

*Ao Grupo Vocal “Ançãble”,
no Centenário deste popular Cântico Eucarístico*



A DIVINA EUCARISTIA

“Santos Anjos e Arcanjos”

**EM VERSÃO PARA VOZES BRANCAS
SOLISTAS, CORO A 4 VOZES MISTAS
E ÓRGÃO IBÉRICO**

Texto e Música:

Joaquim Dias Parente

Arranjo:

Jorge Alves Barbosa

Viana do Castelo – 2024

“A DIVINA EUCARISTIA” ou “Santos Anjos e Arcanjos”

P. Joaquim Dias Parente (1887-1957)



A fé na presença real de Jesus Cristo, no pão e vinho consagrados em cada celebração da Eucaristia, constitui um património fundamental para a identidade cristã desde os primeiros séculos, quando a comunidade dos crentes em Jesus ressuscitado se reunia no Dia do Senhor para a “fração do pão” (Act 2, 42). Era tão óbvio e inquestionável este elemento da fé que nem faz parte do Credo – o Símbolo Niceno-Constantinopolitano – com que, em resposta às primitivas heresias, se foi construindo, artigo a artigo, a fórmula com que, pelos séculos futuros, a Igreja professou a sua fé. No séc. IX, e por acção de São Pascásio Radberto, abade do mosteiro Corbie, no *Liber de corpore et sanguine Christi*”, a comunidade deste mosteiro, e em geral os monges de Cluny, foram os primeiros a incrementar a veneração e o culto da Eucaristia, procurando afirmar a presença real, nomeadamente por meio do gesto de dobrar o joelho diante das espécies consagradas. Essa doutrina e prática seriam incrementadas pelo célebre Amalário de Metz que, procurando explicar a presença de Cristo no pão e no vinho, acabou por usar um estilo de linguagem que veio a gerar alguns equívocos. A consequência mais grave derivada destes equívocos foi a posição de Berengário, cónego de Tours que viveu entre os anos 1000-1088, ao afirmar claramente que a presença real de Cristo na Eucaristia seria apenas um símbolo, posição que ficaria para a História como a primeira formulação claramente herética acerca da presença real. Para Berengário de Tours, dado que a razão é o guia supremo na percepção da verdade, conhecimento é o mesmo que

experiência sensível. Daí que, a substância tenha de ser algo perceptível e compreensível pelos sentidos. Ora, estando Cristo localizado no Céu, é impossível, segundo Berengário, que Ele possa estar na Terra; por tal motivo, não pode estar presente na Eucaristia. Já no séc. XII, vários teólogos procuraram contrariar as ideias de Berengário, surgindo pela primeira vez o conceito de “transubstanciação”, hoje fundamental para a formulação da doutrina eucarística, nos escritos de Rolando de Bandinelli, mais tarde Papa Alexandre III. Esta palavra viria a ser utilizada pela primeira vez num documento do Magistério da Igreja, no IV Concílio de Latrão, no ano 1215.

É por essa altura que se inicia a enorme explosão devocional à volta da Eucaristia – o chamado culto eucarístico – tanto a nível oficial como ao nível da religiosidade popular. É instituída a Solenidade do Corpo e Sangue de Cristo, são incrementadas manifestações de adoração e louvor à Hóstia consagrada – os célebres *Lausperenes* – a que se associará a prática da visita ao Santíssimo Sacramento presente no Sacrário. Este movimento eucarístico invade as diversas dimensões da vida cultural e cultural: retábulos, tribunas, altares, hinos e cânticos, tratados de Teologia e devocionários, procissões eucarísticas, etc. A instituição da Solenidade do Corpo e Sangue de Cristo é porventura uma das manifestações mais importantes, permanecendo nos nossos dias. Remonta ao séc. XIII, quando o cônego Jacques Pantaleão de Troyes, Bélgica terá sido informado sobre um segredo da religiosa Juliana, no convento de Mont Cornillon,¹ em que ela alegava ter tido uma visão de Cristo, manifestando o desejo de que o mistério da Eucaristia fosse celebrado com destaque. Em 1261, Jacques Pantaleão seria eleito Papa com o nome de Urbano IV. Ora, por volta de 1264, na cidade italiana de Bolsena, bem próxima de Orvieto, onde o Papa Urbano IV tinha o seu palácio, terá ocorrido um acontecimento que ficou conhecido como *Milagre de Bolsena*: conta-se que o Padre Pedro de Praga, ao celebrar a Eucaristia na cripta da igreja de Santa Cristina, no momento de partir a Sagrada Hóstia, teria visto sair dela sangue que empapou o corporal. O Papa determinou então que os objetos milagrosos fossem trazidos para Orvieto, em grande procissão realizada a 19 de Junho de 1264, sendo por ele recebidos e levados para a Catedral de Santa Prisca onde se encontram ainda hoje. Surgiu assim a primeira Procissão do Corporal Eucarístico, de que há notícia. O mesmo Pontífice instituiu oficialmente a Solenidade do *Corpus Christi*, por meio da publicação da Bula “*Transiturus de mundo*”,

¹ Santa Juliana, nascida em 1191, era religiosa agostiniana do convento de Mont Cornillon nos arredores de Liège, Bélgica, uma localidade que era então conhecida como “*cenáculo eucarístico*”, onde havia grupos femininos dedicados ao culto eucarístico e à comunhão fervorosa. Ao ter confiado o segredo a algumas pessoas do convento e mais tarde a Jacques Pantaleão, arcebispo de Troyes, eleito bispo de Verdun em 1253 e Papa em 1261, com o nome de Papa Urbano IV, deu origem a um movimento que haveria de desembocar na instituição da Solenidade de Corpus Christi pelo mesmo Urbano IV no ano de 1264. Santa Juliana de Mont Cornillon faleceu antes de a solenidade atingir as dimensões universais que reveste nos dias de hoje, vindo a ser canonizada, em 1599, pelo Papa Clemente VIII.

