

MÚSICA E PODER NO TROVADORISMO IBÉRICO DO SÉCULO XIII

José D'Assunção Barros



RESUMO: O objeto deste artigo é discutir as relações entre música, poesia e poder, examinando as tensões sociais das sociedades medievais ibéricas através da prática musical e poesia dos trovadores galego-portugueses. Depois de uma discussão inicial sobre as possibilidades de compreender as relações de poder na música medieval ibérica, são apresentados os modos de circulação e disseminação da música trovadoresca nos ambientes palacianos das cortes medievais ibéricas. O principal objetivo do texto é discutir as relações sociais envolvidas nas cantigas trovadorescas.

PALAVRAS-CHAVE: Música e poder; Trovadores medievais; Tensões sociais.

ABSTRACT: The subject of this article is to discuss the relations between music, poetry and power, examining the social tensions of the medieval iberian society among the troubadours musical practice and poetry. After an initial discussion about the possibilities of understands the relations of power in the medieval music and poetry, it is presented the circulation and dissemination of the troubadour's musical poetry in the ambient of the medieval iberian courts. The principal objective of the text is to discuss the social relations involved in the troubadour's chants.

KEYWORDS: Music and Power; Medieval troubadours; Socials tensions.



Em um dos textos de *A Gaia Ciência*, o filósofo Friedrich Nietzsche (1981: 100) levanta a instigante hipótese de que a origem da poesia está diretamente ligada ao desejo de se exercer um poder – o que de resto, acrescentaria mais tarde Michel Foucault, é também a origem de qualquer forma de conhecimento (1974: 2). Foi porque pretendia exercer um poder sobre o outro, sobre os deuses ou sobre as forças da natureza, que o homem “fez penetrar o ritmo no discurso, esta força que reordena todos os átomos da frase, que compele a escolher as palavras e dá nova colocação ao pensamento” (Nietzsche, 1981: 100). A poesia – e na verdade a Música que se vê vinculada a ela em períodos recuados da História – é pois a mais encantadora das formas de dominação inventadas pelo homem.

Quer se concorde ou não com a hipótese de Nietzsche sobre a origem da poesia, o fato é que Poesia e Música têm sido no decurso da história freqüentemente apropriadas como instrumentos de poder; em outros casos, como arena livre na qual forças diversas se digladiam, onde são desencadeados tanto conflitos individuais internos ao homem como conflitos sociais que o circundam. A Música e a Poesia acolhem indistintamente os poderosos e os que a estes se opõem: a um poeta – e mais ainda quando este pode contar com a sedução dos sons musicais – é por vezes dada a licença para dizer, sob o manto protetor do ritmo, das sonoridades envolventes e das imagens poéticas, o que jamais poderia ser dito em prosa corrente. Em outros casos, mesmo quando um músico termina seus dias na masmorra, suas canções conseguem circular livremente. Com a ousadia de penetrar no reino das metáforas poéticas, poderíamos acrescentar que o ‘fio da voz’ é ainda mais cortante que o ‘fio da espada’. Enquanto esta corta a matéria, a poesia envolvida pela música corta o simbólico, invade o imaginário e o submete ao poder daqueles que detêm o verso. E a partir daí – porque não ir mais longe? – estabelece também seu senhorio sobre a matéria. A consciência de que música é poder pode ser por vezes surpreendida nos próprios textos poéticos, ou ainda nos que se propuseram, em todos os

tempos, a tentar compreendê-los. Em 1290, o intelectual citadino Jean de Grouchy descrevia no seu *De Musica* os efeitos buscados por certas “canções de gesta”:

Este canto se destina a ser executado em presença de velhos, de obreiros e do vulgo, quando eles repousam de seu trabalho cotidiano, a fim de que a audição das infelicidades experimentadas pelos outros os ajude a suportar as suas e de que cada um deles retome em seguida, mais alerta, sua tarefa profissional. Por isso, esse gênero de canto é útil à conservação do Estado (Zumthor, 1990: 156).

