

**O PODER DO SAGRADO NA OBRA DO COMPOSITOR LUIZ COSTA  
NOS 140 ANOS DO SEU NASCIMENTO (1879-1960)**

*The power of the sacred in the work of the composer Luiz Costa*

*In the 140 years since his birthday (1879-1960)*

GOMES DE ARAÚJO, Henrique Luís<sup>1</sup>

**Resumo**

O ponto de vista deste texto é o da antropologia da arte ou, mais, precisamente, o da antropologia da música, o qual pretende esclarecer, à luz dos contextos em que se plasma a vida do compositor e dos seus intérpretes, o significado simbólico da sua obra. Se é verdade que a antropologia possui a linguagem analítica, digital, diacrónica e sintagmática da ciência, é também cada vez mais evidente que ela está também dotada da linguagem sintética, analógica, sincrónica e metafórica da arte. Se a primeira, dominante na história da antropologia, tende a criar um discurso “objectivo” sobre o artista como actor e sobre a sua obra tomados como um “outro” distante, a segunda procura criar uma compreensão (com + preensão) do seu ser como um “próximo”. Por que processos a música pura ou de programa, adquire significado na sua interacção com os contextos (naturais/cósmicos incluídos, psico-sócio-culturais, histórico-políticos) da sua criação e interpretação? Esta é a problemática teórica deste texto. Críticos e musicólogos parecem convergir num ponto: o carácter “bucólico”, “nostálgico” ou “melancólico” de muita da música de programa do compositor Luiz Costa, argumentando com o amor do compositor à natureza como fonte de inspiração dessas suas obras. Este é o ponto de chegada deles. Como antropólogo, este é para mim, o ponto de partida para uma questão mais geral: como é que a música do artista adquire sentido para os seus intérpretes e para os seus ouvintes? Só pelo seu amor à natureza da sua terra natal?

**Abstract**

The point of view of this text is that of the anthropology of art or, more precisely, that of the anthropology of music, which aims to clarify, in the light of the contexts in which the life of the composer and his interpreters is shaped, the symbolic meaning of his work. If it is true that anthropology has the analytical, digital, diachronic and syntagmatic language of science, it is also increasingly evident that it is also endowed with the synthetic, analogical, synchronic and metaphorical language of art. If the first, dominant in the history of anthropology, tends to create an “objective” discourse about the artist as an actor and about his work taken as a distant “other”, the second seeks to create an understanding of his being as a “close”. By what processes does pure or program music acquire meaning in its interaction with the contexts (natural/cosmic included, psycho-socio-cultural, historical-political) of its creation and interpretation? This is the theoretical problem of this text. Critics and musicologists seem to converge on one point: the “bucolic”, “nostalgic” or “melancholic” character of much of Luiz Costa's program music, arguing with the composer's love for nature as a source of inspiration for these works. This is their point of arrival. As an anthropologist, this is for me the starting point for a more general question: how does the artist's music acquire meaning for his performers and his listeners? Just for your love of the nature of your homeland?

**Palavras-chave:** *Antropologia; Analógico/Digital; Música pura/Música de programa*

**Key-words:** *Anthropology; Analogical / Digital; Pure music/Program music*

**Data de submissão:** agosto de 2020 | **Data de aceitação:** setembro de 2020.

<sup>1</sup> HENRIQUE LUÍS GOMES DE ARAÚJO - CITAR – Centro de Investigação e de Tecnologia das Artes da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, PORTUGAL. E-mail: [gomesdearaujo@sapo.pt](mailto:gomesdearaujo@sapo.pt).

## INTRODUÇÃO

O ponto de vista deste texto é o da antropologia da arte ou, mais, precisamente, o da antropologia da música, o qual pretende esclarecer, à luz dos contextos em que se plasma a vida do compositor e dos seus intérpretes, o significado simbólico da sua obra. Este ponto de vista não é pacífico, na medida em que o próprio artista tende a rejeitá-lo, já que sente que o antropólogo subvaloriza ou mesmo despreza, não só a própria especificidade da expressão musical, como o dom excepcional, o “génio” (maior ou menor) do artista, que aparece aqui “explicado”, simplificada e prosaicamente, a partir dos contextos da produção e da fruição da obra daquele. No entanto, a realidade epistemológica é outra.

Se é verdade que a antropologia possui a linguagem analítica, digital, diacrónica e sintagmática da ciência, é também cada vez mais evidente que ela está também dotada da linguagem sintética, analógica, sincrónica e metafórica da arte. Em resumo: a antropologia não é só uma ciência social e cultural, é também, ela própria, arte (Leach, 1985, pp. 123-124; 132 - 133). E em que é que se traduz a vantagem desta dupla valência? Se a primeira, dominante na história da antropologia, tende a criar um discurso “objectivo” sobre o artista como actor e sobre a sua obra tomados como um “outro” distante, a segunda procura criar uma compreensão (com + preensão) do seu ser como um “próximo”.

### 1. A PROBLEMÁTICA

Por que processos a música pura ou de programa, adquire significado na sua interacção com os contextos (naturais/cósmicos incluídos, psico-sócio-culturais, histórico-políticos) da sua criação e interpretação? Esta é a problemática teórica deste texto.

Por um lado, a valência científica da antropologia permite-nos explicar como ela acaba por adquirir realmente significado, num primeiro tempo, para o intérprete, no(s) contexto(s) em que é preformada pelo compositor e, num segundo, para o ouvinte, pela recontextualização que a audição da interpretação da obra experimenta. Ou seja: aquela valência permite objectivamente analisar em dois contextos o significado que a obra musical não tem, mas acaba por adquirir: o da sua criação e o da sua interpretação.

Mas, por outro, só a sua segunda valência, a artística, pode compreender o músico e a sua obra como um “próximo”, a partir da sua linguagem interna, a linguagem musical. De facto, ao sublinhar acima o termo como, pretendi sublinhar a natureza temporal da interacção dos três actores – o compositor, o intérprete e o ouvinte –, com os seus respectivos contextos. Na verdade, podemos dizer que é na temporalidade desta interacção que a música, através dos símbolos criados e partilhados, adquire significado.

Em síntese: a obra musical que em si mesma, no estado puro, não significa nada, acaba por constituir naquela inter-contextualidade um objecto significante para o musicólogo e o antropólogo, simultaneamente distanciado e próximo, explicável e compreensível. É, pois, do tempo musical, desse tempo simultaneamente matemático e sensível, de que estamos a falar. Pretendo com isto dizer que não são só aqueles como actores que estão em jogo de interacção na criação do sentido musical. São também eles, mas agora mais medularmente como seres, portadores de uma linguagem própria, temporal, intrínseca a eles enquanto seres: a linguagem musical.

## 2. A HIPÓTESE

Neste sentido, não diria Heidegger, acerca do tempo musical que, também este é um como (*Wie*), uma mudança que acontece no ser-aí (*Dasein*) de cada um daqueles actores, todos eles seres-no-mundo (*in der-Welt-sein*) e, nessa medida, seres-uns-com-os-outros (*Mit-einander-sein*) (Heidegger, 2003 [1989], p. 36)?<sup>2</sup>

Estamos aqui perante três formas do “tempo vivido” (Ladrière, 1984), na medida em que elas perpassam pelo compositor, pelo(s) intérprete(s) e pelo(s) ouvinte(s).<sup>3</sup> E, para além deste tempo matemático, vivido pela consciência dos sujeitos, não há um “tempo cósmico” (Ladrière, 1984, pp. 293-329), independente dessa mesma consciência? E não

---

<sup>2</sup> Das Dasein als dieses In-der-Welt-sein ist eins damit Mit-einander-sein, mit Anderen sein: mit Anderen dieselbe Welt dehaben, einander begegnen, miteinander sein in der Weise des Fur-einander-seins (Heidegger, 2003[1989], p. 36).

<sup>3</sup> Sem dúvida que o podemos perceber segundo a dimensão individual (o “tempo psicológico”, o “tempo biográfico”) e numa dimensão sociológica e histórica (o “tempo familiar”, o “tempo social”, o “tempo histórico”). Mas mais importante é compreender, um pouco à maneira de Franco Ferrarotti (1990 [1983], p. 50), que o “tempo social” e “histórico” é interiorizado, destruturado e reestruturado no “tempo psicológico” e “biográfico” de cada sujeito. Uma interrogação surge: como se processa esta conversão dos primeiros nos segundos? Segundo dois eixos, seria a minha resposta, como sugere Vítor Turner (1969, p. 177): o vertical, da “estrutura” (a harmonia, em música, por analogia) e o horizontal, da “comunidade” (a melodia em música, também por analogia). E por quê segundo estes dois eixos? Porque eles são estruturantes de todas as culturas e das suas linguagens (Leach, 1985, p. 124).

será entre estes dois tempos – o “vivido” e o “cósmico” – que se gera sempre a tensão entre o humano e o divino, o temporal e o eterno que faz com que “a música se abra para o mistério” (Gil & Vieira de Carvalho, 2005, p. 22), que nela “ouvimos o indizível de nós e do mundo” e que “só ela é uma expressão que não exprime nada” (Lourenço, 2006, pp. 191-193). Não é nesta tensão que a música existe como “projecto de duração onde o músico se manifesta como ser-no-mundo, ser-com-o-outro e ser-diante-do-mistério” (Emery, 1998, p. 638)?. Não nos oferece ela “uma ordem (misteriosa) entre nós e o tempo” (Emery, 1998, 643), esse tempo “que nos destrói e nos inventa” (Lourenço, 2006, p. 192)?

A hipótese que aqui formulo é a de que o poder do artista no seu processo criativo e na construção da sua identidade junto dos seus intérpretes e ouvintes, reside, no caso em apreço, num tempo eterno (fora dos tempos “cósmico” e “vivido”) que graças aos seus dons artísticos e ao muito trabalho de composição, se presentifica no instante de cada tempo da obra musical.

### **3. UM PROJECTO DE DURAÇÃO**

Faz parte da memória da família que numa manhã outonal o menino Luiz Ferreira da Costa tenha sido transportado ao colo de sua mãe da casa de quinta no Baixo Minho, onde nascera a 25 de Setembro de 1879, num carro de bois rangente, por caminhos vicinais, coleantes ao longo da pendente do monte, até à Igreja da Paróquia de S. Pedro do Monte de Fralães, onde foi baptizado (cf. Anexo).<sup>4</sup> Nos verões, mais tarde, ali regressava. E quer ali, quer na Alemanha onde continuou os seus estudos a expensas do seu tio, Miguel Joaquim Gomes Pinto, com casa na freguesia vizinha de Viatodos e “conhecido pelos seus rasgos de caridade e filantropia” (Ribeiro da Silva, 2004, p. 18), fazia longas caminhadas pela natureza. O artista que caminhava pelos campos e pelas florestas alemãs ou pela paisagem minhota, “crescia” interiormente na e com a paisagem, como ser humano e como artista. Uma antiga aluna do músico, a Prof<sup>a</sup> Maria Teresa de Macedo, escreveu um dia:

---

<sup>4</sup> Sempre os mesmos caminhos de peregrinação à Senhora da Saúde em S. Pedro de Monte de Fralães, no dia 15 de agosto de cada ano. Aí foi também baptizada a sua bisneta Madalena a 14 de setembro de 1991.

[o compositor Luiz Costa] nutria um profundo culto pela natureza. Aconselhava aos seus alunos grandes passeios pelos bosques e pelos campos, escutando o vento nas searas, o canto das aves, o murmúrio das fontes e todos os sons do mundo campestre que atravessando montes e vales podiam alimentar a inspiração do artista” (Macedo, s.d.).

E que paisagem era esta, do Baixo Minho, dos finais do século XIX até meados do século XX? Era uma terra de água, de searas e de vinhas.<sup>5</sup> Foi cantada por poetas como António Correia de Oliveira,<sup>6</sup> como foi objecto de matéria descritiva de escritores como Antero de Figueiredo<sup>7</sup> que deixou-nos do Minho por volta de 1918, retractos “por dentro” como este:

O Minho, pequenino e meigo (...) é todo fofo de verduras de milheirais, de feijoais, de hortas, de prados húmidos abeberados em água às lascas, lisa e brilhante, como a prata das salvas (...) Nas pequenas herdades vêem-se, por entre latadas, branquejar casais modestos, tendo junto eiras postas ao sol, ao lado de medas de palhas milhas, trigas e centeias, com suas cimeiras cruces de colmo, as quais, com as de granito no topo dos canastos e dos portões de telhados de duas águas, protegem todo o casal cristão: – gentes e gados (Figueiredo, 1918, p. 13).

Miguel Torga em finais da primeira metade do século XX, falava, em contraponto, como transmontano que era, desta:

folhagem de caramanchão, onde só nasce e cresce a louva-a-deus modesta, incapaz de conceber as formas da rebelião (...) e da realidade de um vizinho pequenino, dançarino, limitado física e psicologicamente pelos muros do seu quintal. Queria mostrá-lo ao país limpo das nódoas da desconfiança, do beatério e da mesquinhez. Queria-o descomunal na alma e no corpo (Torga, 2007 [1950], p. 13).

E lembro-me de Ferreira de Castro me ter dito – ele que, como a minha família, frequentava as Caldas das Taipas nos verões dos anos 50 e 60 – como sentia a paisagem minhota “humilde” (sic) – o que, dito pelo autor da *Selva* ganhava ainda uma outra expressividade comparativa (Castro, s.d.).

---

<sup>5</sup> Ver a este propósito Leite de Vasconcelos (1985[1933], vol. III, 54-56); Sampaio (1923); Ribeiro (1986[1947], pp. 11-114); Guichard (1990, p. 92). A socióloga Karin Wall (1998[1985]), p. 13 caracterizou bem a mudança em duas freguesias do Baixo Minho 1990 (Gondifelos e Lemenhe), nos meados do séc. XX, vizinhas das supracitadas, S. Pedro do Monte de Fralães e Viatodos.

<sup>6</sup> Foram editadas pela Fermata Editora (Porto) em 2001 *Roda do Moinho*, op.4 (1915), *O Sobreiro*, op. 4 (1915) e *Os Salgueiros*, op.7 (anos 30), obras do compositor para canto e piano, com letras deste poeta de quem era amigo.

<sup>7</sup> Antero de Figueiredo, bem como tio de Carlos Ramos, Joaquim Costa, director da Biblioteca Municipal do Porto, João Barreira e sua esposa, vindos de Lisboa ou ainda Maria Elisa de Sousa Pedroso, também de Lisboa, eram visitas, aos serões, da família.

Críticos e musicólogos parecem convergir num ponto: o carácter “bucólico”, “nostálgico” ou “melancólico” de muita da música de programa do compositor Luiz Costa, argumentando com o amor do compositor à natureza como fonte de inspiração dessas suas obras. Este é o ponto de chegada deles.

Como antropólogo, este é para mim, o ponto de partida para uma questão mais geral: como é que a música do artista adquire sentido para os seus intérpretes e para os seus ouvintes? Só pelo seu amor à natureza da sua terra natal?

#### 4. O PODER DO SAGRADO NA CRIAÇÃO MUSICAL

A figura do compositor caminhante na, e com, a paisagem, condensa uma tripla imagem visual e sonora: a da própria “paisagem icónica e sonora”, cujas formas e sons são gerados por múltiplos movimentos de seres inanimados (lentos) e animados (rápidos, incluindo os dos seres humanos); a do próprio artista que iterativamente percorre essa mesma paisagem temporalizada,<sup>8</sup> observando-a e ouvindo-a; e a da sua música cujas formas e sons acabam por ir expressar, junto dos ouvintes e através dos seus intérpretes, a ordem lúdica, entre o compositor e o tempo, que essa “paisagem icónica e sonora” lhe inspirou. Doutro modo: o compositor transpõe, a seu modo, para a escrita musical, a ressonância<sup>9</sup> que a paisagem repercutiu nele.<sup>10</sup>

Uma nota ressalta desta paisagem, assim diversamente descrita: a sua temporalização não é só geológica, biológica, histórica, económico e social, mas também religiosa. Incorporados nela não estão só formas (casais, eiras, etc.) e sons (balidos, cantar de pássaros, cantares, etc.) profanos, mas também formas (igrejas) e sons (toques de ave-marias, etc.), valores e símbolos (cruzes, etc.) sagrados, ou seja: a ressonância da paisagem do Baixo Minho, no contexto histórico em referência, no compositor, é também sagrada, na medida em que aquela está intimamente impregnada das metáforas bíblicas da água, do pão, da videira e do vinho que informaram a sua educação religiosa.

---

<sup>8</sup> Vide Ingold (2000, pp. 198-201) – “Temporalising the Landscape”.

<sup>9</sup> Ingold (2000, p. 199) define o conceito de *resonance* como “the rhythmic harmonisation of mutual attention”.

<sup>10</sup> Como sabemos, Ferrarotti (1990 [1983]), p. 50) define as estruturas psicológicas como o resultado da interiorização, destruturação e reestruturação, das estruturas sociais. Do meu ponto de vista, as estruturas psicológicas bem como as sociais, são formas no tempo, são formas temporalizadas, ou seja, estruturas que não são fixadas no tempo, estando elas próprias em movimento. Com os conceitos mais abrangentes de “paisagem” e de “ressonância”, Ingold (2000, p. 199), não nos dirá que essas estruturas são as da própria paisagem temporalizada e não simplesmente, as sociais?

Se a água, na fonte:

aparece como elemento propriamente criador e também como símbolo de fertilidade, de maternidade (...), simboliza “no sacramento, a terra mãe, a Santa Igreja que acolhe em si a criação e a representa” e em que “a fé em Jesus é o modo como se bebe da vida que nunca mais é ameaçada pela morte (Raztinger, 2007, pp. 302-341).

O pão, por seu lado:

exprime a bondade da criação e do Criador, mas simultaneamente representa a humildade da vida simples (...): o pão pressupõe que a semente (...) seja lançada à terra, “morra” e, a partir desta morte, cresça depois nova espiga. O pão terreno [...] traz em si mesmo o mistério da paixão, une em si a morte e a ressurreição” (*idem*).

O vinho:

pelo contrário, exprime a festa. Permite ao homem experimentar o esplendor da criação. Por isso faz parte dos rituais do sábado, da Páscoa e das núpcias (...). A videira deve produzir boas uvas, das quais se extrai, mediante o processo da vindima, do esmagamento e da fermentação, um vinho generoso (*idem*).

## 5. AS METÁFORAS DA PAISAGEM NA OBRA DO ARTISTA

Acerca da canção e do canto “no Ocidente”, Ingold (2000, p. 410), escreve:

the musical phrase is envisaged as a feeling shaped in sound, the verbal alternance as the representation of a thought. One is visceral, the other cerebral; one is experienced directly, the other presupposes a mental processing of received sound to extract the “message”. In music (and more obviously in dance) the body resonates with the world, in language one mind communicates with another.

Já noutras ocasiões, me referi à natureza da música:

music is a language without words, without masks, without acting. It is the pure sound of the human being’s heart and the community’s essence (Gomes de Araújo, 2005, p. 246).

Mas outra observação nos merece aquele trecho de Ingold: aquilo que ele diz da linguagem verbal da canção e do canto (na forma *lied*, por exemplo, da música erudita ocidental), não poderá aplicar-se à própria linguagem musical escrita, vertida para a partitura?

Mas voltemos à contextualização do processo criativo do compositor caminhante numa natureza temporalizada e sacralizada. E aí uma aproximação a Ingold (2000, p. 410) parece possível no sentido em que aquele experimenta sensações (*the body resonates with the world*), e comunica o seu pensamento aos potenciais intérpretes da sua obra (*in language one mind communicates with another*), através do seu domínio da linguagem musical.

O processo criativo pelo qual se vai construindo a identidade do artista, acontece assim na aliança da memória oral de uma paisagem temporalizada e sacralizada que ressoa no seu corpo e no seu espírito e do saber erudito da composição musical adquirido no Conservatório.

O poder do sagrado na criação musical manifesta-se, assim, quer através da memória oral, quer, em última análise, pelo saber erudito (Goody, 1986, pp. 45-86; Iturra, 1987, pp. 139-142). Há uma eternidade que criativamente acontece presentificar-se em cada tempo de uma obra musical que, ela própria tem por vocação, a sua eternização.

#### **ANEXO:** *Elementos para uma biografia*

Luiz Costa, nasceu a 25 de Setembro de 1879, na freguesia de Monte de Fralães, no concelho de Barcelos (Borba & Graça, 1962[1956], I, pp. 367-368; Fernandes, 2010). Iniciou os seus estudos musicais na cidade do Porto com mestre Bernardo Moreira de Sá, tendo prosseguido a sua especialização na Alemanha com os mestres Vianna da Motta, Bernhard Stavenhagen, Conrad Ansoerge e Ferruccio Busoni. No Porto desenvolveu notável atividade pedagógica, formando uma reputada escola de pianistas. Foi professor do Curso Superior de Piano e director do Conservatório de Musica do Porto, dirigindo desde 1924 a Sociedade de Concertos “Orpheon Portuense”, nela havendo promovido apresentações únicas em Portugal de músicos célebres, como Ravel, em 1928.

Considerado um dos mais distintos pianistas nacionais, deu vários concertos em Portugal e no estrangeiro, alguns dos quais acompanhado por artistas de reputação como os violoncelistas Pablo Casals, Guilhermina Suggia, Hekking, os pianistas Alfred Cortot e Ignaz Friedman, os violonistas Georges Enesco, Jelly d'Arányi, Armida Senatra e Adila Fachiri e os quartetos Rosé de Viena de Áustria e Zimmer e Chaumont, de Bruxelas. Como compositor devem-se-lhe, entre outras, peças para piano: *Poemas do Monte*, *Telas*

*Campestras, Prelúdios, Estudos e uma Sonata*; obras de Câmara: um *trio* e um *quinteto com piano, dois quartetos, uma sonata de violoncelo e sonatinas para violino, violeta e flauta*; e melodias. A sua última obra de vulto, a *Fantasia, para piano e orquestra*, foi interpretada em dezembro de 1954 por sua filha, a pianista Helena Moreira de Sá e Costa, num dos concertos da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, sob a direção de Ivo Savini (cf. Beirão, 2013). Luiz Costa faleceu na cidade do Porto a 7 de Janeiro de 1960. Foi condecorado com as ordens de Santiago e de Cristo pelos altos serviços prestados à sua Pátria.

Nos anos de 2007 e 2009 foram publicados dois artigos sobre Luiz Costa (Gomes de Araújo, 2007; 2009). No ano seguinte é publicado o artigo *Luiz Costa. In Commemoration of the Fiftieth Anniversary of his Dead* (Beirão & Gomes de Araújo, 2010) e organizada a mesa – redonda *Mestre Luiz Costa: vida e obra*, integrada nos *XXº Cursos de Música Luiz Costa* em S. Pedro do Monte de Fralães, constituída pelos Prof.s Bruno Caseirão, João-Heitor Rigaud, Madalena Sá e Costa e Sofia Lourenço, ficando a coordenação a cargo do Eng. Hélder Macedo Sampaio. Em 2001 e em 2008, respectivamente, são editadas duas obras de suas filhas Helena Sá e Costa (2001) – *Memórias: Uma Vida em Concerto*, e Madalena Sá e Costa (2008) – *Memórias e Recordações*, que, de modo enfático, cada uma a seu modo, relevam o papel de seu pai e do respectivo ambiente familiar, na sua formação humana e artística. Em 2013 é editado pela Universidade Católica - Porto/Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, o resultado do projecto de pós-doutoramento de Christine Wassermann Beirão (2013), o *Catálogo do espólio musical de Luiz Costa (1879-1960)*.

Finalmente, a preservação deste espólio, exigiu a necessidade de criar condições à sua digitalização, o que ocorreu com financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Casa da Música, Câmara Municipal do Porto e Família Moreira de Sá e Costa; à assinatura de um Protocolo por estas quatro entidades no Verão de 2018; e à entrega à Fundação Casa da Música da obra digitalizada, que em breve estará à disposição de músicos e estudiosos no *website* desta Fundação. A partir de Julho de 2020, a curadoria do *website* de divulgação do espólio musical do compositor Luiz Costa na CdM ficou constituída por Henrique Luís Gomes de Araújo, Helena Costa Araújo e Christine Wassermann Beirão.

Em 2015, a Fundação da Casa da Música (CdM) decidia tornar regular um concerto dedicado ao Orpheon Portuense, com frequência anual, mediante proposta do coordenador científico do projecto *A Sociedade Orpheon Portuense (1881 – 2008). Tradição e Inovação*, Henrique Luís Gomes de Araújo. O quinto concerto dedicado ao Orpheon Portuense “Tributo a D. Helena”, em 2019, contou com obras de Johann Sebastian Bach e de Wolfgang Amadeus Mozart, interpretadas pela Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música sob a direcção e ao piano de David Fray. Em Dezembro de 2019, realiza-se na Casa da Música a apresentação d’*O Diário de uma jovem pianista portuense: Leonilda Moreira de Sá 1899* (Marinho *et al.*, 2019), filha de Bernardo Valentim Moreira de Sá e futura esposa de Luiz Costa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beirão, C. W. (2013). *Catálogo do espólio musical de Luiz Costa (1879-1960)*. Porto: Universidade Católica-Editora /Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes.
- Beirão, C., & Gomes de Araújo, H. L. (2010). Luiz Costa: in commemoration of the fiftieth anniversary of his death. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 2(1), 22-33.
- Borba, T., & Graça, F.-L. (1962[1956]). *Dicionário de música* (2 vols.). Lisboa: Editorial Cosmos.
- Castro, Ferreira de (s.d.) Comunicação pessoal.
- Costa, H. S. (2001), *Memórias: uma vida em concerto*. Porto: Campo das Letras
- Costa, M. S. (2008), *Memórias e recordações*. Porto: Edições Gailivro.
- Fernandes, C. (2010). Luís Costa. In Salwa Castelo-Branco (Dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. C-L, pp. 340-341). Lisboa: Circulo de Leitores.
- Emery, E. (1998). *Temps et musique*. Lausanne: L’Age d’ Homme.
- Ferrarotti, Franco (1990[1983]). *Histoire et histoires de vie: la méthode biographique dans les sciences sociales*. Paris: Librairie des Meridiens
- Figueiredo, A. (1918). *Jornadas em Portugal*. Lisboa: Aillaud e Bertrand.

Gil, F., & Vieira de Carvalho, M. (2005). *A 4 mãos: Schumann, Eichendorff e outras notas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Gomes de Araújo, H.L. (2005). Music and utopia. In Vieira, F., & Freitas, M. (Eds.), *Utopia matters: theory, politics, literature and arts* (pp. 245-249). Porto: Editora Universidade do Porto.

Gomes de Araújo, H. L. (2007). Mestre Luiz Costa: um compositor do Baixo Minho? O tempo, a música e os seus contextos. *Actas do 1º congresso internacional de vinho verde*. APHVIN / GEHVID e Confraria do Vinho Verde.

Gomes de Araújo, H. L. (2009). A construção da identidade de um artista: o tempo e o poder do sagrado nos dons da criação musical. *Trabalhos de Antropologia e de Etnologia*, XLIX (1-4), 187-193.

Goody, J. (1986). *The logic of writing and the organization of society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guichard, F. (1990). *Geographie du Portugal*. Paris: Masson.

Heidegger, M. (2003[1989/1995]). *Der Begriff der Zeit/O conceito de tempo*. Tübingen/Lisboa: Max Niemeyer Verlag/Edições Fim de Século.

Ingold, Tim (2000). *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.

Iturra, R. (1987). [Recensão do livro *The logic of writing and the organization of society*, de Jack Goody]. *Ler História*, 12, 139-142.

Ladrière, J. (1984). Approche philosophique du concept de temps: le temps cosmique et le temps vécu. In *Temps et devenir* (pp. 293-329). Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve.

Leach, E. (1985). Cultura/culturas. In *Enciclopédia Einaudi: anthropos - homem* (vol, V, pp. 102-135). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Leite de Vasconcelos, J. (1985[1933]). *Etnografia portuguesa* (9 vol.s). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lourenço, E. (2006). Da música. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 46(1-4), 191-193

Macedo, Maria Teresa de (s.d.). Comunicação pessoal.

Marinho, H., Gomes de Araújo, H., Araújo, H., Ribeiro, J. C. (2019). *O diário de uma jovem pianista portuense: Leonilda Moreira de Sá 1899*. Lisboa: Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.

Ratzinger, J. (2007). *Jesus de Nazaré*. Lisboa: Esfera dos Livros.

Ribeiro da Silva, F. (2004) *O hospital da irmandade da Lapa: 1904-2004*. Porto: Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa.

Ribeiro, O. (1986[1947]). *Portugal: o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Editora Sá da Costa.

Sampaio, A. (1923). *Estudos históricos e económicos* (2 vol.s). Porto: Livr. Chardron de Lelo Irmão.

Torga, M. (2007[1950]). *Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.

Wall, K. (1998[1985]). *Famílias no campo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.