a 11 de Agosto de 1264,² passando esta a ser celebrada na quinta-feira da semana seguinte à Oitava de Pentecostes – hoje Domingo da Santíssima Trindade – e assim acontece actualmente.³

O mesmo Papa, aproveitando a circunstância de se encontrar reunido em Orvieto um grupo de teólogos, incluindo o dominicano São Tomás de Aquino e o franciscano São Boaventura, tomou a iniciativa de lhes encomendar a composição de textos para o Ofício da Solenidade. São Tomás de Aquino compôs então a *Sequência “Lauda Sion”*, que apresentou ao Papa num encontro de seguida convocado para tal.⁴ Esta *Sequência* está entre os diversos poemas, vários deles de São Tomás de Aquino, que foram compostos no contexto do movimento de devoção popular e mesmo de exaltação oficial da presença real, tais como: o Hino “*Pange lingua gloriosi*” de onde foram extraídas como cântico autónomo as duas últimas estrofes com o nome de “*Tantum ergo*”, o Hino “*Verbum supernum prodiens*” de onde foi extraído “*O Salutaris Hostia*”, o Hino “*Adorate devote*” de onde foi extraído o tema “*O Memoriale mortis Domini*”, outrora muito utilizados na Exposição do Santíssimo – ao abrir o sacrário – o Hino “*Sacris solemnibus*” de onde foi extraído o “*Panis Angélicus*”, particularmente popularizado por autores como Edward Elgar e sobretudo César Franck, e ainda o “*Ave verum corpus*”, particularmente famoso na versão musical de W. A. Mozart. Este movimento teve também repercussões populares de vários tipos, ao mesmo tempo que cresciam histórias, lendas, episódios edificantes,⁵ alguns envolvendo grandes figuras da Igreja, e até santos, como acontece

² “Por isso que seja celebrada em cada ano uma festa especial e solene de tão grande sacramento, para além da comemoração quotidiana que dele a Igreja realiza, e estabelecemos para tal um dia fixo, a primeira quinta-feira depois da solenidade de Pentecostes” (URBANO IV, *Bula “Transiturus de mundo”*). Esta é a data que consta no sítio oficial da Santa Sé, apesar de noutros lugares constar a data de 8 de Setembro. Ali se pode consultar o respectivo texto em Latim ou Espanhol. (Cfr. Volumen V, Tomus I: *Acta Urbani IV, Clementis IV, Gregorii X* (1261-1276), Typis Polyglottis Vaticanis, 1953, pp. 43-47).

³ Há lugares onde essa celebração transitou para o Domingo Seguinte, o que aconteceu durante alguns anos também em Portugal, mas regressou ao seu dia que é novamente feriado nacional. Na cidade de Roma dá-se um fenómeno curioso. Sendo dia ferial e de trabalho na cidade, a procissão presidida pelo Papa, percorrendo a Via Merulana – entre as Basílicas de São João de Latrão e Santa Maria Maior – realiza-se normalmente nesse dia com toda a confusão que se pode imaginar, pois no Estado do Vaticano essa quinta-feira é feriado e a Solenidade do Corpus Christi celebra-se nesse dia.

⁴ Conta-se que o Papa Urbano IV, no ano de 1264, terá solicitado a vários teólogos, entre eles o franciscano São Boaventura e o dominicano São Tomás de Aquino a composição do Ofício para a Solenidade do Santíssimo Corpo e Sangue de Jesus Cristo. Passado algum tempo os poetas teólogos foram à presença do Papa a fim de recitarem e submeterem à aprovação do Pontífice os respectivos trabalhos. Começou a recitação da *Sequência “Lauda Sion”* por São Tomás de Aquino; então à medida que este ia recitando o seu poema, São Boaventura, completamente extasiado, ia rasgando o seu, alegando que nem valia a pena ser lido para não prejudicar o ambiente criado pelo poema de São Tomás.

⁵ Porventura o mais curioso era o acto de muitas pessoas, nas cidades onde haveria várias celebrações da Eucaristia nas diferentes igrejas, andarem de uma para a outra, apenas para ver o “erguer a Deus” ou seja o momento em que o celebrante eleva a hóstia consagrada depois da consagração. Esse devocionismo originou também o proliferar de supostos milagres como o fenómeno recentemente verificado em Moure (Diocese de Braga) onde um jogo de sombras provocado aleatoriamente por diversas fontes de luz,

com o célebre milagre da mula ajoelhada perante o Santíssimo Sacramento, que tem como protagonista Santo António de Lisboa.⁶