Nada mais explícito do que este texto medieval, denunciador da busca de poder que se infiltra na criação musical e poética, da consciência de um público que se pretende submeter pelo ritmo, da medida que se tinha do papel da música como um instrumento de controle social. Particularmente durante todo o período medieval, os exemplos se multiplicam. Não era a toa que, no século X, reis e chefes guerreiros islandeses mantinham em suas cortes círculos de músicos-poetas profissionais, os *escaldos*, para o seu próprio louvor e enaltecimento, e na verdade para a difusão de suas gestas em um círculo social mais amplo. Tampouco é de se estranhar que as invasões nórdicas tenham contado também com o seu acompanhamento poético-musical, os *eddas*, ou que, em estilo completamente diverso, a Igreja tenha buscado exercer o domínio sobre os seus devotos com a serenidade disciplinadora dos *cantos gregorianos*.

Mas foi entre os séculos XII e XIV que o Ocidente Europeu viu florescer um de seus mais ricos movimentos poético-musicais. Do Mediterrâneo ao Mar do Norte, a “gaia ciência” dos trovadores foi espaço espontâneo de expressão de uma sociedade que se via apertada pelos laços fortes do feudalismo, da realeza e da religião oficial. Nela encontrou voz não apenas a tradicional figura do trovador nobre, este misto de menestrel cavaleiro e espírito livre, como também toda uma dimensão popular da sociedade que, às vezes estilizada por esses mesmos trovadores nobres, era outras vezes

trazida ao ambiente trovadoresco das cortes régias e senhoriais pelos jograis, trovadores populares a quem também era conferido o seu quinhão de licença poética. Por outro lado, no ambiente trovadoresco medieval também encontraram voz não apenas o cristianismo oficial, como também o paganismo e a heresia cátara – a seu tempo reprimidos – e a poesia musical insolente e anticlerical dos goliardos, clérigos errantes que enalteciam o vinho, o jogo e o amor, e que despejavam virulentas sátiras contra as autoridades eclesiásticas.

O trovadorismo de corte foi um dos subconjuntos deste movimento poético-musical – que incluía outros ambientes que iam desde a taberna até a praça pública. Algumas cortes régias e senhoriais se conservaram como redutos de uma poesia francamente aristocrática; outras se converteram em verdadeiros espaços de circularidade cultural e social. Tal foi o caso das cortes régias de Portugal e de Castela – estes dois pólos principais do trovadorismo galego-português dos séculos XIII e XIV.

Aqui, o ambiente trovadoresco se apresentou como uma arena aberta à expressão da pluralidade sócio-cultural, bem como das tensões sociais e individuais. Mesmo o jogral popular de humilde condição social era livre para rivalizar e afrontar musicalmente os trovadores-fidalgos. A música, como nunca, era empunhada por pequenos e grandes como se fosse uma espada; os combates se davam no ambiente trovadoresco do Paço e ali mesmo se resolviam, sob o olhar sábio de um rei que se colocava como protetor e promotor da cultura, como mediador da diversidade social, como monarca multi-representativo e capaz de penetrar em todas as ordens e circuitos culturais – do sagrado ao profano, do popular ao aristocrático, do rural ao urbano.

A pluralidade que atravessava a música trovadoresca galego-portuguesa adequava-se, portanto, às estratégias políticas e culturais inerentes aos precoces projetos de centralização monárquica da dinastia de Borgonha em Portugal, e de Afonso X em Castela – projetos centralizadores que tinham de enfrentar um projeto oposto de autonomia senhorial, que

acabava por ter também seu espaço no *disputatio* poético do Paço. Era uma pluralidade, de certo modo, relativa. Sobre a extensa distribuição do poder em redes que se expressava na voz concedida ao trovador-fidalgo a par dos representantes reais, mas também ao jogral assoldado, ao segrel independente, ao cavaleiro vilão abastado, havia limites que não podiam ser transgredidos. Tais limites eram determinados na confluência dos interesses palacianos com os interesses aristocráticos, como um “campo de força social” dentro do qual os representantes dos demais grupos sociais podiam circular livremente.

