durante o período colonial, não obtivemos informações, mas certamente haverá vestígios provavelmente nos territórios a Oriente. Aí este instrumento poderá ter revisitado locais onde ancestralmente foi utilizado, mostrando o quanto os fenómenos culturais podem desenhar percursos elípticos ao longo da História, e obrigá-la a ser constantemente repensada.

3.2 Séc. XIX

O séc. XIX português corresponde a um período de constante busca de orientação. No meio musical erudito, alguns autores falam de vazio criativo, outros de procura de estilo. As cidades enchem-se de teatros e óperas e o modelo é francês. Na literatura, a crítica social é agressiva e surgem os que procuram o mundo rural a favor de uma cidade sem alma rendida à decadência industrial. A procura do outro em si, do português em Portugal, leva a que cresçam aos poucos as áreas das ciências humanas: a História, Antropologia, Sociologia, Arqueologia, Etnologia. E iniciam-se as recolhas e colecções bem como as apresentações etnográficas de grupos de rurais nos meios citadinos. Surge o rural pitoresco e o início do folclorismo.

A música popular da cidade e costa litoral, já encantada com as novas sonoridades, tende a esquecer alguns instrumentos do passado como o adufe ou pandeiro, e rende-se à concertina, acordeão e diversos tipos de instrumentos de corda. O interior, esse, parece desde sempre manter os seus hábitos, uma vez que estava isolado desde há muito tempo.

Deste século dispomos de pouca informação sobre o adufe ou pandeiro quadrado. Em

Espanha, muitos autores continuam a associar o *pandero* que, segundo Fraigil Gil seria o quadrado, às *seguidillas* e com a *manolería* madrilenha. Em 1854, don Basilio Sebastián de Castellanos, publicou *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*, onde diz:

*“Está este género de poesía tan al uso de los españoles de ambos sexos, que cualquier manola, haciéndose son con el panderillo y cualquier manolo con la guitarra, pueden estarse días enteros improvisando seguidillas”*²²⁵

J. Fraile Gil menciona outro autor deste século, Mesonero Romanos, em *La vida social en Madrid* (1851-1860), onde no artigo dedicado ao *Carácter de los habitantes*, comenta os moradores de Lavapiés, a mesma zona a que no séc. XVIII o dramaturgo don Ramón de la Cruz se referia:

*“...las seguidillas por la polka, la bandurria y el pandero por la orquesta militar, o el organillo alemán.”*²²⁶

O único testemunho iconográfico de que dispomos é uma gravura produzida por volta de 1808, por Ametller, segundo um desenho de Zacarías Velásquez, hoje no arquivo Histórico de Barcelona, que representa a proclamação de Fernando VII na Plaza Mayor de Madrid a 19 de Março de 1808. Nele podemos ver uma tocadora de *pandero cuadrado*, decorado com as iniciais RV.²²⁷

Estes são os únicos testemunhos que nos foram possíveis recolher. Haverá certamente mais alusões em textos ou iconografia nomeadamente em Portugal, mas certamente não foram analisadas ou identificadas pela historiografia musical ou etnomusicologia.

4 Século XX. A Procura

Se o século XIX pareceu ser o século que em parte perdeu a relação com o passado e o mundo rural, é também o momento dessa tomada de consciência. É nesse fim de século que se destacam nomes como Leite Vasconcelos, e se criam novas áreas de

²²⁵Fraile Gil, José Manuel. “El pandero cuadrado en la villa y corte.” *Revista de Folklore*, 2003, p.160

²²⁶Idem.

²²⁷Idem.

especialização nas Ciências Humanas. Trata-se do início do processo da recolha, processo esse que tomará a meados do século XX a importância de uma arma cultural no período de revolução no território Português. Lamentavelmente este estudo não contempla a visão histórica da etnomusicologia espanhola.

Após o folclorismo do regime ditatorial, a etnomusicologia abraçou um anti-folclorismo, que lhe permitiu filtrar parte da construção anterior da imagem de nação, e encarar as características culturais como um emalhetado de componentes de variadas origens e resultado de processos de culturização e aculturação constantes entre povos, umas vezes mais, outras menos, isolados. As recolhas permitiram um mapeamento do território português em instrumentos musicais, as músicas, os rituais, os cantos, os temas, os tempos, as tradições etc, tentando contextualizar as características do local e possíveis origens, permitindo ainda algumas comparações com outros países. Foi este o trabalho incontornável de Ernesto Veiga de Oliveira, que se mantém, neste início de segunda década do séc. XXI, como a referência a nível Ibérico de interpretação e levantamento da cultura rural. O trabalho de Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça são igualmente importantes, em recolha áudio e vídeo, tal como na sua interpretação musicológica, tornando-se estes três investigadores nos mestres da procura das portugalidades ou culturalidades portuguesas. No nosso ver, parece-nos haver uma falta de estudo comparativo ibérico, uma vez que, embora com sistemas políticos há muito diferentes, em quase tudo partilham o tipo de ruralidade, principalmente como seria de esperar, na zona raiana. Esta é também a zona onde o pandeiro e o adufe encontram o *pandero cuadrado*.

4.1 Contexto Musicológico popular

A cultura popular no século XX, como seria de esperar, esteve sujeita a variados processos de influência, alteração, mimetismo e resistência, no fundo tal como sempre o foi, apenas com a diferença que com o caminho para a globalização surge a componente velocidade. Todos os processos naturais de relação cultural entre povos têm entrado num processo de aceleração desde a revolução industrial. Assim, já em meados do séc. XX, a ruralidade estava a sentir-se ameaçada e invadida pelos sistemas eléctricos de

reprodução e amplificação da música, os novos instrumentos e estilos musicais mais ou menos urbanos e descaracterizados, distantes das tradições locais. Foi neste contexto que a etnomusicologia sentiu a emergência de fazer o levantamento das culturas regionais, num esforço de resgatar a herança do passado em registos tecnológicos para que possam perdurar mais do que a memória do povo.

Devido às recolhas, compreenderam-se processos que tinham acontecido no passado, como o surgimento de novos instrumentos principalmente nas zonas litorais, e mais tardiamente, no interior. Constataram-se os efeitos da folclorização e previram-se os das novas tecnologias, bem como o efeito de proximidade que os transportes estariam a criar. Foi um momento de avaliação, ponderação e exposição para reutilização.

A música popular ganhou uma nova identidade, subdividiu-se em múltiplos sub-géneros e estilos, onde ainda tem espaço a música tradicional, igualmente subdividida em outros tantos subgéneros como fusão, folclore, *trad* (um *anglicismo/francesismo* dedicado à nova música tradicional europeia com base na revisitação e renovação), ou ainda músicas do mundo. Neste contexto mais abrangente de música tradicional, encontramos um lugar bem afirmado pelo adufe, visto como ligação ancestral com a cultura árabe, mediterrânea e beirã.

4.1.1 A Ruralidade

4.1.1.1 O Adufe como Símbolo

A aldeia mais portuguesa de Portugal, Monsanto, 1938

“Portugueses! Sigam o exemplo de Monsanto, a aldeia mais Portuguesa de Portugal! Sejam quais forem as vicissitudes, confiemos em nós próprios e nos chefes da nossa regeneração moral, saibamos guardar prudentemente, para lançar do alto da muralha, no momento oportuno, os cântaros da abundância... O Povo mais rico, (...), não é, certamente, o que tem mais dinheiro, mas o que tem mais alma!”²²⁸

²²⁸Félix, Pedro. “O concurso ‘A aldeia mais Portuguesa de Portugal’ (1938).” In *Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2003.

Esta é parte do discurso de António Ferro na entrega do *Galo de Prata* à aldeia de Monsanto, no entanto, vila desde 1927.

Em 1938, é criado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) a eleição da *aldeia mais portuguesa de Portugal*. Seria bienal, mas apenas se limitou à primeira edição. O objectivo seria a escolha da aldeia que “*maior resistência oferecia a decomposições e influências estranhas e o mais elevado estado de conservação no mais elevado grau de pureza das características*” segundo uma série de características definidas no regulamento do SPN.²²⁹

Em Portugal, fazia-se a reorganização administrativa do território, criavam-se as províncias e fronteiras, os primeiros mapas de pormenor, e intensificava-se o folclore e a tradição. O nome por trás de todo este aparato é António Ferro, o primeiro director do SPN que tinha por conceito político enaltecer o popular, o povo, a aldeia e a tradição. Para esta política cultural, povo é puro e a única fonte de bom gosto, o único caminho para a comunidade que vive perto da natureza e longe dos malefícios estrangeiros, que só contaminavam a sociedade com o caminho da perdição. A Aldeia torna-se a janela aberta para o passado, e a fonte inspiradora da chamada *raça*. A cidade “corrompe e polui”, são “*almas dilaceradas pela dúvida e pelo negativismo do século*”, segundo Oliveira Salazar.²³⁰ O campo é transformado numa alegoria da pureza, um espaço onde a natureza e Deus são unos e virtuosos, onde a pátria é presente nos traços de antiguidade Histórica, no orgulho, na autoridade e se preserva os valores familiares e morais. O trabalho árduo é visto como glorioso e um dever. É um espaço onde se encontra um “*sentimentalismo gentil, inocente, primitivo, puro, tradicional e verdadeiro*”.²³¹

Ana Cristina Brissos mostra em *Vozes do Povo*²³² a importância que António Joyce teve na “construção” das duas Aldeias mais Portuguesas: Monsanto e Paúl. Paúl seria a aldeia vencedora, uma vez que Monsanto já era vila desde 1927, mas os esforços de

229 Félix, Pedro. “O concurso ‘A aldeia mais Portuguesa de Portugal’ (1938).” In *Vozes do Povo*:...Op.Cit p.207 e 213

230Idem, p.212

231idem

232Brissos, Ana Cristina. “António Joyce (1888-1964) em dois tempos ideológicos.” In *Vozes do Povo: a Filclorização em Portugal*, 427-439. Oeiras: Celta Editora, 2003.

reclamação do prémio nunca foram ouvidos. Joyce, foi o responsável por muitos estudos e dinamização na recolha de cultura musical na época. Foi encarregado de organizar as apresentações das aldeias de Monsanto e Paúl, uma vez que depois do levantamento nacional, a zona da Beira Baixa destacou-se como a que mais correspondia aos objectivos do concurso. O musicólogo Rodney Gallop adquiriu um papel importante neste julgamento devido à sua obra, que se tornou uma referência para a época, *Cantares do Povo Português* e *A Book of Folkways*.

Para Joyce, Rodney Gallop descobrira na música da Beira Baixa um novo objecto de investigação, sendo de igual opinião Fernando Lopes Graça:

*“(…) não é apenas o sol-e-dó em 6/8, que quási todos os nossos folcloristas, com raras excepções, nos têm apresentado, prova-o já esta modesta colectânea do Sr. Gallop, a qual deixa ainda entrever possibilidades de um alargamento de vistas neste campo”*²³³

Para o maestro, estas canções estavam cheias dos “*saborosos modos arcaicos*”, de carácter estruturalista modal e *ético* no ponto de vista aristotélico da música, onde a cada escala modal corresponderia a um *ethos*. Acerca da música de Monsanto, no exemplo da canção de Santa cruz, Joyce afirmou:

*“O Ethos da variante manifesta-se em forma decididamente mais épica e máscula, e a respectiva escala (correspondente ao Fá a Fá de notas brancas) a que tipo antigo pertence, se não ao modo gregoriano, o modo mais raro de todos, o velho modo ‘Lidio’?”*²³⁴

Tudo isto levou a fazer de Monsanto a metáfora perfeita, de remotas origens, aldeia heroína épica da vitória na luta contra todos os inimigos, sejam eles mouros ou castelhanos. Joyce em conjunto com Sales Viana, criou uma atmosfera de entrada triunfal a caminho do castelo de Monsanto, encenada com os ranchos populares, grandes coros e grupos de sopro onde figuravam principalmente trompas que ladeavam a entrada. Ora, todo este aparato, tal como Ana Cristina Brissos diz, era em parte contra as directivas estatais, mas Joyce soube usa-las como estilo perfeito para o objectivo final

²³³Brissos, Ana Cristina. “António Joyce (1888-1964) em dois tempos ideológicos.”.Op. Cit. p.436

²³⁴Idem, p.437

do concurso e do próprio regime.

Nesta época passou-se a fomentar a produção cultural etnográfica em moldes controlados pelas recém criadas Casas-do-povo, que eram organismos estatais inseridos dentro das comunidades rurais, embora com cariz de associativismo, com o intuito de igualmente promover a alfabetização, organização de tempos livres, bem estar material e *bom gosto*. Toda esta organização dependente da FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), que organiza e promove as exibições dos ranchos folclóricos, o *nacional cançonetismo* e por assim dizer, a erudição popular e que levou também a que estrategicamente nas cidades se falasse de fado e marchas populares repudiando o jazz ou qualquer outra influência estrangeira.

O Adufe

É neste contexto que o adufe ressurge como um instrumento de apreço cultural Nacional. Toda a simbologia de ancestralidade é revista na adufeira, ou nas adufeiras. O repertório musical maioritariamente religioso, salpicado de paganismo, leva à renovação de um culto feminino que parece resgatar o elo com a terra das lendas e fábulas medievais, tão do gosto do programa historiográfico do regime de Salazar. O incentivo à criação de ranchos folclóricos, leva igualmente a um trabalho mais ou menos sério de levantamento e recolha locais do repertório de moldes antigos, evoluindo para os variadíssimos grupos de adufeiras espalhadas por toda a Beira Interior, actualmente.

Hoje este instrumento é o símbolo do Município de Monsanto, é o nome de uma revista cultural do mesmo município, o nome de um grupo musical, e motivo de acções de formação em construção e toque um pouco por todo o país, associado não às antigas Casas-do-povo, mas sim aos novos movimentos populares, ligados à música e danças tradicionais, que foram por sua vez resgatar as recolhas de etnomusicólogos como Michel Giacometti, Ernesto Veiga de Oliveira, Benjamim Pereira ou Alberto Sardinha.

Encontramo-lo nas várias lojas de artesanato típico português em variadíssimos formatos a par com as “igualmente típicas” *marafonas*, também da região. O adufe rivaliza com o *galo de Barcelos* e os *lenços de Viana*, todos eles ícones criados nos longos anos da ditadura e que parecem perdurar na simbologia e iconografia nacional.

4.1.1.2 O espaço

A mancha abrangida pela cristalização do uso do bímembranofone quadrangular no início do séc. XX proporciona-nos uma análise interessante de outros fenómenos de isolamentos culturais. A ancestralidade encontrada pelos folcloristas, etnógrafos e musicólogos do fim do séc. XIX e início do XX, revela que houve uma grande concentração populacional nas cidades e litoral, que seria um processo iniciado desde há séculos. A geografia, o sistema de organização social e as actividades agrícolas e pastoris permitem o descortinar de algumas possíveis razões.

A geografia

Em Portugal corresponde à zona raiana oriental, que vai desde Trás-os-Montes ao Alentejo Além-Guadiana. O espaço espanhol partilha este contorno fronteiriço, apenas se diferenciando nas zonas da Galiza e Astúrias. Estas duas últimas, marcadas pela Cordilheira Cantábrica, partilham do relevo montanhoso que percorre a zona raiana com o Sistema Central de onde se destacam as serras da Estrela, Gardunha, Malcata, e Gata, e mais a Sul as serras de São Mamede e Ossa, terminando com as elevações finais da Sierra Morena, chamadas de serras de Aracena e Adiça. O que nem sempre quer dizer que seja totalmente montanhoso havendo planícies e planaltos como Orlando Ribeiro caracterizou²³⁵:

“As grandes plataformas monótonas ou de suave ondulação, que à primeira vista, evocavam o Alentejo, estão, em Trás-os-Montes e na Beira Transmontana, algumas centenas de metros acima dele”

A par das semelhanças, temos as grandes diferenças como a “*feição alentejana do sul da Beira Baixa*”²³⁶, onde a Sul da Gardunha, na extensão que vai de Vila Velha de Rodão a Idanha-a-Nova, o rio Ponsul percorre uma falha que marca o degrau que permite uma alteração de 100 a 150 m de altitude, e que faz toda a diferença nos restantes componentes geográficos, como clima, fauna e flora.

²³⁵Ribeiro, Orlando. *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*. 7ª ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1998, p.41

²³⁶Ribeiro, Orlando. *O Mundo Rural*. Vol. 4. Opúsculos Geográficos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p.229.

Em termos geológicos, varia entre granitos, xistos e cristas de quartezitos²³⁷ que potenciam a existência de espécies vegetais diferentes. Acompanhadas de um clima predominantemente continental, é abundante o carvalho (*Quercus*) e as suas variantes como o sobreiro (*Quercus suber*), azinheira (*Quercus ilex*), carvalho negral (*Quercus Pyrenaica*) ou *rebollo* em castelhano. São espécies resistentes à abundância de água no Inverno e aos longos períodos de seca no Verão. Uma grande parte do terreno não é cultivado, encontrando-se entregue à esteva (*Cistus ladanifer*), que é uma planta típica dos solos xistosos²³⁸, tal como também estes são bons para a criação do trigo (*Triticum*) e centeio (*Secale cereale*), sendo que o centeio é uma planta menos exigente em relação ao solo, crescendo em terrenos arenosos de granito e xisto, em oposição ao trigo que é de solos barrosos.

A par das normais variações climáticas sazonais, ocorrem efeitos climáticos derivados ao relevo: vindas do ocidente as massas de ar Atlântico cobrem os altos das elevações com nuvens espessas que irão provocar as chuvas nos prados a Leste de León e em Castilla-la-Vieja, e do Sul, subindo pelos vales, os ventos de Estio Mediterrâneo bafejam por entre os caminhos montanhosos “*que indicam o caminho aos pastores transumantes*”²³⁹.

Para além dos cereais, esteva e carvalho, o castanheiro (*Castanea sativa*) no Centro e nas Beiras tem uma presença abundante, passando mais a sul a surgir a oliveira, naturalmente, uma vez que a grande proliferação da oliveira (*Olea europaea*) a mais de 500-700m de altitude é feita de maneira protegida e cuidada pelo Homem. É nas terras xistosas percorridas por muitas ribeiras do Sistema Ocreza e acidentadas por cristas de Quartezito que começa esta espécie a ser natural, de onde a partir do Ponsul, está já inserida no clima Norte-Alentejano.

Segundo Orlando Ribeiro, esta mesma zona a sul da Serra da Gardunha divide-se entre o campo e a charneca, exceptuando as já referidas cristas de Quartezito. O campo é xistoso, rico em arcoses, com relevo mais uniforme na superfície granítica lisa, mas um

237“Geological map of Spain 1994 - Full size”, n.d. <http://www.zonu.com/fullsize-en/2010-09-01-12020/Geological-map-of-Spain-1994.html>.

238Ribeiro, Orlando. *O Mundo Rural*. Op. Cit.

239Ribeiro, Orlando. *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*. Op. Cit., p.107

solo mais fundo e produtivo, de clima mais continental, coberto por mantos de piorno e giesta branca (*Cystisus multiflorus*). A charneca, de solo pobre, é quase apenas composta de xisto, de relevo ondulado de montículos e vales, cabeços e ribeiras profundas. Coberta por esteva e rosmaninho (*Lavandula stoechas*) e algum pinheiro bravo (*Pinus pinaster*), que inicia aí a sua proliferação na direcção da humidade do mar Atlântico.

Acima de 700-800m de altitude tudo muda, há mais humidade e chuva, frio e neve onde, o carvalho e o centeio se destacam pela resistência em altitude.

No que respeita à presença Humana, os sistemas de organização social e actividades agropecuárias variam também consoante o relevo, clima e solos. Entre os planaltos e planícies cerealíferas e as serras dedicadas à pastorícia, as populações também se dividem entre aldeias mais e menos populosas e dispersas. A montanha e os campos impõem a vida comunitária, ora pastoril dedicada aos lanifícios e lacticínios provenientes da cabra e ovelha, ora dos campos, entrega-se ao gado bovino e à produção cerealífera. Para a Orlando Ribeiro²⁴⁰, a vida comunitária depende da aceitação dos usos tradicionais, da limitações da vontade individual. Em torno das aldeias compactas estão as eiras para os cereais, palha e grão. Não há proprietários mas espaços comuns para os quais todos trabalham, ou rebanhos da comunidade que são levados por pastores a pastar em terras próximas, ou a viajar durante meses até sítios amenos e onde há abundância de alimento. Este sistema de organização é reforçado com a organização religiosa e administrativa que é coincidente, a aldeia, é a freguesia eclesiástica e civil. Todo o interior é semelhante, segundo este autor. O mesmo tipo de administração, povoamento aglomerado, cultura de centeio e trigo, sistema de afolheamento, solos pobres, clima rude em terra fria Transmontana e seca nos campos da Beira Baixa e Alentejo. No sul Alentejano, as aldeias são grandes, serradas e dispersas tornando a densidade populacional baixa, e a propriedade torna-se latifundiária e dependente do proletariado agrícola. No caso da Beira Baixa a terra não permite grande produção e a pecuária nunca deu trabalho a muitos, o que forçosamente levou a migrações na época dos trabalhos agrícolas. Chamados *ratinhos*, estes beirões vão ceifar as terras Alentejanas, há quem lhes chame igualmente *charnecos e cortelhões*. Não só iam para

²⁴⁰Ribeiro, Orlando. *O Mundo Rural*. Op. Cit., p.221

as cearas alentejanas, mas também para a apanha da azeitona em Espanha, antes claro, da guerra civil. Tal como acontecia com os percursos da transumância. As terras, para os pastores transumâtes não eram de Portugal e Espanha, mas sim dos caminhos “canadas” que os gados ibéricos percorriam desde tempos imemoriais.

O isolamento do interior, imposto pelo relevo, clima, sustento e administração civil e religiosa, também foi forçada pela ausência de vias de comunicação que existem desde meados do séc. XX. Na altura, a única passagem por estrada para o país vizinho era pela ponte do rio Erges, destinada a Valencia de Alcantara. É assim compreensível tanto a necessidade, como a imposição da persistência dos usos antigos.

“...um destino de isolamento e de arcaísmo pesa sobre estas terras distantes, arraianas, segregadas do núcleo atlântico da vida nacional.”²⁴¹

A dificuldade em encontrar fontes relativas à geografia espanhola limitou esta análise ao território português. A organização social e produção agropecuária do início do séc. XX, das zonas Galegas, Asturianas, ficaram claramente pobres em definição, em contraste com a, possivelmente semelhante, zona interior fronteiriça com Portugal.

A música

No que respeita à componente tradicional cultural musical, o trabalho de Ernesto Veiga de Oliveira, no século XX, tornou-se numa referência peninsular. É inúmeras vezes mencionado em artigos de etnomusicólogos espanhóis. Assim, é com maior segurança que poderemos delimitar e caracterizar a tradição musical no espaço Ibérico.

Ernesto V. Oliveira, na obra de referência *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*²⁴², agrupa o Planalto Alto Trasmontano com o Beirão, um pouco ao estilo da própria geografia que encontra no sul da Beira Baixa, no rio Ponsul, a fronteira geoclimática entre o Beirão e o Alto Alentejano. Este autor, tal como Orlando Ribeiro, define as gentes como fechadas em si, de vida difícil, inseridas num regime de auto-suficiência e cultura acentuadamente arcaizante. É nesta região que encontramos os “velhíssimos” cantares religiosos e de festa, trabalho e romarias, definidos como já

241 Ribeiro, Orlando. *O Mundo Rural*. Op. Cit., p.230

242 Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit.

vimos, por outros autores como os mais antigos e arcaicos na musicalidade. Os instrumentos são característicos do ciclo pastoril. Em Trás-os-Montes, encontramos a gaita de foles para os folguedos e danças como a dança dos pauliteiros, também com o bombo, caixa, pandeiro (quadrado), conchas, ferrinhos e raramente, o canto. Mas a gaita de foles também surge nas ocasiões cerimoniais e litúrgicas como o Natal, ofícios e procissões. É uma das regiões do país onde ainda se encontra o tamborileiro, um tocador de caixa com uma só baqueta e uma flauta vertical de três orifícios na outra mão, que por vezes é acompanhado pelo pandeiro (quadrado) tocado por mãos de mulheres. Salienta-se o facto de este Nordeste Português não ter qualquer vestígio dos instrumentos de cordas nas suas tradições, referimo-nos temporalmente até meados do séc. XX, data em que se inseria o estudo de Ernesto Oliveira.

Quanto às Beiras, já com um instrumento de cordas tradicional, a viola-beiroa, os velhos cantares da região são acompanhados maioritariamente pelo adufe, nas mãos das mulheres. Cantam-se as “alvissaras” nas cerimónias religiosas, ou muitos outros cantos para-religiosos em louvor de santos, santas e Nossas Senhoras ou em romarias e festas, ou então durante os trabalhos que contêm em si um grande repertório. Estas canções chegam à temática do dia-a-dia, do hábito de ao domingo de manhã se entoar algumas cantigas à soleira da porta, ou nas danças “ao comprido” associadas aos jovens.²⁴³ Há uma diferença nas tradições do toque do adufe entre Trás-os-Montes e as beiras. Enquanto na primeira região este é essencialmente festivo, nas Beiras é igualmente e marcadamente religioso.

Dentro das suas pequenas diferenciações, E. Oliveira destaca a importância do parentesco com a cultura que se encontra do outro lado da fronteira, a Asturo-Leonesa. O que parece unir Pontevedra (Galiza), Cangas del Narcea (Asturias), Peñaparda (antiga León/Rebollar), Berzocana (Estemadura/Cáceres), Aceuchal (Estemadura/Badajoz) e por fim Encinasola (Andalusia/Huelva), a Miranda do Douro, Duas Igrejas, Moimenta (Trás-os-Montes), Idanha-a-Nova, Povoia da Atalaia (Beira-Baixa), Santa Eulália (Alto-Alentejo/Portalegre) e São Marcos da Ataboeira (Baixo-Alentejo/Castro Verde) parece ser a cultura fronteiriça e resistente devido ao isolamento. O motivo pelo qual a mancha

²⁴³Não sabemos até que ponto estas danças ao comprido maioritariamente jovens não terão paralelismo nas danças tradicionais de El Rebollar, onde Peñaparda se destaca com a sua grande tradição de ritmos e danças lúdicas jovens.

de tradição mais “arcaisante” não se instalar no Minho português, terá a haver com o facto de esta região ter uma tradição musical caracteristicamente aberta a influências, fruto igualmente de uma grande densidade populacional. Talvez seja este o motivo de no Norte litoral e restante faixa Atlântica predominarem os cordofones (viola braguesa, viola amarantina, cavaquinhos, rabecas, guitarras, bandolim e violões) acompanhados de tambores, ferrinhos, reque-reques e canto, e mais recentemente os harmónios como os acordeões e concertinas introduzidos e característicos já do séc. XX.

O Alentejo, ainda marcado por um norte montanhoso, prolonga um certo “arcaísmo” partilhando da dificuldade de subsistência. A forma musical predominante é a vocal, onde se destacam os graves e solenes coros polifónicos, quiçá de origem medieval embora de criação recente, segundo Ernesto veiga de Oliveira.

Neste espaço é característico as canções coreografadas e festivas, muitas vezes apenas vocais entoadas durante os trabalhos do campo. As *saias* e os *balhos* são danças de roda acompanhadas por pandeireta, adufes, e na região *campaniça*, pela respectiva viola. Esta mesma região, a além-Guadiana, mantém a tradição do tamborileiro, tal como o de Trás-os-Montes, mas neste Sul distante, não tem as características festivas populares como no norte, dedicando-se em oposição ao meio religioso, onde tem um lugar menos representativo. Completando este jogo de opostos, o adufe ou pandeiro, em Trás-os-Montes, tem apenas um sentido popular festivo e não participa da vida religiosa ou para-religiosa.

Em Espanha, as temáticas variam entre as músicas de baile e festa popular, comum a quase todas as zonas e as exclusivamente religiosas, como ainda é a tradição em Berzocana, dedicada a São Fulgencio e Santa Florentina.

4.1.1.3 O tempo e a memória cultural

Os fenómenos Históricos, que levaram o pandeiro, adufe ou *pandero cuadrado* a fixar-se nas zonas do interior raiano português e nas zonas noroeste e Este raiano espanhol, poderão ser vários. Os vários séculos e processos de migração internos à península enriqueceram as culturas locais mais resistentes e isoladas. Raramente o poder político poderá ter só por si influenciado ou alterado a cultura de uma região, mas as fugas aos

poderes políticos, sim. Encontramos as zonas tocadoras de *adufe/pandeiros/panderos-cuadrados*, como zonas de isolamento, de geografia e clima inóspito e refúgio/resistência política. Por outro lado, encontramos a proximidade de uma ancestral via de comunicação e transporte comercial, criando um eixo Norte-Sul a meio da Península, a *Via da Prata*, tal como um dos caminhos de peregrinação a Santiago de Compostela. Não obstante, era também a zona de grandes fluxos anuais de transumância que permitiu a visível comunicação e continuação de tradições ao longo deste mesmo eixo montanhoso, a par de outros com que se cruzava. A estes factos soma-se o de ser um espaço pobre, de fracos recursos, que implica a migração sazonal de mão de obra para outros campos, que na Beira Baixa tomavam o nome de *ratinhos*.

Mas dediquemo-nos um pouco à contextualização de duas questões etnográficas que nos parecem importantes na caracterização da região abrangida no século XX pelo uso do adufe: os fluxos humanos naturais e políticos.

Fluxos humanos naturais

Um tipo de fluxo constante que vem percorrer em certos pontos os mesmos caminhos do adufe é a transumância. Há um factor que J. Mattoso²⁴⁴ evidencia, e que é importante para a compreensão da possível islamização da zona interior, é que é graças ao domínio islâmico que se desenvolve a indústria de lanifícios e lacticínios e com ela a transumância. Há novas técnicas introduzidas que levam a haver semelhanças na produção do queijo no Baixo Alentejo e na Serra da Estrela, e no proliferar da raça merina, a mais apreciada pela lã de grande qualidade. Na vizinha Espanha, estes fluxos de gado eram partilhados com os portugueses, chegando mesmo a percorrer cerca de quinhentos quilómetros entre a Extremadura e os prados e vales verdejantes Astúrianos da zona de Lumajo de Laciana, Degaña, Leitariegos, Cangas de Narcea e Somiedo. Curiosamente, todas elas zonas onde os usos do *pandero* quadrado ainda estão presentes em todo o seu caminho²⁴⁵.

²⁴⁴Mattoso, José. *Identificação de um País*. Op. Cit., p. 329 (vol I)

²⁴⁵A. Porro, Carlos, Alberto Jambrina Leal, Pablo Madrid Martín, Gonzalo Pérez Trascasa, and Ramón Marijuán Adrián. “Los Registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo de Laciana y Laguna de Negrillos (León), Octubre de 1952 (II).” *Revista de Folklore*, Maio 2011, p. 11-25

Como já referimos, não foram as querelas pela fronteira na Idade Média que impediram os pastores e os seus grandes rebanhos de percorrer as terras castelhanas e portuguesas, e sim a guerra civil espanhola no séc. XX. A transumância é uma tradição mediterrânea, com origem possivelmente na pré-história²⁴⁶, que leva a que no Verão os gados das terras secas procurem as pastagens frescas da montanha e no Inverno os gados de terras frias e cobertas de neve procurem abrigo e alimento nas planícies e vales. Obviamente estes fluxos criam conflitos entre criadores de gado estante e transumante e entre estes últimos e os agricultores. Em 1347, em Espanha, criou-se a *Mesta*, uma espécie de associação, aos olhos actuais, de criadores de gado, que criou legislações que obrigavam a respeitar cinco tipos de terrenos vedados: searas, vinhas, hortas, prados e defensas. Assim, juntamente com as canadas bem delimitadas e definidas, conseguiu-se manter uma relação equilibrada entre os criadores e produtores. Em Portugal as leis foram semelhantes, mas nunca foi criada uma *Mesta Portuguesa*.²⁴⁷ No séc. XVI dá-se um investimento político na criação de lã, o que levou ao desenvolvimento da criação transumante e ao desfavorecimento da agricultura, e a invasão desmedida dos campos por rebanhos numerosos. Como diz Orlando Ribeiro, tornando-se numa praga que a montanha derramava nas terras baixas todos os anos.

