

Breve ensaio sobre o caso colonial da música sem nação

João José Veras de Souza*

Resumo: O presente ensaio busca refletir – tendo como lócus territorial e epistêmico a esfera geocultural do Acre – como certas manifestações sensoriais criativas sonoras são tratadas pelo mercado, pelo estado e pela academia no contexto de um Estado-Nação colonizado. A pretensão é demonstrar a ocorrência de práticas colonizadoras em face da produção sensorial criativa local, especialmente a musical, oferecendo como fato-modelo a ausência de preocupação historiográfica, mormente pelas políticas públicas, em relação a dita produção, fato este que se revela como uma das expressões concretas e simbólicas do fenômeno da colonialidade cultural. Ausência esta fortalecida, senão também determinada, pelas ações da indústria cultural e da academia com seus estatutos de estética norte-eurocêntricos (no plano global), e brasilcêntricos (no plano nacional), o que faz com que a música acreana se ponha como uma expressão cultural negada pelo Estado-Nação brasileiro.

Palavras-chave: Acre; Brasil; indústria cultural; políticas públicas; colonialidade.

A brief essay on the colonial case of nationless music

Abstract: Holding the geocultural sphere of the State of Acre as its territorial and epistemological locus, this essay seeks to reflect on how specific sensorial, sonic and creative manifestations are treated by the market, by the state and by academia, in the context of a colonised nation-state. My aim is to show the occurrence of colonising practices in the face of the local sensorial and creative – especially musical – production, identifying as key problem the absence of historiographical preoccupation related to this production, affecting mainly public policy-making. This fact emerges as a concrete and symbolic expression of cultural coloniality. This absence is strengthened, if not even caused, by the action of cultural industry and academia, with their North-Eurocentric (on a global scale) and Brazil-centric (on a national scale) statutes of aesthetics. This makes Acrean music a cultural expression that is denied by the Brazilian nation-state.

Keywords: Acre; Brazil; cultural industry; public policy-making; coloniality.

João José Veras de Souza é músico, poeta e compositor acreano. Mestre em Direito e Doutor em Ciências Humanas pela UFSC. Autor da obra *Seringalidade – o Estado da Colonialidade na Amazônia e os Condenados da Floresta*. Editora Valer, 2017.

* Universidade Federal do Acre / joao_veras@hotmail.com

Há alguns anos (exatamente no dia 23 de abril de 2013), publiquei, na minha página do facebook, um pequeno texto-manifesto – *Memória e esquecimento da cultura artística acreana* (SOUZA, 2013) – em que apontava e lamentava a completa ausência dos poderes públicos locais quanto ao registro, conservação/guarda e difusão da memória da música acreana e de seus criadores. Falava dos compositores urbanos de Rio Branco. Este escrito foi motivado pelo fato de que muitos estarem morrendo, alguns ainda muito jovens, e que suas obras e suas histórias estarem sendo enterradas junto com os seus corpos. Constatação de tão literal que me fez ali apelar para a listagem do nome de uma série deles. Ao final, propus, sabendo das normas e instituições criadas especialmente para a memória cultural local (conselhos de patrimônios histórico cultural, fundações culturais...), que se criasse um meio institucional para suprir tal ausência. O que me ocorreu na época foi propor a criação de museu da imagem e do som.

Desde a sua primeira publicação, que se deu em 2013, venho renovando, a cada ano, a sua visualização na minha página. Todavia, na mesma medida, ele (não falo exatamente deste singelo artigo, mas do fato em si) vem sendo ignorado por quem poderia fazer alguma coisa nesse sentido, o Estado. É por este escrito – em sua homenagem – que eu escrevo o presente ensaio para, partindo dele, procurar problematizar e entender o que tem levado a esta forma estatal interna de menosprezo cultural e, com isso, refletir sobre as suas causas e consequências para o plano historiográfico, mormente da música acreana e seus criadores, enquanto patrimônio histórico e artístico cultural. Vou na sequência desenvolver ainda que brevemente algumas notas sobre um caso em que a música é negada pelo Estado-Nação.