A partir da expansão das heresias anteriormente referidas, mais tarde assumidas e reiteradas pelos reformadores protestantes, a Contra-Reforma católica, operada a partir do Concílio de Trento, provocou um impressionante movimento de devoção eucarística, centrada na adoração do Santíssimo Sacramento, o que acabaria por colocar um pouco de lado a participação eucarística enquanto Comunhão; incrementou-se a adoração eucarística em desfavor da própria celebração da Ceia do Senhor; o destaque da dimensão sacrificial da celebração e da sua relação com a Paixão e Morte do Senhor em desfavor da dimensão comunitária do banquete eucarístico, a proliferação dos sacrários com vários numa mesma igreja, em capelas e até oratórios particulares, etc. Este movimento daria origem à relevância conferida ao sacrário e à tribuna alta – destinada à Exposição Solene – como elementos centrais na arquitectura das igrejas; promoveu a celebração da Eucaristia tendo o sacrário como referência, celebrada por isso de costas para o povo, procurando relevar a dimensão do mistério em desfavor da comunicação do mesmo; foi incrementada a adoração eucarística e bênção do Santíssimo, dando-lhes por vezes maior importância que à própria participação na celebração da Eucaristia; foi instituído o Lausperene – com relevo para as celebrações das *Quarenta Horas* - em desfavor da participação dominical e sobretudo da comunhão sacramental, reduzida à comunhão espiritual; promoveu-se a visita individual ao Santíssimo Sacramento em desfavor da oração comunitária e da participação semanal na Eucaristia; foram incrementadas as procissões eucarísticas, com uma inerente adesão popular e manifestações de respeito pela passagem do Santíssimo com a ornamentação de ruas e casas; foi incrementada a criação das Confrarias do Santíssimo Sacramento, etc.

A produção de cânticos para a liturgia centrava-se então na veneração e quase complacência⁷ para com Jesus, escondido, mesmo feito prisioneiro⁸ no Sacrário,

provocava uma espécie de imagem de um rosto humano estampada na Hóstia exposta na custódia colocada na tribuna alta da Igreja.

⁶ Uma simples pesquisa num motor de busca dá-nos conta de uma série de milagres eucarísticos pelo mundo fora, nomeadamente na Europa. Na lista dos principais, contam-se um de Portugal, em Santarém, um na França, um na Alemanha e os restantes todos na Itália, incluindo o de Bolsena-Orvieto. <https://regnumchristi.com.br/lista-de-10-milagres-eucaristicos/>

⁷ “De Jesus, na Eucaristia / Prodígio de caridade, / Contemplemos, nós seus filhos / O abandono e a solidão” (Manuel Alaio, *Ecos do Santuário*)

⁸ “Anjos, abri-nos o santuário / Que no sacrário queremos entrar / E de Jesus, no Coração, / Doce mansão sempre habitar” (Tomás Borba)

esperando uma visita e não propriamente na comunhão⁹ do seu Corpo e Sangue.¹⁰ Eram assim os cânticos que se cantavam, mesmo na celebração da Eucaristia no momento da comunhão às portas e pouco depois do Concílio Vaticano II e da respectiva reforma litúrgica, e que cantávamos ainda em crianças.¹¹ É neste contexto – delineado em termos muito gerais – que se situa o cântico que aqui apresentamos, a propósito da comemoração do centenário da sua divulgação – não propriamente da composição, pois será anterior – de forma a torná-lo, entende-se agora porquê, num dos cânticos eucarísticos mais populares no nosso país e ainda cantado em certas ocasiões, nomeadamente nas Procissões Eucarísticas.¹² Este cântico terá sido composto pelo P. Joaquim Dias Parente, a quem se atribuem outros do mesmo género e estilo.

2. O cântico “A Divina Eucaristia” ou “Santos Anjos e Arcanjos” e seu autor

O **Padre Joaquim Dias Parente** nasceu em Alpedrinha, município do Fundão, em 1887, frequentou o Seminário do Fundão – Diocese da Guarda – onde realizou os estudos humanísticos e religiosos, tendo composto uma *Balada* para a conclusão e despedida do seu Curso, ao estilo das Baladas cantadas pelos estudantes da Universidade de Coimbra, tendo sido um dos fundadores da *Tuna Alpedrinhense*, em 1902. Foi pároco de Santa Maria de Manteigas, entre os anos 1910-1957. Deixou o seu nome ligado à cultura religiosa, ao teatro e às práticas musicais tanto amadoras como eruditas. Músico “*por irremediável vocação*”,¹³ compôs cânticos religiosos diversos, e também música

⁹ “No Sacrário pequenino / Vive Jesus, por amor / Aqui virei cada dia / A cantar em seu louvor” (Manuel de Faria Borda, *Harpa da Eucaristia*)

¹⁰ Não contestamos os inúmeros valores inerentes a todas e cada uma destas práticas, mas apenas as referimos como contextualização e justificação de algo que conhecemos, que existia e ainda existe em muitos lugares, mesmo tendo-se perdido o seu verdadeiro sentido. E sobretudo o facto de se ter, com tudo isso, desviado as atenções do essencial, que o Evangelho nos transmite com as palavras de Jesus: “Tomai e comei... Tomai e bebei” e não propriamente tomai e adorai, levari em procissão...

¹¹ Isto para já não falarmos da forma como era entendida a comunhão, a Primeira Comunhão das Crianças, apenas acessível a estas depois da abertura operada por São Pio X, e sobretudo a Comunhão Solene da Profissão de Fé cujos contornos poderemos avaliar pela produção de cânticos heróicos, discursos empolgantes, destinados a serem lidos ou declamados pelas crianças: Cantávamos em criança este de contornos marciais: “Muito humildes pequeninos / Adoremos nosso rei / Sob os seus olhos divinos / Cumpriremos sua Lei./ Seja a hóstia consagrada / Nosso guia e nossa luz / Seja o céu nossa morada / Nosso rei seja Jesus”.