Em todo o caso, no cancionero satírico ibérico, sobretudo nas *tenções* e nas *cantigas de escárnio* e de *mal dizer*, a música e a poesia aproximam-se daquele estado primordial que a fez filha de um desejo de afirmação do poder. Pretende-se convencer pelo ritmo, aprisionar a platéia em um “irresistível desejo de ceder, de fazer eco, não apenas os pés seguem a cadência do compasso, a alma também...” (Nietzsche, 1981: 98), e então já estão todos zombando em uníssono do alvo do escárnio, seja ele um humilde peão ou um fidalgo abastado: ei-lo enfim derrubado por uma espada feita só de ritmos e sonoridades, a cujos golpes não pode resistir nem a mais dura das armaduras medievais. Ou então o escárnio contribui para “aliviar a alma de qualquer coisa excessiva, seja ela mania, pena, sede de vingança”. Tematicamente, não conhece limites: pode alvejar um rei, papa, ou mesmo Deus. “Eleva-se ao máximo a extravagância do seu delírio e de sua paixão, o furioso torna-se frenético, o sedento de vingança bêbado de sua necessidade” (Nietzsche, 1981: 99), e então, na concretude da vida diária tudo se torna suave; porque as tensões se resolveram no plano lírico, podem continuar implícitas no cotidiano sem afetar o equilíbrio de confrontos tão cuidadosamente cultivado pela sabedoria do rei.

Por fim, teríamos as *tenções*, que permitem que um humilde jogral – que na vida corrente teria que se curvar ao nobre – agora o enfrente em pé de igualdade, combatendo-o com as únicas armas não negadas a ninguém. Entoa um verso: atira-o, pedra, contra o ponto fraco do adversário; este se defende, contra-ataca com novo verso que

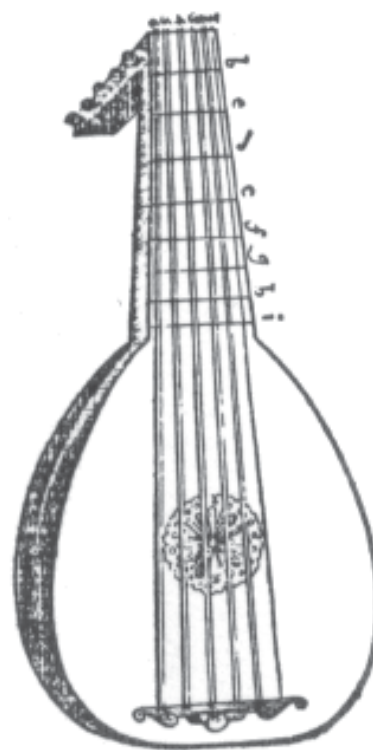
expõe publicamente as feridas do inimigo; a platéia assiste a esta sucessão de golpes e contragolpes, a esse “jogo partido” que por vezes termina com um vencedor e um vencido. Pode se dar que o mais hábil no manejo das sonoridades e rimas seja este que no imaginário esquema da trifuncionalidade ocupa a posição mais subalterna, o cantinho mais insignificante da base do triângulo. O jogral, que sem o verso não era coisa alguma, com o verso tornava-se quase um deus.

Antes de examinarmos como as relações medievais de hierarquia e poder atravessavam a poesia e prática musical galego-portuguesa, será particularmente oportuno lançarmos um olhar sobre o ambiente externo a que se ligavam esta música e esta poesia. O palco da música trovadoresca galego-portuguesa, e também o material humano do qual ela se nutre, é a princípio própria sociedade medieval do ocidente ibérico – com toda a sua diversidade interna e riqueza de espetáculo.

Cenários os mais diversos percorrem a cítola trovadoresca: desde o ambiente rural – bem retratado por boa parte das *cantigas de amigo* ou mesmo escarnecido por algumas cantigas satíricas – ao ambiente urbano, tão multifacetado que comporta desdobramentos que vão da rua, do mercado, da taberna, das residências burguesas e aristocráticas, do pregão religioso, da universidade, até por fim o Paço – este centro de gravidade multipotente que pretende projetar sua luz não apenas para a sociedade que rege como também para outras. Centro de gravidade cultural, o Paço irá selecionar a música que circula em seu interior, mas não reprimir a que circula fora do âmbito palaciano. A praça pública ainda será um espaço da diversidade, que somente nos alvares do Renascimento começará a ser disciplinado, até ter sua pluralidade pretensamente contida pela estética unificadora das monarquias absolutistas.