Parto de alguns pressupostos históricos desenvolvidos no bojo da teoria crítica social denominada decolonial. Por estes, a América Latina, desde 1492, quando invadida pelos europeus, vem sendo colonizada política, econômica e culturalmente. Esta condição colonial, de que têm sido vítimas suas regiões e seus povos, o estágio histórico do *colonialismo*, regime jurídico-formal de subalternização das colônias frente às nações colonizadoras, se transmudou, com o fim formal das colônias, para o da *colonialidade*, isto é para um padrão de poder global pelo qual perdura aquela condição colonial – desta feita muito mais no plano mental – que, sob o manto da ideia de modernidade, insiste em manter as nações periféricas, seus povos, suas culturas e seus bens materiais, sob o domínio, exploração e racialização das nações centrais, tudo na conformidade da



geopolítica imposta pelo *sistema mundo moderno colonial* (cf. MIGNOLO, 2001; 2003; 2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011a; 2011b; QUIJANO, 1992; 2000; 2006; 2010).

Tal regime é reproduzido intra-nações de modo a manter e reforçar, com vistas à sua naturalização, as relações heterárquicas internamente. O que ocorre no plano global se repete no local pelos quais – no regime moderno colonial – as relações sociais, econômica e culturais passam a ser referenciadas por uma central de produção e difusão de modelos de poder, de saber e de ser fora dos quais nada existe ou se existe é condenado ao jugo da hierarquia do padrão estabelecido.

A questão central que busco problematizar nesta fala é de caráter local em sua relação com o global na medida em que diz respeito ao papel da instituição Estado-Nação na definição e manutenção da histórica condição colonial traduzida pela relação hierárquica (mercantil e acadêmica) no campo da cultura pelos considerados centros – locais e globais – para com as suas consideradas periferias – locais e globais. Quando se avista políticas públicas que também não se interessam pelo registro, conservação/guarda e difusão patrimonial das histórias e artefatos artísticos dos produtores locais – do passado e do presente – é possível ver aí uma medida historicamente consciente – pois sistemática e estrutural – das administrações em manter tais expressões no cercado do não-ser, no caso, da não-arte. É quando a instituição estado não passa de reprodutor da cultura da lógica colonial – seja ela advinda do eurocentrismo ou do brasilcentrismo.

O que aqui pretendo desenvolver parte do fato de que a colonialidade também busca estabelecer uma matriz nos campos da cultura e da arte da qual todos devem se espelhar/seguir sob pena de não ser cultura, de não ser arte. Sob pena de não-ser.

Também demonstrar que o Estado-Nação, mormente o colonizado, como um conjunto de unidades territorial, linguística, cultural e política, tem se firmado como uma totalidade social que busca homogeneizar sua expressão cultural de modo a neutralizar e, até, extirpar qualquer diferença que possa colocar em risco a unidade também cultural por ele albergado para o que se presta no contexto de seu histórico e estrutural status moderno-colonial.

É possível pensar a cultura-artística local, de um lado, como manifestação de saberes e processos sensoriais criativos filiados à tradição ocidental e, de outro, fora desta tradição em outros lugares tão culturalmente legítimos quanto. Cada possibilidade é passível de sofrer efeitos distintos com os seus produtos, processos e agentes. Efeitos estes determinados pelos modos como

o estado, o mercado e a academia os tratarão dentro de um contexto histórico-cultural dado, o que aqui, usando os pressupostos da teoria decolonial, vou denominar de moderno-colonial.

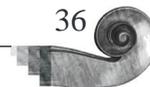
Na primeira, estão as ideias e práticas tipificadas sob as linguagens artísticas como as que consumimos dentro da centralidade da indústria cultural, das reproduções estatais, com suas políticas educacionais e culturais, e também das estruturas acadêmicas produtoras/difusoras/reprodutoras/legitimadoras formais de conhecimentos, em regra, constantes do estatuto da estética ocidentalocêntrica. Uma das suas características é a possibilidade da diversidade e questionamento de suas premissas e usos, especialmente as massificantes e mercantis, apesar desta possibilidade não colocar em risco a marcha da colonização de saberes e práticas artísticas fundadas no cânone da arte ocidental (com a sua concepção de belo, certo tipo dele, universal e superior, como se impõe) que tem dominado na relação colonizadora dos países ditos centrais – mormente os de língua inglesa – em relação ao resto – colonização esta que se reproduz em todo lugar na forma de colonialismos internos.