O destino de Inverno dos gados da zona da Beira Baixa e Norte-Alentejo eram os campos de Ourique. A Serra da Estrela recebia no Verão ovelhas de entre Tejo e Guadiana e de Espanha. Era aliás, a *cañada real* leonesa que unia os rebanhos que invernavam em Campo de Ourique e se juntavam aos espanhóis.

No séc. XX a Beira alta tinha acolhimento na Serra de Montemuro e Estrela. Os terrenos transmontanos têm características diferentes devido à necessidade de espaços de pastagem de Agosto (*Agostadouros*) e pastos de pousio, pois em Trás-os-Montes há a tradição da exploração das grandes propriedades, principalmente herdeiras de uma passada pertença religiosa-militar.

Maria José Lagos Trindade, na obra *Estudos de História Medieval*, faz um estudo aprofundado da pastorícia em Portugal e Península Ibérica no geral, com ênfase entre

²⁴⁶Ribeiro, Orlando. *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*. Op. Cit.

²⁴⁷José Lagos Trindade, Maria. *Estudos de História Medieval e outros*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1981. e, Ribeiro, Orlando. *Portugal o mediterrâneo e o atlântico*. Op. Cit, p.18

os séc. XII e XVI. Nele menciona os percursos, processos e períodos, tal como evidência a grande importância da produção da lã na região sul do que agora se chama Portugal, desde os tempos romanos.

Há portanto processos naturais de fluxo de gentes e costumes que poderão justificar por um lado o isolamento das tradições nos últimos séculos, mas por outro o contacto no passado com uma grande variedade de influências.

Fluxos humanos migratórios políticos:

As vias de comunicação

O eixo vertical que mantém, ou manteve, até há poucas décadas os usos culturais antigos onde o adufe se inseria poderá partilhar da influência por proximidade da importante via de comunicação da Antiguidade, a vulgarmente chamada *Via da Prata*. Esta via percorria um caminho por entre o relevo natural que ligava os portos marítimos e fluviais do sul na zona de Sevilha, com as zonas importantes do Norte peninsular passando por *Emerita Augusta* (Mérida) até Astorga, aos povos Galaicos, Astures, Váceos, etc. Esta *Via delapidata*, de onde deriva a evolução do nome, permitia não só a comunicação entre os extremos como a influência e trocas culturais e materiais com as povoações e cidades vizinhas ao caminho como era o caso da Egitânia (Idanha-a-Velha).

Juntamente com a peregrinação mercantil, este espaço conheceu, na Idade Média, a peregrinação a Santiago de Compostela, perpetuando o fluxo de gentes, culturas e conhecimentos. Na realidade, a zona interior raiana portuguesa e Espanhola chegou a ser ladeada por dois caminhos: o da antiga via romana e o que em Portugal ligava Faro a Beja, Évora e Guarda.

O repovoamento

Como afirma José Mattoso²⁴⁸, o chamado repovoamento dever-se-ia chamar *colonização*, uma vez que raramente se deram processos de povoar zonas mas apenas de migrar gentes pertencentes à nova organização para sítios já povoados por outras organizações. Estes colonizadores impõem culturas, substituem padrões de vida e processos de produção, bem como impõem submissão ao novo poder e controlo do

²⁴⁸Mattoso, José (coord.). *História de Portugal*. Vol. I, Antes de Portugal. Lisboa: Editorial Estampa, n.d, p.456 e Mattoso, José. *Identificação de um País*. Op. Cit.

território. Estas imposições facilmente caem em miscigenações e adaptações locais, como aconteceu desde sempre na península desde a Antiguidade. Assim, no espaço Ibérico, na altura das “reconquistas”, era um espaço de grande diversidade cultural e religiosa. Os moçárabes, detentores de uma continuidade da igreja cristã, eram combatidos pelos novos defensores de Deus, os Asturianos, que de cristãos tinham pouca história, mas conquistaram-na; os judeus, tolerados mais por islâmicos do que por cristãos e os islâmicos, quase todos de origem convertida, uma vez que os orientais eram poucos. Os cristãos arabizados (moçárabes), renegados por quase todos, foram procurando abrigos e zonas de resistência que se traduziram em pequenas bolsas a norte e centro, e que poderão ter levado variadas tradições culturais orientalizadas para zonas tradicionalmente resistentes à influência oriental:

“Os moçárabes podem, pois, ter representado um papel importante na transmissão de tradições vindas da época pré-muçulmana, sobretudo nas regiões onde a islamização foi superficial, como aconteceu justamente na área montanhosa do interior do país.”²⁴⁹

Mas este autor problematiza a questão questionando a noção de moçarabização: estes cristãos eram realmente detentores de uma genuinidade romana ibérica, ou germanizados para representarem o passado visigótico, e suficientemente islamizados para transportarem consigo a cultura muçulmana?

A guerra traz como consequência a insegurança, a ruralização, a fuga e o isolamento, que leva igualmente à “*arcaização do sistema social e produtivo*”²⁵⁰, e ao aparecimento de zonas de ninguém, ou menos povoadas. As “novas” terras eram divididas entre os senhores e os religiosos sob a alçada das ordens militares ou não militares. Os servos, antigos prisioneiros e escravos com culturas mais islamizadas, vão trabalhar as terras, chamavam-lhes os *servos casatos*, organizados em núcleos familiares e que derivará no nome *casais* e *caseiros*. As novas aldeias centram-se no núcleo das antigas villae romanas, e os terrenos dos novos senhores estendem-se às montanhas onde resistem e persistem comunidades autónomas e isoladas.

249Mattoso, José. *Identificação de um País*. Op. Cit. p.328 (vol.I)

250Mattoso, José (coord.). *História de Portugal*. Op. Cit.. E Mattoso, José. *Identificação de um País*. Op. Cit.

Do séc. XI ao XIII, dá-se o grande desenvolvimento e aumento demográfico no Norte e Litoral através do aumento do número de paróquias rurais, novos topónimos em novos locais já nos limites de outros mais antigos, novos desbravamentos para *villae* e agricultura que já se estende a zonas de montes e bosques, e a fundação de igrejas novas. O que levou a que houvesse um alargamento das áreas cultivadas e por isso produção, maior rendimento e mão de obra, aumento dos sistemas de defesa com guerreiros, criação de novas comunidades e reorganização das antigas, marginalidade, fundação de mosteiros e formação de monges e inevitavelmente a migração por excesso demográfico²⁵¹, principalmente no Norte-litoral peninsular (Galiza e Minho). As zonas de fronteira são controladas por *cavaleiros vilãos*, pertencentes à aristocracia local, que se traduzem em chefes guerreiros de comunidades locais independentes e que tradicionalmente não sedem ao sistema senhorial, e regem-se pelo colectivismo.

Começando pelo Norte, em Trás-os-Montes, Miranda do Mouro é dominada pelo território Leonês até ao tratado de Alcanizes ou *Alcanices*. Em 1286 é elevada a vila e adquire um valor importante estratégico, sendo elevada a cidade por D. João III em 1545, ano em que teve também a sua primeira diocese, retirando grande parte do território a Braga. Em 1762 sofre com a Guerra dos Sete Anos, que levou ao quase abandono da região, agravado pela ascensão de Bragança como cede episcopal desde 1680.²⁵²

Nas Beiras, Seia é tomada pelo reino de Leão em 1056, segundo um acordo. Viseu e Lamego resistiram, o Alto Côa foi Almoravida até ao final do XI passando depois a leonês. No final do séc. XI, Afonso IX de Leão desanexa uma grande área da zona de Ciudad Rodrigo e funda um novo concelho, o Sabugal, que veio aumentar a importância de aldeias como Alfaiates, Vilar Maior, Caria Talaya e Sabugal-o-Velho. Portugal domina a zona com Sancho I, repovoando e criando a Sortelha (retirada ao termo da Covilhã) e vindo rivalizar com o Sabugal espanhol, estas rivalidades só terminam com o acordo de Alcanizes entre D. Dinis e D. Fernando IV de Castela e Leão, em 1297. Nessa altura já há um século que a zona estava a ser repovoada do lado Leonês por colonos

²⁵¹E pelo facto de os avanços tecnológicos herdados da cultura islâmica reduzir bastante mão de obra.

²⁵²“Câmara Municipal de Miranda do Douro - História”, n.d. <http://www.cm-mdouro.pt/historia/>.

maioritariamente Galegos.²⁵³ O Alto Côa volta a sofrer alterações fronteiriças no final do séc. XIV com as Guerras Fernandinas (1373-1383). Com as invasões Castelhanas, o Sabugal foi das últimas praças a ser devolvida, já após o tratado realizado em Lisboa entre as duas coroas, em 1393. As vias de comunicação são melhoradas e pela raia da Beira Alta passam as novas estradas para a Guarda, Salamanca, Belmonte, Covilhã, e Penamacor, tornando o Sabugal numa zona de grande fluxo humano. Mais tarde volta a sofrer com grande instabilidade durante as guerras da Restauração no séc. XVII, e no séc. XIX com as invasões francesas, o que torna esta região de Riba Côa numa zona culturalmente marcada pela instabilidade e sobrevivência.

A Beira Baixa sofreu com a desertificação no séc. XII, levando D. Sancho I a transferir a diocese da Egitânia (Idanha-a-Velha) para a Guarda. Esta diocese era desde tempos romanos um ponto importante de passagem e comunicação entre a Guarda e Mérida, bem como centro administrativo. Segundo algumas fontes, foi tornada diocese pelos Suevos pelo rei Teodomiro, no séc. V. Em 585, foi bispado Visigótico, em 713, grande centro populacional e institucional islâmico e por fim após a transferência de Sancho I, comenda Templária. Em 1114, num documento de doação de D. Teresa a D. Egas Gosendiz, refere-se que há muito que já se encontrava deserta, o que levará a crer que após o período de reconquista por Afonso Henriques, seguido de novo recuperar islâmico, e novamente reaquisição da região por Sancho I, a zona tenha ficado bastante marcada socialmente pelos saques e razias, banditismo e insegurança extrema, entrando em desertificação e perdendo a maior parte dos traçados de caminhos antigos. Durante o séc. XII há várias tentativas de repovoamento, por Sancho II, mas o facto de a fronteira se ter deslocado para sul e Leste não veio ajudar a esse esforço político, até que D. Manuel I atribui um novo Foral em 1510, na esperança de uma renovada afluência, mas de nada serviu²⁵⁴. Em Penha Garcia, no entanto, há uma particularidade a realçar, é que devido a situar-se numa Crista Quartzítica, e havendo desde sempre ouro a deslizar pelo rio Ponsul manteve alguma povoação, e actividade de garimpo, que se manteve até aos anos 90 do séc. XX. À sua volta e marcado pelo controlo Templário que mais tarde se

253“Quadrazais”, n.d. <http://www.quadrazais.net/pt/patrimonio.php?id=4>; e “Câmara Municipal do Sabugal”, n.d. http://web.cm-sabugal.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=179.

254“Município de Idanha-a-Nova”, n.d. <http://www.cm-idanhanova.pt/>.

torna Ordem de Cristo, desenvolveram-se outras localidades com situação geográfica mais relevante como Castelo-Branco, a sul. Tem Foral de 1213 e torna-se cidade em 1771 por D. José e o Papa Clemente XIV, que cria aí uma nova diocese, mais tarde extinta em 1881. Veio a tornar-se capital de distrito já no séc. XX, em 1959.

Mais a sul, representando o Alto Alentejo, temos Marvão e Portalegre, igualmente Templárias. Esta última cedo se tornou sede de concelho, em 1253²⁵⁵, com foral de D. Afonso III em 1259 devido à sua importância de local de passagem. Com algumas instabilidades no reinado de D. Dinis, é mais tarde em 1550 tornada cidade por D. João III. Na altura, segundo António Ventura,²⁵⁶ era um grande centro urbano desenvolvido e dedicado à indústria textil, igualável a Guarda e Estremoz.

Elvas sofreu igualmente com os momentos de avanço e recuo da reconquista de Afonso Henriques até Sancho II, em 1229. Em 1513, foi elevada a cidade por D. Manuel I, e em 1659, teve um papel importante na defesa na guerra da Restauração, marcada pela proximidade de Badajoz, ficando conhecida a zona como as *Linhas de Elvas*.

Moura e Serpa, já pertencente à região Além-Guadiana, são marcadas pela ocupação islâmica, depois leonesa e portuguesa intermitentemente devido a questões políticas²⁵⁷. Foram conquistadas pelas ordens de San Juan (Moura 1232) e Santiago (Serpa 1232 juntamente com o Infante D. Fernando). Estas duas localidades foram igualmente importantes e abaladas pela Guerra da Restauração, mas foram desde cedo importantes centros populacionais pertencentes antigos caminhos de ligação entre as serras.

A Banda Galega

Embora esta dissertação procure fazer um levantamento da informação já apresentada por outros investigadores, uma vez que se trata de um instrumento musical que une a cultura material à imaterial, não podemos omitir ou esquecer a informação que fica na memória e na cultura das gentes. A memória cultural, podendo ou não ser confirmada ou desmentida pelas provas documentais, constrói a sua própria verdade.

²⁵⁵“.: Municipio de Portalegre .:”, n.d. <http://www.cm-portalegre.pt/page.php?page=349>.

²⁵⁶Idem.

²⁵⁷Péres Macías, Juan Aurelio, and Juan Luis Carriazo Rubio, eds. *La Banda Gallega. Conquista y Fortificación de un espacio de Frontera (siglos XIII-XVIII)*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, 2005.

Em Encinasola, Huelva, encontramos a tradição do toque de um instrumento de nome *pandero*, que tem a forma quadrada, mas que em termos de construção difere grandemente de todos os outros, quer ibéricos, quer africanos ou sul-americanos. A etnomusicologia actual não lhe confere grande destaque, uma vez que há poucos indícios de que se trate realmente de uma tradição ancestral na região de Huelva, igualmente apelidada de *Banda Galega*. A reminiscência de uma antiga migração galega para esta zona, consta que seria da altura da afirmação fronteiriça entre Portugal e Espanha, que corresponderia aos reinados de Afonso X, o Sábio, e Afonso III de Portugal. Esta é a justificação para a grande influência “galega” nas tradições culturais da região, tão díspares das suas vizinhas. O *pandero* é então usado em Encinasola durante os rituais fúnebres dedicados a crianças, e associado ao estilo musical fandango. O etnomusicólogo J. Fraile Gil²⁵⁸ desconstrói um pouco a especificidade do ritual, ao afirmar que era um tipo de tradição comum a toda a península na Idade Média, e Judith Cohen²⁵⁹, afirma até que é de pouco crédito o levantamento de informação que efectuou na região. Alguns etnógrafos²⁶⁰ associam este *galeguismo*, ao processo de repovoação e essencialmente aos ganadeiros transumâtes no séc. XV. Eram maioritariamente leoneses e com eles trouxeram os cultos dos santos²⁶¹ e do Corpus Christi, bem como as suas danças e instrumentos, de onde se destaca o tamborileiro e o gaiteiro. Este conjunto de tradições entraram em decadência no séc. XX com a crise das minas, de que dependia a região. Os historiadores Juan Aurélio Pérez Macías e Juan Luis Carnazo Rubio, editores da obra *La Banda Gallega. Conquista y Fortificación de un Espacio de Frontera (siglo XIII-XVIII)*²⁶², a propósito do estudo sobre as fortificações da chamada

258Fraile Gil, José Manuel. “El Pandero cuadrado en El Rebollar salmantino.” *Salamanca. Revista de Estudios*, 1982.

259Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” Op. Cit.; e Cohen, Judith. “El Pandero cuadrado en España y Portugal.” Op. Cit.

260Penella Delgado, Alfredo. *Danzas Rituales de la Provincia de Huelva*. Junta de Andalucía - Consejería de Cultura, 2010.

261Segundo o documentário com guião e documentação de Celeste Jiménez de Madariaga e Juan Agudo Torrico, a lista de santos e afins é grande: S. Sebastião, A Virgem da Esperança, Corpus Christi, S. Benito Abad, Virgem de Pedras Alvas, Virgem da Arrábida, S. João Baptista, Nossa Senhora de la Blanca, A Virgem da Penha, S. Bartolomeu, Nossa Senhora de Tortola, e Santo António de Pádua.

262Péres Macías, Juan Aurelio, e Juan Luis Carriazo Rubio, eds. *La Banda Gallega. Conquista y Fortificación de un*

Banda Galega, explanam a questão mais rigorosamente. Segundo Manuel González Jiménez, o termo *Banda Gallega* tem origem em Sevilha, numa expressão antiga que se opunha à chamada *Banda Morisca*, com centro em Granada ainda quando esta era Nazari. A faixa, segundo o historiador, se fosse de confronto apenas com o vizinho português chamar-se-ia certamente *Banda Portuguesa* e não *Galega*, o que nos leva a outros factos político/demográficos, até porque houve desde sempre uma grande partilha familiar e cultural entre os dois lados da fronteira. Assim, em 1158, ao se repartir o restante território recém conquistado Al-Ândalus, por Castela e Leão, a Castela correspondeu os territórios de Sevilha e os restantes da margem esquerda do Guadalquivir, ao passo que a Leão ficou destinada a zona do Guadalquivir até ao mar. A par deste facto, mais tarde, segundo Don Rodrigo Jiménez de Rada, quando D. Afonso VII dividiu o reino pelos filhos, deu a Fernando junto com o reino de Leão, “*residuum versus mare et Portugaliam*”²⁶³. Com a afirmação da fronteira, entre Afonso III e Afonso X, entrou-se num novo processo de repovoamento, pois a zona parecia estar ainda bastante deserta e perigosa, apenas percorrida por pastores transumâtes e viajantes do caminho que vinha da Extremadura por Mourão, Cumbres até Santa Ollala (*via da Prata*) e a que unia Serpa a Santa Ollala por Aroche e Aracena, tornando-a num cruzamento importante a caminho de Sevilha. O que terá levado a chamar esta zona de *galega* será principalmente o facto de ter sido zona de comunicação Leão/Al-Ândalus e povoado por Leoneses e nunca fruto de um facto político/fronteiriço, uma vez que se trata de uma migração cultural e não militar. Gentes do norte, que em linguagem popular lhes chamariam e ainda chamam, *gallegos*, uso igualmente comum em certas zonas de Portugal, principalmente no Alentejo.

Pode-se concluir, assim, que de norte a sul, a zona chamada raiana é historicamente marcada pela união cultural entre os dois lados, mas vítima da desunião política entre reinos cristãos e muçulmanos. A par de uma geografia difícil, foi igualmente complicada a preservação das populações perante as guerras e banditismo que a maioria das vezes

espacio de Frontera (siglos XIII-XVIII). Op. Cit.

263 Consultar Péres Macías, Juan Aurelio, e Juan Luis Carriazo Rubio, eds. *La Banda Gallega. Conquista y Fortificación de un espacio de Frontera (siglos XIII-XVIII)*Op. Cit. p. 67

foram o principal motivo de desertificação. O facto de serem zonas limítrofes remete-as para um lugar de constante isolamento/concentração político-militar e ao mesmo tempo barreira contra grandes forças militares que forçavam as passagens e os caminhos muitas vezes fragilmente guardados, uma vez que são terras de pastores, gentes simples de vida dura e comerciantes dedicados ao contrabando entre serras. Na reconquista multiplicam-se as concessões às ordens religiosas e militares, os Templários dominaram as zonas calcárias da Beira Baixa, os Hospitalários Avis e Santiago, as zonas de Moura e Serpa, o que colocou as ordens militares como as grandes detentoras de terrenos por onde passavam os grandes rebanhos transumâtes, e com isso lucravam os dividendos habituais sobre as passagens. Os mosteiros, a norte:

“Os mosteiros tornaram-se, assim, instrumentos de senhoriação, e por vezes ainda mais absorventes do que os próprios senhores”²⁶⁴

Não tinham o poder da força, mas a escrita dava-lhes o poder de registar as informações sobre os domínios e as dívidas. A Ordem Cisterciense dedicou-se ao trabalho manual dos conversos, que era na altura quase gratuita, tendo um papel importante na economia de produção e troca. Fixaram-se principalmente junto a caminhos e cruzamentos, criaram grandes extensões de campos de cultivo, organizaram os transportes e vendas e melhoraram as técnicas de conservação dos produtos. A partir do Séc. XIII adquiriram o poder senhorial sobre as povoações pertencentes aos seus campos. A reforma gregoriana, de apoio Leonês e Francês, potencializou a capacidade de bispos e seus auxiliares poderem ser senhores igualmente. Seguiram-se os Cluniacenses, igualmente apoiados em Leão que irão dominar todas as zonas cistercienses. Trás-os-Montes e as Beiras, embora com menos mosteiros de que o litoral, foram marcadas por esta organização que se reflectiu na cultura popular, analisado no trabalho de Anne Caufriez²⁶⁵ sobre Trás-os-Montes, *Le Chant du Pain*, quer pela gestão comunitária da sociedade, como nas canções e romanceiro tão elaborados e únicos.

Entre Trás-os-Montes e a beira Baixa surgiu ainda um outro sistema de organização

²⁶⁴Mattoso, José. *Identificação de um País*. Op. Cit., p.196 (vol I)

²⁶⁵Caufriez, Anne. *Le Chant Du Pain, Trás-os-Montes*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

marginal ao resto do território, as *Beestrias*²⁶⁶. Estas zonas caracterizavam-se por auto-elegerem um senhor que as iria representar na corte. Eram livres da escolha do seu senhor, que seria um membro de importância social local. As cartas de foral de Afonso III de 1258, são aforamentos colectivos, demonstrando uma organização pré-existente. Estas comunidades não só escolhiam o seu representante como o *mordomo* e os juizes. Sob este regime estiveram a Galiza, Trás-os-Montes, Alto Douro e a Beira Alta, onde Trás-os-Montes teve um papel de maior luta e resistência ao poder senhorial. Coincidentemente com a mancha “arcaizante” cultural onde se integra o adufe. Com este perfil social, é-nos permitido definir e compreender a organização praticada até há poucas décadas, nestes mesmos lugares. José Mattoso, em *Identificação de um País*, esboça ainda na Idade Média uma imagem quase espelhada da realidade no início do séc. XX²⁶⁷. A solidariedade campesina, o parentesco, a organização comunitária, civil e religiosa, apenas abrangem a área local e criam ligações de amizade ou inimizade com os vizinhos, perante leis bem definidas que permitem a preservação da paz, como o exemplo de um criminoso numa determinada aldeia não ser punido noutra, caso seja identificado. Promovem-se os encontros entre comunidades em romarias às ermidas, unidas pelas crenças mistas entre o pagão e o cristão que existiam desde tempos imemoriais e por isso mantêm o equilíbrio entre zonas que abrangem dezenas de quilómetros de área. Nessas celebrações efectuavam-se rituais ainda hoje existentes em diversos locais, como o da benção dos gados antes da partida para a transumância; das colheiras etc. Eram nestas romarias que se criavam os momentos de neutralidade hierárquica, os senhores, o clero e o povo saíam à rua e festejavam como iguais, tornando estes momentos em momentos únicos de comunhão comunitária promovendo o fortalecimento dos laços de confiança. Era também a altura de enamoramento dos jovens que, com vidas difíceis e isoladas então se dedicavam ao embelezamento e à convivência, para futuros compromissos matrimoniais. É neste âmbito que a tradição do São João, de caris pagão em terras cristãs e islâmicas se adaptou bem e sobreviveu enriquecendo-se de rituais, danças e canções.

As romarias promoveram as feiras e o comércio, que entre o séc. XII e XIII cresceram

²⁶⁶Mattoso, José. *Identificação de um País*. Op. Cit., p.283 (vol. I)

²⁶⁷Mattoso, José. *Identificação de um País*. Op. Cit., p.293,(vol. I)

tanto como a demografia. Atraíam gentes locais e estrangeiras, religiosos pregadores fervorosos²⁶⁸, comerciantes ambulantes e artistas jugralescos, cedreros, bufões e saltimbancos, pelo menos até ao séc. XIV, com relatos escritos.

Para os povos destas regiões mais isoladas, as crenças pagãs comungavam de um mesmo misticismo com a igreja católica cluniacense. O clero cedia em algumas tendências pagãs como meio de manter importância. As forças ocultas e os locais sagrados são transferidos para as imagens dos santos, as suas relíquias e a bíblia. Segundo J. Mattoso²⁶⁹, as procissões tornaram-se nos compromissos entre o popular e o clero. As voltas à igreja, as mesinhas e rezas, as promessas, os ex-votos, são alguns exemplos dessa união, embora a igreja condene a manipulação das forças ocultas e sagradas, e as que são claramente aceites são convertidas em acções contra o demónio. Condena-se o instinto, a mulher, a sexualidade e remetem-se os demónios e o mal para os espaços da natureza como florestas, montes, águas, pontes, cruzamentos, locais de antiga associação à feitiçaria. Em contraste, os santos, santas e virgens ocupam os locais dos antigos cultos nos montes e penedos onde lhes são erguidos capelinhas. O culto mariano, típico do final da Idade Média, enraíza-se no interior isolado rivalizando com o São João, São Pedro e outros de tradição antiga.

Os grandes centros populacionais a norte, com as instabilidades fronteiriças, foram remetidos à fome e desertificação muito cedo, o que lhe perpetuou uma cristalização de hábitos e tradições²⁷⁰, pontualmente marcados pelos novos centros e vias de

268 Por vezes violentos entre rivais como os Franciscanos e Dominicanos. Em plena praça pública, por vezes eram grandes os espectáculos de “luta religiosa”. Conf. Identificação de um País, p.62 (vol. II)

269 Mattoso, José. *Identificação de um País*. Op. Cit., p.405 (vol. I)

270 Recomendamos a leitura da obra de José Mattoso, *Identificação de um País*, onde das pp.443-446 faz um breve resumo da vida quotidiana nos concelhos do interior na Idade Média. O calendário religioso corresponde ao natural do trabalho do campo e pastorícia e produção artesanal, tal como marca os dias de importância política e jurídica. No calendário, a par do funcionamento inerente à comunidade, encontrava-se o momento de melhorar as defesas contra as *razias* e *fussadas* constantes de Maio a Agosto. Esta era a altura de se reforçar as vigias nos campos até a ceifa. O “inimigo” seriam os islâmicos, mas também mais tarde os leoneses, ou simplesmente os bandidos a monte, ávidos de resgatar gado e bens valiosos. Curiosamente, o calendário regula-se maioritariamente por santos e não por santas ou virgens, por exemplo: 30 de Novembro, Santo André, fim da engorda; 2 de Fevereiro, Nossa Sra das candeias, mudança de alcaide e aportelados; 24 de Junho, São João, mudança de pastores e partida de rebanhos; 10 de Junho, S. Cristóvão, reunião de parcerias dos moinhos e

comunicação principais, essencialmente distantes. A Guerra da Restauração terá possivelmente marcado o imaginário mais recente nas tradições raianas e por isso o repertório “*anti-castelhano*” nas canções beiroas, mas “*amantes*” e participando de um mesmo povo, famílias, actividades agro-pecuárias e cultura com os vizinhos, agora pertencentes a um território castelhano. Só um passado de grande relevância cultural poderia cristalizar uma riqueza tão grande em zonas de actual desertificação. Miranda do Douro, Sabugal e a Egitânia ou Idanha-a-Velha são testemunho desse fenómeno, e a sul, a aparente herança *galega* presente nos dois lados da mesma cultura, pode ser uma simples persistência de uma tradição cultural proporcionada pelos caminhos pastoris e comerciais, ou então, o produto de uma marcante colonização/repovoamento.

As Palavras

*“Senhora do Almotão,
quem tendes por companhia?
É o senhor S. Romão
Capitão da mouraria.”*²⁷¹

*“ Que festa fazem os mouros
Na noite de S. João.
Correm Cavalos e touros
Com canas verdes na mão.”*²⁷²

A relação entre o termo adufe e a identificação da tradição islâmica, é partilhada por outros elementos, tal como vimos nos versos de Gil Vicente onde o *mouro* ou *moreno* é o detentor do conhecimento das tradições dançantes da Beira, ou as mouras belíssimas propõem acordos com os mais aventureiros nas noites de São João. Os povos islâmicos, últimos senhores de terras de Egitânia, antes da destruição do povoado que o levou à

azenhas; 14 de Setembro, S. Cipriano, entrega de novos arados aos agricultores; 29 Setembro, S. Miguel, início da caça ao coelho, fim de encarecimento do pão e início da venda do vinho; 11 de Novembro, S. Martinho, fim de trabalhos de reparação de muralhas, regresso dos rebanhos, recolhimento para o inverno.

271 Lopes Dias, Jaime. *Etnografia da Beira*, Vol. III. 2nd ed. Etnografia da Beira. Lisboa: Câmara Municipal de Idanha-a-Nova, 1955.

272 Joyce, António Avelino. *Relatório do Jurí Provincial da Beira Baixa*. Lisboa, 1939.; e Crespo, Firmino. *Senhora do Almotão*. Lisboa: Ed. Autor, 1963.

desertificação, terão deixado para trás um passado marcadamente mais estável do que as posteriores *razias* e guerras entre cristãos. Como realça Judith Cohen, em Berzocana, perto de Cáceres, o *pandero* é orgulhosamente mozárabe, tal como os outros possíveis restos culturais que por lá tenham ficado.

As palavras tornam-se, por vezes, nas marcas culturais identitárias reais desse passado. A palavra *adufe* será certamente de origem árabe e terá surgido no ocidente com o domínio islâmico. O mesmo não podemos dizer do instrumento, que nada comprova nem desmente que já seria usado na península antes do séc. VIII. Mas o que para além desse instrumento ele veio representar para as gentes que adoptaram o seu termo, pode dizer alguma coisa acerca do passado. Etimologicamente, a definição de *adufe*, *adufa* e *adufô* pouco têm a haver uns com os outros a não ser no âmbito formal, pois todos partilham de uma forma quadrada. No *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*²⁷³, *adufa* surge como “*lado, flanco, batente de porta, como unidade de duff*”, definição que já referimos acerca do nome *duff*, que em árabe quer dizer *fazer bater os laterais*, algo bastante ligado à descrição do toque do instrumento. Mas neste dicionário surge a referência que na península de Setúbal, nas salinas, as *adufas* “*são as aberturas que fazem comunicar os viveiros com as caldeiras*”, de forma quadrada, tal como no texto de Fernão Lopes, crónica de D. João I, surge a palavra associada possivelmente a algo quadrado:

“*Veose aly armado de huñas solhas e huñ loudel e huñ guorjal de malha e huñ baçinete de camal em çima a huña adufa de madeira amte elle...*”²⁷⁴

No mesmo dicionário, a palavra *adufô* é sinónimo de “*tijolo cru*”, de “*forma quadrada*”, é uma “*variante de adufa*”, na caracterização da forma.

Noutro Dicionário dedicado à Língua Portuguesa²⁷⁵, de Augusto Moreno, encontramos mais identificações. *Adufa* é o “*anteparo exterior das janelas; represa; roda que esmaga a azeitona no lagar de azeite*”. Tal como *adufar* é não só tocar o instrumento,

273Machado, José Pedro. “Adufa.” *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editora Confluência, 1959.

274Machado, José Pedro. “Adufa.” *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Op. Cit., p.94

275Moreno, Augusto. “Adufa, adufe, adufô.” *Dicionário Complementar da Língua Portuguesa*. Porto: Livraria Editôra Educação Nacional, 1938.

mas também “*resguardar com adufas*”. *Adufo*, é “*peça rectangular de barro amassado e seco ao sol; adobe*”. Como vemos, o radical *aduf*, acima de tudo identifica-se com a forma quadrada, mesmo quando é denominada de roda que esmaga a azeitona no lagar de azeite, uma vez que, em certos casos, se trata não de uma roda, mas de uma peça em madeira quadrada que comprime uniformemente as restantes esteiras redondas onde estão as azeitonas no processo de extração de azeite²⁷⁶. No que respeita ao anteparo exterior das janelas, cremos que se trata das popularmente chamadas “*janelas de adufa*” ou *mucharabias*, feitas de um quadriculado de ripas de madeira que permitem o arrefecimento das casas e ao mesmo tempo uma protecção visual para o seu interior.

Não sabemos quais os sentidos etimológicos da palavra adufe no castelhano ou dialectos de Espanha, e por isso não podemos traçar um hipotético mapa de vestígios linguísticos relacionados com o adufe na península, que acreditamos possa ser de grande interesse.

4.1.2 O tocador e as tradições

*“As armas do mê adufe,
Eu as farê retenir:
As catchopas do mê tempo
Eu as farei aqui vir.”*

*“As armas do mê adufe
Sã de pá de larangêra:
quem hòver de tocar nele,
Hà-de ter a mã legêra.”²⁷⁷ (Monsanto)*

*“Por cima del aro de mi pandero
como veo el malo, veo el bueno”²⁷⁸ (Zamora)*

²⁷⁶s.a. *Círculo Arqueológico. roteiro de visita a Idanha-a-velha*. Idanha-a-Nova: Gabinete de Arqueologia da CM de Idanha-a-Nova, 1988. Nesta obra é explicado o processo de extração de azeite na região de Idanha-a-velha e onde surge o nome adufa, relativamente à peça quadrada que permite uma equilibrada força de pressão sobre os discos.

²⁷⁷Buescu, Maria Leonor de Carvalho. *Monsanto Etnografia e linguagem*. Vol. 7. Publicações do Centro de estudos Filológicos. Lisboa: Sá da Costa, 1961, p.259.

²⁷⁸Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” *Op. Cit.*, p.118

“Este pandeiro que toco
é de coiro d’ovella
inda onte comeu herba
e hoxe toca que rabéa”²⁷⁹ (A Coruña)

“A la iglesia, si muero,
me las tengo de llevar,
castañuelas y pandero,
y la caña de pescar.” (El Rebollar)

Geralmente tocado para acompanhar o próprio canto, a solo ou em grupo, é quase exclusivo das mulheres. A Beira Baixa destaca-se pelo facto dos grupos que dançam não serem mistos, haveria mesmo danças só para mulheres solteiras, e outras só para mulheres casadas²⁸⁰. Ernesto Veiga de Oliveira, ressalva que é marcada a distinção entre o masculino dos tambores e caixas, e o feminino dos adufes, pandeiros e pandeiretas, embora em Vilarinho da Lomba, Vinhais (Trás-os-Montes), os homens toquem uma versão redonda do pandeiro. No Teixoso, na Covilhã, os homens também tocavam o adufe na noite de São João. No entanto, as mulheres da Beira Baixa não participavam com o toque do adufe nas *folias* do *Espírito Santo*, por ser uma celebração essencialmente masculina. E curiosamente, salienta E. V. Oliveira²⁸¹, durante as festas da Senhora do Almortão, estes, antes da procissão, e identificados com as insígnias da *folia do Espírito Santo*, tocavam o adufe, mostrando que embora não fosse o seu domínio, tinham o direito à participação.

Em Espanha, dispomos de pouca informação em relação aos usos masculinos nas recolhas etnográficas contemporâneas. Na Galiza em Parandata (Pontevedra), há o costume de homens tocarem o *pandero cuadrado*, mas de um modo completamente

279“Os Instrumentos Musicais na Tradição Galega» Pandeiro (cadrado)”, n.d.
<http://www.consellodacultura.org/asg/instrumentos/os-membranofonos/pandeiro-cadrado/>.

280Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” *Op. Cit.*

281Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 3rd ed. Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, 2000.

diferente do das mulheres, seguram-no entre as pernas, e percutem-no com os nós dos dedos.

J. Cohen²⁸² relaciona as tradições do toque do adufe e pandero com a religião e ritual, vida comunitária e agricultura, fertilidade e sexualidade e enamoramento (corte). Trata-se assim, de parte de uma identidade regulada por factores externos como a geografia, solos, clima, estações do ano; e internos, de produção agrícola e pastoril, de gestão comunitária, relações de vizinhança e religiosidade.

“... a própria organização do calendário agrícola e pastoril, de tal modo entrosado com o calendário religioso, ritual e festivo que têm de ser percebidos como um todo. Os eixos fundamentais e mais arcaicos da sua estruturação – os ciclos solares e lunares e, inseparável destes, o ciclo vegetativo – vêm a combinar-se e a sofrer uma reelaboração ao longo do processo de cristianização e domesticação do tempo e dos modos de o sinalizar, nele se vindo a inscrever e a tomar relevo o ciclo da vida de Cristo e da Virgem e todo o santoral.”²⁸³

Embora seja difícil dividir a vida comunitária da religiosa, achamos importante salientar alguns exemplos onde esta ligação é menos equilibrada, uma vez que há exemplos de manifestações culturais, um pouco por toda a península, sem traços de influência religiosa e outros em que esta é o foco central.

Místico/religioso

Como vimos anteriormente, o processo de cristianização das zonas tradicionalmente isoladas terá sido através da migração de povos cristãos, núcleos familiares de servos convertidos (novos cristãos), migração de comunidades religiosas que vieram organizar e regular o espaço, o poder senhorial e religioso (dioceses) associado a centros de maior população ou pequenos centros urbanos, umas vezes com maior, outras com menor poder interventivo nos grupos comunitários das regiões. Por último, a guerra, que ao trazer o medo e a desertificação aumenta a necessidade do acolhimento místico e que

282Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” *E Op. Cit.*

283 Brito, Joaquim Pais de. “Coerência, incerteza e ritual no calendário agrícola.” In *O voo do arado*, 217-229. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1996.

em face de um antigo paganismo aparentemente ausente ou impotente se reencontrou na igreja cristã, e em todos os seus rituais dando-lhes alguns dos antigos contornos pagãos, de que o S. João é o seu representante máximo.

Na Galiza o toque do adufe tem por vezes simbologias de feitiçaria, tal como em Trás-os-Montes, Monfeita e Vilarinho da Cova da Lua (Bragança), onde se consta que à noite elas surgem para tocar o “pandeiro das bruxas”. E em Santa Eulália, em Pinhel, perto de Figueira de Castelo Rodrigo, dizem que à noite as feiticeiras andam pela terra a tocar o adufe.²⁸⁴

Participante das tradições pagãs, a religiosidade católica é vivida de forma fervorosa, tornando-se no motivo pelo qual ainda grande parte das tradições não foram esquecidas. Principalmente na Beira-Baixa, o toque do adufe faz parte da essência das romarias às Senhoras e santos, que geralmente acontecem por volta da Páscoa e Primavera coincidindo os dois meios místicos com as bênçãos dos campos e gados. Ouvem-se os adufes a acompanhar as romarias à Sra da Azenha, Sra do Almortão (ou Almotão segundo Jaime Lopes Dias)²⁸⁵, S^{ra} dos Remédios, S^{ra} das Neves, S^{ra} da Póvoa, São João; e modas do Entrudo, Natal, Janeiras, Reis, Páscoa, Encomendação das almas, Martírios e Alvissaras.²⁸⁶ O adufe não entrou nas igrejas desta zona durante algum tempo, mas cumpriu com um papel religioso importantíssimo ritual que incluía determinadas voltas à Igreja e todo o acompanhar da romaria ou o atirar do pote em Monsanto, mostrando que as proibições podem suprimir alguns elementos rituais, mas não a tradição. Essa será frágil perante outro tipo de alterações não legislativas. Hoje embora não haja proibições no interior dos templos, no entanto, ficou marcada a importância ritual à porta, visível no domingo à noite e segunda-feira de romaria onde as alvissaras são cantadas à porta da igreja e não no seu interior, dando uma importância e simbologia, anteriormente inexistente, à porta do tempo marcando a fronteira entre o para-religioso ou semi-pagão e o religioso.

A maioria dos musicólogos do séc. XX concorda que a música mais “arcaizada” do

284Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit.

285Lopes Dias, Jaime. *Etnografia da beira*. Vol. III. Op. Cit.

286Tropa, Alfredo. “Povo que Canta”. RTP, 1970.

interior raiano português, corresponde não a uma paganização da música religiosa/eclesiástica, mas sim uma influência inversa. Por assim dizer, nelas se encontram os vestígios das antigas músicas eclesiásticas do canto gregoriano e canto chão, nos cantares pesados alentejanos e beirões.²⁸⁷ Certas canções, como por exemplo o São João de Arganil e Casegas (Beira Baixa), além do seu carácter de cantochão, “*conservam mesmo um fenómeno medieval da música eclesiástica, o “solução”, pausa para respirar no meio de uma palavra ou mesmo de uma sílaba*”. Rodney Gallop fala na influência dos cantares de peregrinos a Santiago de Compostela como sendo uma das fontes da canção popular portuguesa – por exemplo as “*alvíssaras*” da Páscoa em Penamacor, que sugerem cânticos de marcha. Lopes Graça, em *A canção Popular Portuguesa*,²⁸⁸ parece igualmente aceitar influências eclesiásticas na génese de algumas das nossas canções, nomeadamente, entre outras, numa *Paixão* que recolheu em Donas, na Beira Baixa, que se estrutura em modos gregorianos; mas admite que tais influências “*sejam apenas um modo nosso de referenciação histórica*”, uma vez que ele identifica uma sonoridade beirã perto da música oriental possivelmente islâmica, que não está presente na tradição medieval cristã,²⁸⁹ tal como o faz J. Soeiro de Carvalho em relação à música da *Divina Santa Cruz*, em Monsanto.

²⁸⁷Rodney Gallop e Fernando Lopes Graça, são alguns desses exemplos. Levanta-se a hipótese de haver a influência dos caminhos de Santiago nesta preservação musical, mas trata-se apenas de uma hipótese. Consultar a obra: Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit., pp.36-75

²⁸⁸Graça, Fernando Lopes. *A Canção Popular Portuguesa*. 2nd ed. Saber 23. Lisboa: Europa-América, 1974, p.51

²⁸⁹João Soeiro de Carvalho no artigo: Carvalho, João Soeiro. “IV Encontro Nacional de Musicologia - Actas.” 20-25. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical, 1987; encontra na música de Monsanto, mais concretamente, na *Senhora do Castelo* ou *Divina Santa Cruz*, raízes ou influências do Médio Oriente “*nomeadamente pela utilização do intervalo de segunda aumentada, que lembra a estrutura do Magam Nahawand transposto uma segunda maior a cima. A melodia desenvolve-se em torno do tetracórdio de lá a ré, ultrapassando esporadicamente num tom, no agudo – no ornamento inicial - , e outro tom no grave – no final. A divisão rítmica é alternadamente ternária e binária, o que corresponde na nossa transcrição à mudança do compasso ternário para o compasso quaternário. A melodia é exclusivamente acompanhada pelo som dos adufes; nunca se ouve o acordeão acompanhar a “Divina Santa Cruz”. Os adufes fazem, como habitualmente, um acompanhamento rítmico ostinato. Neste caso, o ritmo dos adufes tem as acentuações deslocadas em relação à acentuação rítmica da melodia, o que confere à composição um carácter particular. Com efeito, o “toque” dos adufes assenta numa divisão binária, desde o principio até ao fim enquanto, ao mesmo tempo, a melodia passa de uma base ternária para uma base binária; tal sugere mais uma vez o sistema musical do Médio Oriente de relacionamento de uma melodia com uma base rítmica em ostinato, o Iqa’*”

Em terras espanholas, encontramos o *pandero* dedicado exclusivamente às celebrações de San Fulgencio e Santa Florentina, em Berzocana, perto de Cáceres, contrastando com as tradições para-religiosas das irmandades ou confrarias dedicadas a santas ou ao culto Mariano, já desaparecidas na Catalunha²⁹⁰. Em Lérida e Tarragona, até alturas da Guerra Civil espanhola, as jovens mulheres tocavam o *alduf* em cerimónias para-religiosas, em nome da *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário*²⁹¹, em que a cantora e tocadora principal era a *mayorala del Roser*.

O São João

São João é um santo “folgosão” e por isso tão bem representa a junção do pagão com o religioso na noite de 23 para 24 de Junho. Este santo é festejado por toda a cristandade e algumas terras islâmicas²⁹², com relevo no Mediterrâneo. A península Ibérica não é exceção. Em Monforte e Rosmaninhal²⁹³, acendem-se fogueiras de frente das casas, faz-se o cortejo de nome *cavalhadas*²⁹⁴ ou *cavaladas*, que se assemelha ao da celebração do Espírito Santo, e cantam-se os cânticos tradicionais ao som do adufe. No Fundão, na aldeia de Joanes, o adufe também faz parte dos festejos. Na Covilhã, Teixoso, viam-se as danças *arraianas* inseridas das encenações que seguiam pelas ruas ao som dos adufes, castanholas e pandeiros. Nesta noite, aqui, os homens tocavam o adufe, inserido ou não nas *arraianas*, uma vez que nestas performances os homens se vestiam de

290 E possivelmente também existentes pelo menos até ao séc. XVI ou XVII, em terras de Granada, caso se confirme que a gravura *Civitas Orbis Terrarum*, publicada em Colónia e pretendendo representar os pampos à entrada de Granada onde três mulheres cantam e dançam ao som do pandeiro quadrado e pandeireta, mostrando um crucifixo pendurado no pulso.

291 Em alguns artigos encontramos a tradução para o inglês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário como, *sisterhood of Our Lady of the rosebush*, o que é um engano compreensível, mas lamentável, uma vez que existe o termo em inglês Rosary, e que em nada tem a haver com a roseira (rosebush). O Rosário é um conjunto de orações que compreende três *terços*, sendo que cada *terço* corresponde a cinco mistérios da vida de Cristo e da Virgem Maria. Cada mistério é composto por um *Pai-Nosso* e dez *Ave-Marias*.

292 O São João Baptista é reconhecido como um dos profetas que antecedeu Jesus Cristo e Maomé, e por isso é legitimado e faz igualmente a ponte entre o calendário natural e pagão com o religioso, principalmente no Norte de África.

293 Tropa, Alfredo. “Povo que Canta”. Op. Cit.

294 Oliveira, Ernesto Veiga de. *Festividades Cíclicas em Portugal*. Portugal de Perto 6. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

mulheres, mantendo a ligação feminina com o instrumento. Nas terras do Zêzere dançavam-se *mouriscas* pelo menos até ao séc. XIX, dentro das igrejas, em frente ao altar mor com cânticos. Em Portalegre, o São João é uma festa de grande importância, há mastros por toda a cidade e luminárias, todo o tipo de animação nas ruas e bailaricos onde se ouvia até há poucas décadas o adufe. Junto com as fogueiras, troncos, rosmaninho e alecrim queimado, a zona raiana está também “povoada” de lendas de mouras associadas à água, ouro e premonições exclusivas das noites de S. João, onde o adufe faz parte do som dessa noite mágica.

Comunitário

Os temas mais comuns dedicados apenas ao convívio comunitário são, obviamente, as cantigas e modas da ceifa e outros trabalhos, bailes e serenatas. Em Trás-os-Montes e no Alentejo, o adufe tem uma utilização essencialmente festiva. Era o animador dos *fiadeiros*, vários tipos de diversão, cantares e danças muito antigas, partilhando desta mesma identidade com as terras Leonesas, onde se realizam o *baile de los pollos*, *Baile del país*, *La Garrucha* e *El Chamo*²⁹⁵. No Alentejo, dedica-se aos festejos do mês de Julho acompanhando os cantares do povo junto aos mastros decorados das zonas de Portalegre e Elvas. Em Espanha, é na Extremadura, Berzocana, e na Catalunha, Urgel, que os usos musicais do *pandero* são associados à religiosidade, havendo em todo o resto deste eixo até ao norte uma tendência para a festa e baile comunitário.

As estações do ano conjugam-se com os trabalhos acompanhados por cantos, e uma vez que a Primavera, Verão e Outono são de grande trabalho exterior e preparação do Inverno, é neste que a comunidade se recolhe e se iniciam as celebrações relacionadas com a família. Os trabalhos caseiros das mulheres passam tradicionalmente pelos têxteis, o tratamento do linho e a tecelagem. Nestes momentos, segundo J. Cohen, há a tradição de se acompanhar com cantares de fiadeira.

“Cando vou o fiadeiro non vou por fiar a roca

295A. Porro, Carlos, Alberto Jambrina Leal, Pablo Madrid Martín, Gonzalo Pérez Trascasa, and Ramón Marijuán Adrián. “Los Registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo de Laciana y Laguna de Negrillos (León), Octubre de 1952 (II).” *Revista de Folklore*, Maio 2011, p.11-25

*vou por tocar o pandeiro, ai, qu'esta noite a mim me toca*²⁹⁶ (*salamanca*)

Sexualidade

Sendo um instrumento de uso e símbolo feminino, a relação simbólica do romper do *pandero*, segundo a autora J. Cohen, tem diversos sentidos, alguns deles de conotação sexual. Em alguns trocadilhos em Peñaparda, o romper do *pandero* simbolizava a perda da virgindade ou noutros era apenas o sinónimo de que estaria disponível para bailar e namorar, uma vez que já não poderia tocar durante os bailes²⁹⁷. Noutros casos, o desejo era o oposto, por ter vontade de não bailar com certos rapazes, e antes preferir ficar a fazer a música do baile. Tanto em Portugal como em Espanha, o próprio nome pandeiro ou *pandero* tem uma semântica que muitas vezes toca a ambiguidade entre o “traseiro” das mulheres e o instrumento musical. Mas junto com este termo popular, muitos outros são usados dentro dos mesmos âmbitos, o que nos leva a crer que acima de tudo tem a haver com a “habilidade” linguística popular assente nas trocas de sentido, para alguns a “brejeirice”, marcadamente uma característica de uma cultura, embora essa mesma característica possa lhe atribuir um sentido simbólico de fertilidade. Contudo não cabe à presente dissertação analisar este contexto.

4.1.3 Adufe, Pandeiro e Pandero cuadrado

4.1.3.1 Tamanhos e formas

Embora o bímembranofone de caixilho baixo seja, regra geral, quadrado ou um pouco losângular, crê-se que devido à deformação com o uso, Ernesto Veiga de Oliveira identificou alguns que, embora bímembranofones, fossem redondos, como é o caso em Gestosa, na Lomba de Vinhais, onde este é estreito e com soalhas no aro e usado pelas mulheres no acompanhamento do canto e dança²⁹⁸. O mesmo membranofone era usado ainda no Alto-Alentejo, em Monforte, juntamente com o pandeiro ou adufe na alvorada do São João. Há também exemplos de bímembranofones com outras formas diferentes

²⁹⁶Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” Op. Cit., p.103

²⁹⁷Cohen, Judith. “El Pandero cuadrado en España y Portugal.” Op. Cit.

²⁹⁸Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit., p.266

da quadrangular, encontradas tradicionalmente em Trás-os-Montes, na zona de Miranda do Douro, com exemplares recolhidos na aldeia de Duas Igrejas, onde encontramos os triangulares e hexagonais. Curiosamente, como já vimos, os triangulares têm representações no séc. XVIII nos painéis de azulejo de dois templos cristãos, em mãos de ciganas, na adoração da Virgem, como constatou a investigadora Luzia Rocha na sua recolha iconográfica.

Em Espanha, a forma dos bímembranofones parece ser sempre a quadrada, mesmo nas zonas fronteiriças com as portuguesas, onde há maior variedade. Hoje a denominação *pandero* é generalista e representa o membranofone de caixilho baixo, podendo ter ou não duas peles, sendo que quando há duas peles, este é, regra geral, o quadrado. Mesmo em Portugal, quando os termos adufe e pandeiro são usado juntos, o pandeiro é um unimembranofone redondo²⁹⁹, e quando não é conjugado com o adufe, representa o quadrado³⁰⁰.

Os pandeiros ou adufes Transmontanos são os de menor estatura em Portugal, com cerca de 35cm de lado e 5cm de altura de aro, e onde a forma quadrangular é mais deformada. O beirão é certamente o maior com cerca de 40 a 45 cm de lado e os mesmos 5cm de altura de aro, embora hajam variações mais decorativas com cerca de 20 cm de lado. Os Alentejanos, os de Peñaparda e na Montanha ocidental Leonesa (partilhada por León e Astúrias) são os de estatura média, com cerca de 35 a 40 cm de lado, mas 5cm de altura em Portugal, e cerca de 7 a 8 cm nos espanhóis. Esta altura é em maioria mantida em Portugal, uma vez que é a que se aproxima da largura que a mão consegue prender entre o polegar e a base do indicador, a fim de que este também possa mover-se enquanto a mão esquerda segura o instrumento. No entanto, os exemplares espanhóis são mais altos, o que reflecte uma maneira diferente de serem tocados. Há, como seria de esperar, variações em todas as regiões, até porque ao serem instrumentos de utilização pessoal, e não comunitários, estarão sujeitos a preferências e personalizações, sendo estas medidas apresentadas, apenas as médias utilizadas nas

299Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit..

300Ernesto Veiga de Oliveira, quando se refere aos pandeiros circulares unimembranofones, descreve-os como maiores que as pandeiretas, com uma cruz no interior que se agarra para tocar, e surge em Elvas, Chaves e Gerês e outros sítios, sendo este mais comum que o adufe ou pandeiro quadrangular.

regiões.³⁰¹

4.1.3.2 Construção

*“O beilar homes con homes
e mulleres con mulleres
é com’as gaitas sin foles
e pandeiros sen cordeles”³⁰²*

Aros

Segundo a descrição de Ernesto Veiga de Oliveira, o pandeiro quadrado é composto por quatro réguas postas de cutelo, emalhetadas nos cantos, formando um caixilho com a função de estreita caixa de ressonância. A madeira é geralmente das espécies que existam nas regiões, ou em pinho vindo das oficinas dos carpinteiros. Em Bragança, Rio de Onor, E. Oliveira encontrou exemplos em ulmeiro e cerejeira, em Duas Igrejas e Malpica do Tejo, a laranjeira, e em Idanha-a-Nova e Rosmaninhal, muitas vezes chega a ser usado o pinho das caixas usadas no comércio. Em Espanha, Peñaparda, a madeira varia bastante, utiliza-se o carvalho, castanheiro, cerejeira e amieiro.

Achamos importante o facto de existir uma descrição antiga de um *pandero* na galiza que menciona os aros biselados, que se tornou algo que nos dias de hoje associamos aos Norte-Africanos.

“«Lo forma un marco de maderá biselado por fuera, y por dentro excavado en sus cuatro lados, en cuyos huecos se alojan unos grandes cascabeles llamados arxóuxeles. De un ángulo a otro va una cuerda de tripa o un cordel; y se completa revistiendo este bastidor con una piel de cabra que se dobla sobre uno de los lados y se cose por los otros tres.»³⁰³»

301 Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit.

302 “Os Instrumentos Musicais na Tradição Galega » Pandeiro (cadrado)”, Op. Cit.

303 “Os Instrumentos Musicais na Tradição Galega » Pandeiro (cadrado)”, Op. Cit.

Peles

A pele ou *samarra*, em Portugal, geralmente de cabra, ovelha ou borrego, e em certos sítios no passado o cão, é esticada e colocada ainda molhada. A pele é cosida uma ponta à outra sobre as réguas do aro fazendo geralmente apenas três costuras, com pontos largos ou presas uma sobre a outra ao aro com pregos como acontece em Vilarinho da Cova da Lua (Bragança)

Em Peñaparda, a pele é tradicionalmente de cabra. Nestas terras a construção depende das tocadoras, que por vezes se juntam para o fazer, incluindo o tratamento da pele, construção do aro, cosedura e enfeite. Num estudo de J. Fraile Gil, é explicado todo o processo de tratamento da pele: usa-se uma pele de animal nem muito novo, nem velho³⁰⁴, que se punha de molho com sal e cinzas durante dez a doze dias até soltar o pelo, a gordura e a carne, em banhos sucessivos (*remojos*). Depois da pele bem limpa, estica-se sobre as armações com o lado do pelo para fora, e cose-se os três lados, uma vez que a pele envolve os aros não sendo necessário coser um deles. Esta fase precisa de três pessoas no mínimo, em que duas pessoas esticam a pele e outra cose com um fio que antigamente seria igual ao usado no interior ou com fios de barbante.

Interior

No interior é costume serem presos ao aro, a fim de reduzir o vão, fios e bordões, que podem ser de linho, algodão ou tripa. A tripa, no caso de Trás-os-Montes, Moimenta e

³⁰⁴Na série televisiva asturiana *Camin de Cantares*, é recolhido o depoimento de um a peñapardense, o qual diz que a cabra tem de ser bem gorda, e ter bom pelo, pois se a cabra está magra o *pandero* “não vale” porque se terá de esticar muito a pele e rasgará certamente. Após ter perdido o pelo no banho de água, sal e cinza, fica mais três dias só com sal até perder todo o resto de carne e gordura. Em Marrocos, num estudo sobre as técnicas tradicionais de tratamento da pele, o uso de água e cinza é também utilizado, se bem que exista uma maior variedade de técnicas sendo esta apenas uma delas. Consultar: Ibáñez, Juan José, Jesús E. González Urquijo, and Marta Moreno. “Le travail de la Peu en milieu rural: le cas de la Jebala marocaine.” In *XXIIe Rencontres Internationales d’archéologie et d’Histoire d’Antibes*, by F. Audoin-Rouzeau and S. Beyries. Antibes: Éditions APDCA, 2002. Curiosamente no artigo de Judith Cohen: Cohen, Judith. “El Pandero cuadrado en España y Portugal.” Op. Cit., a autora diz que, em Peñaparda, a pele utilizada é a de cabra velha, e que a construção da armação está entregue à mão de obra masculina, ao passo que a cosedura e decoração é feminina. Esta etnomusicóloga, realça a importância da relação com o facto de serem colocados sementes e cereais, tradicionalmente relacionados com a fertilidade.

Vilarinha da Cova da Lua, é seca ao fumeiro, lavada e amolecida para serem feitos novos. Era lavada novamente e passada por aguardente para tirar o cheiro, ou ainda iriam, em certos casos, a passar três dias em estrume antes de serem presos aos aros. A aplicação deste fio varia. Em Trás-os-Montes são passados muitos fios, formando uma rede de malhas largas e irregulares, exceptuando em Moimenta e Vilarinho da Cova da Lua, em que são apenas três, ao passo que os Beirões, embora maiores, apenas têm uma cruz de fios que podem ser de meio do aro a meio do aro ou de cantos a cantos. Nas Astúrias, segundo um exemplar aberto, vêm-se os fios aplicados em ziguezague entre dois lados opostos³⁰⁵. Na Galiza, os três bordões de tripa ou corda estão em contacto com a pele dos dois lados e envolta em torno do pandeiro, um pouco como o asturiano. O som tem de ser *xordo* e *abordoado*. Em Peñaparda cruzam-se as armações com dois fios de linho fiado e torcido em casa, que tinham uma dupla função, suste a armação e servir de bordões em ambos os lados, para que o *pandero ruja* bem. Antes dos últimos nós colocam-se alguns *frejonis* (feijões) secos e algumas *chinitas* (pedrinhas) do chão. Após todo este processo ia a secar na cozinha por cima do lume, no local do tradicional *jumeru* (fumeiro). De vez em quando havia a necessidade de o voltar a secar, aquecendo-o ao lume sempre de canto para não se queimar.

As soalhas ou barulhos, em Trás-os-Montes, são geralmente feijões, areias e pedrinhas soltas, e na Beira Baixa algumas sementes ou areias soltas e pequenas soalhas (caricas furadas) soltas ou corrediças nos bordões. Na Galiza, a estas soalhas metálicas enfiadas nos três bordões, chama-se *axóuxeres* ou *campáñas*, e junto a elas no interior vêm pedras e favas secas.

Decoração

Em Portugal, o mais comum são as chamadas *polretas* ou *maravalhas*, que são fitas de trapo fazendo borlas nos cantos e por vezes com uma alça num dos cantos, ora para pendurar em casa na parede, ora para, no caso de Fornos, em Freixo de Espada a Cinta, prender o dedo polegar direito e segurar melhor o instrumento. Em Duas Igrejas (Trás-os-Montes), é comum o uso de borlas ou pon-pons de lã e fios que contornam o

305“El Panderu Cuadru”, n.d. <http://usuarios.arsystel.com/juanvicente/instrumentos/panderu/panderu.htm>.

pandeiro. Em Idanha-a-Nova coloca-se igualmente uma fita de cor em ziguezague cobrindo a costura. A tradição alentejana é mais decorada. Tem tiras e laços de papel de seda nos cantos e sobre os aros, fitas de lã com ponto-cruz com nomes e datas, pregos de metal, guizos, etc³⁰⁶.

Na Galiza, os laterais são enfeitados com fitas encarnadas, pon-pons e fitas coloridas de pano ou papel nos cantos.

Nas Astúrias há a tradição de decorarem os *panderos* com franjas, cintas de seda, pon-pons, flores e fitas nos momentos mais importantes.

Em Peñaparda, colocam-se dois *raberus* (alças), para que quando um se rasgue, o instrumento não fica ainda sem utilização, recorrendo à segunda alça. Este *raberu* tinha cerca de seis dedos de comprimento e era cravado a meio dos aros a fim de por ele passar o polegar da mão esquerda e permitir percutir na pele, e suportar o *pandero* que está assente de esquina no joelho esquerdo, protegido pela *pañera*.

Curiosamente, em Portugal não há o hábito de pintar as peles, como acontece em Espanha em Berzocana, Urguel e possivelmente no passado, na Galiza e ainda hoje em Marrocos. Estas pinturas podem ser vegetalistas, figurativas de santos, ou até apenas geométricas.

Baqueta

O único exemplar existente na península Ibérica que utiliza a baqueta é em Peñaparda, a chamada *porra* ou *agarrá*. São as mesmas utilizados pelos tamborileiros, baquetas estreitas compridas com cabeça, geralmente feitos por pastores com as suas navalhas que decoravam com motivos vegetalistas, geométricos ou por vezes as iniciais da tocadeira.

4.1.3.3 Distribuição³⁰⁷

Segundo Ernesto Veiga de Oliveira, em *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, a distribuição em Portugal é bem delimitada essencialmente pelo relevo. Assim, cobre toda a afixa oriental do país, desde a Lomba de Vinhais no Alto-Trás-os-Montes até ao rio Douro, e da Guarda até ao Baixo Alentejo, que, como indica o autor, são áreas

³⁰⁶Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit.