O mundo trovadoresco mais amplo – esse que não é apenas o dos trovadores da corte mas também o de todos os demais jograis e poetas cantores – é portanto aquele em que toda a sociedade canta e é cantada: heróis e princesas, mas também meretrizes, ébrios, maridos traídos,

impotentes, charlatões – todas as possibilidades individuais percorrem a gama de cantigas trovadorescas; mas mais ainda: todos os segmentos sociais – assoldados, peões, cavaleiros vilãos, burgueses, infanções, ricos-homens – atravessados por nuances que vão da riqueza à penúria, todos os segmentos sociais são cantados e decantados uns pelos outros, o que ainda potencializa o número de combinações possíveis, já que o cavaleiro vilão visto por si mesmo não é aquele visto pelo jogral assoldado ou pelo infanção empobrecido, pelo rei ou pelo trovador da nobreza tradicional. Fora isso sagrado e profano, rural e urbano, e tantas outras dicotomias possíveis se combinam e se entrecruzam nesse mundo onde texto e cenário por vezes se confundem, por vezes se contradizem.



É essa imensa diversidade a que bate à porta do Paço para ser “filtrada”, como se toda a múltipla poesia que emana da sociedade tivesse que passar pelos “porteiros-reais” antes de se apresentar no requintado palco dos saraus palacianos. É a poesia musicada que passou por essa primeira filtragem aquela que chegou até

nós sob a forma de um cancionero galego-português.

Neste momento, podemos passar a examinar as tensões sociais presentes nas sociedades ibéricas do século XIII que se explicitam através de sua poesia. Neste artigo, nosso intuito será apenas o de exemplificar algumas destas tensões através da análise de algumas cantigas escolhidas. Interessa-nos, particularmente, chegar até a participação do jogral – mostrar como este jogral que era visto pela nobreza como oriundo de um extrato social inferior era aceito, não obstante, no palco trovadoresco. Tal como se disse, eram comuns, nestas arenas trovadorescas ibéricas, cantigas satíricas que podiam ter como alvo mesmo o rei, o que demonstra a relativa liberalidade dos paços trovadorescos. É o caso da cantiga abaixo, movida pelo fidalgo Gil Peres Conde contra o rei Afonso X de Castela, que também era, aliás, um dos mais hábeis trovadores:

Os vossos meus maravedis, senhor,
que eu non ôuvi, que servi melhor
ou tan ben come outr'a que os dan,
ei-os d'aver enquant'eu vivo for,
ou a mia mort', ou quando mi os
daran?

A vossa mia soldada, senhor Rei,
que eu servi e serv'e servirei,
com'outro quen quer a que dan ben,
ei-a d'aver enquant' a viver ei,
ou a mia mort', ou que mi faran en?

Os vossos meus dinheiros, senhor,
non
pud'eu aver, pero servidos son,
Come outros, que os an de servir,
ei-os d'aver mentr'eu viver, ou pon-
mi-os a mia mort' o a que os vou
pedir?

Ca passou temp' e trastempados
son,
ouve an'e dia e quero-m' en partir.

(Gil Pérez Conde, CBN 1523).

A cantiga é das mais engenhosas do cancionero escarninho. O fidalgo português

Gil Peres Conde, que servira o rei de Castela na guerra da Andaluzia, queixa-se de dificuldades em obter as soldadas correspondentes aos serviços prestados. Em outras palavras, acusa o rei de “mau pagador” – o que neste caso significa acusá-lo de mau cumpridor das obrigações geradas pelos vínculos de vassalagem. Os artificios poéticos encontrados pelo nobre são engenhosos e bem humorados. Joga com o duplo uso de pronomes possessivos, “vossos” e “meus”, referindo-se aos *maravedis* que estavam de posse do rei mas que por direito deveriam ser seus. “Os vossos meus *maravedis*”, “A vossa mia soldada”, “Os vossos meus dinheiros” – o trovador pergunta se os receberá durante a vida ou somente à hora da morte.

O “duplo possessivo” aqui empregado, com originalidade absoluta, é um exemplo notável daquela capacidade de trazer o confronto para dentro de uma única expressão. Tornada ambígua, e provavelmente acompanhada de uma entonação irônica no plano da oralidade, a palavra poética expressa aqui o entrechoque de dois interesses. O do monarca, que naqueles tempos perturbados e de dificuldades econômicas acabava por vezes atrasando as *soldadas*, e o do vassalo, exigindo o pagamento imediato, já veremos que por considerá-lo uma obrigação suserana.

Brigam os dois possessivos, “meus” e “vossos”, disputando o espaço com que se colam ao substantivo que para o fidalgo representa um “direito”, mas para o monarca se insinua como uma “obrigação”. O entrechoque poético e inusitado entre os dois possessivos é desta forma o entrechoque entre um direito e uma obrigação, entre o vassalo e o suserano, entre uma necessidade e outra. Quantas disputas secretas não se insinuam neste torneio imaginário que se celebra no interior de uma única palavra poética!