Fora desta filiação estão as manifestações diversas das ocidentais, caso daquelas próprias das sociedades indígenas, cujos paradigmas partem de outras e diferentes formas de lidar – outras cosmologias sensoriais – distintas, portando fora dos padrões, do chamado senso estético ocidental.

Nos processos sensoriais criativos locais que são filiados à matriz ocidental, vemos matizes com as quais o eurocentrismo estético universalista vai conviver, ora incorporando, ora subjugando, ora eliminando, o que se reproduz internamente, no espaço geocultural do Brasil, especialmente pela via do mercado cultural, como manifesto de brasilcentrismo estético universalista – cuja sede difusora central se encontra nas regiões sul/sudeste do país.

Já quanto aqueles processos diversos à matriz estética ocidental dominante, esta prefere ou ignorar, como possibilidade de padrão próprio, ou cercar-lhe de controle discursivo como algo a ela – como expressão de padrão pretensamente universalista – externo e inferior dando-lhe a pecha – do que seria o seu contrário e inferior – de primitivo, pré-civilizacional, não estético.

É justamente no espectro do padrão moderno colonial da cultura que – pelo menos no sentido formal como se tem comumente concebido a existência do produto artístico e de seus criadores – a música acreana não tem o seu livro de história, tal como um conjunto de registros historiográficos, narrativas sistemáticas que busquem dar conta dos seus processos, suas obras e



seus agentes políticos-estéticos-musicais circunscritos ao espaço geográfico e sonoro acreano. O direito a ter história aqui diz respeito a um direito que toda coletividade social pode ter/expressar de identidades próprias que lhe diferencie e lhe ateste seja até mesmo no plano da indústria do fazer e do consumo cultural como um produto, ou como processos sem centralidades mercantis, no aspecto cultural, estes como expressão dos modos de vida em determinado território e a partir de concepções próprias de viver e lidar com processos sensoriais criativos.

As expressões musicais acreanas – enquanto também dignas de história – o que quer dizer também dignas de existência social no tempo, têm sido institucionalmente camufladas por esta lógica normativa da indiferença que avança para o simbólico, no plano do que se entende por patrimônio histórico-cultural. No Acre não existem os chamados espaços públicos de memória os quais possibilitam o acesso livre a qualquer pessoa – a exemplo de um museu da imagem e do som – aos quais se possa recorrer para conhecer o que se chama de “passado cultural” e também manifestações do presente nos planos das imagens e dos sons capturados e arquivados como documentos. Mas a falta não diz respeito somente ao passado. Também são raros, no presente, os canais públicos e privados de difusão cultural pelos quais se possa acessar a música e seu produtor que insistem. Como exemplo que melhor pode patentear esta falta institucional, o Estado do Acre tem uma rede de rádio e de televisão – que chama de pública – cujas difusões de imagens e sons – que alcança todo o seu território – tem se limitado a retransmitir programações televisuais e musicais do sudeste (sede da indústria cultural, do brasilcentrismo), desconhecendo – o que significa não reconhecendo – e, assim, fazendo desconhecer a todos, posto que não difundindo, as manifestações artísticas do passado e do presente locais.

Este mesmo estado, que também domina toda a rede de comunicação privada – mediante a chamada verba de mídia – nada faz para que os canais privados de difusão de cultura a quem sustentam com verba pública (especialmente rádios, TVs e jornais escritos) cumpram sua função cultural – ainda por serem, no caso dos rádios e TVs, concessões públicas – ignorando, como de fato ignora, as expressões artísticas ditas locais – como expressões indignas – desse que é um verdadeiro desprezo estrutural no plano da cultura artística.

Por esta condição/tratamento, e pressupondo a música acreana como uma realidade histórica pulsante – a impressão que se tem é que ela está reservada às zonas do invisível/inaudível, nas

quais segue no tempo como uma espécie de manifestação de um passado e um presente que não ficou (não vai ficando) como memória (coletiva e institucional) e que, assim, vai se esvaecendo, se dissipando até o completo esquecimento social – partindo da suposição de um presente social. No máximo, se teve alguma função no seu momento de restrita publicização lá atrás (em seu nome eram realizados festivais), como aqui agora no exato de quem faz, hoje tende a sumir, sumir na poeira do tempo em seu túnel da memória sonora, de tão escuro, que nada revela, torna audível, guarda, lembra e deixa.

Não estou tratando aqui somente da produção musical que simplesmente reproduz os produtos da indústria mas também e especialmente daquela que, de algum modo, parte da realidade local e com isso, dialogando ou não com o entorno, manifesta/registra uma expressão sensorial e criativa com elementos culturais e artísticos próprios. Mas se estivesse disposto a tratar somente desta expressão musical que tem se limitado à reprodução, ela também não passará – como de fato não passa – disso, e sem a visibilidade, inclusive histórica, tão desejada.

Este fato só nos sugere – e nos faz inquirir atônitos – estar se tratando de algo, como expressão cultural, que não é digno de presente tampouco de passado. No sentido formal (ainda normativo), a conclusão suposta é inegavelmente afirmativa. Uma das explicações que se possa considerar factível se encontra na forma como se tem tratado a manifestação artística que esteja fora do considerado eixo central, no caso nacional (fiquemos neste plano geográfico), de produção e difusão da indústria cultural e também de manufaturamento teórico com vistas à transmissão/inculcação conceitual da arte que tem se prestado às academias. Isto é, a mesma medida exógena que ignora a cultura local é uma só na forma de duas: a do consumo mercadológico e a da difusão acadêmica, ambas com seus estatutos/normas fundados na estética eurocêntrica que alimenta e é alimentada pelo mercado cultural seja do *mainstream*, seja do *underground*, para usar epistemes da cena moderno-colonial do campo da cultura.

Estou a tratar, inevitavelmente, de uma realidade que é a do colonialidade cultural interna (reprodutora da global), com o que quero afirmar estarmos diante de uma explicação histórica pela qual isto se deve à imposição, de longa data colonizadora, da visão de arte instrumental em que reduz qualquer processo sensorial criativo, **primeiro**, como um produto de mercado, por isto de caráter massivo; **segundo**, como algo gestado concebido e modelado a partir do território exter-



no a ser reproduzido pelo de dentro; **terceiro**, de caráter normativo e universal o que o faz regra geral a ser seguido por todos dentro do estatuto do padrão de arte ocidental; **quarto**, produzido e difundido a partir de um Centro territorial e epistêmico (de naturezas local ou global); **quinto**, cuja finalidade é ser difundido (o que significa vendido) para suas Periferias, estes lugares condenados ao consumo e reprodução; e **sexto**, onde (das Periferias), por esse entendimento, é improvável uma produção (senão reprodução) de arte digna à altura de valor e circulação mercadológicas e acadêmicas, portanto impossibilitado como parte da gênese do padrão colonial universal que se impõe.

Com tal visão, o que tem sido merecedor de um espaços de memória – portanto de história enquanto instituição formal – é o conjunto daquela produção artística de status industrial, para consumo das massas e das academias, qualidade esta – seguindo esta concepção – não encontrada comumente naquelas criações locais, mormente as que não aceitam a condição reduzida de cópias. E haja enciclopédia, compêndio, dicionário, seleção, livro didático, bibliotecas, programações televisivas e radiofônicas, currículos escolares e acadêmicos – sob o selo de arte brasileira – em que as manifestações locais não se encontram consideradas, catalogadas.

De fato, passa despercebido – posto que de tão naturalizado pela insistente, intencional e estrutural fábrica de ignorância cultural – que no verbete da cultura dita central brasileira (em que estão os considerados nomes de valor da literatura, da música, do teatro, da fotografia, do cinema, das artes plásticas, da dança...) o resto não seja considerado, não exista. Na verdade, este resto, como tal, ou é tido como não-arte (alternativa A) ou a quem a que está reservado o lugar subalterno, menor, inferior, fora do padrão de matriz da cultura nacional brasilcêntrica (alternativa B).

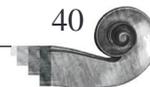
Fácil, assim, aceitarmos, quando muito, a ideia de cultura local – mas não merecedora do status de brasileira, de nacional (na verdade, um selo que a diferencia desta no sentido menor, nos carimbos da hierarquia colonial), o que atesta a força da hierarquização interna dos cânones ocidentais (vale dizer, especialmente, norte-eurocêntricos) da arte. Acreana está de bom tamanho, isto é na proporção de seu valor e existência (se é que tem algum valor e existe!). A brasileira é aquela nomeada pelo centro cultural – é exógena – que chega e se apresenta pelos produtos “importados”: pelos livros, pelos produtos audiovisuais, pelos rádios e TVs... A local é aquela que não sai por isso nunca chega. É a que se “auto gueta”, se coloca, se reduz, no seu lugar – no latifúndio da colonialidade cultural interna e também global – de “arte da terra”, de “arte local”, de “arte

regional”. É aquela que não consegue alcançar a qualidade do cânone, do *mainstream*, e, quando tenta (audaciosamente), produz sempre algo de “mau gosto” ou de cópia mal feita, fora inclusive do status de *underground*, quando se presta à comparação.

Pela alternativa A, tem-se a negação, inclusive de sua historicidade em si, e por si próprio para o consumo interno no seu lócus original de criação e difusão. Pela alternativa B, tem-se a subordinação, outra modalidade de negação. Sua folclorização, isto é, sua redução ao nicho – que também acaba afinal de alguma forma – mas sempre na condição inferior – servindo como um produto de mercado (como lenda, mito...) – das manifestações tradicionais, por isto dignas de comiseração e “tutela” do estado em razão de sua classificação como cultura menor, subdesenvolvida posto que aquém ou fora do padrão de qualidade da mátria nacional, subalterna em relação não só àquela considerada de massa (posto que não vende) como também a acadêmica (posto que fora da tradição da estética européia e sua vanguarda) e, com esta e por esta qualidade, credora de apoio cultural estatal, seu socorro indispensável, socorro este que também, de fato, quase sempre não chega.

Noutro sentido, mesmo dentro da esfera da imposição colonial – com a sua indiferença e subalternização – e em razão dela, se poderia considerar, frente às aludidas alternativas, alguma coisa de positivo, sob o ponto de vista cultural, na medida em que é justamente pela diferença que a expressão local se afirma como algo diverso, portanto próprio. Caráter positivo este que, segundo entendo, vai depender, fundamentalmente, de uma consciência cultural profundamente esclarecida e liberta – ou que, de alguma forma, que a problematize – frente à condição colonial imposta historicamente.

Não se pode perder de vista o fato de que é precisamente na relação entre a expressão local e o que se apresenta a ela externo que se produz – ante tamanha força da imposição do martelar canto da sereia – uma auto aceitação de inferior e não diferente – diante do padrão imposto. É quando o que seria diversidade e diálogo perde força para a colonialidade cultural interna, cuja função é hierarquizar as diferenças e, nessa medida, excluí-la (pela alternativa A) ou subalternizá-la (pela alternativa B). É assim que, com o tempo, dita expressão da colonialidade passa a germinar/desenvolver “na mentalidade dos locais” a pedagogia da auto exclusão e da auto baixa estima cultural. O que os faz aceitar como um dado natural – e cultural inevitável – as condições



impostas historicamente de reproduzidor e consumidor, tipo inatos ou resultante do destino traçado pelos deuses (colonizadores/do mercado).

É quando a máquina colonial passa a produzir seus efeitos e se reproduzir nas/pelas mentes dos próprios colonizados. É quando tudo isso se oferece como pressuposto da relação (se é que se pode assim denominar), naturalizando o que é historicamente construído para nos impor à condição de meros reproduzidores e consumidores, jamais criadores. É quando o produtor local cai no canto da sedução e passa a sonhar em ser o postigo do modelo que se lhe apresenta como o ideal, posto que melhor, superior, desenvolvido.

Em um lugar mais abaixo dessa hierarquização de sentidos (se é que se pode descer ainda mais) vamos encontrar as concepções e manifestações sonoras dos indígenas, cuja dimensão de invisibilidade/inadivisibilidade – pelos canais de difusão da indústria cultural – é infinitamente maior (definitivamente não faz parte de qualquer programação radiofônica ou televisiva, mesmo estatal de um Estado, como o Acre, que se diz seu protetor-mor), quando não postos – reduzidos – a uma classificação de caráter exótico encontrado nas prateleiras dos mercados globais (não locais!) com apelo comercial de selo supostamente étnico, neste caso, o que o torna invisível como cultura e visível como produto exótico para o consumo, isto é, incompreendido e por isto também não considerado – como expressão (e toda significação que lhe é inerente) de uma cultura própria e, com isso, reduzida a mais um subproduto de mercado de discos (para consumo dos entendidos) e também da museologia, como algo sempre do passado da modernidade, algo de primitivo, selvagem, exótico e assim longe da qualidade técnica – seja do *mainstream*, seja do *underground*, clássicos/eruditos e populares – que o padrão eurocêntrico atesta e impõe.

Não se trata simplesmente de ter orgulho cultural de ser como é – o que significa não ser como o outro busca impor – mas de se manter consciente da tensão permanente do contato seja com o que for, não exatamente que o diferencie, mas com o que o inferiorize, buscando daí – como esfera dialógica – extrair tudo menos deixar-se eliminar como potência e ação culturais, como, definitivamente, outros tipos de saberes e de processos sensoriais criativos dignos. Falo de um projeto estético decolonial aí incluído.

Tenho este caso como a expressão de um fato moderno-colonial que não está solitário na esfera do território nacional (SOUZA, 2017). É um fenômeno que se repete em cada locus geocul-

tural que não seja o do centro e que mesmo no centro se espraia hierarquizando tudo que nele se produz e que não se encaixa na estética colonizadora. É o manifesto expresso de um Estado-Nação fazendo mover a máquina do colonialismo cultural interno que – negando as diferenças – impõe o seu (que é do *sistema-mundo moderno-colonial*) estatuto da totalidade, da centralidade, da verticalidade e da universalidade culturais a transformar diferença em hierarquias coloniais.

Não perder de vista esta forma de colonialidade cultural – como fato histórico que se mantém e se atualiza nos processos de modelamento dos criadores culturais locais – é determinante para que possamos tomar atitudes decoloniais.

Referências

MIGNOLO, Walter. (org.), **Capitalismo y geopolítica del conocimiento**: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación em el debate intelectual contemporáneo. – Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Signo, 2001.

_____. **Histórias locais/ projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar; trad. Solange Ribeiro de oliveira. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. et. al. **Des-colonidad del ser y del saber. (vídeos indígenas y los limites coloniales de la izquierda en Bolívia)**. 1ª Ed. – Buenos Aires: Del Signo, 2006.

_____. **La Idea de América Latina** – La herida colonial y la opción decolonial; trad. Silvia Jawerbaum e Julieta Barba. Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A., 2007.

_____. (org.). **Género y descolonialidad**. 1ª Ed. – Buenos Ayres: Del Signo, 2008.

_____. **La teoria política en la encrucijada descolonial**. 1ª Ed. – Buenos Aires: Del Signo, 2009.

_____. **Desobediencia epistêmica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

_____. **De la Hermenéutica y la semiosis Colonial al Pensar Descolonial**. Quito, Ecuador: Editorial Universitaria Abya-Yala, 2011a.

_____. **El vuelco de la razón: diferencia colonial y pensamiento fronterizo**. 1ª Ed. – Buenos Aires: Del Signo, 2011b.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade e Modernidade/Racionalidade**. In BONILLO, Heraclio (org.) *Los Conquistados*. Bogotá: Tecer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, pp. 437-449.

_____. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. In *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander [org]. Caracas: Clacso, 2000.

_____. **Os fantasmas da América Latina**. In NOVAES, Adauto (org.). *Oito visões da América Latina*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

_____. **Colonialidade do poder e classificação social**. In *Epistemologias do Sul*. SANTOS, Boaventura de Souza e MENEZES, Maria Paula [orgs.] São Paulo: Cortez, 2010.



SOUZA, João José Veras de. **Memória e esquecimento da cultura artística acreana**, 2013. Disponível em: <<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-02431504>>.

SOUZA, João José Veras de. **Seringalidade: o estado da colonialidade na Amazônia e os Condenados da Floresta**. Manaus: Editora Valer, 2017.