³⁰⁷ Consultar quadro com a distribuição geográfica em anexo.

pastoris por excelência, embora se tenha tornado num instrumento característico da Beira Baixa. Em terras espanholas, encontramos uma distribuição quase simétrica ao longo da fronteira, exceptuando as regiões da Galiza, Astúrias e Catalunha.

Galiza – Taboexa, Cortellas (Pontevedra); Mondoñedo (Lugo); Cerceda, Mesía, Santa Comba, Neaño (A Corunha), Carpazás, Vilardevós (Ourense)

O *pandeiro gallego* ou *pandeiro cadrado*, é tocado na vertical, diante do peito da *panderetera* ou mais inclinada para que possa soltar uma das mãos e percutir mais livremente. Acompanham as *fiadas*, *ruadas*, *seráns* etc. O termo *pandero*, embora seja ambíguo em relação à forma circular ou quadrada, segundo as recolhas lexicográficas e dicionários galegos de Sobreira³⁰⁸ (1787-1805), tal como já vimos anteriormente, reflectem o uso do termo adufe para a forma quadrada. No entanto, nenhuma recolha etnográfica nas últimas décadas registou o nome adufe nos repertórios galegos. Quanto a outras formas, como acontece em Trás-os-Montes (hexagonais, pentagonais, losangulares), não há registos deste leque diversificado, nem mesmo nas zonas de contacto, como é o caso de Limia Baixa.

Actualmente, o acompanhamento é maioritariamente constituído por conchas, pandeiretas e gaita de foles, mas já o foi por ferrinhos e *tixolas*. Certos grupos folclóricos actuais servem-se do pandeiro de peito para acompanhar todo o tipo de manifestações musicais, um tanto sofisticadas, quer na forma do instrumento, quer nas variações mais inventivas folclóricas modernas.³⁰⁹ Este pandeiro de peito, é no fundo um *pandero* quadrado com uma alça grande que vai de um vértice ao outro permitindo pendurar o instrumento ao pescoço ou aos ombros, e percutido com os punhos fechados, algo que é fruto das inspirações mais inovadoras da contemporaneidade. Hoje, na Galiza, já quase não surgem *panderos* com bordões ou outros elementos que abafem a vibração das peles, proporcionando, obviamente um som demasiado forte, que este instrumento nunca teve até ao séc. XX.

308“Os Instrumentos Musicais na Tradición Galega » Pandeiro (cadrado)”, Op. Cit.

309Fraile Gil, José Manuel. “El Pandero cuadrado en El Rebollar salmantino.” Op. Cit.

Astúrias – Degaña, Leitariegos, Trasmonte, Cangas de Narcea e Somiedo

O *pandero* quadrangular, nesta região é apenas mais um dos elementos culturais que une duas regiões políticas, Asturias e León (Castilla-León), na zona montanhosa onde estão situadas Lumajo de Laciana (leonesa) e as Asturianas, Degaña, Leitariegos, Cangas de Narcea e Somiedo³¹⁰.

A zona Asturo-leonesa usou o pandeiro nos *son d'arriba* e no *baile de las castañuelas*, mas também para entoar os cânticos que ofereciam aos santos padroeiros. É tocado, tal como em Portugal na beira-Baixa, e na Catalunha, em paralelo ao corpo, perante o peito e de modo romboidal, deixando um vértice entre as duas mãos, virado para baixo³¹¹.

Em Degaña, na série televisiva, *Camín de Cantares*³¹², podemos constatar a existência de um *pandero* mais pequeno do que o português beirão ou salmantino, é muito mais estreito e possível de ser tocado sentado. É usado nos *bailes d'arriba*, e a mão percute a pele de maneira semelhante à utilizada no *pandero* redondo, ou seja, com os dedos firmes e a mão semi-fechada, batendo no centro da pele, sendo que a outra mão apenas segura no instrumento pelo aro inferior, algo apenas possível pelo facto de o aro ter menos de cinco centímetros e ser mais leve.

Em Arbas, Cangas del Narcea, a terra tradicionalmente associada ao *pandero cuadrado*, também se toca o *baile d'arriba*, mas neste testemunho, o *pandero* é um objecto ricamente decorado com franjas, folhos e flores. Novamente, trata-se de um *pandero* leve capaz de ser sustido por uma mão e percutido pela outra livremente.

Trás-os-Montes – Duas Igrejas, Miranda do Douro, Vilarinho da Cova da Lua, Vinhaos, Mogadouro, Vimioso, Fornos e Bragança.

Essencialmente festivo, a sua distribuição vai da Lomba de Vinhais, prolongada para 310A. Porro, Carlos, Alberto Jambrina Leal, Pablo Madrid Martín, Gonzalo Pérez Trascasa, and Ramón Marijuán

Adrián. “Los Registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo de Laciana y Laguna de Negrillos (León), Octubre de 1952 (II).” *Revista de Folklore*, Op. Cit., pp.11-25

311 Fraile Gil, José Manuel. “El Pandero cuadrado en El Rebollar salmantino.” Op. Cit.

312 [realizador desconhecido], *Camín de Cantares*, TPA (Televisión del Principáu d'Asturies), 2009. [Xosé Antón Fernández apresentador e investigador]

leste na linha de Bragança a Lzeda, e para cima, para lá do Rio Sabor, abrangendo o Vimioso, Miranda do Douro, Mougadouro e o concelho de Freixo de Espada à Cinta.

Partilha de uma identidade cultural com as terras vizinhas de Ribadelago (Zamora), onde também se ouvem os romances antigos e outras tradições musicais como o tamborileiro, e com as de Salamanca, marcadas pela cristalização medieval das tradições até há pouco menos de um século.

Em Foros, segundo a etnomusicóloga Judithn Cohen, o pandeiro é tocado quase na horizontal, para isso o polegar direito está preso por uma alça ao *pandero*, movendo-o como um crivo, e percutindo-o de baixo para cima, o que remete novamente para a associação com o ciclo dos cereais.

Castilla-León – Peñaparda (El Rebollar/Salamanca) e Lumajo de Laciana

Tal como já mencionamos, em relação às Astúrias, León (Castilla-León), partilham zonas culturais. A zona norte ocidental da província é uma zona montanhosa, difícil, de terreno agreste, clima frio e muito tempo debaixo de neve. É uma zona antigamente dedicada aos pastos, e produção afim: leite, queijo, lã, linho. Era território de gados transumâtes tão distantes como a Extremadura espanhola. Os usos do *pandero* são festivos, no *baile de los pollos*, *beile del país*, *La Garrucha*, *El Chano*, ou nas tonadas de bodas, à saída da igreja:

“En las bodas llevamos panderos com cintas y rosas, después tiramos petardos y decimos - ¡Viva la novia !, el novio no. Esto lo cantamos mientras dasfilamos por las calles”³¹³

El Rebollar, que em português quer dizer carvalho, souto ou montado, tem esta denominação devido à abundância de carvalho-negral na zona *salmantina* (Salamanca) que se estende desde a Serra da Gata e a fronteira portuguesa, na zona de Riba-Côa,

313Recolha realizada por Alan Lumax nos anos cinquenta nas regiões de Zamora, Salamanca, Burgos e León. Consultar: A. Porro, Carlos, Alberto Jambriña Leal, Pablo Madrid Martín, Gonzalo Pérez Trascasa, and Ramón Marijuán Adrián. “Los Registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo de Laciana y Laguna de Negrillos (León), Octubre de 1952 (II).” *Revista de Folklore*, Maio 2011, pp.11-25

com quem desde sempre manteve estreitas ligações, principalmente de contrabando. *Ciá Rodrigu* (Ciudad Rodrigo) é o único centro cosmopolita da zona desde a Idade Média. Inserido na zona de El Rebollar, encontramos várias vilas e aldeias, de onde se destaca Peñaparda. São localidades desde sempre ligadas ao isolamento e à sobrevivência, como vimos anteriormente. É, segundo o investigador J. Fraile Gil³¹⁴ e Carlos A. Porro³¹⁵, detentora de uma riqueza arcaica Asturo-Leonesa marcada no *palrar* (fala), indumentária e rituais, que se estende até Cáceres. Neste local o pandeiru cuadraú, associado a certos rituais pouco permeáveis à inovação, mantém-se como um dos últimos redutos culturais antigos, tal como o tamborileiro. Toda esta região insere-se na antiga zona Asturo-leonesa, e precisamente esta tradição que perpetua, em certos pontos, mais do que as zonas mais a norte. Há testemunhos locais que comprovam que no passado se terá usualmente tocado em Robleda e Villasrubias, testemunhados por J. Fraile Gil:

“Cuando aquí mos moceábamos no había mas que el tamboril, el pandero y las castañuelas para bailar”

Em Robleda, a maneira de tocar seria semelhante à de Peñaparda, assente sobre uma perna e percutido tanto com a mão, como com a baqueta do tipo tamborileiro, tanto por homens como por mulheres, embora a tradição a associe mais às mulheres. Nestas terras as mulheres chamam-se *tocaeras* ou *pandereteras*, e geralmente a construção depende das tocadoras.

As músicas populares são essencialmente para bailar. Encontramos os bailes abertos para os comuns chamados *ojechao*³¹⁶ e *brincao* de grande complexidade rítmica, e as danças dos bailes com ritmo de três por quatro que vão aumentando de complexidade, como o *salteao*, *sorteao* e *corrido* (também chamado de fandango). É de notar que com

314 Fraile Gil, José Manuel. “El Pandero cuadrado en El Rebollar salmantino.” Op. Cit.; e [realizador desconhecido], *Camín de Cantares*, Op. Cit.

315 A. Porro, Carlos, Alberto Jambrina Leal, Pablo Madrid Martín, Gonzalo Pérez Trascasa, and Ramón Marijuán Adrián. “Los Registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo de Laciana y Laguna de Negrillos (León), Octubre de 1952 (II).” *Revista de Folklore*, Op. Cit., pp.11-25

316 Este é também o nome utilizado para a denominação de : limpar com o crivo ou peneirar.

esta maneira de tocar conjugam-se três sons principais: o da percussão directa da mão esquerda na pele, o da baqueta na pele e o da baqueta no aro. Geralmente os *panderos* são acompanhados pelos tamborileiros e castanholas.

Beiras –Sta Eufémia, Alfaiates, Quadrazais, Idanha-a-Nova, Monsanto, Penamacor, Rosmaninhal, Malpica do Tejo, Pinhel, S. Miguel de Acha e Monfortinho.

A Serra da Estrela marca a fronteira para o Ocidente, estendendo-se pela Serra de Alvelos, havendo anteriormente à recolha de E. V. Oliveira, em Amêndoa, em Proença a Nova mas, no entanto, não existindo na Sertã, que lhe fica tão próxima.

O seu carácter é festivo e religioso dedicado à liturgia popular feminina.

O adufe não entrou nos templos durante muito tempo, o que alterou os rituais, mas não alterou a tradição.

Extremadura – Berzocana, Aceuchal.

As festas em honra de San Fulgencio e Santa Florentina, em Berzocana (Cáceres), são acompanhadas de cantos com *panderos cuadrados*, repletos de desenhos policromados, que nos dias de hoje, segundo Fraile Gil³¹⁷, estão a a ser substituídos pelos adufes portugueses de produção quase fabril e descaracterizada. Estes *panderos*, ao contrário dos Portugueses, entram nas igrejas e lá dentro mantêm os seus toques vigorosos.

Segundo se diz, haveria na tradição dos usos do *pandero*, um muito especial, devido à sua decoração com o touro evangélico, que apenas era tocado no momento da eleição da da nova madre superiora, que estaria decorado com o touro evangélico.

Em Aceuchal, segundo Judith Choen³¹⁸, o pandeiro *cuadrado* tem apenas uma pele que é colocada ao contrário e é fabricado pelos pastores. Há quem lhe chame *pandero mozárabe*, segundo o trabalho de campo de J. Cohen, mas no entanto a autora mostra algum cepticismo, uma vez que o sul de Espanha, Andaluzia e inclusive esta região da

317Fraile Gil, José Manuel. “El Pandero cuadrado en El Rebollar salmantino.” Op. Cit.

318Cohen, Judith. “El Pandero cuadrado en España y Portugal.” Op. Cit.; e Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” Op. Cit.

Extremadura reclama em boa parte das tradições, as origens mouras ou árabes, como memória de tempos áureos, e de uma herança meritória.

Alto Alentejo – Portalegre, Sta Eulália, Elvas, Monforte.

É predominante em Portalegre e Santa Eulália em Elvas. O seu carácter é essencialmente festivo mas, segundo Ernesto Veiga de Oliveira, de repertório recente.

Baixo-Alentejo – Mourão, São Marcos da Ataboeira, Santana de Cambas

A sua distribuição vai até ao sul de Beja, em S. Marcos da Ataboeira, pertencente a Castro Verde. É essencialmente festivo e costumava acompanhar as *saias* e *balhos* ou danças de roda³¹⁹.

Andalucía – Encinasola (Huelva)

Trata-se de uma reconstrução mais ou menos fiável, segundo Fraile Gil, que em Encinasola, na província de Huelva, se faz de um certo baile de *pandero*. Procuram relacioná-lo com os bailes fúnebres que se faziam um pouco por toda a península na Idade Média, a crianças que morriam antes de completarem sete anos. É um culto apenas feminino e os ritmos usados são os do fandango, uma dança do séc. XVI.

Esta zona marca o fim do caminho que une o ocidente asturo-leonês às terras onubenses do sul, e que corresponde igualmente à do tamborileiro.

Este *pandero* é tocado na horizontal e apenas tem um lado coberto com pele, segundo Judith Cohen.³²⁰

Cataluña – Urgel (Lleida) Lérida e Tarragona

Embora já não haja vestígio do toque do *pandero cuadrado* na Catalunha, este foi utilizado até há algumas décadas, por volta da guerra civil espanhola (1936-1939), e por

319Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Op. Cit., p.48 e 50

320Cohen, Judith. “El Pandero cuadrado en España y Portugal.” Op. Cit.

isso achamos que seria relevante incluí-lo na distribuição mais recente dos seus usos.

Segundo a investigadora Judith Cohen, o pandeiro catalão é dos de maior estatura, tendo que ser apoiado na barriga. Aqui eram as *mayordomas* de algumas confrarias religiosas como as *del Roser*, que ao som destes cantos do *adufle ou alduf*, faziam o peditório para os seus santos³²¹. Eram tradições para-religiosas em que geralmente grupos femininos elegiam uma *majorala*, cantadeira e tocadora que empunhava um *alduf* com a imagem da virgem respectiva, como é o caso da Nossa Senhora do Rosário.

Segundo o sítio da internet: *Os Instrumentos Musicais na Tradición Galega*, Felipe Pedrell, num tratado sobre organografia, indica que os *panderos cadrados* na Catalunha eram em 1901 pintados com motivos de origem árabe ou com a imagem da Virgem.³²²

321 Fraile Gil, José Manuel. “El Pandero cuadrado en El Rebollar salmantino.” Op. Cit.

322 “Os Instrumentos Musicais na Tradición Galega » Pandeiro (cadrado)”, Op. Cit.

CONCLUSÃO

“Sin duda el patrimonio documental define la identidad cultural, pero, cuando su defensa se queda en puro y duro localismo reduccionista, la cultura tradicional y la tradición documental se cierran territorialmente y pierden contacto con aquellas áreas con las que ha existido una comunicación y una confluencia de intereses. Los instrumentos musicales y los protocolos de las fiestas sanjuaneras pitiusas, por ejemplo, confluyen con tradiciones interterritoriales – ideologías arcaicas, reviviscencias orientales, resabios de costumbres romanas, recuerdos medievales– y constituyen una fuerza mítica de cohesión global de otros elementos regionalmente variables.”³²³

Por mais que se recolha informação que contextualize um instrumento musical, ficará sempre muito por compreender. Da mesma forma que uma biografia não diz tudo sobre um indivíduo, fica igualmente um espaço desconhecido guardado. O século XX, tomando consciência da perda de referências etnográficas, registou o maior número de informação que pôde para que outros pudessem analisar e interpretar antes que fosse demasiado tarde. Esta recolha não parece ser de um passado, mas de restos dele, que em si foi mutável e sofreu processos semelhantes aos que no século XX pareciam ser de “desaparecimento”, como uma simples etapa de um processo contínuo de evolução. Se o “futuro a Deus pertence”, igualmente o passado, que tenuemente se nos afigura nas pequenas pistas.

Por entre laivos repreensíveis de difusionismo, é tentador preencher um Mapa Mundo com pequenas setas tracejadas e rabiscar um trajecto evolucionista do adufe desde a Antiguidade pré-Clássica, na Suméria, até à Idade Média Ibérica, digamos que é um intervalo demasiado grande de tempo para que se possa contar uma só história e de forma simples, agravado pelo facto de que a nossa compreensão das civilizações está demasiado presa aos nossos actuais cânones de interpretação. Assim, e tendo em conta que um membranofone com duas membranas, quadrangular, chegou à Península Ibérica

³²³Trás Mercant, Sebastià. “Los Documentos y la cultura tradicional.” *Patrimonio Musical. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical*, 2002, pp. 23-31

pelo Norte de África, algumas dúvidas ficam por esclarecer: Já existiria na zona norte da Hispânia algum instrumento parecido? Se vindo de sul, foi por intermédio das ocupações islâmicas ou já era pertencente à abrangente cultura ocidental, que tornava irmã a cultura Ibérica e Norte-Africana?

Há, na Idade Média, uma clara convivência entre dois mundos: o cristão (e judeu) e o islâmico, evidentes na coexistência dos termos *pandero* e *adufe*, e o *bandayr* e *duff*. Poderia por ventura existir um pandeiro, circular, herdeiro da tradição Greco-Romana (*tympanum*), e que por motivos culturais das terras da *barbária Ibérica* ficou definido como pandeiro, uma vez que tem fortes afinidades formais e funcionais com as peneiras ou crivos (*serendas* na zona da Beira-Baixa). Não havendo outro nome a dar ao quadrado *duff*, e sendo este um membranofone de caixilho baixo e percutido à mão, seria fácil chamar-lhe o mesmo nome, associando-o aos *sarracenos* ou *mouros*: “*pandero affi. Tarr ou duff*”³²⁴. O *tarr* é conhecido como circular e o *duff*, toma ora a forma circular, ora quadrada consoante as zonas ou países orientais. O *pandero* simples, “*para tañer*”, seria em árabe *pāndāir* ou *panādir*, de aparente origem fonética Ibérica.

A partir do século XVI, os termos *pandero*, pandeiro e adufe são usados com frequência, ora fazendo parceria, ora a solo, o que cria sempre uma incerteza acerca da forma quando se menciona o *pandero* ou pandeiro, uma vez que este permanece com carácter generalista em certas regiões ou contextos. Em Portugal, parece desde cedo, Idade Média portanto, estar mais associado à forma quadrada, até porque as formas circulares são mais raras, podendo usar-se o termo pandeiro ou adufe, ao contrário do que sugerem os exemplos espanhóis, e que se comprova ainda hoje.

O desaparecimento do adufe nos meios citadinos, é um fenómeno típico de prosperidade monetária. Critica-se o caseiro e procura-se o luxo, tal como já tinha acontecido no passado com o orientalismo medieval das cortes Asturo-leonesas. Do Renascimento até a meados do séc. XIX, aos poucos, foram renegando-se as raízes e as tradições,

324A Obra *Arte para ligerame[n]te saber la le[n]gua arauiga* ; [Vocabulista arauigo en letra castellana] [por fray Pedro de Alcalá ...] de cerca de 1505, feita em Granada como ferramenta de “latinização” do povo islâmico *novo cristão*. Disponível no sítio da internet da Biblioteca Nacional de Espanha Digital em :

“BNE - Biblioteca Digital Hispánica - Búsqueda - Avanzada”, n.d. <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?text=&field2Op=AND&field1val=Filologia&numfields=3&field3Op=AND&field3=todos&field3val=&field2=todos&field1Op=AND&exact=&advanced=true&field1=coleccion&media=&field2val=&pageSize=1&pageNumber=6>.

procuraram-se as modas estrangeiras e reflexos coloniais, relegando o interior e a ruralidade para uma posição de isolamento e descontexto perante uma modernidade e iluminismo florescentes.

Graças a este refletir das tendências intelectuais estrangeiras, muitos eruditos, após a afirmação do *Bom Selvagem*, partiram à procura do *Bom Português*. Numa espécie de reencontro com a família perdida, começou-se a procurar o típico rural, antigo, esquecido. Procurou-se interpretá-lo segundo os novos cânones antropológicos, etnográficos e históricos, folclorizando-se a sociedade num sentido nacionalista nas primeiras décadas do séc. XX. No mundo rural, principalmente no interior raiano, estavam as comunidades que em nada dependiam das cidades e capitais. Eram auto-suficientes, organizados, estáveis e mantinham toda esta organização pelo menos desde que encontraram essa mesma estabilidade, ou seja, o final das guerras e invasões. As tradições anteriores ao fim da instabilidade são as que sempre subsistiram, ou seja, eram mantidas principalmente pelos povos e elementos que, sazonalmente ou ritualmente, percorriam as regiões: a transumância, o trabalho nos campos, os peregrinos e o comércio. Todas estas actividades reforçavam a auto-subsistência e o perpetuar de uma quase cultura única, que poder-se-á chamar, com um certo cuidado, de Asturo-leonesa, uma vez que será muito mais do que apenas isso. Sendo que, à partida, essa cultura Asturo-leonesa é em si algo demasiado difícil de definir, e muito mais difícil de reconhecer como genuína, nesta faixa em direcção ao sul Atlântico e Mediterrâneo.

A música e as letras dos cantares ao adufe, ou ao pandeiro/*pandero*, por toda a península e ex. colónias, com certeza traduzirão e trarão outras ideias e hipóteses, que não puderam ser incluídas nesta modesta investigação, dedicada, na essência, ao contextualizar do processo histórico-etnográfico que proporcionou que um termo e um instrumento “arabizado” seja um ícone da tradição cultural popular centro e norte ibérica.

Terá sempre sido tendencialmente feminino e popular. A Idade Média é por assim dizer o ponto de charneira deste instrumento. Entre o antigo circular e (quem sabe) novo quadrangular, e entre os usos cristãos e islâmicos. A mulher tocadora principal nos dois meios, é na sua simbologia muito diferente. A mulher islâmica na época das conquistas era uma mulher pertencente a um meio generalizadamente culto

musicalmente, onde desempenhava um papel fundamental na percussão e nas cordas do alaúde, independentemente do estrato social. Ao passo que a cristã conhecedora das artes musicais, sendo do povo (partilhando de uma cultura semelhante à do povo islâmico), era bem vista, mas a do meio erudito, a soldadeira, era profundamente diferente, entre músicas e crítica social, desempenhava um papel de influência e poder associado a uma má conduta, que a mulher islâmica nunca adquiriu. Os espaços e estratos das mulheres no Al-Ândalus eram bem definidos, esposas, escravas artistas (as mais caras) e escravas destinadas a outros distintos campos inferiores. O desprezo pela figura feminina, dos primeiros tempos Califais, foi precedido pelo processo de admiração da condição feminina e de criação de musas. Estes dois meios em convívio e durante o processo de mimetismo e domínio, criaram certamente situações de confronto cultural, mas não estão claramente documentados. Sabemos que haveriam inúmeras escravas artistas nas cortes cristãs, mas não sabemos como eram tratadas pelos seus donos. No meio popular, esse desde sempre o mesmo, o adufe coabitou não se sabe desde quando, integrando-se e preenchendo um lugar próprio, de difícil destrono, onde no início do séc. XX ainda estava presente. Nas mãos da mulher do povo, dedicado a ela e aos seus santos e credos, fazendo parte da identidade e da expressão feminina, definindo-lhe o respeito e o espaço, como uma antiga sacerdotisa.

O facto de ter em muitos sítios tomado o partido religioso, relaciona-o com o seu carácter místico desde a Antiguidade, continuado no meio visigótico, suevo, islâmico, mas acima de tudo nativo, que se quisermos poderemos chamar de pagão. A percussão e o misticismo serão cúmplices por natureza. Assim, o cristianismo no seu processo de mimetismo e adaptação ao paganismo rebaptizou os cultos e rituais, reutilizando os seus instrumentos musicais inclusive. O caso de Monsanto vem enfatizar a fronteira entre o espaço semi-pagão e o eclesiástico institucional. Os toques do adufe não se ouvem no interior do templo desde há muito tempo, tal como já no séc. XVIII o padre Manuel Bernardes criticava com tanto empenho. Mas mesmo com algumas críticas e proibições, os seus usos religiosos foram sempre existindo entre *Nossas Senhoras e Santos*, de que o S. João se destaca com profunda paixão e diversidade. Esta religiosidade está presente nos casos da Beira Baixa e Berzocana, uma vez que nas outras áreas é acima de tudo popular festivo dedicado aos bailes e eventos de sociabilização, acompanhado ou não,

pelo tamborileiro.

O adufe, tal como outros elementos residuais culturais, tornou-se num símbolo que aos poucos se vai desagarrando do seu passado e assumindo o papel de ícone. Num mundo tecnológico e veloz, resistente e adaptado, ainda longe de um qualquer processo de aculturação que o leve ao esquecimento, no entanto, graças ao folclorismo e ao ainda regionalismo do interior raiano português e espanhol.

BIBLIOGRAFIA

(consultada e/ou citada)

OBRAS IMPRESSAS

(s.a.) *As idades do som, formas e memórias dos instrumentos musicais construídos manufacturalmente e perspectivas de futuro*. António Júlio Vilarinho (Coordenação editorial). Coleção Catálogos FIA. IEFP, 2006.

(s.a.) *Bíblia Sagrada*. 17th ed. Coimbra: Difusora Bíblica, 1994.

(s.a.) *Círculo Arqueológico. Roteiro de visita a Idanha-a-velha*. Idanha-a-Nova: Gabinete de Arqueologia da CM de Idanha-a-Nova, 1988.

(s.a.) *Las Mujeres en las Ciudades Medievales*. actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

(s.a.) *Marrocos-Portugal, portas do mediterrâneo*. Cláudio Torres, Mehdi Zouak, Santiago Macías (comissariado científico). Comissão Nacional Para As Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

(s.a.) *Michel Giacometti. Caminho para um Museu*. Cascais: Museu da Música Portuguesa, Câmara Municipal de Cascais, 2004.

(s.a.) *Percursos da percussão (catálogo)*. Lisboa: C. M. Lisboa/ Museu Nacional de Etnologia, 1992.

(s.a.) *Portugal, Espanha e Marrocos. O Mediterrâneo e o Atlântico*. Teresa Júdice Gamito (organizadora). Faro: Universidade do Algarve, FCHS, Centro de Cultura Árabe, Islâmica e Mediterrânea, 2004.

(s.a.) *Sonos*. Organização de Gian Nicola Spanu. Nuoro: ISRE/Ilisso, 1994.

(s.a.) *Sons d'aquem e d'além (catálogo)*. Coimbra: Museu Nacional de Etnologia/GEFAC,

1997.

A. Porro, Carlos, Alberto Jambrina Leal, Pablo Madrid Martín, Gonzalo Pérez Trascasa, and Ramón Marijuán Adrián. "Los Registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo de Lacia y Laguna de Negrillos (León), Octubre de 1952 (II)." *Revista de Folklore*, Maio 2011.

Abu-Haidar, J.A. "The Muwashshahat and the Kharjas tell their own story." *Al-Qantara*, 2005.

Aillet, Cyrille, Mayte Penelas, and Philippe Roisse, eds. *Existe una identidad mozárabe? Historia, lengua y cultura de los cristianos de al-Andalus. (siglos IX-XII)*. Vol. 101. Collection de la Casa de Velásquez. Madrid: Casa de Velásquez, 2008.

Alaoui, Amina. "El Canto Andalusi: Aproximación Histórica y Geográfica a la Herencia Andalusi." *Papeles del Festival de Musica Española de Cádiz*, 2006.

Álvarez, Rosario. "El Dicordio percutido (Chorus) en la iconografía bajomedieval." *V Congreso de la sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, 2001.

———. "Iconografía Musical y Organología: un estado de la cuestión." *Revista de Musicología*, 1998.

———. "La Iconografía Musical de la Escultura Románica a la Luz de Los Procedimientos de Trabajo. I: Jaca, Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León." *Revista de Musicología*, 2003.

———. "La Iconografía Musical del Medievo en El Monasterio De Santo Domingo de Silos." *Revista de Musicología*, 1994.

———. "Los Instrumentos Musicales de Al-Andalus en La Iconografía Medieval Cristiana." In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, 93-120. Granada-Sevilha: Lunwerg Editores, 1995.

Alves, Adalberto. *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Lisboa: Assirio e Alvim,

1989.

Angeles Durán, María. "A modo de prólogo. fragmentación y síntesis del sujeto." In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, I:13-16. Colección del seminario de estudios de la mujer 13. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

Ávila, María Luisa. "Las mijeres 'sabias' en Al-Andalus." In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, I:139-184. Colección del seminario de estudios de la mujer 13. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

Aydoun, Ahmed. *Musiques du Maroc*. Editions Eddif. Casablanca, 1992.

Barros, Maria Filomena. *Tempos e Espaço de Mouros. A minoria muçulmana no reino Português (séculos XII a XV)*. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

Bartolome Perez, Nicolás. "El Asturleonés hoy en Leon y Zamora. Que es el Asturoleonés?" *Revista Folklore*, 2008.

Bec, Pierre. *Les instruments de musique d'origine arabe*. ISATIS - Cahiers d'ethnomusicologie régionale. Toulouse: Conservatoire Occitan, 2004.

Belghazi, Mohamed et Al. *Instruments des Musiques Populaires et de Confréries au Maroc*. Edited by Editions de la Croisée des Chemins, 1998.

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

Beneito, Pablo, and Fátima Roldán, eds. *Al-Andalus y el Norte de África: Relaciones e influencias*. Sevilla: Fundación El Monte, 2004.

Bordoy, Rosselló. *El ajuar de las casas andalusíes*. Málaga: Editorial Sarriá, 2002.

Branco, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. 4ª ed. Mem Martins: Edições Europa América, 2005.

Branco, Jorge Freitas. “A Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e movimento Folclórico em Portugal.” *Etnográfica*, 1999.

Branco, Luis de Freitas. *História Popular da Música*. Vol. nº 34/35, 2ª secção - Nº6/7 - Artes e Letras. Biblioteca Cosmos. Lisboa: Editora Cosmos, 1943.

Brissos, Ana Cristina. “António Joyce (1888-1964) em dois tempos ideológicos.” In *Vozes do Povo: a Filclorização em Portugal*, 427-439. Oeiras: Celta Editora, 2003.

Brito, Joaquim Pais de. “Coerência, incerteza e ritual no calendário agrícola.” In *O voo do arado*, 217-229. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1996.

Brown, Peter. *O fim do Mundo Clássico*. História Ilustrada da Europa. Cacém: Editorial Verbo, 1972.

Buescu, Maria Leonor de Carvalho. *Monsanto Etnografia e Linguagem*. Vol. 7. Publicações do Centro de estudos Filológicos. Lisboa: Sá da Costa, 1961.

Cardigos, Isabel. “Mouras, cobras e segredos.” *Xarajíb*, 2008.

Carvalho, João Soeiro. “IV Encontro Nacional de Musicologia - Actas.” 20-25. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical, 1987.

Caufriez, Anne. *Le Chant Du Pain, Trás-os-Montes*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

Chebel, Malek. *L'Esclavage en Terre d'Islam. Un tabou bien gardé*. Fayard, 2007.

Coelho, António Borges. *Portugal na Espanha Árabe*. Edited by Caminho. 3ªed. Lisboa: Caminho, 2008.

Coello, Pilar. "Las actividades de las escravas según Ibn Buṭlān y al-Saqatī de Malaga." In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, I:201-210. Colección del seminario de estudios de la mujer 13. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

Cohen, Judith. "El Pandero cuadrado en España y Portugal." *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O.*, 2004.

———. "'This Drum I Play': Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain." *Ethnomusicology Forum*, 2008.

Corbin, Solange. *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age, 1100-1385*. Collection portugaise. Paris: Belles lettres, 1952.

Crespo, Firmino. *Senhora do Almortão*. Lisboa: Ed. Autor, 1963.

Dias, Ana. "O Som da Guerra" apresentado em II Simpósio Internacional Sobre Castelos Fortificações e Território na Península Ibérica e no Magreb, Óbidos, 2010.

Farmer, H. G. "duff." *Encyclopédie de L'Islam*. Leiden e Paris: Maisonneuve & Larose S. A., 1991.

———. "Duff." *Encyclopédie de L'Islam*. Leiden: E. J. Brill, 1995.

Félix, Pedro. "O concurso 'A aldeia mais Portuguesa de Portugal' (1938)." In *Vozes do Povo: a Filclorização em Portugal*, 207-232. Oeiras: Celta Editora, 2003.

Fernández Manzano, Reynaldo. "Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en Al-Andalus." In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*. Granada-Sevilha: Lunwerg Editores, 1995.

Ferreira, Manuel P. *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Vol. I. Lisboa: CESEM, 2008.

———. *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*. Vol. I. Estudos Musicológicos 33. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.

Ferreira, Manuela. “Vestígios do Romance Moçarábico em Portugal.” *Arqueologia Medieval*, 1992.

Fórneas, José María. “Acerca de la mujer musulmana en las épocas almorávid y almohade: alegías de tema femenino.” In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, I:77-103. Colección del seminario de estudios de la mujer 13. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

Fraile Gil, José Manuel. “El Pandero cuadrado en El Rebollar salmantino.” *Salamanca. Revista de Estudios*, 1982.

———. “El pandero cuadrado en la villa y corte.” *Revista de Folklore*, 2003.

Gallop, Alexander Rodney. *A book Of Folk-Ways*. Cambridge: University Press, 1961.

———. *Cantares do Povo Português*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1960.

Garulo, Teresa. “Wa-Huwa Wazn Lam Yarid ‘An Al-’Arab. Métrica no Jaliliana en Al-Andalus.” *Al-Qantara*, 2005.

Giacometti, Michel, and Fernando Lopes Graça. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

Gómez Muntané, Maricarmen. *La Música Medieval en España*. Zaragoza: Edition Reichenberger, 2001.

Gómez Muntané, Susana, ed. *Al-Ándalus, Espaço de mudança*. Coordenação de Susana Gómes Martínez. Mertola: Campo Arqueológico de Mertola, 2006.

Graça, Fernando Lopes. *A Canção Popular Portuguesa*. 2ª ed. Saber 23. Lisboa: Europa-América, 1974.

———. *A música portuguesa e os seus problemas*. Cultura Artística. Porto: Lopes da Silva, 1944.

Grout, Donald J, e Claude V. Palisca. *História da musica ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

Guettat, Mahmoud. “El universo musical de AL-Andalus.” In *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, 17-30. Granada, Sevilha: Lunwerg Editores, 1995.

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

Guichard, Pierre. *Al-Andalus*. Edited by Universidad de Granada. Granada: Universidad de Granada, 1995.

Hadjadj, Hamdane. “La femme dans la société Andalousse, sa representation en poesie.” *Xarajib*, 2008.

Ibáñez, Juan José, Jesús E. González Urquijo, and Marta Moreno. “Le travail de la Peu en milieu rural: le cas de la Jebala marocaine.” In *XXIIe Rencontres Internationales d’archéologie et d’Histoire d’Antibes*, by F. Audoin-Rouzeau and S. Beyries. Antibes: Éditions APDCA, 2002.

Jargy, Simon. *La musique arabe*. 2nd ed. Que sais je. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

Jesús Rubiera, María. “Oficios nobles, oficios viles.” In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, I:71-76. Colección del seminario de estudios de la mujer 13. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

Jesús Viguera, María. “Estudio preliminar.” In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, 17-34. Colección del seminario de estudios de la mujer 13. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

José Lagos Trindade, Maria. *Estudos de História Medieval*. Lisboa: Faculdade de Letras da

Universidade de Lisboa, 1981.

Joyce, António Avelino. *Relatório do Jurí Provincial da Beira Baixa*. Lisboa, 1939.

Klimt, Andrea, e João Leal. “Introtution: The politics of folk culture in the lusofone world.” *Etnográfica*, 2005.

Krus, Luís. *Passado, Memória e Poder na Sociedade Medieval Portuguesa*. Redondo: Patrimonia Historica, 1994.

Lambertini, Michel’ Angelo. *Chansons et instruments. Reseignements pour L’etude du Folk-Lore Portugais*. Lisboa: Lambertini, 1902.

Leal, João. “Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa.” *Etnográfica*, 2002.

Leça, Armando. *Da Música Portuguesa*. Lisboa: Lumen, 1922.

———. *Musica Popular Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, s.d.

Lopes Dias, Jaime. *Contos e Lendas. Costumes. Tradições. Crenças e Superstições. Vária*. Vol. III. 2ª ed. Etnografia da Beira. Lisboa: Câmara Municipal de Idanha-a-Nova, 1955.

López-Calo, José, ed. *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria*. Vol. 1/2. 2 vols. La Coruña: Fundación Pedro Barrié De La Maza Conde de Fenosa, 1993.

Machado, José Pedro. “Adufa.” *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editora Confluência, 1959.

———. “Adufe.” *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editora Confluência, 1959.

Marco Arévalo, Javier. “Los rituales Festivos: Patrimonio Inmaterial, aplicación didactica y proyecto de investigación en Extremadura.” *La tradición oral en Extremadura. Utilización*

didáctica de los materiales., s.d.

Marín, Manuela. “Las mujeres de las clases sociales superiores. Al Andalus, desde la conquista hasta finales del Califato de Córdoba.” In *La mujer en Al-Andalus. Reflejos Históricos de su actividad y categorías sociales*, I:105-127. Colección del seminario de estudios de la mujer 13. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

Mattoso, José (coord.). *História de Portugal*. Vol. I, Antes de Portugal. Lisboa: Editorial Estampa, s.d.

———. *Fragmentos de uma composição medieval*. 2 vols. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

———. *Identificação de um País*. 2 vols. Imprensa Universitária. Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

———. *Naquele Tempo*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2009.

Meri, Josef W., ed. *Medieval Islamic Civilization. An Encyclopedia*. Vol. I, II. New York: Routledge, 2006.

Metioui, Omar. “Historia y Evolución del Instrumentarium Andalusí-Magrebí.” In *Al-Andalus y el Norte de África: relaciones e influencias*. Sevilla: Fundación El Monte, 2004.

Miravalles, Luis. “La tradición oral: de la lírica popular al cante flamenco.” *Revista Folklore*, 2007.

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

———. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. DeMusica 14. Zaragoza: Edition Reichenberger, 2010.

———. “Tympanistria Nostra: La Reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico

Español.” In *Codex Aquilarensis*. 26. Palencia: Fundación Santa Maria la Real, Centro de Estudios del Románico, 2011.

Morais, Domingos. *Os Instrumentos musicais e as viagens dos Portugueses (catálogo)*. INCT/Museu Nacional de Etnologia, 1986.

Moreno, Augusto. “Adufa.” *Dicionário Complementar da Língua Portuguesa*. Porto: Livraria Editora Educação Nacional, 1938.

Navarro Palazon, Julio. *La Ceramica Esgrafitada Andalusi de Murcia*. Madrid: Ayuntamiento de Murcia e entre Interuniversitaire d’Histoire et d’Archéologie Médiévales, 1986.

Oliveira, Ernesto Veiga de. *Festividades Ciclicas em Portugal*. Portugal de Perto 6. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

———. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 3ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, 2000.

Page, Christopher. “Biblical instruments in medieval manuscripts illustrations.” In *Music and instruments of the Middle Ages: Studies on texts and performance*. Variorum collected studies series. Norfolk: Variorum, 1997.

Parafita, Alexandre. “Dos equívocos da História à emergência do imaginário: Como nasceram as lendas de Mouros?” *Xarajíb*, 2008.

Péres Macías, Juan Aurelio, and Juan Luis Carriazo Rubio, eds. *La Banda Gallega. Conquista y Fortificación de un espacio de Frontera (siglos XIII-XVIII)*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, 2005.

Picard, Christophe. *Le Portugal Musulman*. Edited by Maisonneuve e Larose. Paris: Maisonneuve e Larose, 2000.

Poché, Christian. “daff.” *The New Grove. Dictionary of music and Musicians*. London: Macmillan press Limited, 2001.

———. “duff.” *The New Grove. Dictionary of music and Musicians*. London: Macmillan press Limited, 2001.

———. *La Musique Arabo-Andalouse*. 2nd ed. Musiques du Monde. Arles: Cité de la Musique/Actes Sud, 1995.

———. “Tar.” *The New Grove. Dictionary of music and Musicians*. London: Macmillan press Limited, 2001.

Porro, Carlos A., Alberto Jambrina Leal, Pablo Madrid Martín, Gonzalo Pérez Trascasa, e Adrián Ramón Marijuán. “Los Registros Sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo, Octubre de 1952 (II).” *Revista Folklore*, 2011.

Provençal, Lévi. “Instituciones, sociedad, cultura - La música y la danza.” In *História de España*. Vol. V España Musulmana (711-1031). 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1982.

Ribeiro, Orlando. *Astectos da Natureza*. Vol. 3. Opúsculos Geográficos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

———. *O Mundo Rural*. Vol. 4. Opúsculos Geográficos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

———. *Pensamento Geográfico*. Vol. 2. Opúsculos Geográficos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

———. *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*. 7ª ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1998.

Rui Vieira Nery, and Paulo Ferreira de Castro. *History of Music*. Synthesis of Portuguese Culture. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

- Sá, Ana Marques de. “Civitas Igaeditanorum: Os Deuses e os Homens”. Aqueologia, Universidade de Coimbra, 2007.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove, Dictionary of music and musicians*. 2ª ed. London: Macmillan Press Limited, 2001.
- Sánchez-Albornoz, Claudio. *El Islam de España y el Occidente*. Colección Austral 1560. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1974.
- Santo Agostinho. “Confissões.” In *Confissões*, traduzido por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Vol. X. 6ª ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, s.d.
- Sardinha, José Alberto. *Portugal Raizes Musicais*. Vol. 4. Jornal de Notícias, 1997.
- Servier, Jean. *Tradition et Civilisation Berberes*. Monaco: Editions du Rocher, 1985.
- Sousa, Luís Coreia. “Catalogus. Portuguese sources for medieval music iconography.” *Imago Musicae*, 2006.
- . “Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal”. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2003.
- Stevenson, Robert. *Portugaliae Musica, Antologia da Polifonia Portuguesa 1490-1680*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, serviço de Música, 1982.
- . *Portuguese Music and Musicians Abroad, to 1650*. Lima, 1966.
- . *Spanish Music in the Age of Columbus*. Hague: Martinus Nijhoff, 1960.
- Suisse, Abdelilah. “A imagem dos árabes na literatura portuguesa: Os exemplos de Gil Vicente e de Alexandre Herculano.” In *Portugal, Espanha e Marrocos. O Mediterrâneo e o Atlântico*, 69-75. Faro: Universidade do Algarve, FCHS, Centro de Cultura Árabe, Islâmica e Mediterrânea, 2004.

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

———. e Santiago Macías. *O Legado Islâmico em Portugal*. Fundação Circulo de Leitores, 1998.

Touma, Habib Hassan. *La musique arabe*. Vol. 8. La Traditions musicales. Paris: Buchet, 1977.

Vallejo Triano, Antonio. *Madinat al-Zahara*. Junta de Andalucia, s.d.

Ventura, Maria da Graça. *O Mediterrâneo Ocidental*. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

EM LINHA

“Danza del pandero y del fandango de Encinasola – YouTube”, s.d.

http://www.youtube.com/watch?v=eG48btBS_os&feature=related.

“Dicionário de percussão - Google Livros”, s.d. <http://books.google.com/books?>

[id=qRG0tBCsdQAC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=adufe+brasil&source=bl&ots=m0Zs39FhMK&sig=-GnnnU6mosEym_Gs_peZPGHGXSXY&hl=pt-PT&ei=h3YITs_cCdO1hAe88uWKCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CFgQ6AEwCO#v=onepage&q=adufe%20brasil&f=false](http://books.google.com/books?id=qRG0tBCsdQAC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=adufe+brasil&source=bl&ots=m0Zs39FhMK&sig=-GnnnU6mosEym_Gs_peZPGHGXSXY&hl=pt-PT&ei=h3YITs_cCdO1hAe88uWKCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CFgQ6AEwCO#v=onepage&q=adufe%20brasil&f=false).

“El Panderu Cuadru”, s.d.

<http://usuarios.arsystel.com/juanvicente/instrumentos/panderu/panderu.htm>.

“Enciclopédia brasileira da diáspora ... - Google Livros”, s.d. <http://books.google.com/books?>

[id=88KI6pZyjDwC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=88KI6pZyjDwC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false).

“Estudos vários - Google Livros”, s.d. <http://books.google.com/books?>

[id=J6He6IE2TLkC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=cardeal+alexandrino&source=bl&ots=IpAKirZ72o&sig=JdjdV3PoRqIKBw_M5WSG36_KRp0&hl=pt-PT&ei=gH2tTe3yC8uHhQethYywDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCgQ6AEwAg#v=onepage&q=cardeal%20alexandrino&f=false](http://books.google.com/books?id=J6He6IE2TLkC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=cardeal+alexandrino&source=bl&ots=IpAKirZ72o&sig=JdjdV3PoRqIKBw_M5WSG36_KRp0&hl=pt-PT&ei=gH2tTe3yC8uHhQethYywDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCgQ6AEwAg#v=onepage&q=cardeal%20alexandrino&f=false).

“Ex 15 - Bíblia Sagrada”, s.d.. http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=Ex_15.

“FALTRIQUEIRA PRESENTA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN LIXEIRA - YouTube”, s.d. http://www.youtube.com/watch?v=t_RdZN1w4G4.

“File:San Juan de Amandi - 16.jpg - Wikipedia, the free encyclopedia”, s.d. http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Juan_de_Amandi_-_16.jpg.

“G01_06Reymaldo Fernández Manzano”, s.d. <http://www.saramusik.org/articles/manzano.html>.

“Galería de Cantigas de Santa María- alfonso X el Sabio”, s.d. <http://cantigas.webcindario.com/cantigas/indicecantigas.htm>.

“Galician traditional folk songs 2: Muiñeira da Gudiña e Xota de Suarbol - YouTube”, s.d. <http://www.youtube.com/watch?v=S5MeGsSTVfk&feature=related>.

“Geological map of Spain 1994 - Full size”, s.d. <http://www.zonu.com/fullsize-en/2010-09-01-12020/Geological-map-of-Spain-1994.html>.

“História da Capoeira”, s.d. http://www.capoeiramartins.com.br/cordel/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=8.

“Iglesia de la Asunción de María. Duratón. El románico en Segovia”, s.d. <http://www.romanicozamorano.com/segovia/duraton/duraton1.htm>.

“imago”, s.d. <http://imago.fcsh.unl.pt/?loc=4>.

“Instituto Geográfico Português”, s.d. <http://www.igeo.pt/>.

“Instrumentos de la musica tradicional asturiana en Villaviciosa www villaviciosahermosa com - YouTube”, s.d. <http://www.youtube.com/watch?v=4IZESebyM-w>.

“Instrumentos Musicales en URUEÑA”, s.d. <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=34>.

“instruments de musique du moyen age”, s.d. <http://www.instrumentsmedieviaux.org/pages/depart.html>.

“INSTRUMENTS POUR JOUER LES MUSIQUES DU MOYEN AGE”, s.d. <http://www.instrumentsmedieviaux.org/>.

“Junta de Freguesia de Sortelha - Retrato da Freguesia”, s.d.
http://www.sortelha.sabugal.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=56.

“Junta de Freguesia do Soito - História”, s.d. http://www.soito.sabugal.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=11&Itemid=1.

“La música árabe y su influencia en la española.”, s.d.
<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/ribera.htm>.

“La música arábigo-andaluza”, s.d. <http://www.sibetrans.com/trans/trans5/seroussi.htm>.

“La musique andalouse marocaine, by Daniel Eisenberg”, s.d.
<http://www.saramusik.org/articles/eisenberg.html>.

“Le deff, petit tambour à cadre carré - reconstitutions”, s.d. <http://hemiole.com/index.php/?2008/03/04/25-le-deff-ou-aduff-ou-pandero>.

“Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares”, s.d. <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/diaz.htm>.

“Mapas do Caminho de Santiago - Caminho de Santiago de Compostela - O Portal Peregrino”, s.d. <http://www.caminhodesantiago.com/mapas.htm>.

“martin de ginzo”, s.d. http://xinzodelimia.eu/martin_de_ginzo.htm.

“Maya Achi marimba music in Guatemala - Google Livros”, s.d.
http://books.google.com/books?id=6mXvuh6a7ekC&pg=PA99&lpg=PA99&dq=adufe+guatemala&source=bl&ots=QbK8Dda1Ld&sig=ptsHtyx_N8tcAEMkZ5nS7qFRO3E&hl=pt-PT&ei=nKMITtaSOMuFhQeFg6yNCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0C BYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false.

“MEDIEVALISTA”, s.d.
<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA3/medievalista-som.htm>.

“MEDIEVALISTA”, s.d.
<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-iconografia.htm>.

“Middle Eastern Drum History”, s.d. <http://www.khafif.com/rhy/his.html>.

“Museo Etnográfico de Castilla y León”, s.d. <http://www.museo-etnografico.com/informacion.htm>.

“MUSIQUE ANDALOUSE”, s.d. <http://www.darnna.com/musique.htm>.

“MuslimHeritage.com - Topics”, s.d. <http://www.muslimheritage.com/topics/default.cfm?ArticleID=374>.

“News | Vidimus”, s.d. <http://vidimus.org/issues/issue-14/news/>.

“o arqueólogo português”, s.d. http://biblioteca.mnarqueologia-ipmuseus.pt/oap_lista.htm.

“O simbolismo da purificação. O ‘Vaso de Tavira’: iconografia e interpretação - Artículos de Arqueología - Arqueología Medieval”, s.d. <http://www.arqueologiamedieval.com/articulos/articulos.asp?ref=95>.

“Os Instrumentos Musicais na Tradição Galega » Pandeiro (cadrado)”, s.d. <http://www.consellodacultura.org/asg/instrumentos/os-membranofonos/pandeiro-cadrado/>.

“pandeiro mirandês”, s.d. <http://pandeiromirandes.blogspot.com/>.

“Pasado y presente de la Música Andalusí”, s.d. <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/salah.htm>.

“Quadrazais”, s.d. <http://www.quadrazais.net/pt/patrimonio.php?id=4>.

“Real Instituto de Estudios Asturianos”, s.d. <http://ridea.org/>.

“Revista de Folklore”, s.d. <http://www.funjdiaz.net/folklore/03anios.cfm>.

“San Isidoro de León - Colegiata”, s.d. <http://www.sanisidorodeleon.net/colegiata.html>.

“Saudi Aramco World : Flight of the Blackbird”, s.d. <http://www.saudiaramcoworld.com/issue/200304/flight.of.the.blackbird.htm>.

“SEdeM - Sociedad Española de Musicología”, s.d. <http://www.sedem.es/>.

“Shiloah: On Jewish and Muslim musicians of the Mediterranean”, s.d.

<http://www.saramusik.org/articles/shiloah.html>.

“SIBE | Enlaces | REVISTAS ACADÉMICAS”, s.d. http://www.sibetrans.com/enlaces.php?a=listado&id_categoria=7.

“Smithsonian Folkways - Music of the Maya-Quiches of Guatemala: The Rabinal Achi and Baile de las Canastas - Various Artists”, s.d. <http://www.folkways.si.edu/albumdetails.aspx?itemid=715>.

“Sources ARAbes sur la MusiK | موسيقى من المصادر العربية”, n.d. <http://www.saramusik.org/>.

“TexCanc.rtf”, s.d. http://www.ippar.pt/sites_externos/bajuda/htm/catalog/Cancion/texcanc2.htm

“The Morgan Library & Museum Online Exhibitions - Morgan Picture Bible - Folio 29r”, s.d. <http://www.themorgan.org/collections/swf/exhibOnline.asp?id=256>.

“Trans Revista Transcultural de música.” *Revista Transcultural de música*, s.d.

<http://www.sibetrans.com/trans/>.

“Vestiges de la poésie Hispano-arabe au MaghrebI - printervenlig version - tidsskrift.dk”, s.d.

<http://www.tidsskrift.dk/print.jsp?id=94429>.

“Vista en HTML: El Libro de Buen Amor”, s.d. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/>.

VÍDEOS

[realizador desconhecido], *Camín de Cantares*, TPA (Televisión del Principáu d'Asturies), 2009. [Xosé Antón Fernández presentador e investigador]

Penella Delgado, Alfredo. *Danzas Rituales de la Provincia de Huelva*. Junta de Andalucía - Consejería de Cultura, 2010.

Tropa, Alfredo. *Povo que Canta*. RTP, 1970. [Michel Giacometti presentador, investigador e guionista]

Paulo Lima (coord.), *Michel Giacometti, Filmografia completa*, Edições RTP, 2010.



UNIVERSIDADE DO ALGARVE
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
e Campo Arqueológico de Mértola

O Adufe
Contexto Histórico e Musicológico

Ana Carina Marques Dias

ANEXOS

Mestrado em Portugal Islâmico e o Mediterrâneo
Área de História

FARO
2011

LISTA DE ANEXOS

QUADROS

- I Iconografia Musical Islâmica no Al-Ândalus
- II Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo em Fontes Escritas
 - II a) Quadro Interpretativo dos Nomes Usados na Península Ibérica Realizado por Mauricio Molina
- III Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo em Fontes Iconográficas
- IV Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo na Etnomusicologia do séc. XX
- V Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo em alguns Museus.
- VI Formas
- VII Dimensões

MAPAS





- I Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo desde a Antiguidade até à Idade Média no Espaço Mediterrâneo
- II Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo em Fontes Iconográficas Ibéricas Medievais
- III Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo na Etnomusicologia do séc. XX Ibérico
- IV Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo na Diáspora.



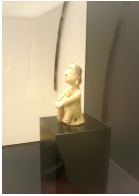



CRONOGRAMA


QUADROS

QUADRO I

ICONOGRAFIA MUSICAL ISLÂMICA AL-ÂNDALUS

Data	Instrumentos	Objecto	Técnica/material	Sítio origem	Localização actual	Descrição	Imagem
968	alaúde	Cofre de al-Mugira	Marfim e metal	Madinat al-Zahara	Museu nacional do Louvre	Provém de Madinat Al-Zahara. Na base da tampa surge uma inscrição cufica na qual se pede boa sorte para al-Mugira, filho de Abd al-Rahman III (1)	
Final X, início XI Califal	Corno, pandeiro, ?	Garrafa dos Musicos	Cerâmica vidrada	Rua Afonso X, o Sábio. Córdoba	Museu etnográfico e arqueológico de Córdoba	24,5 cm alt. 17 cm diâm. Max. Técnica de verde manganês. (2)	
Final X, início XI Califal	alaúdes	Capitel dos músicos	Mármore branco		Museu etnográfico e arqueológico de Córdoba	43cm alt. 26cm diâm. interior (3)	
XI Taifas	Alaúde, aerofono da família do corno ou buq	Tanque de Jávita	mármore	Valencia	Museu de Javita	(4)	

Data	Instrumentos	Objecto	Técnica/material	Sítio origem	Localização actual	Descrição	Imagem
1004-1005	Alaúde de braço curto; aerofono de lingueta dupla e 2 tubos - uma flauta dupla ou aulós; e corno	Arqueta de Leyre	Marfim e prata	Mosteiro de Leyre, Igreja de Santa María la Real de Sanguensa e ao Tesouro da Catedral de Pamplona	Museu de Navarra em Pamplona	23,6x38,4x23,7 Contém inscrições que demonstram ter sido uma oferta a Abd al-Malik al-Muza'far (975-1008), chefe político e militar do Al-Ándalus (1002-1008) durante o califado de Hisam II, filho de Al-Mansur billah - Almanzor (5)	
1000-1025	alaudista	Arqueta	Marfim	Córdoba ou Cuenca	Museu Victoria and Albert	No. 10-1866 (6)	
XII Almoada	darabuka	Musico andalus escultura			Museu etnográfico e arqueológico de Córdoba	(7)	
XII Almora vida	Adufe e aerofono ou pequeno tambor	Vaso de Tavira	cerâmica	Tavira	Tavira	Vaso simbólico, possivelmente associado ao ritual de matrimónio. Representações de animais, músicos, elementos militares e uma figura feminina. (8)	
XII ou XIII	Pandeiro circular	cofre			Museu da Catedral de Palma de Majorca	Pequeno cofre com medalhões. Um deles tem uma representação feminina a tocar um pandeiro circular (9)	
2º 4º do XIII	alaúde	Fragmento de cerâmica	Cerâmica esgrafitada de Cieza	Murcia		(10)	
XIII	flautista	pintura		Murcia Convento de Santa Clara	Centro de estudos árabes e Arqueológicos Ibn Arabi.		---
XIV	Tocador de rebab	pintura		zaragoza	Monasterio de Piedra	Triptico do mosteiro de Piedra	---

Data	Instrumentos	Objecto	Técnica/ material	Sítio origem	Localização actual	Descrição	Imagem
	Tocador de alaude	iluminura		magreb		História de Bayard y Riyad. (11)	

IMAGENS

- (1) Metioui, Omar. "Historia y Evolución del Instrumentarium Andalusí-Magrebí." In *Al-Andalus y el Norte de África: relaciones e influencias*. Sevilla: Fundación El Monte, 2004.
- (2) Ana Dias e Metioui, Omar. "Historia y Evolución del Instrumentarium Andalusí-Magrebí." Op. Cit
- (3) Ana Dias
- (4) Metioui, Omar. "Historia y Evolución del Instrumentarium Andalusí-Magrebí." Op. Cit.
- (5) "Arqueta de Leyre (1004). Museo de Navarra, Pamplona | CALLEJA DE LAS FLORES", n.d. <http://www.callejadelasflores.org/?p=2391>.
- (6) "Palace & Mosque: Islamic Art from the V&A - Victoria and Albert Museum", n.d. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/palace-and-mosque-islamic-art-from-the-victoria-and-albert-museum/>.
- (7) Ana Dias
- (8) Torres, Cláudio. *O vaso de Tavira*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2004.
- (9) Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. DeMusica 14. Zaragoza: Edition Reichenberger, 2010.
- (10) Navarro Palazon, Julio. *La Cerámica Esgrafiada Andalusí de Murcia*. Madrid: Ayuntamiento de Murcia e entre Interuniversitaire d'Histoire et d'Archéologie Médiévales, 1986.
- (11) "Archivo:Jardin de Ziryab.gif - Wikipedia, la enciclopedia libre", n.d. http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jardin_de_Ziryab.gif.

QUADRO II
BIMEMBRANOFONES QUADRADOS DE ARO BAIXO EM FONTES ESCRITAS

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
MÉDIO ORIENTE					
Séc. VI	Islâmico	Djābir Ibn Huyayy		Poemas pré-islâmicos onde se menciona o duff.	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. IX/X	Islâmico	Al-Mufaḍḍal 830-905	Kitāb al-malāhī	<i>duffmurabba'</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. X	Islâmico Usbequistão	Al-Sammarkandī 983-1002	Bustān al- 'arīfīn	Duff podia ser redondo com soalhas, pois avisa que pode ser usado em casamentos mas sem soalhas!	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XI/XII m. 1111	Islâmico Pérsia	al-Ghazālī	Ihyā 'ulūm al-dīn	Quando se refere aos hadiths do profeta que apela à celebração com duff, chama-lhe Ghirbāl	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XI/XII	Islâmico	Al-Kaysarānī Jerusalém 1058 – Bagdad 1113	Fi djawāz al-samā'	Argumentando o valor legislativo do <i>duffmurabba'</i> , recordam os muçulmanos a importância do membranofone na cultura islâmica. <i>duffmurabba' - duffquadrado</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XII/XIII	Islâmico Egipto	Al-Adfuwī Udfu 1286 – Cairo 1347	Kitāb al-imtā 'bi-alikūm al samā'	Argumentando o valor legislativo do duff, recordam os muçulmanos a importância do membranofone na cultura islâmica <i>duffmurabba' maghluḡ – duffquadrado coberto</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XIII	Islâmico	Al-Mutarrizī (m. 1213)		O termo Duff era usado para os dois tipos de membranofone redondo e quadrado	Mauricio Molina (1), (2)
Séc XIII/XIV	Islâmico	Ibn Taymiyya Harran 1263- Damasco 1328	Masala fi 'l-samā'	Defende o seu uso em cerimónias religiosas	Mauricio Molina (1), (2)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XIV	Islâmico	Ibn Jamā ‘a Cairo(1325)- Damasco (1388)	Jawāb sual sālahu shakhs min al-fuqarā fil samā‘	Duff podia ser redondo com soalhas <i>duff al-mudjaldjal – duff com soalhas</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XIV	Islâmico Cairo	al-Adfuwī	Kitāb al-imtā‘	O redondo chama-se <i>duff maftūh – open frame drum</i> o redondo é <i>duff maghlug – covered frame drum</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XV	Islâmico	Anónimo	Kashf al-ghumūm	<i>duff murabba‘ - duff quadrado</i>	Mauricio Molina (1), (2)
OCIDENTE IBÉRIA-MAGREB					
Séc. VII	Cristão	Isidoro de Sevilha	Etymologiarum III:22,10	Compara a forma do tympanum com o crivo	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. X (964)	Cristão Navarra	Anónimo	Vocabulario Latino – Codex Emilanense 46, 155r – 1 Dicionário de Latin-Latin. Real Academia de Historia	<i>“Timphanum: In quattour lignis extensa pellis”</i> é o primeiro dicionário enciclopédico da península. Deve ser uma introdução nos dialecto recente	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XI	Islâmico	Ibn Sida Murcia 1007-Denia 1066	Kitāb al mukhaṣṣaṣ	Usa do termo duff	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XI	Islâmico	Ibn Zayla m. 1048	Kitāb al-kāfi fi’l-musikī	Usa do termo duff Zayla foi aluno de Ibn Sina	Mauricio Molina (1), (2)
			Al-Kafi fi ‘i-musiqui	Resume os sistemas de classificação dos instrumentos musicais de al-Fārābī e de Ibn Sina.	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XI	Cristão	Anónimo	Livro de Salmos Moçárabe Londres, British Library, Add. 30, 851 fol.27	1ª vez que surge a palavra pandeiro Numa das glosas, em vernacular, usa para explicar o original em latim <i>“Thinphanis: cantare vel pandero”</i>	Mauricio Molina (1), (2)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XII	Islâmico Córdoba	Ibn Quzman	Zajal 12	<p>“<i>Yassirū an-aqarā wa ġ‘alu ad-duff li i-yad wa llāh llāh aš-šiz la yufraṭ fihi ḥad wa in āmkan bandayr faz-ziyāda aḡwad wa az-amīr ya aš-šhāb az- amīr yahyikum</i>”</p> <p>(citação do CD Altramar, Iberian Garden, Dorian Dis-80158)</p>	Mauricio Molina (1), (2) Pierre Béc (3)
				Descreve inúmeras veladas nocturnas (samar)	M. Guettat (4)
Séc. XII/XIII	Islâmico Magreb	Al-Tifāshī Tunizia 1184-1253 Cairo	Mut ‘at al-asmāc ‘fi ‘ilm al-samā‘	O <i>duff</i> é um dos mais nobres instrumentos	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XIII	Islâmico	Al-Shaqundī m. Sevilha 1231	Risālā fi tafḍīl al-andalus	Usa do termo <i>duff</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XIII	Islâmico	Ibn al-Darrāj m. 1294	Kitāb al-imtā‘ wa’-intifā‘	Usa do termo <i>duff</i>	Mauricio Molina (1), (2) Guettat (4)
Séc. XIII	Cristão	Gil de Zamora Castelhano	Ars musica	2ª vez que surge a palavra pandero sob a forma latinizada pandorius Descreve-o como redondo	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XIII cerca 1275	Cristão	Afonso X, O Sábio	General Estoria	1ª vez que surge a palavra Adufe Êxodo 15:20 “ <i>Salieron María com su adufle en su mano e todas otras mugeres com ella com los suyos, faziendo quirelas e cantando com ellos...</i> ” fol. 162V 64	Mauricio Molina (1), (2) Pierre Bec (3)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XIII 1256?	Cristão	Afonso X, O Sábio	Liber Picatrix	2ª vez que surge a palavra Adufe Tradução da obra em árabe do séc. XI, de magia talismânica escrita por Abu Maslama de Madrid <i>"En el Segundo grado sobre una muggier que tiene en la mano adufle, el qui naççiere en el sera amador de solaz & de estrumentos & de todas cosas pertenencen a alegria"</i> fol.1r11	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XIII	Cristão Galego- Português	Martin de Ginzo	Cantiga de Amigo	<i>" A do mui bom parecer mandou lo adufe tanger."</i>	Mauricio Molina (1), (2) Manuel Pedro Ferreira (5) Ernesto Veiga Oliveira (6)
Séc. XIII	Cristão catalunha	Frei Ramon Llull 1232-1315	Llibre de les Besties	<i>"...en una vall hac un joglar posat son alduf que penjava en un arbre, e lo vent menava aquell tempe e feia-lo ferir en les branques de i'arbre. Per lo feriment que el tempe feia de si mateix en l'arbre, eixia l'alduf una gran veu..."</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XIV	Cristão	Juan Ruiz Castelhano Arcipreste de Hita	Libro de Buen Amor	<i>"Desde que la cantadera dize el cantar primero, siempre los pies le bullen e mal para el pandero..." (...)</i>	Mauricio Molina (1), (2) www.cervantesvirtual.com (7)
Séc. XIV	Cristão	Fernán Ruiz de Seville	Una coronación de Nuestra Señora	Poema composto em louvor de Nossa Senhora Este texto surge no Cancionero de Ramón de Llavíá XIV/XV <i>"Las trompas, panderos, adrufes, sonajes eran de todos los otros tenores"</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XIV 1373	Cristão Aragão	?	Inventário	<i>"...tres grivas de agrivar, un pandero de tener trigo..."</i>	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XV	Cristão		Est quarto dotores: la estoria de los quarto dotores de la Santa Eglesia, 330:26.	<i>"E el qu se aparta la abstinencia de la concordia, oya lo que se dize: alabat en el adufe eç. En el adufe sona la piel seca e ferida, e en el coro las voces acuerdan por compania. Pues asi es, qual quier que atormenta el curpo, mas desampara la Concordia, alaba a Dios en el adufe enon en el coro."</i>	Mauricio Molina (1), (2)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XV cerca 1400	Cristão	Anónimo	Bíblia Medieval Romanceada Judio- Cristiana Castela	Samuel 18:6 "Salieron las mugeres de todas las çibdades de Ysrael a cantar e las de los panderos a rescebir a Saul, el rey, com adufles e com alegria e ministriles" Aqui o pandero é tradução de tympanum e tof Genesis 31:27 "Para que te escondiste a fuyr a non me lo notificaste, e enviárate com alegria, e cantares com adufle e rabbe?" Juizes 11:34 "E vino Ybta a la mispa a su casa, e he su fña do sale a lo rresçebir com adufles e panderos"	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XV 1422	Cristão	Mose Arrangel Guadalfajara	Bíblia (Antigo Testamento) traducido del Hebreo al Castellano	Êxodo 15:20 "Tomó Maria la propheta, hermana de Aron, el adufe en su mano"	Mauricio Molina (1), (2)
Séc XV final 1451- 1460	Cristão Portugal	Frei João Álvarez (Molina) Frei João Alves (E.V.O.)	Crónica do Infante Santo D. Fernando ed. Mendes dos Remédios: Crónica do Infante Santo D. Fernando, Coimbra, 1910, p. 32	Molina - Em 1482, durante os festejos da victoria da batalha de Toro, algumas mulheres estavam no evento acompanhavam gaitas de foles com adufes e pandeiros. EVO – "E ante huma legoa que chegasem, acharon moços que os vinhon reçoer ao caminho, e como se mais chegauam, sayam os homens, por ende muy pouco; e acerca da uila estariam as molheres, que eram muitas, e cristãos da terra, e mercadores jenoenses e alghuns casteaãos, e judeus, todos da terra, e faziam grande alegria e tangiam anafis, adufes e atabaques, e diziam muitos cantares".	Mauricio Molina (1), (2) Ernesto Veiga de Oliveira (6)
Séc. XV 1482	Cristão Portugal	Rei D. João II	Carta régia de D. João II, de 1 e 2 de Março	"Mulheres que entraram nas "pélas" que faziam parte da Procissão a S. Jorge e a S. Cristóvão, em comemoração da batalha de Toro, ordenada por carta régia de D. João II, de 1 de Março de 1482, empunhavam adufes e pandeiros, secundando o gaitero que as acompanhava. Este género de festa fala tb José Gomes, Monografia das Festas de S. João em Portugal. Na revista lisboeta Feira da Ladra, Tomo IV, 1923, p.23, Curiosidades e indicações úteis e preciosas extraídas de processos do "Arquivo dos feitos findos", vemos também a indicação da procissão no dia da Assunção (supondo-se em Lisboa), em que figuravam gaiteros e homens mascarados, com armas de fogo e bonecos horrendos, que praticavam acções indecorosas; e mulheres com enfeites indecentes, bailando danças lúbricas."	Ernesto Veiga Oliveira (6)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XV 1490	Cristão	Alonso Fernández de Palencia	Universal Vocabulario en Latin y romance Sevilha	<i>Pandorium: pandero</i> (tem o nome do seu inventor) – ideia de S. Isidoro que o autor talvez tenha lido	Mauricio Molina (1), (2)
Séc.X V 1495	Cristão Salamanca	Antonio de Nebrija	Vocabulario Español Latino	Tympanum: pandero, adufe	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XVI 1505	Cristão granada	Fray Pedro de Alcalá nascido cerca de 1455	<u>Vocabulista arauigo en letra castellana</u> Arte para ligeramente saber la lengua arauiga	<p><i>"Pandero para tañer. Pādāir.panādir. Pandero affi. Tarr. To ö. Pandero affi. Duff. adffif Panderetero q lo tañe. Dafif. daffifin. Panderetero affi. Naquĩr. nucār Panderetera q lo tañe. Dafifa.daffifin. Panderetera. Naquĩra.nuccār"</i></p> <p><i>"Adufe. Duf. Adufero. Dafif. dafifin Adufera. Dafifa. dafifin"</i></p>	Biblioteca Nacional de Espanha Digital (8)
Séc. XVI 1506-7	Cristão	Alonso de Madrigal El Tostado	2º vol. Eusebio Salamanca	1 Samuel 10:5 <i>"Fallarás una compañã grande de profetas descendientes de las cuestras, e delante de ellos veras psalterio, e pandero e adufle e cítola."</i>	Mauricio Molina (1), (2)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XVI	Cristão Português	Gil Vicente	Auto Pastoral Português O triunfo do Inverno e Verão	<p>Auto Pastoral Português Este fayraa a terreyro <i>com hũa regateyra baça que quando vende na praça tangea as vezes hum pãdeyro estes ambos terem graça A cristaleyra & o almotacel pequeno baylarão aa derradeyra & tangerlhe há o Moreno que sabe os baylos da Beyra</i></p> <p>Triunfo do Inverno e Verão <i>Em Portugal vi eu já em cada casa pandeyro & gayta em cada palheyro & de vinte annos ca nam habi gayta nẽ gayteyro A cada porta hum terreyro cada aldea dez folias cada casa atabaqueyro & agora Geremias he uosso tamburileyro</i></p>	Ernesto Veiga Oliveira (6) Adalberto Alves p. 53 (9) Biblioteca Nacional Digital (10)
Séc. XVI	Cristão Português	Damião de Góis (1502-1574)	<i>Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel</i> (Lisboa 1566-67; ² 1619; Coimbra 1926)	Vol.XI, cap.LXXIV "todolos domingos e dias santos jantava e ceava com musica...; tinha musicos mouriscos que cantavam e tangiam com alaúdes e pandeiros, ao som dos quais e assim das charamelas, harpas, rabecas e tamborins dançavam os moços fidalgos durante o jantar e a ceia..."	Adalberto Alves (9)
Séc. XVI 1513	Cristão	Andrés Bernáldez	Historia de los reyes católicos	Texto retirado do Dicionario historico de la lengua española, ed. Julio Casares, 1964 Judeus ibéricos na ida para o exilio depois da expulsão de 1492 "Los Rabíes... facian cantar a las mugeres y mancebos, e tañer panderos e adufes para alegrar a la gente, e así salieron fuera de Castilla."	Mauricio Molina (1), (2)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XVI 1535	Cristão	Juan Valdés Castelhano	Dialogo de la lengua	Escrito para ensinar o devido uso da língua castelhana Sugere que se deixe de usar <i>adufe</i> e se passe a usar sempre <i>pandero</i> por ser algo arcaico, por isso "vocabolo feo" "digo no adrufe sino pandero"	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XVI 1ª 1/2	Cristão Novo Mundo	Frei Pedro Aguado	Recopilacion Historica	Na Colombia e Venezuela associa o adufe à descrição de um objecto indigena. "...cestillo echo a la manera de adufe esquinado."	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XVI 1552	Cristão Português	João Brandão de Buarcos	Grandeza e abastança de Lisboa em 1552	a grande quantidade de mulheres que, de acordo com João Brandão (de Buarcos), Grandeza e abastança de Lisboa em 1552, editado por José da Felicidade Alves, Lisboa: Livros Horizonte, 1990, viviam então de coser adufes na capital (quarenta!)	Manuel Pedro Ferreira (5)
Séc. XVI 1571	Cristão Portugal Itália	Cardeal Alexandrino	Uma carta acerca da viagem do cardeal Alexandrino a Portugal	"Ao cardeal Alexandrino, quando visitou D. Sebastião em Elvas no ano 1571, foi proporcionado o espectaculo da mourisca, que ele descreve do seguinte modo" "Chegaram até nós dez barcas variamente pintadas e ornadas, nas quaes pífaros, trombetas, adufes, tímbales e instrumentos, com cantores e bailarinos, vestidos à mourisca, os quaes bailavam com garbo, mas o canto parecia-se com o que cantam os judeus nas suas sinagogas".	Adalberto Alves p.50 (9)
Séc. XVI 1582	Cristão Portugal	Philippe de Ceverel	Religieux de St. Vaast, Ambassade en Espagne et en Portugal	Philippe de Caverel, no relato da sua embaixada a Lisboa, 1582, nota expressamente o "tambourinet en losengue" usado pelos "serfs" nas suas danças públicas. Religieux de St. Vaast, Ambassade en Espagne et en Portugal (em 1582) de R. P. en Dieu Dom Jean Sarrazin abbé de St. Vaast, du Conseil D'Etat de as Magesté Catholique, son premier conseiller en Arthois, etc. (transcrito por Aníbal Fernandes Tomás, in: Boletim de Bibliografia Portuguesa, 1ºvol, nº10 (1879), pp.157-168	Ernesto Veiga Oliveira (6)
Séc. XVI	Cristão Portugal	Antero de Figueiredo	D. Sebastiam	"o povo que a bater tambores e pandeiros, a moer sanfonas, e a agitar adufes, folgou o dia inteiro"	Ernesto Veiga Oliveira (6)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XVII 1621	Cristão Portugal	Estado	Regulamento da procissão do Corpus Christi	No regulamento da procissão do Corpus Christi, Porto em 1621: <i>Origens das Procissões da Cidade do Porto</i> , pelo padre Luís de Sousa Couto, 1820 (com notas de A. Magalhães Basto)in: Documentos e Memória para a História do Porto, I, Porto, 1936. Ai se fala na "Pella" das padeiras, a dois coros, com pandeiros e adufes; e na "Mourisca" dos confeitores com 40 homens, canto a seis vozes, com alaúdes e pandeiros. Também no "A procissão do Corpus Christi no Primeiro Quartel do sec. XVII", o Tripeiro, 1946-1947, V série, II ano, pp.57-59	Ernesto Veiga Oliveira (6)
Séc. XVII	Cristão	Pub. Sabastián de Cubarruvas	Tesoro de la Lengua castellana o española	Diz que embora o pandero seja quadrado no seu tempo, já o teria sido redondo no passado "Al principio devió de ser redondo; después los hizieron cuadrados"	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XVII 1681	Cristão	Domenico Laffi	A joueney to the west: the diary of a seventeenth century pilgrim from Bologna to santigo de Compostela	Procissão de sta Isabel com tambores e gaitas e "... rather like a window-frame with parchment stretched across both sides..." com um home e uma mulher a dançar à frente.	Judith Cohen (7)
Séc. XVII	Cristão	Pedro de Vargas		Bardo cortesão. "Qué bien bailan las serranas el día de San Juan verde! En el Val del Manzanares cuando el sol claro amanece en mil corros divididas com canciones diferentes unas al pandero cantan y otras responden alegres..."	José Manuel Fraile Gil (11)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XVIII	Cristão Madrid	Don Ramón de la Cruz 1731-1794 Madrid		Dramaturgo, autor de zarzuelas, piezas largas, comedias e tragédias. Tema quase sempre Madrid. Fala dos panderos cuadrados. No soneto: El deseo de seguidillas (1769) "Cortinas: Tía Lorenza: ¿ está usted en casa? Joaquina: ¿Qué traes? Cortinas: Ve a usted qué pandero me feriaron ayer tarde. Joaquina: ¡Valientes ferias, por cierto! Cortinas: Tal cual son, yo las estimo, y me alabaré, a lo menos, de que me as dio, digamos un hombre de fundamento. Joaquina: ¿ Qué fundamento de hombre será el de quen da un pellejo sobre cuatro palitroques y un cascabelito dentro?	José Manuel Fraile Gil (11)
Séc. XVIII	Cristão Portugal	Padre Manuel Bernardes (1644-1710)	Nova Floresta ou Silva de Vários Apotegmas (cinco volumes publicados entre 1706 e 1728)	Fala do adufe, reprovando que se tocasse nas igrejas, na celebração do nascimento de Cristo, a par com castanhetas e pandeiros. Opõe o que é santo às chulas, sarabandas e outros tonilhos de teatro profano, que se intriduziram por vezes no coros sagrados, parecendo ter em mente um elemento musical musical essencialmente profano alegre, festivo, irreverente mesmo, implícito hoje na própria palavra "chula", e que se relaciona verosivelmente com o seu acompanhamento à viola. - Pandeiros, adufes e castanholas	Ernesto Veiga Oliveira (6) Judith Cohen (7)
Séc. XVIII 1745	Cristão Portugal	Frei João Pereira de Sant'Ana	Crónica dos Carmelitas	<i>Crónica dos Carmelitas</i> de Frei João Pereira de Sant'Ana, (transcrita in: <i>Ilustração Moderna</i> , 5ºAno, nº45, Porto, p.158) onde se diz que as mulheres de Lisboa cantavam e dançavam na oitava da Páscoa, quando iam em peregrinação à capela do mosteiro do Carmo, em redor do túmulo do Santo Condestável, ao som desse instrumento. "com os seus pandeiros e adufes, e outras tangendo as palmas e com muito prazer e folgança cantavam e dançavam à roda donde soterrado estava (o Condestável), começando uma das mulheres, que melhor voz tinha, e as outras respondiam o que ela cantava". (cit. Por teófilo Braga, As memórias Portuguesas, p.VII, e também por M.A. Lambertini, ("Portugal", Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Première Partie – Histoire de la Musique, 4 – Espagne-Portugal, p. 2406,) falando das "endexas" ou cânticos fúnebres, que o povo ia entoar junto do caixão dos heróis que queria glorificar	Ernesto Veiga Oliveira (6)

Data	Contexto	Autor	Obra	Texto	Fonte
Séc. XVIII	Cristão Castela	(Real Académia de la Lengua)	Diccionario de Autoridades Madrid: Real Académia de la Lengua, 1732	Pandero: [is a frame drum] formado por uma armação de madeira quadrada Adufe: um tipo de tambor baixo e quadrado... que também é conhecido pelo nome pandero	Mauricio Molina (1), (2)
Séc. XVIII	Astorga León	William Dalrymple	?	Viajante que observou em Astorga um grupo chamado Maragatos que era composto por e grupos de idosos. Umas cantavam e tocavam o adufe e outras dançavam com castanholas ao ritmos com movimentos voluptuosos e que aumentavam de velocidade com o ritmo dos adufes.	Judith Cohen (7)
Séc. XVIII 1789	Islâmico Marrocos	al-Hā'ik	Kunnāsh livro de musicas (nubas)	Na introdução do livro fala do duff e do seu uso nos ritmos, mas não cita nunca o Tār	Christian Poché (13)
Séc. XIX 1854	Espanha Madrid	Basilio Sebastián de Castellanos	<i>Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español</i>	<i>Está este género de poesía tan al uso de los españoles de ambos sexos, que cualquier manola, haciéndose son com el panderillo y cualquier manolo com la guitarra, pueden estarse días enteros improvisando seguidillas</i>	José Manuel Fraile Gil (11)
Séc. XIX	Espanha Madrid	Mesonero Romanos	<i>La vida social en Madrid</i> (1851-1860)	<i>Carácter de los habitantes</i> <i>"...las seguidillas por la polka, la bandurria y el pandero por la orquesta militar, o el organillo alemán."</i>	José Manuel Fraile Gil (11)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Molina, Mauricio. “Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula”. The City University of New York, 2006.
- (2) Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. DeMusica 14. Zaragoza: Edition Reichenberger, 2010.
- (3) Bec, Pierre. *Les instruments de musique d'origine arabe*. ISATIS - Cahiers d'ethnomusicologie régionale. Toulouse: Conservatoire Occitan, 2004.
- (4) Guettat, Mahmoud. *La Música Andalusí en El Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999.
- (5) Ferreira, Manuel P. *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Lisboa: CESEM, 2008.
- (6) Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 3rd ed. Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- (7) “Vista en HTML: El Libro de Buen Amor”, n.d. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/>.
- (8) [Arte para ligerame[n]te saber la le[n]gua arauiga - ; [Vocabulista arauigo en letra castellana] “BNE - Biblioteca Digital Hispánica - Búsqueda - Avanzada”, n.d. <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?text=&field2Op=AND&field1val=Filologia&numfields=3&field3Op=AND&field3=todos&field3val=&field2=todos&field1Op=AND&exact=&advanced=true&field1=coleccion&media=&field2val=&pageSize=1&pageNumber=6>.
- (9) Alves, Adalberto. *Arabesco, da música Árabe e da música Portuguesa*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1989.
- (10) “Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as Comedias. O terceyro as Tragicomedias. No quarto as Farsas. No quinto às obras meudas, Lixboa, 1586 - Biblioteca Nacional Digital”, n.d. <http://purl.pt/15106>.

(11) Fraile Gil, José Manuel. “El pandero cuadrado en la villa y corte.” *Revista de Folklore*, 2003.

(12) Cohen, Judith. “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” *Ethnomusicology Forum*, 2008.

(13) Poché, Christian. *La Musique Arabo-Andalouse*. 2nd ed. Musiques du Monde. Arles: Cité de la Musique/Actes Sud, 1995.

QUADRO II a)





QUADRO INTERPRETATIVO DOS NOMES USADOS DA PENÍNSULA IBÉRICA REALIZADO POR MAURICIO MOLINA¹


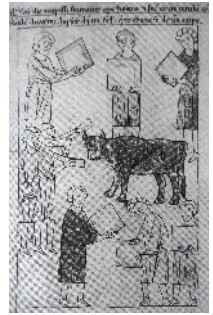
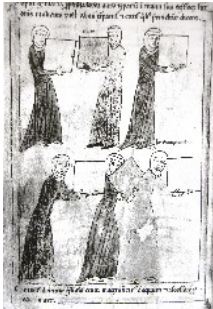
Term	Used	Type of Frame Drum	Location
<i>Tympanum</i> (Latin)	Throughout the Middle Ages	Round and square	Christian Iberia
<i>Duff</i> (Arabic)	Throughout the Middle Ages	Round and square	Islamic Iberia, Maghreb, Middle East
<i>Pandero</i> (Mozarabic, Castilian and Catalan)	After 11 th century After the 16 th century	Round with or without jingles Generically used to describe both round and square types	Christian Iberia (Castile, León, Catalonia, Aragon)
<i>Panderete</i> (Castilian)	After 13 th century	Small round frame drum with brass jingles	Christian Iberia (Castile)
<i>Pandeiro</i> (Galician-Portuguese)	After 15 th century	Round	Galicia and Portugal
<i>Bandair</i> (Arabic)	Iberia 12 th century	Round	Islamic Iberia (Al-Andalus)
<i>Adufe, alduf, adufre, adrufe, adulfe</i> (Romance languages)	After 13 th century	Square	Christian Iberia (Castile, León, Galicia, Portugal, Catalonia, Aragon)
<i>Tār, tarr</i>	After 13 th century	Round, possibly with jingles	Maghreb and Islamic Iberia
<i>Mizhar and Mazhar</i>	After 11 th century	Round and square?	Islamic Iberia
<i>Ghirbāl</i> (Arabic)	After 13 th century	Round with snares	Maghreb

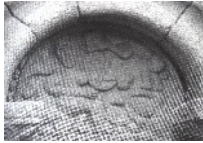




¹Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. DeMusica 14. Zaragoza: Edition Reichenberger, 2010.





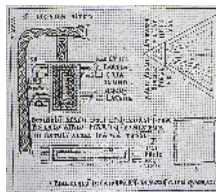
QUADRO III







BIMEMBRANOFONES QUADRADOS DE ARO BAIXO EM FONTES ICONOGRAFICAS






Data	Objecto	Material e técnica	Origem	Localização actual	Descrição	Imagem
XI (1063)	"Modilhão"?	escultura	Real Colegiata de San Isidoro de León	León	Puerta del Cordero Menestréis do Rei David (2)	
Fim do XI início do XII Almora vida	Vaso de Tavira	cerâmica	Tavira	Tavira	Manuel e Maria Maia. Escavações junto da porta de D. Manuel, em Tavira Objecto simbólico de bom augúrio matrimonial. (1)	
1158	Capitel jogral e "joglaresa"	escultura	Mosteiro de Santo Domingo de Silos	Mosteiro de Santo Domingo de Silos Castilla-León	No claustro alto do Mosteiro. Jogral com fidula e mulher com adufe (3)	
XII	capitel com jogral e adufeira	escultura	Igreja de Santa Maria la Mayor de Barruelo de los Carabeos, Santander (Cantábria)	Igreja de Santa Maria la mayor de Barruelo de los Carabeos, Santander (Cantábria)	Casal de jograis com fidula e adufe (7)	
XII	Capitel ?	escultura	Igreja de Santa Maria em San Claudio, Asturias	greja de Santa Maria em San Claudio, Asturias	Casal de jograis com fidula e adufe x	

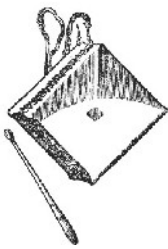





Data	Objecto	Material e técnica	Origem	Localização actual	Descrição	Imagem
XII	<i>modilhão</i>	escultura	San Miguel em Sotosalbos, Castela	San Miguel em Sotosalbos, Castela	Casal de jograis com fidula e adufe	x
XII	<i>modilhão</i>	escultura	San Estebal em Aramil, Asturias	San Estebal em Aramil, Asturias	Casal de jograis com fidula e adufe	x
XII	<i>portal</i>	escultura	Igreja de Santa Maria em Ucelle, Galiza, Coles	Igreja de Santa Maria em Ucelle, Galiza	Casal de jograis com fidula e adufe	x
Cerca de 1197	<i>Bíblia de Pamplona</i>	<i>Iluminura, desenho.</i>	Bíblia de Pamplona, Navarra	Amiens, Bibliothèque d'Amiens métropole. Ms. Lat. 108 fol. 64v.	Bíblia feita para o Rei de Navarra Sancho VII, El Fuerte. Adufeira tocando durante o encontro dos israelitas e as mulheres Moabitas. Números 25:1-2 (4)	
Cerca de 1197	<i>Bíblia de Pamplona</i>	<i>Iluminura, desenho.</i>	Bíblia de Pamplona, Navarra	Amiens, Bibliothèque d'Amiens métropole. Ms. Lat. 108 fol. 52v	Bíblia feita para o Rei de Navarra Sancho VII, El Fuerte. Homens a tocar adufes. Adoração do bezerro dourado. Êxodo 32:4-6 (5)	
Cerca de 1197	<i>Bíblia de Pamplona</i>	<i>Iluminura, desenho.</i>	Bíblia de Pamplona, Navarra	Amiens, Bibliothèque d'Amiens métropole. Ms. Lat. 108 fol. 49v.	Bíblia feita para o Rei de Navarra Sancho VII, El Fuerte. Miriam e as suas mulheres a tocar (6)	

Data	Objecto	Material e técnica	Origem	Localização actual	Descrição	Imagem
XII	<i>Tímpano com adufeiro, cordas friccionadas e contorcionista</i>	Escultura, baixo relevo	Igreja de San Miguel do Monte, Chantada, Serra do Faro, Lugo	Igreja de San Miguel do Monte, Chantada, Serra do Faro, Lugo	Adufe e fidula tocados por dois homens e uma mulher que dançar (9)	
Fim XII	<i>modilhão da tribuna</i>	escultura	Poitiers, Catedral Saint-Pierre	Poitiers, Catedral Saint-Pierre	O instrumento é preso por um fio à volta do pescoço. (8)	
XIII 1ª 1/2	<i>Arquivolta dos reis músicos</i>	escultura	Igreja da colegiada de Santa Maria La Mayor de Toro, Castela	Igreja da colegiada de Santa Maria La Mayor de Toro, Castela	Pórtico da Majestade (10)	
XIII ou XII?	<i>Modilhão ou Mísula com adufeira (parte de um grupo)</i>	Escultura	Igreja de La Asunción de María, Duratón, Segóvia, Castela	Igreja de La Asunción de María, Duratón, Segóvia, Castela	Adufe tocado por um homem acompanhado por duas dançarinas e um tocador de corno. (11)	
XIII	<i>capitel</i>	escultura	Igreja de San Juan de Amandi, Asturias	Igreja de San Juan de Amandi, Asturias	Casal de jograis de fidula e adufeira (12)	
XIII	<i>capitel</i>	escultura	Igreja de Santa Eulália de la Lloraza, Asturias	Igreja de Santa Eulália de la Lloraza, Asturias	Capitel com adufeira e tocador de instrumento de corda "frotada" (13)	

Data	Objecto	Material e técnica	Origem	Localização actual	Descrição	Imagem
XIII	<i>Mísula, tocadora de adufe</i>	escultura	Igreja de Sta Maria de Yermos, Santander	Igreja de Sta Maria de Yermos, Santander (Cantabria)	(14)	
XIII	<i>Mísula, adufeira</i>		Igreja de la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (Segóvia)	Igreja de la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (Segóvia)	Adufeira tocando e dançando (15)	
XIII 1235-1240	<i>Rei Músico de arquivolta do pórtico</i>	escultura	Catedral de Santa Maria de Burgos	Catedral de Santa Maria de Burgos	Reis do Apocalipse de S. João, Revelação 5:8-9 Portal do Sarmental (16)	
XIII 1ª 1/2	?	escultura	Catedral de Ciudad Rodrigo, Castela	Catedral de Ciudad Rodrigo, Castela	Portico del Perdón	x
XIII	<i>(O autor identifica-o com um saltério quadrangular) Model Books</i>	desenho	Champagne, livros de modelos medievais	Paris BNF. MS. Lat. 11907.	Christopher Page chama-lhe SALTÉRIO (17)	
XIII	<i>(O autor identifica-o com um saltério quadrangular) Epistola de Pseudo-Jerónimo.</i>	desenho		Epistola de Pseudo-Jerónimo.	Manuscrito encontrado por Gerbert e publicado no 2º vol. de <i>De Cantu et Musica Sacra</i> , St Blasien, 1774. Christopher Page chama-lhe SALTÉRIO (18)	

Data	Objecto	Material e técnica	Origem	Localização actual	Descrição	Imagem
XIII (<i>década</i> 1240)	Bíblia de Macieowsky ou de Morgan – folio 29r	iluminura	Paris	The Morgan Library & Museum, NY	França, Paris, 1240(s) (19)	
XIII (<i>década</i> 1240)	Bíblia de Macieowsky ou de Morgan – folio 13v	iluminura	Paris	The Morgan Library & Museum, NY	França, Paris, 1240(s) (20)	
XIII (<i>década</i> 1240)	Bíblia de Macieowsky ou de Morgan – folio 39r	iluminura	Paris	The Morgan Library & Museum, NY	França, Paris, 1240(s) (21)	
XIII (<i>década</i> 1240)	Bíblia de Macieowsky ou de Morgan – folio 39v	iluminura	Paris	The Morgan Library & Museum, NY	França, Paris, 1240(s) (22)	
XIV	<i>Detalhe vitral</i>	vitral	Rouen	Rouen	Pormenor de um Vitral Normando. Possivelmente da Chapelle de la Vierge, na Catedral de Rouen. Datado de 1310 Musée Départemental des Antiquités de Rouen (23)	
XIV <i>meados</i>	<i>"sister haggadah"</i>	iluminura	Catalunha	Londres, British Library, Or.2884, fol.16v	Judeu Êxodo 15:20 – Miriam toca com as mulheres israelitas Manuscrito Hebraico (24)	

Data	Objecto	Material e técnica	Origem	Localização actual	Descrição	Imagem
1320	<i>Canto del Mar Rojo, "Hagadá de Ouro"</i>	Iluminura	Catalunha	Londres, British Library. Ms.27210, fol.5r	Judeu Adufe, cimbalo, alaude, pandeireta, castanholas e duas mulheres dançam (25)	
XIV Final	<i>"Kaufman Haggadah"</i>	iluminura	Catalunha	Budapeste, Magyar Tudományos Akadémia Ms. Kaufmann A422	Judeu Adufe, alaude e orgão" portátil"	x
XV	<i>Anjo Músico</i>	escultura	Capela de Palau Dalmaes, Barcelona, Catalunha	Capela de Palau Dalmaes, Barcelona, Catalunha	Autoria de Antoni Claperós. O adufe é pequeno do tipo marroquino (26)	
XV	<i>Anjo músico</i>	escultura	Catedral de Toledo	Catedral de Toledo	Porta dos leões (27)	
XVI	<i>"El baile Español"</i>	Desenho		Biblioteca Nacional de España (?)	"Códice Madraza Daza" segundo a Fundación Joaquim Díaz. (28)	
XVI ou XVII entre 1572-1617	<i>"Civitatís Orbis Terrarum"</i>	Desenho impressão	Publicado em Colonia	x	Três mulheres às portas de Granada tocam adufe, pandereta e dançam Publicado por Georg Braun Colecção de mapas das principais cidades do Mundo. (29)	



Data	Objecto	Material e técnica	Origem	Localização actual	Descrição	Imagem
XVII 1619	<i>Syntagma Musicum II</i>	Desenho impressão	De Michael Praetorius Publicado em Wolfenbüttel	x	Syntagma Musicum II: the organographia pl.30 Chamam-lhe <i>pandero Moscovite</i> (30)	
XVIII 1714	<i>Querubim</i>	azulejo	Casa do Corpo Santo, Setúbal	Casa do Corpo Santo, Setúbal (Museu do Barroco)	Edifício datado de 1714 conhecido por Casa do Corpo Santo. Azulejos barrocos da autoria do mestre P.M.P. (31)	
XVIII 1720	<i>Rei David</i>	azulejo	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção, Cascais	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção, Cascais (perto do forte da Cidadela)	Transporte da Arca da Aliança As paredes estão totalmente revestidas de azulejos provavelmente do monogramista P.M.P., datados de 1720. (32)	 
XVIII	<i>Entrada de Carlos III em Madrid em 1759</i>	Pintura óleo		Museu Municipal de Madrid	Madrid Lorenzo de Quirós (33)	
XIX	<i>Proclamação de Fernando VII na Plaza Mayor de Madrid em 18 de Maio de 1808</i>	gravura		Arquivo Histórico de Barcelona	Madrid Gravura de Ametller segundo um desenho de Zacarías Velásquez (34)	

IMAGENS


- (1) Torres, Cláudio. *O vaso de Tavira*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 2004.
- (2) Cedência de imagem Mauricio Molina
- (3) Álvarez, Rosario. “La Iconografía Musical de la Escultura Románica a la Luz de Los Procedimientos de Trabajo. I: Jaca, Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León.” *Revista de Musicología*, 2003.
- (4) Molina, Mauricio. “Tympanistria Nostra: La Reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico Español.” In *Codex Aquilarensis*. 26. Palencia: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2011.
- (5) Idem
- (6) Idem
- (7) Idem
- (8) “Le deff, petit tambour à cadre carré - reconstitutions”, n.d. <http://hemiole.com/index.php/?2008/03/04/25-le-deff-ou-aduff-ou-pandero>.
- (9) “CONCELLO DE CHANTADA :: WEB OFICIAL :: Historia”, n.d. http://www.concellodechantada.org/concello_historia11.htm#6_7.
- (10) “pandeiromirandês”, n.d. <http://pandeiromirandes.blogspot.com/>.
- (11) “Iglesia de la Asunción de María. Duratón. El románico en Segovia”, n.d. <http://www.romanicozamorano.com/segovia/duraton/duraton1.htm>.
- (12) “File:San Juan de Amandi - 16.jpg - Wikipedia, the free encyclopedia”, n.d. http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Juan_de_Amandi_-_16.jpg.
- (13) Molina, Mauricio. “Tympanistria Nostra... Op. Cit [fotografía Museu del pueblo d'Asturies]
- (14) Idem [fotografía Juan Antonio Olañeta]
- (15) Idem [fotografía Juan Antonio Olañeta]
- (16) “instruments de musique du moyen age”, n.d. <http://www.instrumentsmedievales.org/pages/depart.html>.
- (17) Page, Christopher. “Biblical instruments in medieval manuscripts illustrations.” In *Music and instruments of the Middle Ages: Studies on texts and performance*. Variorum collected studies series. Norfolk: Variorum, 1997.
- (18) idem
- (19) “The Morgan Library & Museum Online Exhibitions - Morgan Picture Bible - Folio 29r”, n.d. <http://www.themorgan.org/collections/swf/exhibOnline.asp?id=256>.
- (20) Idem
- (21) Idem
- (22) Idem
- (23) “instruments de musique du moyen age” Op. Cit.
- (24) Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. DeMusica 14. Zaragoza: Edition Reichenberger, 2010.



- (25) Metioui, Omar. "Historia y Evolución del Instrumentarium Andalusi-Magrebí." In *Al-Andalus y el Norte de África: relaciones e influencias*. Sevilla: Fundación El Monte, 2004.
- (26) Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Op. Cit
- (27) Álvarez, Rosario. "El Dicordio percutido (Chorus) en la iconografía bajomedieval." *V Congreso de la sociedad Española de Musicología. Campos Interdisciplinares de la Musicología*, 2001.
- (28) "Instrumentos Musicales en URUEÑA", n.d. <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=34>.
- (29) Molina, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Op. Cit
- (30) "Instrumentos Musicales en URUEÑA", Op. Cit.
- (31) Cedência de Luzia Rocha
- (32) Cedência de Luzia Rocha
- (33) Fraile Gil, José Manuel. "El pandero cuadrado en la villa y corte." *Revista de Folklore*, 2003.
- (34) Idem

QUADRO IV
BIMEMBRANOFONES QUADRADOS DE ARO BAIXO NA ETNOMUSICOLOGIA DO SÉC. XX



Local	Instrumento	Observações	Imagem
Portugal Trás-os-Montes Miranda do Douro	Pandeiro	As variadas formas usadas na região no início de séc. XX (1)	
Portugal Trás-os-Montes Moimenta – Vinhais	Pandeiro	O pandeiro é tocado de maneira quase horizontal como se de uma peneira ou crivo se tratasse (2)	

Local	Instrumento	Observações	Imagem
Portugal Monsanto – Idanha-a-Nova - Beira Baixa	Adufe	1963 Festas de Maio, Cantares ao Adufe (3)	
Portugal Malpica do Tejo - Castelo Branco - Beira Baixa	Adufe	1961 Carnaval Zamburra, Adufe, Almofariz e garrafa com garfo (4)	

Local	Instrumento	Observações	Imagem
<p>Portugal Alto Alentejo Santa Eulália – Elvas – Portalegre</p>	<p>Pandeiro ou Adufe</p>	<p>1962 Saías Pandeiros, castanholas e almofariz</p> <p>A mancha de distribuição do uso do pandeiro ou adufe no Alentejo estende-se pela zona raiana do Alto Alentejo até ao centro do Baixo Alentejo como São Marcos da Ataboeira em Castro Verde.</p> <p>(5)</p>	
<p>Espanha Galiza</p>	<p>Pandero cuadrado</p>	<p>Grupo <i>Faltriqueira</i></p> <p>Pandero cuadrado percutido com as mãos junto ao corpo. Para a maioria dos etnomusicólogos, uma inovação do séc. XX.</p> <p>(6)</p>	


Local	Instrumento	Observações	Imagem
<p>Espanha Galiza - Vigo</p>	<p>Pandero cuadrado</p>	<p>Grupo o <i>Fiadeiro</i> Os panderos quadrados tocados usando uma das mãos para percutir e outra para suster. (7)</p>	
<p>Espanha Asturias - Villaviciosa</p>	<p>pandero</p>	<p>Instrumentos da música tradicional Asturiana na exposição de concertos didáticos d Daniel de la Cuesta e David Varela, em Villaviciosa, Astúrias. Gaita de foles, tambor, acordeon, violino, castanholas, garrafa, carraca, pitu, bandurria, pandereta, bombo e pandero. (8)</p>	

Local	Instrumento	Observações	Imagem
Espanha Asturias - Cangas de Narcea	pandeiru cuadráu	Programa da TPA: Camín de Cantares – Cangas de Narcea (9)	
Espanha Asturias - Vidal	pandeiru cuadráu	Programa da TPA: Camín de Cantares – Vidal (10)	

Local	Instrumento	Observações	Imagem
<p>Espanha Castela e Leão Salamanca (El Rebollal) Peñaparda</p>	<p>panderu cuadráu</p>	<p>Programa da TPA: Camín de Cantares – Peñaparda Doña Toña</p> <p>(11)</p>	
<p>Espanha Andalusia Encinasola -Huelva</p>	<p>Pandero cuadrado</p>	<p>O pandero em Encinasola é em tudo diferente: no aro que é exterior tornando-se numa moldura em torno da pele; a estatura é pequena; parece ter apenas uma pele e é percutido de forma atípica.</p> <p>(12)</p>	

Local	Instrumento	Observações	Imagem
Marrocos	duff	Instrumentos de percussão utilizados na musica andalusa: duff e darabuka (13)	
Marrocos Oarzazat	duff	Tocadores de bendir e duff (14)	

Local	Instrumento	Observações	Imagem
Marrocos	duff	Instrumentos utilizados na música judia: bendir, duff, alaúde, rebab (15)	
México	Tambor <i>Huasteco</i>	Tambor Huasteco, baqueta y flauta de <i>carrizo</i> de dois furos. Região Huasteca, fonte: Fonoteca, Museu Nacional de Antropologia (16)	
Guatemala	adufe	Ligada à tradição Ladina da música <i>Maya-Quiches</i> , surgindo no <i>Baile de las Canastras</i> e no <i>Rabinal Achi</i> .	---

Local	Instrumento	Observações	Imagem
Brasil	Adufe, Adufo	<p>“Aparece em folia-de-reis, folia-do-divino, cururu (rural e urbano), fandango, xiba, congadas, moçambique, samba rural, dança-de-santa-cruz e algumas danças-de-são-gonçalo. O adufo é uma variante ortográfica de adufe, e em Alagoas é denominação da cuíca. Fonte: Enciclopédia da Música Brasileira - Art Editora “</p> <p>Ernesto V. Oliveira fala do Adufe como nome atribuído à sarronca no Brasil, e no passado no Algarve. Lambertini também o menciona em 1902.</p>	---
Benim	burrinhas	<p>Membranofone de caixilho baixo “quadrangular”, transportado para o Benim pela cultura Brasileira há 200 anos, segundo a reportagem da BBC: “Cultura da burrinha sobrevive há mais de 200 anos BBC Brasil BBC World Service”, n.d. http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2003/030214_agudas9cs.s.html.</p> <p>Relação com o culto do Bumba meu Boi.</p> <p>(17)</p>	

IMAGENS



- (1) “pandeiro mirandês”, n.d. <http://pandeiromirandes.blogspot.com/>. Fotografia de Alfredo Ventura Publicada por Palmeiros em Quinta-feira, Dezembro 04, 2008
- (2) Oliveira, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 3ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- (3) Idem
- (4) Idem
- (5) Idem
- (6) “FALTRIQUEIRA PRESENTA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN LIXEIRA - YouTube”, n.d. http://www.youtube.com/watch?v=t_RdZN1w4G4.
- (7) “Galician traditional folk songs 2: Muiñeira da Gudiña e Xota de Suarbol - YouTube”, n.d. <http://www.youtube.com/watch?v=S5MeGsSTVfk&feature=related>.
- (8) “Instrumentos de la musica tradicional asturiana en Villaviciosa www villaviciosahermosa com - YouTube”, n.d. <http://www.youtube.com/watch?v=4IZESebyM-w>.
- (9) [realizador desconhecido], *Camín de Cantares*, TPA (Televisión del Principáu d'Asturies), 2009 [xosé Antón Fernández apresentador, músico e investigador] Imagem obtida no sítio da internet em linha em: <http://www.youtube.com/watch?v=h-grSNXnVZE&feature=related>
- (10) Idem. Imagem obtida no sítio da internet em linha em mas já não consultável. Programa dedicado a Vidal.
- (11) [Idem. Imagem obtida no sítio da internet em linha em: <http://www.youtube.com/watch?v=gCMnRBCK3Ts>; Rebollal (2/2), Programa emitido a 31/10/2010 TPA.
- (12) “Danza del pandero y del fandango de Encinasola - YouTube”, n.d. http://www.youtube.com/watch?v=eG48btBS_os&feature=related.
Video de presentación de la Danza del pandero y del fandango de Encinasola, elegida como una de Las 7 Maravillas de la Provincia de Huelva 2008
- (13) “CDMA :”, n.d. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/tradicional.php?s=andalusies>.
- (14) Imagem retirada do livro de Mauricio Molina, *Medieval Frame Drums in the Iberian Peninsula*, que por sua vez utilizou a imagem da obra de Paul Collaer e Jürgen Elsner, *Nordafrika*, Musikgeschichte in Bildern I: Musikethnologie. Lieferung 8 (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983)
- (15) “MUSIQUE ANDALOUSE”, n.d. <http://www.darnna.com/musique.htm>.



(16) “El Panderu Cuadrau”, n.d. <http://usuarios.arsystemel.com/juanvicente/instrumentos/panderu/panderu.htm>.


(17) “Cultura da burrinha sobrevive há mais de 200 anos | BBC Brasil | BBC World Service”, n.d. http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2003/030214_agudas9cs.shtml.



QUADRO V




BIMEMBRANOFONES QUADRADOS DE ARO BAIXO EM ALGUNS MUSEUS




Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
Museu da Música (Lisboa)	MM 657 Adufe	s.d.	s.l.		Provindo do convento de Mafra sem período cronológico. Danificado, apenas resta o caixilho.	s.i.
	MM 1273 Adufe	s.d.	Beira Baixa	C: 350 mm L: 350 mm A: 60 mm	Provindo do Museu Nacional Machado de Castro (DEP 8060/Div-8 MNMC). Entrou para a colecção do Museu MC em 1943. Coloração castanha escura. Materiais: Pele e madeira	
	MM 363 Adufe	Séc. XX	s.l.	C: 270 mm L: 270 mm	Incorporado em 1994	

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	MM 1314 Adufe	Séc. XX	s.l.	C: 200 mm L: 197 mm	Doado pela Sra. Dona Amélia Luzia Correia Pato Galhanas em Junho de 2007	
	MM1104 Adufe	Séc. XX	Beira Baixa Idanha-a-Nova	C: 310 mm L: 310 mm	Provindo das oficinas de artesanato da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova a Abril de 2004. Não tem soalhas dentro. Doação da escola EB 2-3 Cidade de Castelo Branco	
Museu Nacional de Etnologia	AR.478 Pandeiro	séc. XX 1969	Idanha-a-Nova, Senhora do Almortão	C: 305 mm L: 305 mm A: 50 mm	Col. Ernesto Veiga de Oliveira Autor Desconhecido Materiais: pele, madeira e pano	s.i.
	AS.557 Pandeiro	séc. XX	Baixo Alentejo	C: 340 mm L: 340 mm A: 50 mm	Colector Sebastião Pessanha Autor Desconhecido Materiais: pele madeira e pano	s.i.

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	AX.013 Pandeiro	séc. XX	Possivelmente Beira Baixa (uma vez q se encontrava junto com outro que estava identificado com Beira Baixa)	C: 355 mm L: 355 mm A: 55 mm	Colector Gustavo Marques 1973 Autor Desconhecido, Materiais: pele, madeira, pano e papel	s.i.
	AX.014 Adufe	séc. XX,	Beira Baixa, especialmente na chamada Cova da Beira	C: 350 mm L: 350 mm A: 55 mm	Doação Gustavo Marques 1973 Autor Desconhecido Materiais: pele, madeira, pano e papel	s.i.
	BA.1000 Pandeiro	séc. XX	Talhas, Macedo de Cavaleiros, Trás-os-Montes	C: 340 mm L: 340 mm A: 100 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: pele, madeira e seda	s.i.
	BA.987 Adufe	séc. XX	Povoa da Atalaia, Fundão, Beira Baixa	C: 410 mm L: 430 mm A: 50 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: pele, madeira e pano	

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	BA.988 Pandeiro	séc. XX	Santa Eulália, Elvas, Alto Alentejo, Portalegre	C: 410 mm L: 410 mm A: 45 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira e pano	
	BA.990 Pandeiro Hexagonal	séc. XX	Duas Igrejas, Miranda do Douro, Trás-os-Montes	C: 275 mm L: 330 mm A: 55 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962	

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	BA. 991 Pandeiro	séc. XX	Santa Eulália, Elvas, Alto Alentejo, Portalegre	C: 385mm L: 375 mm A: 50 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962	
	BA.992 Pandeiro	séc. XX	Duas Igrejas, Miranda do Douro, Trás-os-Montes	C: 520 mm L: 520 mm A: 50 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira e lã	
	BA.993 Pandeiro	séc. XX	Duas Igrejas, Miranda do Douro, Trás-os-Montes	C: 285 mm L: 285 mm A: 60 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira e lã	

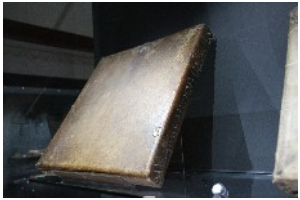


Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	BA.994 Pandeiro	séc. XX	Moimenta, Vinhais, Trás-os-Montes	C: 335 mm L: 325 mm A: 65 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele e madeira	
	BA.995 Pandeiro	séc. XX	Fornos, Freixo de Espada à cinta, Trás- os-Montes	C: 260 mm L: 300 mm A: 60 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: Pele, madeira e lã	
	BA.996 Adufe	séc. XX	Rosmaninhal, Idanha-a-Nova, Beira Baixa	C: 435 mm L: 435 mm A: 60 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: Pele, madeira e lã	

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	BA.997 Adufe	séc. XX	Senhora do Almortão, Idanha-a-Nova, Beira Baixa	C: 305 mm L: 305 mm A: 50 mm	Autor António da Conceição Silveira, Idanha-a-Nova, Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1963 Materiais: Pele, madeira e pano	s.i.
	BA.998 Pandeiro	séc. XX	Gralhós, Macedo de Cavaleiros, Trás-os-Montes	C: 335 mm L: 335 mm A: 55 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: Pele e madeira	s.i.
	BA.999 Pandeiro	séc. XX	Santa Eulália, Elvas, Alto Alentejo	C: 360 mm L: 360 mm A: 40 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira, tecido e latão	s.i.
	BB.001 Pandeiro	séc. XX	Vilarinho da Cova da Lua, Bragança, Trás-os-Montes	C: 350 mm L: 350 mm A: 75 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962	s.i.

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	BB.002 Adufe	séc. XX	Rosmaninhal, Idanha-a-Nova, Beira Baixa	C: 380 mm L: 380 mm A: 60 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: Pele, madeira e pano	s.i.
	BB.003 Pandeiro	séc. XX	Santa Eulália, Elvas, Alto Alentejo	C: 360 mm L: 360 mm A: 50 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira, flanela, lã, papel vegetal, metal	s.i.
	BB.004 Adufe	séc. XX	Rosmaninhal, Idanha-a-Nova, Beira Baixa	C: 200 mm L: 200 mm A: 40 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: pele, madeira e lã	s.i.
	BB.005 Adufe	séc. XX	Rosmaninhal, Idanha-a-Nova, Beira Baixa	C: 260 mm L: 260 mm A: 43 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira e lã	s.i.

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	BB.006 Pandeiro	séc. XX	Sanata Eulália, Elvas, Alto Alentejo	C: 350 mm L: 350 mm A: 50 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira e papel	s.i.
	BB.007 Adufe	séc. XX	Atalaia do Campo, Fundão, Beira Baixa	C: 365 mm L: 365 mm A: 40 mm	Autor Desconhecido, Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele e madeira	s.i.
	BB.008 Pandeiro	séc. XX	Alentejo	C: 350 mm L: 350 mm A: 50 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1965 Materiais: Pele, madeira, metal e algodão	s.i.
	BB.009 Pandeiro	séc. XX	S. Marcos de Ataboeira, Castro Verde, Baixo Alentejo	C: 385 mm L: 385 mm A: 35 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: Pele, madeira e pano	s.i.

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
	BB.010 Adufe	séc. XX	Malpica do Tejo, Castelo Branco, Beira Baixa	C: 425 mm L: 425 mm A: 50 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1961 Materiais: Pele, Madeira e pano	s.i.
	BB.011 Adufe	séc. XX	Senhora do Almortão, Idanha-a- Nova, Beira Baixa	C: 400 mm L: 400 mm A: 60 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1963 Materiais: Pele, madeira e pano	s.i.
	BB.012 Pandeiro	séc. XX	Duas Igrejas, Miranda do Douro, Trás-os-Montes	C: 210 mm L: 430 mm A: 65 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira e lã	s.i.
	BB.013 Pandeiro	séc. XX	Duas Igrejas, Miranda do Douro, Trás-os-Montes	C: 270 mm L: 470 mm A: 55 mm	Autor Desconhecido Anterior: FCG Recolha promovida pela Fundação Caloute Gulbenkian, e elaborada por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira em 1962 Materiais: Pele, madeira e lã	s.i.

Instituição	Identificação no acervo	Data	Local	Dimensões	Observações	Imagem
Museu da Música Portuguesa. Casa Verdades de Faria	AA093 Adufe	1ª ½ séc. XX	Beira Baixa	C: 350 mm L: 350 mm A: 50 mm	Fundo Michel Giacometti Pele única de cabra cozida sobre as armas de pinho boleado e pregado. Uma cruz de fio de linho no interior suporta as soalhas de lata. Pele com remendos.	
	AA094 Adufe	1ª ½ séc. XX	Beira Baixa	C: 395 mm L: 395 mm A: 50 mm	Fundo Michel Giacometti	
	E005 Duff	1960	Marrocos	C: 240 mm L: 230 mm A: 44 mm	Fundo Michel Giacometti	

IMAGENS

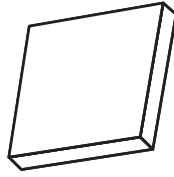
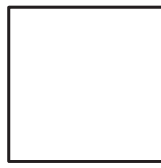
Museu da Música – Imagens de Ana Dias com permissão de utilização na presente dissertação de mestrado.

Museu Nacional de Etnologia – Imagens retiradas da base de dados MatrizNet no sítio da internet: <http://www.matriznet.imc-ip.pt>

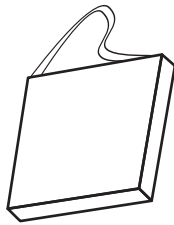
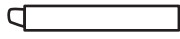
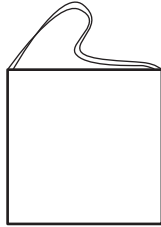
Museu da Música Portuguesa/ Casa Verdades de faria - Imagens de Ana Dias com permissão de utilização na presente dissertação de mestrado.

QUADRO VI

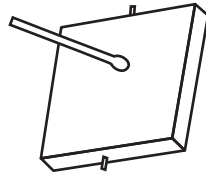
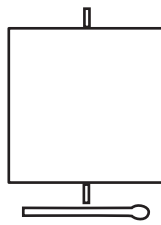
Formas dos Bimembranofones Quadrados na Etnomusicologia do séc. XX



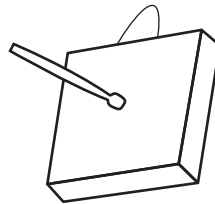
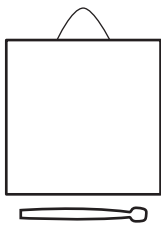
Beira Alta
Beira Baixa
Trás-os-Montes
Alentejo
Astúrias
Galiza
León



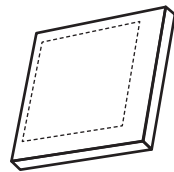
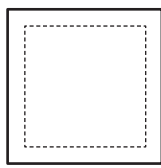
Galiza



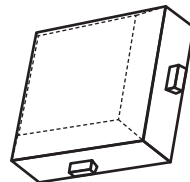
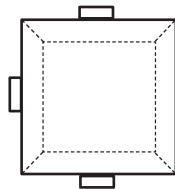
Peñaparda



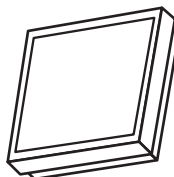
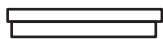
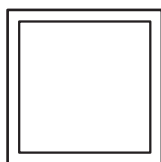
México



Marrocos



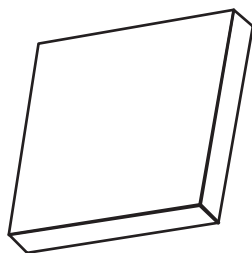
Benim



Encinasola

QUADRO VII

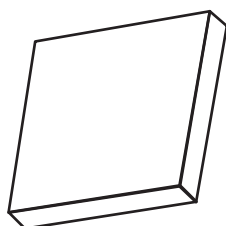
Dimensões dos Bimembranofones Quadrados na Etnomusicologia do séc. XX



CATALUNHA - URGEL

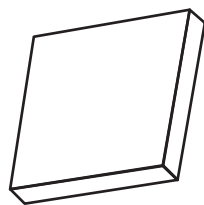
Considerados os de maiores dimensões uma vez que teriam de ser apoiados na barriga para poderem ser percutidos.

Não dispomos de dados concretos sobre as suas dimensões.



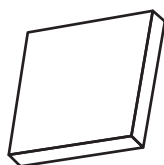
BEIRA ALTA e BEIRA BAIXA

Com cerca de 35 a 45 cm de lado e 5cm de altura, os maiores em Portugal.



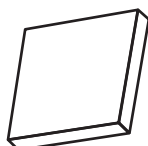
ALENTEJO, PEÑAPARDA, ASTÚRIAS, GALIZA e LEÓN

Entre 35 a 40cm de lado e 5cm de altura em Portugal e 7 a 8 cm em Espanha



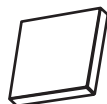
TRÁS-OS-MONTES

Lado inferior a 35 cm e 5cm de altura



ENCINASOLA

De formato pequeno, assemelhando-se aos exemplares marroquinos. Não dispomos de dados concretos sobre as dimensões



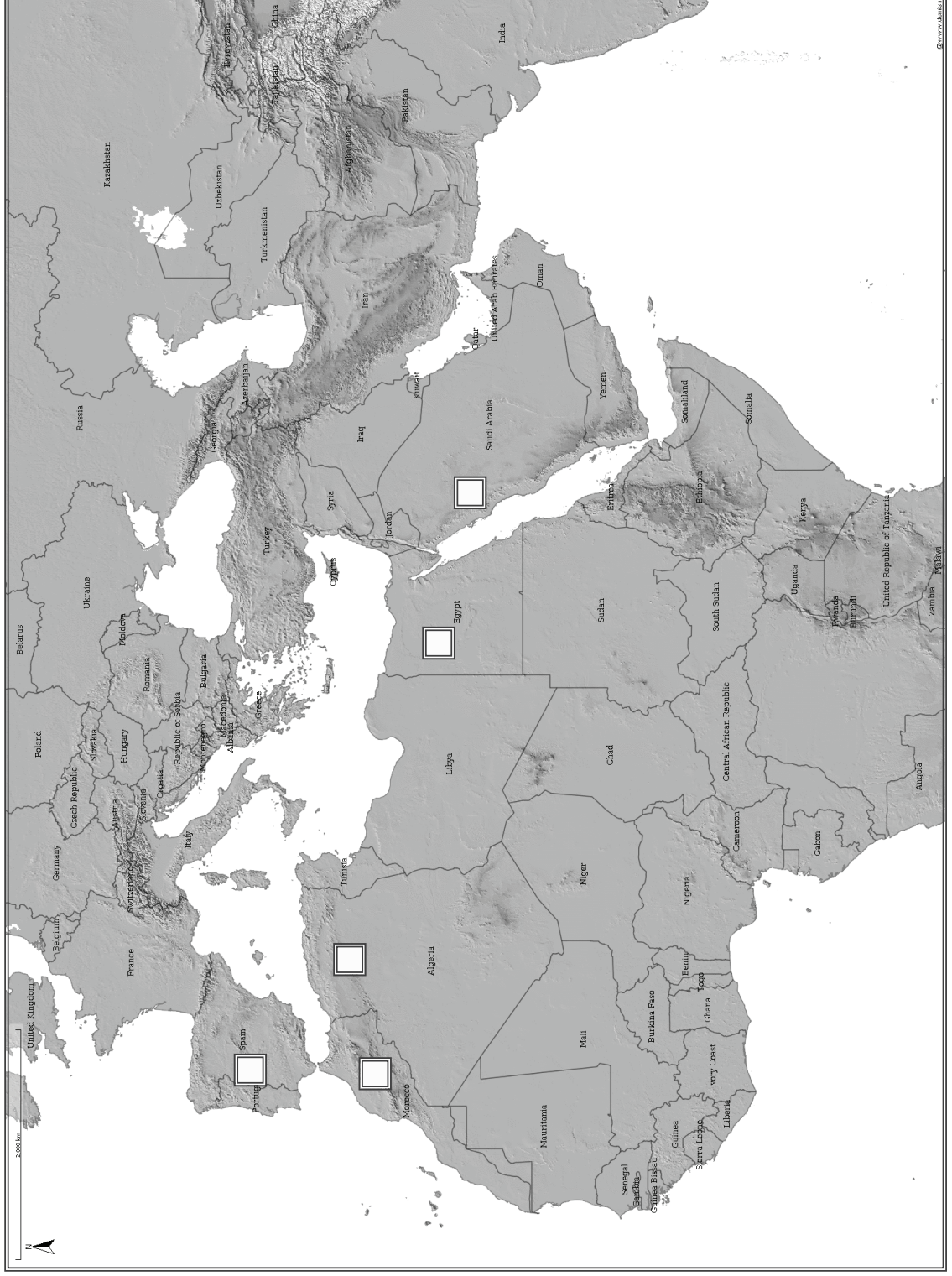
BEIRABAIXA

De uso decorativo ou apenas com funções lúdicas infantis, estes adufes tendem a adquirir os 20 cm de lado.

MAPAS

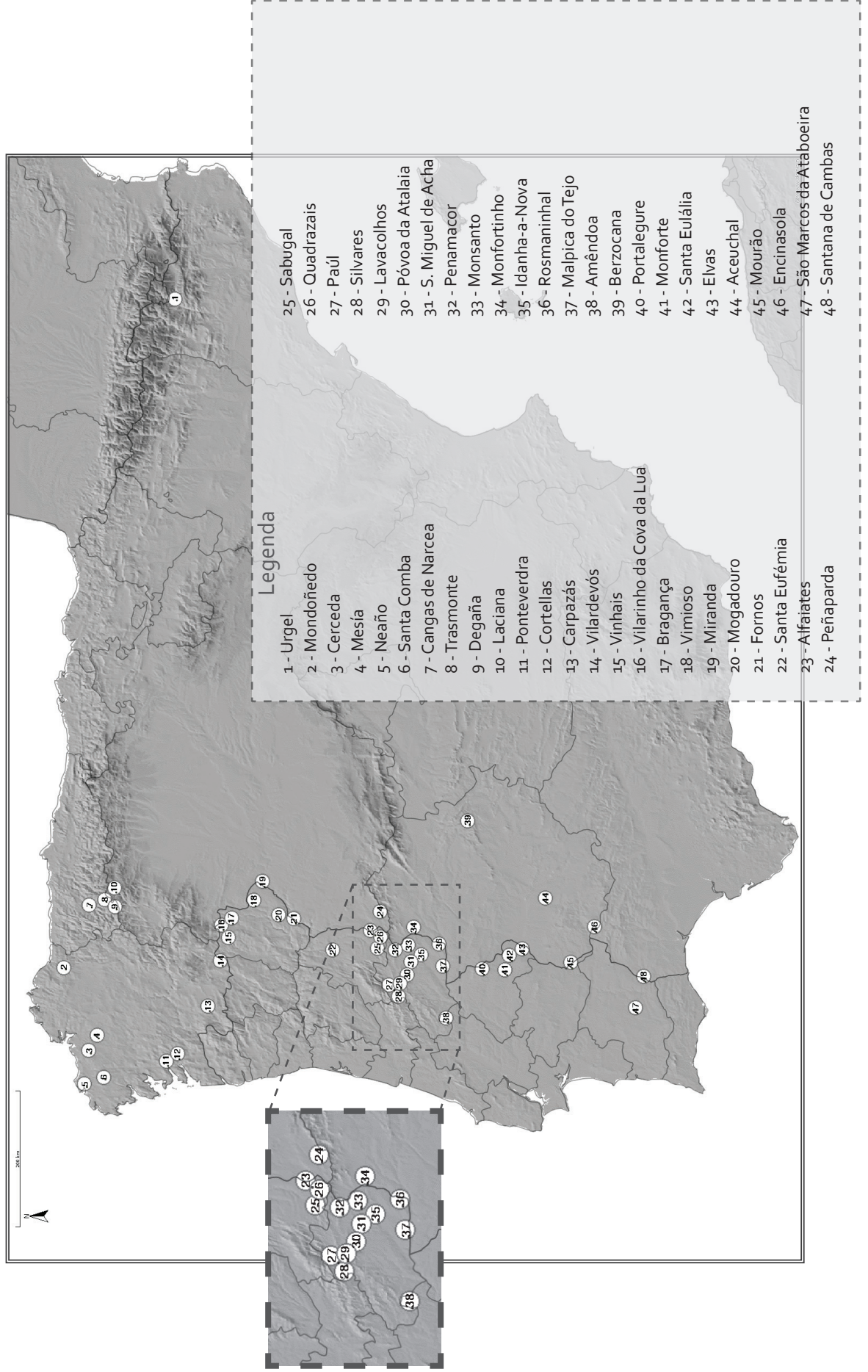
MAPAI

Testemunhos do uso dos Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo desde a Antiguidade até à Idade Média no Espaço Mediterrâneo Segundo os Documentos Históricos



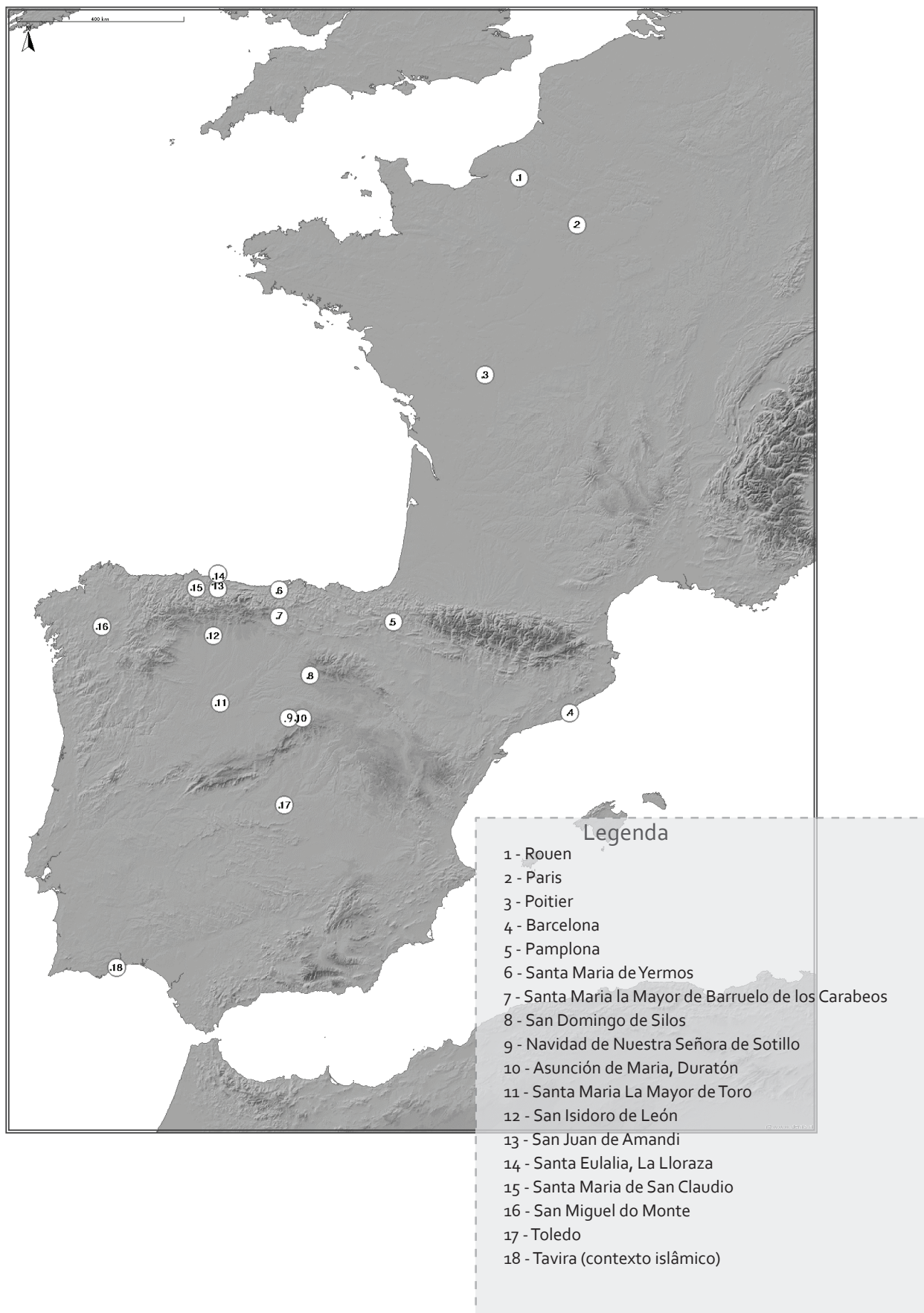
MAPA III

Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo Na Etnomusicologia do séc. XX Ibérico



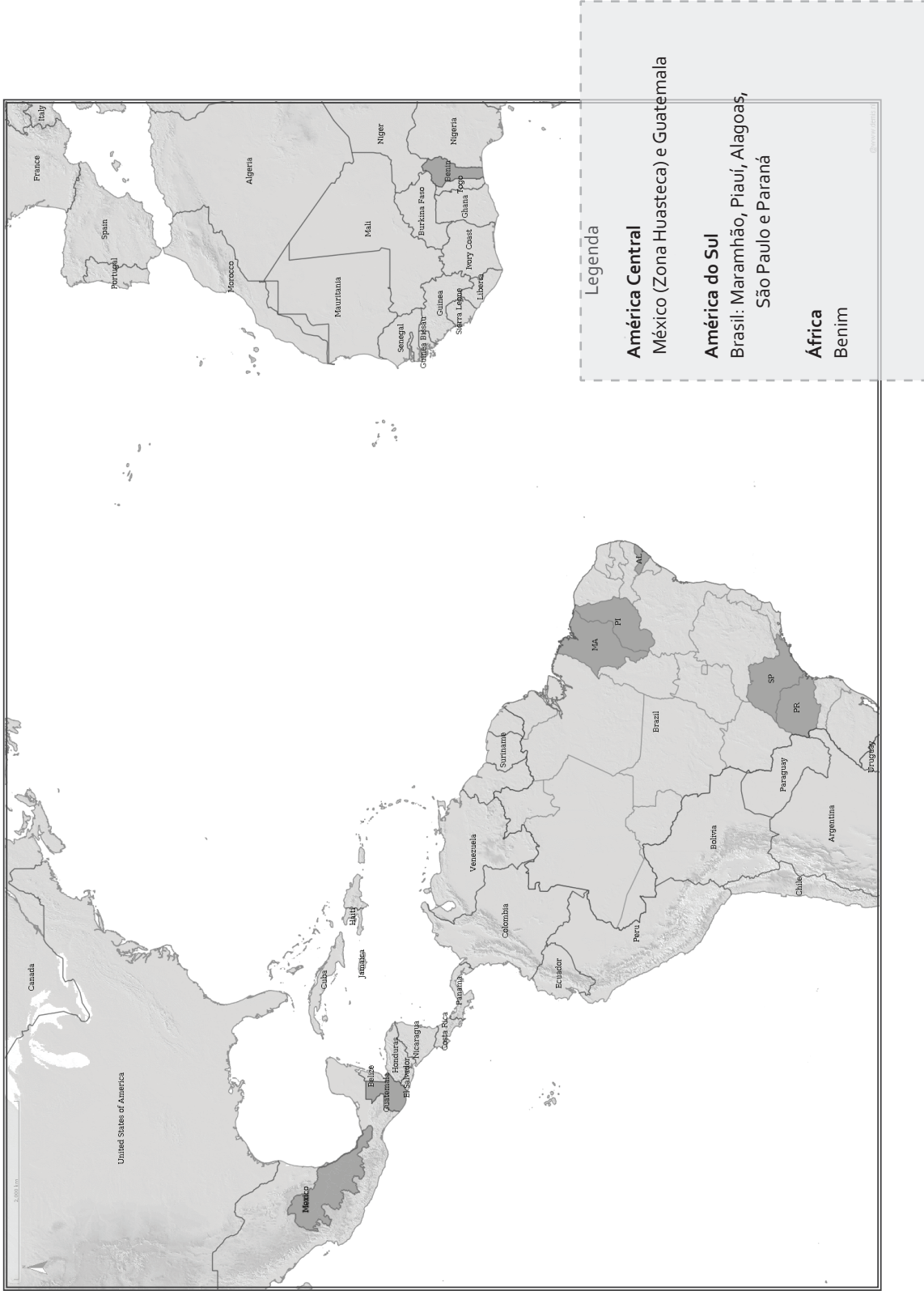
MAPA II

Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo Em Fontes Iconográficas Ibéricas Medievais



MAPA IV

Bimembranofones Quadrados de Aro Baixo Na Diáspora

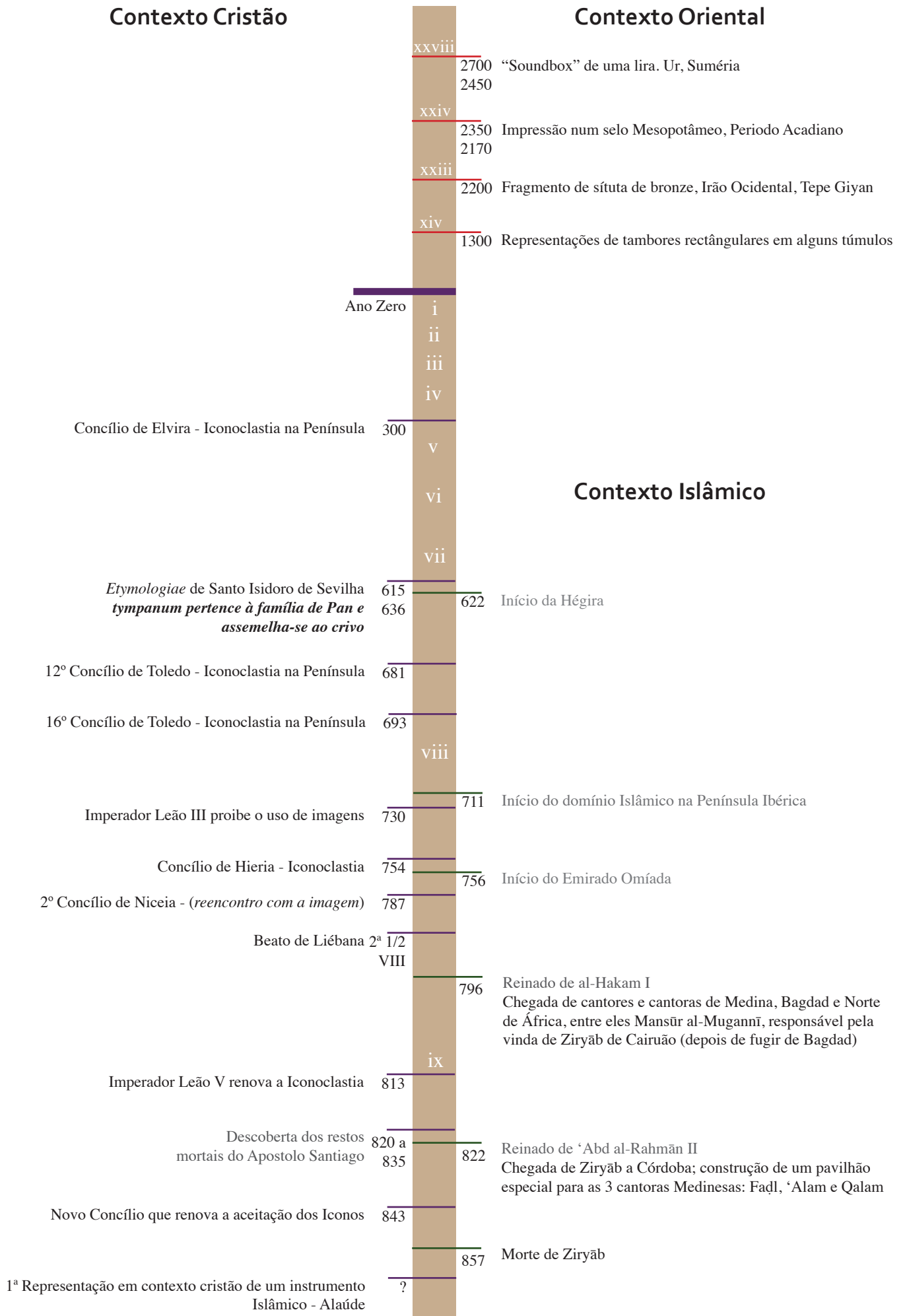


CRONOGRAMA

CRONOGRAMA

Contexto Cristão

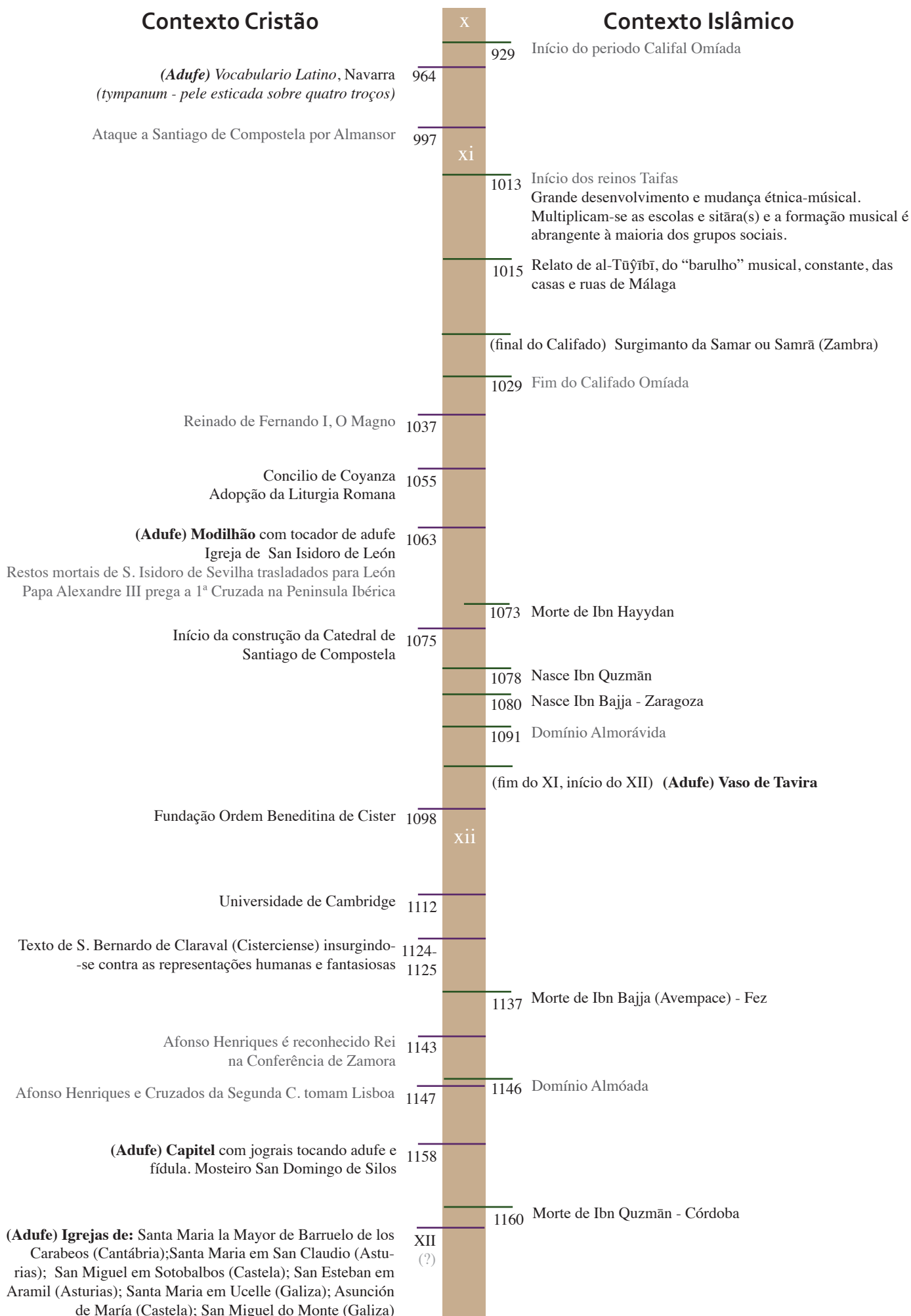
Contexto Oriental



CRONOGRAMA

Contexto Cristão

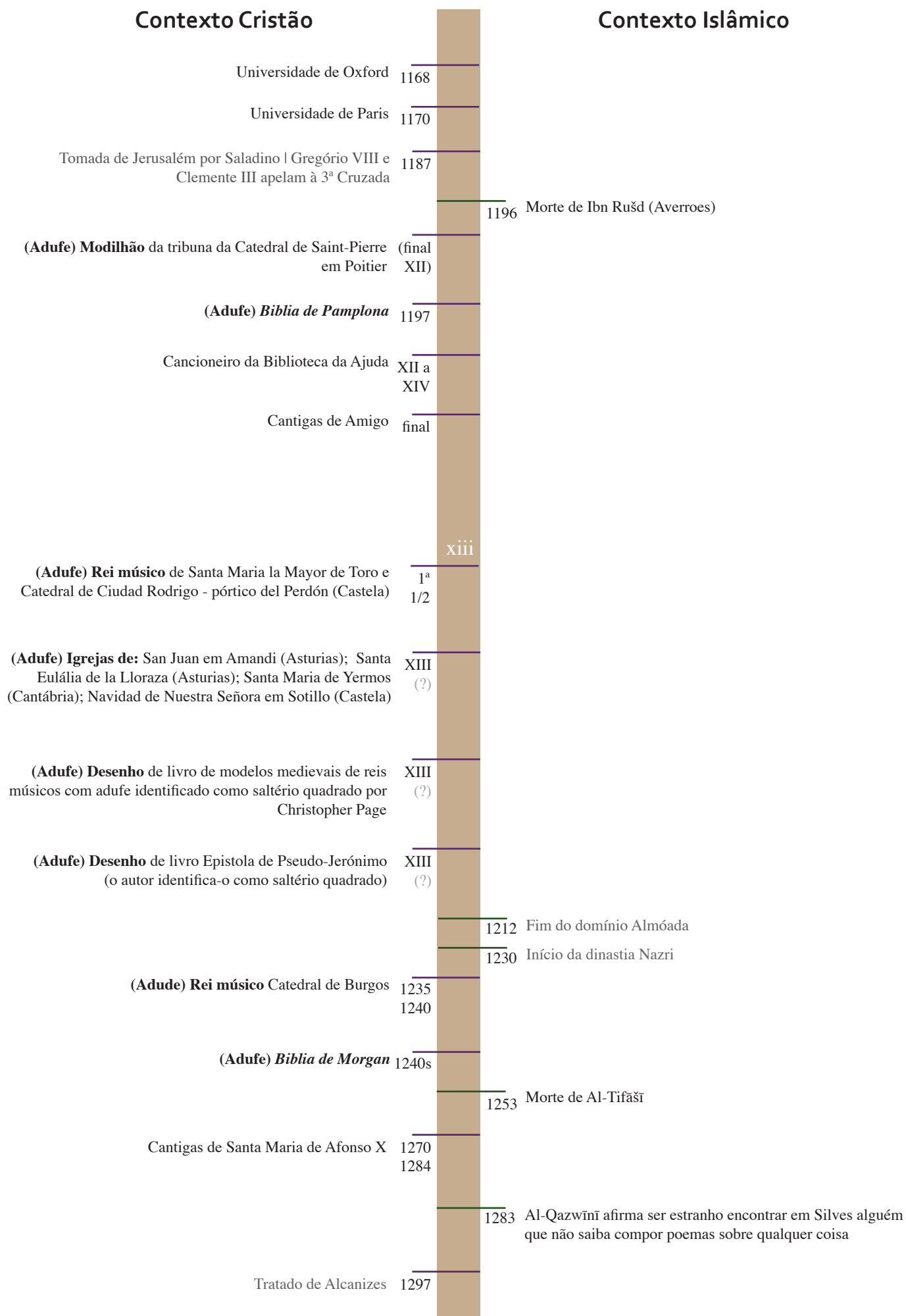
Contexto Islâmico



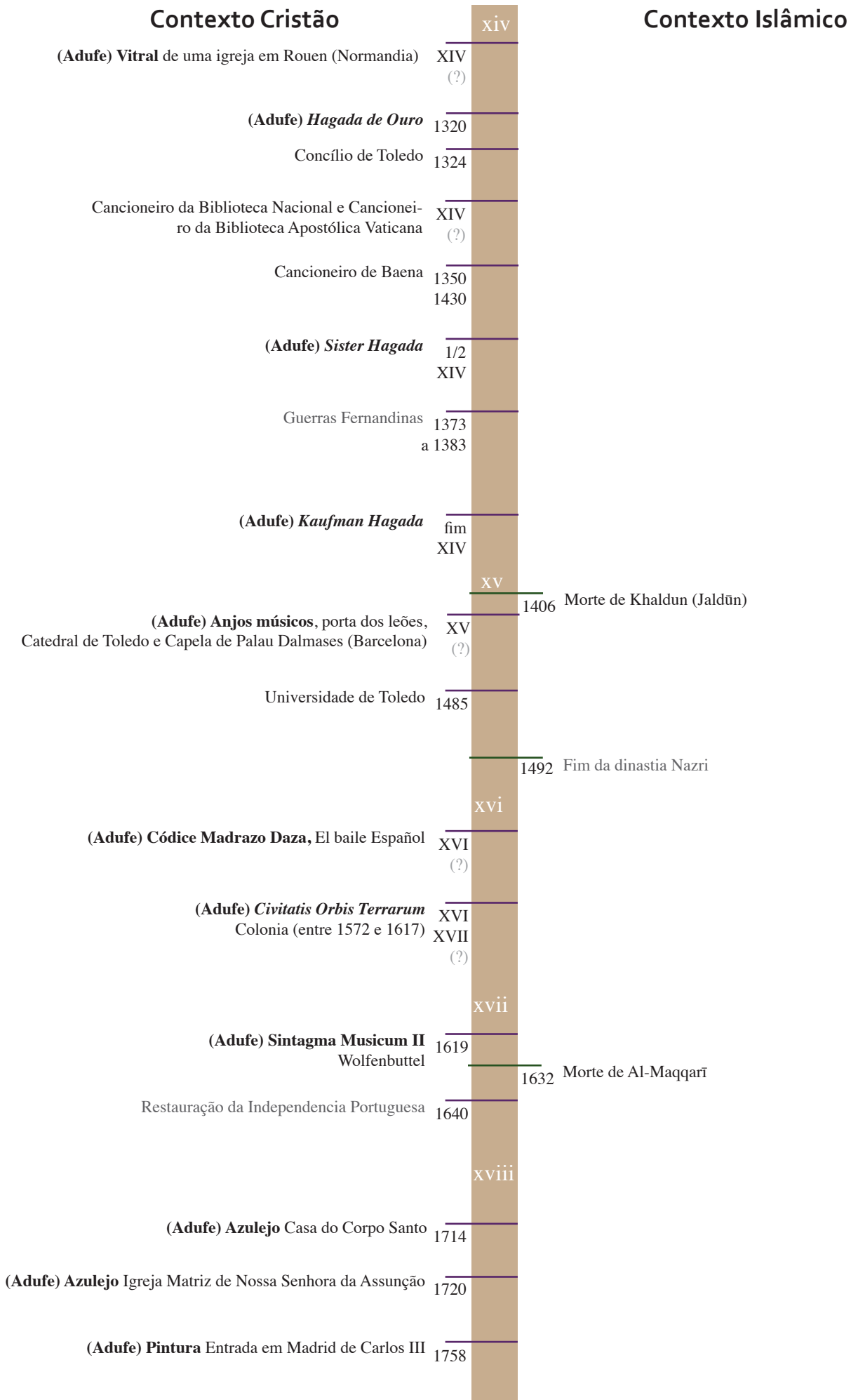
CRONOGRAMA

Contexto Cristão

Contexto Islâmico



CRONOGRAMA



CRONOGRAMA

Contexto Ibérico

xix

- 1807 a 1814 Guerra Peninsular (Invasões Francesas)
- 1808 **(Adufe) Gravura** Proclamação de Fernando VII na Plaza Mayor de Madrid
- 1825 Independência do Brasil
- 1828 a 1834 Guerras Liberais Portugêsas
- 1851 1ª Exposição Mundial, em Londres
- 1858 Nasce Joaquim Leite Vasconcelos
- 1893 Museu Etnográfico Português
- 1898 Pauliteiros de Miranda do Douro em Lisboa no Centenário da partida de Vasco da Gama para a Índia

xx

- 1932 Marchas Populares de Lisboa
- 1934 a 1940 Exposições do Mundo Português
- 1936 Edição do livro *Portugal: A Book Of Folkways* de Rodney Gallop
- 1937 Edição do livro *Cantares do Povo Português* de Rodney Gallop
- 1938 Idanha-a-Nova ganha o *Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*. Criação do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional)
- 1948 Museu de Arte Popular em Lisboa
- 1953 Fernando Lopes Graça fala pela primeira vez em Folclorização
- 1958 Michel Giacometti chega a Portugal
- 1960 Michel Giacometti cria os Arquivos Sonoros Portugueses
- 1970 a 1973 Michel Giacometti elabora a série televisiva *Povo que Canta*
- 1974 Michel Giacometti publica *Antologia da Música Regional Portuguesa*
- 1976 Ernesto Veiga de Oliveira, Gallano e Benjamim Pereira editam o livro *Alfaia Agrícola Portuguesa*
- 1981 Michel Giacometti e Lopes Graça publicam *Cancioneiro Popular Português*

ERRATA

Página 18: onde se lê "É, no entanto, de ressaltar a ideia de Judith Cohen que refere com alguma estranheza o facto de o adufe ou pandeiro, não ter ficado associado à cultura sefardita, uma vez que, como veremos, seria um instrumento comum na cultura ibérica na época das expulsões.", dever-se-á ler: "É, no entanto estranho o facto de o adufe ou *pandero cuadrado*, não ter ficado associado à cultura sefardita após a expulsão, no Norte de África, uma vez que, como veremos, seria um instrumento comum na cultura ibérica na época das expulsões."

Página 66: onde se lê "The Morgan Lirary and Museum", dever-se-á ler "The Morgan Library and Museum"

Página 90: onde se lê "Há, no entanto, vestígios sim, mas do antigo *duff*, pequeno que ainda é utilizado em Marrocos, quer na cultura popular por homens e judaico (não sefardita) tocado por mulheres.", dever-se-á ler "Há, no entanto, vestígios sim, mas do antigo *duff*, pequeno que ainda é utilizado em Marrocos na cultura popular berbere (amazigh), por homens"

Página 107: onde se lê "Miranda do Mouro", no terceiro parágrafo, dever-se-á ler "Miranda do Douro"

Página 110: onde se lê "O etnomusicólogo J. Fraile Gil⁽²⁵⁸⁾ desconstrói um pouco a especificidade do ritual, ao afirmar que era um tipo de tradição comum a toda a península na Idade Média, e Judith Cohen⁽²⁵⁹⁾, afirma até que é de pouco crédito o levantamento de informação que efectuou na região.", dever-se-á ler: "O etnomusicólogo J. Fraile Gil⁽²⁵⁸⁾ desconstrói um pouco a especificidade do ritual, ao afirmar que era um tipo de tradição comum a toda a península na Idade Média, e Judith Cohen, expõe claramente o quanto esta tradição é frágil e de origens dúbias⁽²⁵⁹⁾."

Página 116: onde se lê "Como realça Judith Cohen, em Aceuchal, o *pandero* é orgulhosamente mozárabe, tal como os outros possíveis restos culturais que por lá tenham ficado", dever-se-á ler: "Como realça Judith Cohen no artigo "'This drum I play',:Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain", em Aceuchal, o *pandero* é identificado pela população como mozárabe, que reflecte a tendencia local para associar as tradições antigas ao passado mouro"

Página 126: onde se lê “Achamos importante o facto de existir uma descrição antiga de um *pandero* na galiza...”, dever-se-á ler: “Achamos importante o facto de existir uma descrição antiga de um *pandero* na Galiza...”

Página 132: onde se lê "Em Foros, segundo a etnomusicóloga Judith Cohen", dever-se-à ler "Em Fornos, segundo a etnomusicóloga Judith Cohen"

Página 132: onde se lê na nota de rodapé 313 "Recolha realizada por Alan Lumax", dever-se-á ler "Recolha realizada por Alan Lomax"

Página 133: onde se lê "bailes abertos para os comuns chamados *ojechao e brincao*" dever-se-á ler "bailes abertos para os comuns chamados *ajechao e brincao*"

A Entrada Bibliográfica do artigo da Etnomusicóloga Judith Cohen “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain.” *Ethnomusicology Forum*, 2008, que surge nas notas de rodapé: 205 **página 82**; 210 **página 84**; 212 **página 85**; 224 **página 89**; 259 **página 110**; 278 **página 117**; 280 **página 118**; 282 **página 119**; 296 **página 124**; 318 **página 134**; na Bibliografia na **página 146** e no **quadro II, página 13 dos Anexos**, onde se lê “Spain”, dever-se-á ler “Spain”.

Nome

Ana Carina Marques Dias

Departamento

História

Orientador

Prof. Doutor Cláudio Figueiredo Torres

Data

Fevereiro de 2012

Título da Dissertação

O Adufe. Contexto Histórico e Musicológico

JÚRI

PRESIDENTE

Prof. Doutor **Luís Filipe Simões Dias de Oliveira**, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

VOGAIS

Prof. Doutor **Cláudio Figueiredo Torres**, Director do Campo Arqueológico de Mértola.
na qualidade de orientador

Prof. Doutor **Joaquim Maria Valença Pais de Brito**, Director do Museu Nacional de Etnologia

Prof.^a Doutora **Susana Gómez Martínez**, Investigadora do programa Ciência 2008 da FCT da
Universidade de Coimbra CEAUCP/Campo Arqueológico de Mértola