Além de uma queixa contra a dívida não paga, deve-se buscar nesta cantiga o texto sob o texto: ela invoca indiretamente o próprio conjunto de instituições feudo-vassálicas, e coloca o monarca na posição de um senhor que se beneficiou dos serviços do vassalo mas

recusa-se a cumprir suas obrigações de suserano. Competem, desta forma, o modelo do “bom vassalo” e o contramodelo do “mau suserano”. Vejamos agora que por trás destes combates se dá um outro. É o próprio “embate centralizador” que produz sua centelha a partir do entrecchoque destas muitas espadas. O “rei centralizador” é muitas vezes um “mau suserano”. Nos tempos mais difíceis a sua necessidade o leva a unilateralizar uma obrigação que, no ponto de vista estritamente “feudal”, deveria carregar a inseparável sombra da reciprocidade. Vista pelo circuito dos ideais vassálico-cavaleirescos, a expressão “senhor” repetida em cada uma das três estrofes (por exemplo, “senhor rei”) assume desta forma um sentido a mais além do vocativo respeitoso, remetendo às obrigações de senhor (suserano) que o rei teria descumprido. Por tudo se vê que, dentro de um contexto político de embate entre o projeto régio centralizador e uma “contratendência feudalizante” de parte da nobreza do reino, a cantiga aqui discutida compõe com outras cantigas análogas do mesmo trovador uma defesa dos direitos senhoriais. Trata-se de um exemplo particularmente interessante de como as tensões de ordem política podiam se projetar nos ambientes trovadorescos.

Da mesma forma que ocorria para o caso das cantigas de escárnio, os conflitos de toda ordem também se projetavam em outro conhecido gênero poético do cancionero satírico da medievalidade ibérica. É preciso ressaltar que as *tenções* punham freqüentemente em confronto poetas-cantores pertencentes a distintas categorias sociais. Este gênero era já conhecido nas cortes provençais e na *minnesang*. A forma era constituída de uma alternância de estrofes, onde um trovador respondia ao outro à maneira de um desafio. O dado fundamental é que, nas cortes feudais européias, mesmo que estes *disputatios* líricos envolvessem trovadores aristocratas e menestrais de categoria social inferior, o tema central da *tensó* jamais envolvia uma questão de fundo social. Discutia-se em torno da “amatória” (questões relativas ao amor cortês), ou então sobre “estilística”. Ao

contrário, na “*tenção*” ibérica, era muito comum dois tipos sociais antagônicos, o jogral assoldado e o trovador fidalgo, duelarem liricamente com conotações sociais:

— Juião, quero tigo fazer,
se tu quiseres, ua entençon:
e querrei-te, na primeira rason,
ua punhada mui grande poer
eno rostro, e chamar-te rapaz
mui mao; e creio que assi faz
boa entençon quena quer fazer.

— Meen Rodriguez, mui sen meu
prazer
a farei vosc’, assi Deus me perdon:
ca vos averei de chamar cochon,
pois que eu a punhada receber;
des i trobar-vos-ei mui mal assaz,
e atal entençon, se a vós praz,
a farei vosco mui sen meu prazer.

— Juião, pois tigo começar
fui, direi-t’ ora o que farei:
ua punhada grande te darei,
des i querrei-te muitos couces dar
na garganta, por te ferir peor,
que nunca vilão aja sabor
doutra tençon começo começar.

— Meen Rodriguez, querrei-m’ en
parar,
se Deus me valha, como vos direi:
coteife nojoso vos chamarei,
pois que eu a punhada recadar;
des i direi, pois so os couces for:
‘Le[i]xade-m’ ora, por Nostro
Senhor’,
ca assi se sol meu padr’ a en parar.

— Juião, pois que t’ eu [for] filhar
pelos cabelos e que t’ arrastrar,
que dos couces te pès eu creerei.

— Meen Rodríguez, se m’ eu
estropiar,
ou se me fano, ou se m’ entortar,
ai, trobador, já vos non travarei.”

(Meen Rodríguez Tenoiro e Juião Bolseiro; CBN 403).