¹² Já contei várias vezes a peripécia que, na minha *Missa Nova*, em 1980, envolveu este cântico. Concluído o Cântico da Comunhão previsto e, devido ao facto de ainda haver muita gente a comungar, o Dr. Manuel Faria – que amavelmente assumira a direcção do Coro Paroquial de Maximinos (Braga), à época orientado por mim, e que animava a mesma celebração – salta para o Harmónio e desata a tocar o “Santos Anjos e Arcanjos”, logo se associando a ele toda a Assembleia, particularmente numerosa, nessa celebração realizada ao ar livre.

destinada ao teatro, colaborando ainda na renovação das Bandas de música para as quais escreveu e adoptou muitas partituras. O cântico que o tornaria famoso é precisamente o “*Santos Anjos e Arcanjos*”, património litúrgico do povo que ignora o seu autor.¹⁴ Este cântico ficou na memória do povo português desde que foi cantado durante o Congresso Eucarístico Nacional, realizado em Braga no ano de 1924, tendo sido também cantado em Roma, por ocasião da peregrinação nacional, realizada por ocasião do VII Centenário da morte de São Francisco de Assis, e das celebração do Ano Santo de 1925.¹⁵

Nunca estaria, nem nos mais longínquos horizontes das minhas opções musicais, fazer qualquer trabalho sobre este cântico, por muito respeito e consideração que mereça o seu autor e a música, que entusiasmou e empolgou multidões no último século.¹⁶ Em

¹³ Esta expressão é utilizada por Josué Pinharanda Gomes na sua “Carta Dominical” publicada no boletim *Capela Arraiana* de 20 de Janeiro de 2008 onde ele escrevia habitualmente, e a propósito da publicação da biografia de que se fala a seguir.

¹⁴ Os dados biográficos que aqui apresentamos constam de uma nota colocada no Site *O Canto da Liturgia*, com base num estudo publicado em Manteigas, para assinalar os 50 anos da morte do sacerdote compósito pelo Dr. Manuel Ferreira da Silva; neste estudo, o autor versa com rigor e saber o homem, a obra, a missão e a mensagem que o padre Parente nos legou, ao deixar no mundo verdadeiros momentos de eternidade. (Cfr. DA SILVA, Manuel Ferreira, *Padre Joaquim Dias Parente. O homem, a obra, a missão, a mensagem, nos 50 anos da sua morte*, Edição da Paróquia de Manteigas, 2007).

¹⁵ Omitimos aqui os elementos, um tanto fantasiosos, constantes no mesmo estudo sobre o impacto que tal cântico terá provocado na Cidade Eterna, nomeadamente no Papa Pio XI e no Mestre da Capela Sistina, Don Lorenzo Perosi, por nos parecem um tanto inverosímeis quer pelo ambiente que envolvia então e ainda envolve tanto a música na Catedral de São Pedro como a corte pontifícia quer ainda pelas características e evidentes limites tanto do texto como da música do referido cântico como veremos adiante. As narrativas, baseadas em relatos dispersos tanto nos falam do canto do Povo como do “coro de São Pedro”. Ora nós sabemos que a Capela Sistina, pelo ambiente que a envolve e as tradições que encarniadamente defendia, nunca cantaria um cântico em Português, não só porque se limitava e limita ao repertório polifónico, como à língua latina e muito menos seria dirigida por alguém que não o seu director titular. Por outro lado, o canto popular, vernáculo, só eram então admitidos muito esporadicamente e fora das celebrações litúrgicas, nos chamados *pia exercitia*.

¹⁶ Este cântico, vem publicado na colectânea *Cantar é Rezar*, publicada em 1955, portanto ainda em vida do P. Joaquim Parente, como sendo anónimo, em elaboração do salesiano P. José Maria Alves., tal como o cântico mariano “*Senhora Nossa, Senhora minha*”, também atribuído ao mesmo autor e estilisticamente muito próximo do anterior, elaborado por B. Nunes. Estranhamente, o Prof. Filipe Rosa Carvalho, responsável pela edição desta célebre colectânea, ignorasse o verdadeiro autor de tais cânticos, tendo eles e seu autor o historial que é referido anteriormente e sendo ele ainda vivo. Não é difícil encontrar no panorama nacional, apesar das limitações à edição e da exiguidade de obras disponíveis, cânticos eucarísticos de muitíssimo maior valor, poético e musical, relativos às Jornadas ou Congressos Eucarísticos. Recordo “*Mil cânticos de glória nas alturas*”, do franciscano P. Alexandre dos Santos, publicado em *Saltério Eucarístico*, (1933), o Hino “*Cantemos al amor de los amores*” do compositor basco Juan Ignacio Busca de Sagastizábal (1868-1950), assumido pelo movimento da “Adoração Nocturna” e popularizado entre nós como “*Cantemos a Jesus Sacramentado*”, publicado na colectânea *Cantar é Rezar* (1955) ou o Hino das Jornadas Eucarísticas, (“*Nós vemos brilhar a luz*”) com poema de Gaspar Roriz, melodia de Henrique Pereira e harmonização de Eurico da Fonseca, publicado em edição recente, 1973, na *Nova Revista de Música Sacra*, n. 11 (I Série). Quanto a cânticos de sabor devocional eucarístico e de maior valor poético e musical o elenco é enorme. No entanto, note-se que, mesmo o Hino para o II

primeiro lugar porque já muito dificilmente se encontra para ele um enquadramento adequado numa celebração actual, a até mesmo numa procissão ou acto devocional eucarístico e, em segundo lugar, pelos limites e imprecisões que a respectiva partitura exhibe. Do ponto de vista do texto temos um poema simples, ingénuo, expressão do devocionismo que vigorava então, centrado na dimensão sacrificial da Eucaristia com alusão ao “Cordeiro misticamente imolado”, evocação do repertório tradicional quer de jaculatórias quer de Hinos como o “*Ave Verum*” na expressão “De Maria sempre Virgem, fruto do ventre sagrado”, alusões à presença real no Sacrário, como “Sacramento, fiel companheiro a toda a hora e momento”, convidando à adoração e não à comunhão, a reiteração de expressões ingénuas como a citação de um cântico mariano pela um tanto infeliz expressão “dá-nos o céu por esmola”¹⁷. Além do mais, nele se encontram algumas imprecisões de carácter teológico, nomeadamente chamar a Jesus “Pai”, ou mais adiante “amante e amado”.¹⁸ No entanto o mesmo texto não deixa de evidenciar referências de carácter litúrgico como o apelo aos “Anjos e Arcanjos” – mas deveria fazê-lo também aos Santos¹⁹ – para que se unam ao nosso canto, com evidente referência à conclusão dos Prefácios, a referência ao Cordeiro imolado, com ressonâncias da *Sequência “Victimae paschali laudes”*, etc.

Do ponto de vista musical temos uma partitura muito simples, com a alternância entre o modo menor nas Estrofes e o maior no Refrão, embora sem uma adequada solução harmónica de continuidade,²⁰ com o recurso ao canto em terceiras no Refrão. Não dispomos de uma versão de acompanhamento autêntica, que seja fiável, pelo que não

Congresso Eucarístico Nacional (1974), com poema de Joaquim Alves e Música de Manuel Ferreira de Faria, pese embora o inegável valor poético e musical exprime ainda este sabor devocional, dez anos depois de concluído o Concílio Vaticano II.

¹⁷ Além do mais, a colocação do verbo – “dai-nos” – só pode ser entendida como um plural majestático atribuído à Eucaristia ou a Jesus. A versão que aqui apresento substituí este verso “*Dai-nos o Céu por esmola*” por “*Levai-nos ao Céu, um dia*”.

¹⁸ A teologia trinitária atribui a Jesus a condição de Filho, e como tal, sempre a liturgia o invoca; chamar-lhe “pai adorado” é não apenas impreciso como quase herético pois quem incarnou foi o Filho e não o Pai. Com alguma felicidade, ultimamente optou-se por substituir a palavra “Pai” por “Pão”, o que, no contexto se nos afigura bem melhor e preferível à expressão “Deus adorado” também utilizada. Da mesma forma, a teologia agostiniana constante no *De Trinitate*, fala da Santíssima Trindade como “Amado – Amante – Amor” enquanto atributos do Pai, Filho e Espírito Santo; não será por isso correcto falar de Jesus como “amante e amado”.

¹⁹ O salesiano José Maria Alves, na harmonização que fez deste cântico para a colectânea *Cantar é Rezar*, ultrapassa a questão de forma elegante, colocando uma vírgula entre “Santos” e “Anjos”, fazendo então apelo aos Santos, aos Anjos e aos Arcanjos, quase numa hierarquia ascendente. No entanto não encontramos nenhuma outra referência ao poema deste cântico que apresente esta forma de escrever o primeiro verso, e que lhe deu o título mais popularizado.

²⁰ Note-se que as estrofes concluem em Ré menor, com a natural inclusão do dó# no acorde da dominante e o Refrão ataca, de imediato com o Dó natural.

podemos avaliar a sua qualidade harmónica a partir das características que evidencia.²¹ Mais complicada é a questão do ritmo na relação entre texto e melodia. A partitura encontra-se completamente escrita em compasso composto – 6/8 – o que implica, logo de início uma total incompatibilidade com o acentuação do texto, colocando os apoios rítmicos em sílabas átonas. Damos apenas o exemplo da primeira Estrofe: “Santos **Anjos** e Arcanjos / Vinde em nossa companhia / Ajudai-**nos** a louvar / A Divina **Eucaristia**”. Nas restantes estrofes acontece o mesmo. Apenas acerta no último verso da repetição: “**A Divina Eucaristia**”.²²



A solução era muito fácil, bastando , para tal, optar pela escrita em compasso simples – 3/4 - reservando o compasso composto – 6/8 – para a tal última frase, isto para não exigirmos uma interpretação baseada no processo da *hemíola*, alternado a leitura entre compasso simples e compasso composto. No que respeita ao Refrão, poder-se-ia até aceitar a escrita em compasso composto, mas consideramos preferível escrever em compasso simples também, lendo os compassos dois a dois, se preferirmos.²³

Foi essa a opção que fizemos no trabalho agora realizado e que aqui apresentamos, em resposta ao convite / desafio lançado pelo *Grupo Vocal Ançãble*, desejoso de assinalar, desta forma, o centenário da divulgação deste curioso cântico, em ano de celebração do V Congresso Eucarístico Nacional, em Braga, e preparando as celebrações jubilares do

²¹ A compilação publicada em 1955, *Cantar é Rezar*, apresenta uma harmonização realizada pelo salesiano José Maria Alves, com alguma qualidade harmónica, mesmo enveredando por um acompanhamento em estilo pouco adequado à música sacra. Por sua vez, o acompanhamento realizado pelo P. José Joaquim Gada, mesmo correcto, usa o mesmo estilo, sendo mais pobre ainda.

²² Pelo menos no que respeita à forma como o oíço cantar entre nós e que transcrevo, e não como é transcrito em algumas partes: “**A Divina Eucaristia**”.

²³ A mesma questão rítmica se poderá encontrar no cântico “*Senhora nossa, Senhora minha*”, o que poderá constituir mais uma prova em favor da sua atribuição ao P. Joaquim Parente. Tal como “Santos Anjos”, está escrito em 6/8 na totalidade, mas o povo sempre o cantou em 3/4, implicando mesmo uma radical alteração no movimento – lendo os valores a dobrar – o que resulta num Refrão muito mais lento. Uma solução fácil e óbvia será escrevê-lo em 3/4 iniciando com uma *anacrusa* formada pelas três primeiras colcheias, sendo o refrão escrito atribuindo um tempo a cada sílaba. É assim que ele sempre se cantou e canta. Uma gravação divulgada recentemente faz uma leitura rigorosa da partitura como ela se encontra escrita, resultando num efeito francamente deplorável para quem sempre o cantou. Eu meu entender, o que se passou foi o seguinte: o P. Parente ensaiou e divulgou o cântico, como o pensou e entendeu, e assim o aprendeu, cantou e canta toda a gente; mas na altura de o escrever não o fez adequadamente. Trata-se de uma situação frequente mesmo em autores mais recentes, marcados por algum amadorismo.

Ano Santo de 2025 por toda a Igreja. Esta é, afinal, a única razão que me levou a olhar mais de perto para o cântico, para o seu autor e para o enquadramento histórico que o justifica. As orientações que nos deram implicavam uma versão para Coro e Órgão Ibérico, o que procurámos respeitar. A parte coral das estrofes é particularmente elaborada e exigente, num estilo “ricercare”, embora condicionado às características e estrutura um tanto repetitiva da melodia; a parte do Refrão é proposta também a quatro partes, confiando as partes originais às vozes femininas a que respondem as vozes masculinas em contracanto; a harmonia é bastante simples e limitada, devido ao canto em “terceiras” das vozes originais que urgia respeitar ao máximo na sua identidade.²⁴ O Refrão, nas duas primeiras secções, tanto pode ser cantado pelas Assembleia, como pelo Coro de Vozes Brancas ou pelas vozes femininas do Coro, como vem escrito na partitura, podendo estas ainda dobrar a Assembleia. Na terceira secção será, tal como está escrito, confiado exclusivamente à Assembleia e/ou Coro de Vozes brancas. O Órgão – com base nas possibilidades do Órgão Ibérico, que me foi proposto como referência para o acompanhamento – estabelece um diálogo com as partes vocais por meio de uma breve Introdução, Interlúdios e Coda – elaborados a partir das linhas melódicas originais – limitando-se a acompanhar a parte vocal com elementos particularmente simples, por forma a não prejudicar a textura da parte coral. A distribuição das seis estrofes é feita duas a duas, alternando com o Refrão, tendo ainda a possibilidade de substituir as duas últimas pela versão alternativa e conclusiva em que o Refrão, como disse antes, será cantado pela Assembleia e/ou pelo Coro de Vozes Brancas, em contraponto com o Coro de vozes adultas, construído a partir de motivos melódicos das estrofes, mas agora em tonalidade do relativo maior, em que está construído o mesmo Refrão.

Meadela, 18 de Julho de 2024 (Memória litúrgica de São Bartolomeu dos Mártires)

Jorge Alves Barbosa

²⁴ É evidente que esta versão coral não é acessível senão a coros com um nível razoável, semi-profissional, pois foi para tal formação que foi solicitado e escrito. No entanto, nada impede que seja executado por coros amadores, cantando a versão coral a quatro partes do Refrão, particularmente simples e acessível, e confiando a melodia original das Estrofes a um dos naipes femininos, nomeadamente o Contralto, face à tessitura particularmente grave da melodia. O acompanhamento, aqui escrito tendo em conta as características, possibilidades e limites do Órgão Ibérico, pode ser executado por qualquer outro tipo de Órgão.

*Ao Grupo Vocal Ançã-ble
no Centenário deste Cântico Eucarístico*

Joaquim Parente (1907-1957)

A DIVINA EUCARISTIA

[SANTOS ANJOS E ARCANJOS]

***Arranjo para Coro de Vozes Brancas
Solistas e Coro a 4 vozes mistas
e Órgão Ibérico***

por

JORGE ALVES BARBOSA

Viana do Castelo - 2024

A DIVINA EUCARISTIA

[SANTOS ANJOS E ARCANJOS]

Música: Joaquim Parente (1907-1957)

Arr.º: Jorge Alves Barbosa

(2024)

Andante ♩ = 72

Assembleia
ou Vozes brancas

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Flautado 12' + Oitava + 15.^a + 22.^a + Cheios

Órgão

f

(*) Solo

p 1. San - tos An - jos e Ar - can - jos, Vin-de em nos - sa com - pa - nhi - a; A - ju - dai - nos a lou -

3. A Di - vi-na Eu-ca - ris - ti - a É Je - sus, Deus-hu - ma - na - do De Ma - ri - a sem - pre

5. Ó Di - vi-na Eu-ca - ris - ti - a, Ó Je - sus, Je - sus, Je - sus, Le - vai - nos ao Céu, um

p Solo

1. San - tos An - jos e Ar - can - jos,

3. A Di - vi-na Eu-ca - ris - ti - a

5. Ó Di - vi-na Eu-ca - ris - ti - a,

Flautado 12'

(*) A execução das estrofes 5 e 6 é substituída pela secção conclusiva quando se usar a versão integral.

var. A - ju dai - nos a lou - var A Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a
 Vir - gem De Ma - ri - a sem - pre Vir - gem Fru - to do ven - tre sa - gra - do.
 di - a Le - vai - nos ao Céu, um di - a. À Pá - tria da e - ter - na Luz.

Vin - de em nos - sa com - pa - nhi - a, A - ju - dai - nos a lou - var A Di - vi -
 É Je - sus Deus hu - ma - na - do, De Ma - ri - a sem - pre Vir - gem Fru - to do ven -
 Ó Je - sus, Je - sus, Je - sus, Le - vai - nos ao Céu, um di - a, À Pá - tri

San - tos An - jos e Ar - can - jos, Vin - de em nos - sa com - pa - nhi - a, A - ju - dai -
 A Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a É Je - sus Deus hu - ma - na - do De Ma - ri -
 Ó Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a Ó Je - sus, Je - sus, Je - sus, Le - vai - nos

na Eu - ca - ris - ti - a. A - ju - dai - nos a lou - var
 tre, ven - tre - sa - gra - do De Ma - ri - a sem - pre Vir - gem
 a da e - ter - na Luz. Le - vai - nos ao Céu. um di - a,
 Solo
 p

1. San - tos an - jos e Ar - can - jos, Vin - de em nos - sa com - pa - nhi - a A - ju - da - nos a lou -
 3. A Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a É Je - sus Deus hu - ma - na - do De Ma - ri - a sem - pre
 5. Ó Di - vi - na Eu - ca - ria - ti - a, Ó Je - sus, Je - sus. Je - sus. Le - vai - nos ao Céu, um

Flautado 12' + Oitava

REFRÃO

f Vi - va Je - sus Sa - cra - men - ta - do. Vi - va Je - sus, Nos - so Se -

f Vi - va Je - sus Sa - cra - men - ta - do. Vi - va Je - sus, Nos - so Se -

f Vi - va Je - sus Sa - cra - men - ta - do. Vi - va Je - sus,

f Vi - va Je - sus Sa - cra - men - ta - do. Vi - va Je - sus,

nhor! Vi - va Je - sus Pão a - do - ra - do, Vi - va Je - sus

nhor! Vi - va Je - sus Pão a - do - ra - do, Vi - va Je - sus

Nos - so Se - nhor! Vi - va Je - sus, Pão a - do - ra - do, Vi - va Je -

Nos - so Se - nhor! Vi - va Je - sus, Pão a - do - ra - do, Vi - va Je -

Que é nos - so A-mor. Vi - va Je - sus Pão a - do - ra - do, Vi - va Je -

Que é nos - so A-mor. Vi - va Je - sus Pão a - do - ra - do, Vi - va Je -

sus Que é nos - so A-mor nos - so A-mor. Vi - va Je - sus, Pão a - do - ra - do,

sus Qu é nos - so A - mor, nos - so A-mor. Vi - va Je - sus, Pão a - do - ra - do,

sus Que é nos - so A-mor.

sus Que é nos - so A-mor.

Vi - va! Que é nos - so A-mor.

Vi - va! Que é nos - so A mor.

M.D.: Flautado 12' [ou Tapado 12']

M.E.: Palheta grave [ou Oitava Real + 15.^a]

Coro
mf

2. A Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a É Je - sus no Sa - cra -
4. A Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a Je - sus nos - so Re - den -
6. O Céu on - de a - mar - vos que - ro, E a Ma - ri - a, mi - nha

Coro
mf

2. A Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a É Je - saus no Sa - cra - men - to.
4. A Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a Je - sus nos - so Re - den - tor,
6. O Céu on - de a - mar - vos que - ro, E a Ma - ri - a. mi - nha Mãe,

Flautado 12' + Oitava

Coro
mf

2. A Di - vi - na Eu - ca - ris -
4. A Di - vi - na Eu - ca - ris -
6. O Céu on - de a - mar - vos

men - to, Nos - so fi - el com - pa - nhei ro A to - da a ho - ra e mo - men - to.
tor Es - po - so das nos - sas al. mas Nos - so a - mã - te e nós - so A - mor.
Mãe, On - de u - nir - me a Vós es - pe ro Por sé - c'los sem fim. A - men.

Nos - so fi - el com - pa - nhei ro A to - da a ho - ra e mo - men - to. A Di - vi - na
Es - po - so das nos - sas al. mas Nos - so a - mã - te e nós - so A - mor. A Di - vi - na
On - de u - nir - me a Vós es - pe ro Por sé - c'los sem fim A - men. O Céu on - de

+ 15.^a + 22.^a

♩ = ♩

Coro
mf

2. A Di - vi - na Eu - ca - ris - ri - a É Je - sus no Sa - cra - men - to A to -
4. A Di - vi - na Eu - ca - ris - ti - a Je - sus nos - so Re - den - tor Nos - so a -
6. O Céu on - de a - mar - vos que - ro, E a Ma - ri - a mi - nha Mãe Por sé -

ti - a É Je - sus no Sa - cra - men - to, Nos - so fi - el com - pa - nhei - ro A TO
ti - a, Je - sus nos - so Re - den - tor Es - po - so das nos - sas al - mas NOS - SO A -
que - ro. E a Ma - ri - a, mi - nha Mãe, On - de u - nir - me a Vós es - pe - ro POR - SÉ -

A Di - ví - na Eu - ca - ris - ti - a Nos - so fi - el com - pa - nhei - ro A to -
A Di - ví - na Eu - ca - ris - ti - a, Es - po - so das nos - sas al - mas Nos - so a -
O Céu on - de a - mar - Vos que - ro On - de u - nir - me a Vós es - pe - ro Por sé -

Eu - ca - ris - ti - a Nos - so fi - el, nos - so fi - el com - pa - nhei - ro A to -
Eu - ca - ris - ti - a Es - po - so, es - po - so das nos - sas al - mas, Nos - so a -
a - mar - vos que - ro On - de u - nir - me, u - nir - me a Vós es - pe - ro, Por sé -

+ Cheios

♩ = ♩

f REFRAO

da a ho - ra e mo - men - to. Vi - va Je - sus Sa - cra - men - ta - do. Vi - va Je -
man - te e nos - so A - mor. c'los sem fim. A - men.

DA A HO - RA E MO - MEN - TO Vi - va Je - sus Sa - cra - men - ta - do. Vi - va Je -
MÂN - TE E NÓS - SO A - MOR. C'LOS SEM FIM. A - MEN.

da a ho - ra e mo - men - to. Vi - va Je - sus Sa - cra - men - ta - do.
man - te e Nos - so A - mor. c'los sem fim. A - men.

da a ho - ra - e mo - men - to. Vi - va Je - sus Sa - cra - men - ta - do.
man - te e nos - so A - mor. c'los sem fim. A - men.

sus, Nos - so Se - nhor! Vi - va Je - sus, Pão a - do - ra - do,
 sus, Nos - so Se - nhor! Vi - va Je - sus, Pão a - do - ra - do,
f Vi - va Je - sus, Nos - so Se - nhor! Vi - va Je - sus, Pão a - do -
f Vi - va Je - sus, Nos - so Se - nhor! Vi - va Je - sus, Pão a - do -

The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands, supporting the vocal lines.

Vi - va Je - sus Que é nos - so A - mor Vi - va Je - sus, Pão a - do -
 Vi - va Je - sus Que é nos - so A - mor Vi - va Je - sus, Pão a - do -
 ra - do, Vi - va Je - sus Que é nos so A - mor nos - so A - mor Vi - va Je - sus, Pão
 ra - do, Vi - va Je - sus Qu é nos so A - mor, nos - so A - mor Vi - va Je - sus, Pão

The piano accompaniment continues with harmonic support, including sustained chords and moving lines in the bass.

ra - do, Vi - va Je - sus Que é nos - so A - mor.

ra - do, Vi - va Je - sus Que é nos - so A - mor.

a - do - ra do, Vi - va! Que é nos - so A - mor.

a - do - ra do, Vi - va! Que é nos - so A - mor.

The first system contains five staves. The top staff is empty. The second and third staves are vocal staves with lyrics. The fourth and fifth staves are piano accompaniment staves. The second system contains four staves, all with piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

1.2.

The second system contains five staves, all of which are empty. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

M.D.: Oboé ou Trompete
M.E.: Flautado de 12'

The third system contains two staves for piano accompaniment. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. There are fingerings indicated: 1, 2, 1 in the right hand and 1, 2, 1 in the left hand. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

3. A CONCLUIR: [alternativa às duas últimas estrofes]

This musical score is for a piano and voice piece, page 11, section 3. A CONCLUIR: [alternativa às duas últimas estrofes]. The score is written for five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff (Grand Staff). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The vocal staves are mostly empty, indicating that the vocalists are silent during this section. The piano accompaniment is the primary melodic and harmonic element.

The piano accompaniment consists of two systems of music. The first system has four measures. The first three measures feature a complex, arpeggiated figure in the right hand, with fingerings 1, 2, 3, and 4 indicated. The fourth measure features a more melodic line in the right hand. The left hand plays a steady, arpeggiated accompaniment throughout the first system.

The second system also has four measures. The first three measures continue the arpeggiated figure in the right hand, with fingerings 1, 2, 3, and 4 indicated. The fourth measure features a more melodic line in the right hand. The left hand continues the arpeggiated accompaniment.

The score concludes with a double bar line at the end of the second system.

f Vi - va Je sus Sa - cra - men - ta - do. *f* Vi - va Je

Solo *mf* 5. Ó Di-vi-na Eu-ra - ris - ti a,

Solo *mf* 5. Ó Di-vi-na Eu-ra - ris - ti a, Ó Je-sus, Je-sus, Je - sus, Le-vai-nos ao Céu,,um

mf Solo 5. Ó Di-vi-na Eu-ra - ris - ti a, Ó Je-sus, Je - sus, Je-sus,

Flautado 12' + Oitava + 15.^a e 22.^a

sus, Nos - so Se - nhor! Vi - va Je - sus

Ó Je-sus, Je-sus, Je - sus, Le-vai-nos ao Céu, um di a À Pá-tria da e-ter na

Coro di a À Pá-tria da e-ter na luz. 6. O Céu on-de a-mar - vos que ro

Coro Le-vai-nos ao Céu, um di a, À Pá-tria da e-ter - na luz 6. O Céu on-de a-mar - vos

Pão a - do - ra - do, Vi - va Je - sus Que é nos - so A

Coro

luz. 6. O Céu on-de-a-mar vos que - ro E on-de u-nir-me a vós es pe-ro, Por sé - cu-los

E a Ma-ri - a, mi - nha Mãe On-de u-nir-me a vós es - pe - ro, Por sé-cu-los sem fim.

que - ro E a Ma-ri - a, mi - nha Mãe On-de u-nir-me a vós es - pe - ro, Por

mor Vi - va Je - sus Pão a - do - ra - do,

Coro *f*

Vi - va Je - sus Pão a - do -

sem fim. A - men, A - men. Na Pá-tria da e - ter na luz. 6. O Céu on - de a-mar - vos

A men. 6. O Céu on-de-a-mar vos que - ro E a Ma-ri - a, mi-nha Mãe, On - de u -

sé-cu-los sem fim. A - men. 6. O Céu on-de-a-mar-vos que - ro E a Ma - ri - a, mi - nha

+ Cheios

ff

Vi - va Je - sus Que é nos - so A - mor.

ra - do, Por - sé - cu - los sem fim. A -

que - ro E on - de u - nir-me a vós es - pe - ro, Por sé - cu - los sem fim. A

nir-me a vós es - pe - ro, Por sé - cu - los sem fim. *rall.º*

Mãe On - de u - nir-me a vós es - pe - ro, Por sé - cu - los sem fim. A -

A - men!

men.

men.

men.

A - men!

men.

+ Palhetas *rall.º*

ff

18.07.2024