A estrutura de tenção é típica: através dela, os dois trovadores se ocupam de depreciar um ao outro em estrofes alternadas. Neste sentido, ao invés da tenção girar em torno de uma questão genérica, o que se vê é uma sucessão de ataques pessoais que oculta um verdadeiro conflito de categorias sociais. Mem Rodrigues Tenório pertencia a uma das mais ilustres famílias galegas e à melhor nobreza da Península. Quanto a Juião Bolseiro, era um jogral que também atuava com sua margem de atrevimento, embora muito menos que Lourenço, mas que aqui aparece curiosamente comedido diante das ameaças de Tenório.

Estamos aqui diante de uma tenção proposta em termos de rara agressividade. Quase que toma a forma lírica de uma “briga de rua”, não fosse que, à total agressividade de Tenório, Juião Bolseiro replica com certo comedimento. Enquanto o fidalgo principia por dizer que sua primeira razão é um murro no rosto (v. 4/ 5), Juião no máximo o responde com alguns insultos (“*cochon*”, por exemplo, é expressão pejorativa normalmente dirigida por aristocratas a vilãos). Talvez que, sem querer partir para o que poderia descambar para um confronto físico, ou então extrapolar a tensão trovadoresca apresentada liricamente, o jogral tenta responder com mais dignidade e astúcia poética. Apropria-se então das próprias palavras injuriosas que os nobres costumavam dirigir aos vilãos e procura voltá-las contra o fidalgo agressor, talvez a insinuar algo sobre quem se comporta como um verdadeiro “cochão” (v. 10), ou ainda um “*coteife nojoso*” (v. 24). Tenório, por sua vez, continua ao longo de todas as estrofes a desfechar suas ameaças físicas, como por exemplo na terceira estrofe, onde afirma que “irá lhe dar muitos coices na garganta, para feri-lo tanto que desde então nenhum vilão mais se atreverá a *entençoar* com ele” (v. 18/21). É a demarcação social levada a seu extremo, com rara agressividade em uma tenção trovadoresca neste meio em que tudo parece se resolver liricamente.

Significativo nos parece o contraste entre a agressividade do nobre e o comedimento do jogral, pois nos mostra que os limites de

um não são iguais aos limites do outro. Em todo o caso, o exemplo acima fica apenas como um registro extremo desta oposição entre dois representantes de segmentos sociais que se antagonizam através da sátira trovadoresca. Oposição que, na maior parte das vezes se concentra na disputa estritamente lírica, na desmoralização pelo riso, no rebaixamento pela palavra. O “combate corpo a corpo” assume em quase todos estes casos a forma de um “combate verso a verso”, e se volta fundamentalmente para o campo da “violência simbólica”.

Embora a tenção acima discutida tenha trazido à tona o limite entre dois grupos sociais bem definidos, por outro lado eram igualmente comuns as *tenções* nas quais rivalizavam sem maiores entraves um poeta-cantor fidalgo e um jogral de menor categoria, mostrando que por vezes na “arena trovadoresca” mostravam-se como que suspensas as regras que fora regiam as relações sociais. O estudo destas tensões, significativo para avaliar o encontro entre a História Cultural e a História Política, abre-se a análises já empreendidas em outra oportunidade (Barros, 1995).

T & M

Texto recebido em junho de 2006.
Aprovado para publicação em setembro de 2006.



BARROS, José D'Assunção. "Música e poder no trovadorismo ibérico do século XIII". *Revista Temas & Matizes* - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - Vol. 5 - Nº 10 - 2º Semestre de 2006, p. 37-44.

SOBRE O AUTOR

José D'Assunção Barros é Doutor em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: jose.assun@globocom.

REFERÊNCIAS

a) Fontes

Cancioneiro da Ajuda. ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle: 1904. 2 v.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Elza Paxeco; José Machado (Orgs.). Lisboa: Ocidente, 1949-1964.

Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: 1878.

Carmina Burana. São Paulo: Ars Poética, 1984.

b) Bibliografia Consultada

BARROS, José D'Assunção. **A arenas dos trovadores – as representações das tensões sociais no cancionero medieval ibérico (séculos XIII-XIV).** Niterói: UFF, 1995.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas.** Rio de Janeiro: PUC, 1974.

—. **A arqueologia do saber.** Petrópolis: Vozes, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** São Paulo: Hemus, 1981.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

REVISTA TEMAS & MATIZES

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber