



## Sertões Clássicos e Sertões Históricos em Elomar Figueira Mello

### Classic and historical backlands in Elomar Figueira Mello

Fernando Marvitor Duque Portela<sup>1</sup>

Luiz Otávio de Magalhães<sup>2</sup>

**RESUMO:** A produção lítero-musical de Elomar Figueira Mello é marcada pela onipresença da temática do sertão. A análise das letras das canções do álbum *Na quadrada das águas perdidas*, disco gravado por Elomar no ano de 1978, nos permite distinguir, em tais composições três sentidos, ou três “níveis” de sertão: um “sertão clássico” ou “ideal”, que se alicerça na convicção elomariana de existência, em um tempo pretérito indefinido, de um território interior habitado por pessoas que orientavam suas ações a partir de sentimentos de justiça, dignidade, honra, nobreza e coragem; um “sertão histórico-geográfico”, que se delinea a partir das referências feitas pelo compositor a topônimos e personagens – cantadores, tropeiros, catingueiros – da região do Sertão da Ressaca, na região sudoeste do estado da Bahia; e, por um último, um “sertão profundo” ou “sertão de dentro”, sertão da criação artística, sertão que se constrói pelo específico labor estético-poético do compositor. Este artigo busca focar, de forma mais detida, mediante análise da letra da canção *Canto de guerreiro mongoió*, as representações elomarianas do sertão histórico-geográfico em que o compositor se insere enquanto indivíduo e enquanto artista – o Sertão da Ressaca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música. Nordeste. Sertão.

**ABSTRACT:** The literary-musical production of Elomar Figueira Mello is marked by the ubiquity of the theme of backland. The analysis of the letters of the songs from the album *Na quadrada das águas perdidas*, disc recorded by Elomar in 1978, allows us to distinguish, in such compositions, three meanings, or three “levels” of backland: a “classic” or “ideal” backland, which is based in Elomar’s conviction of the existence, in a indeterminate past, of an interior territory inhabited by people who guided his actions based on feelings of justice, dignity, honor, nobility and courage; a “historical-geographical hinterland”, that emerges from the references made by the composer to places and characters – singers, drovers, men of the hinterland – of the Sertão da Ressaca, southwest of Bahia region; and, at last, a “deep backland” or “internal backland”, the backland resulting of artistic creation, hinterland that is constructed by the specific aesthetic and poetic work of the composer. This paper seeks to address, in more detailed form, through examination of the letter of song *Canto de guerreiro mongoió*, the Elomar’s representations of historical and geographical hinterland where the composer is included as an individual and as an artist – the Sertão da Ressaca.

**KEYWORDS:** Backland. Brazilian Northeast. Music.

<sup>1</sup> Mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

<sup>2</sup> Docente da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).



O primeiro registro em disco das músicas de Elomar Figueira Mello data de 1968, ano de lançamento de um compacto com duas canções: *O violeiro* e *Canção da catingueira*. Quatro anos depois, Elomar gravaria seu primeiro LP, ... *Das barrancas do Rio Gavião*. Vinicius de Moraes, que, à época (1972-1973), morava em uma casa na praia de Itapoã, em Salvador, se encarregou de produzir um texto de apresentação do disco e de seu compositor/intérprete.

No texto de Vinicius de Moraes foram postas em destaque algumas das características da produção de Elomar que seriam, mais tarde, ressaltadas por críticos e pesquisadores acadêmicos. Foi enfatizado, em primeiro lugar, o vínculo inseparável entre Elomar e o sertão: mais do que um compositor, um homem da música, Elomar seria um ser que somente encontraria meios de sobrevivência e sentidos de vivência quando integrado às paisagens catingueiras:

A mim me parece um disparate que exista “mar” em seu nome, porque um nada tem a ver com o outro. No dia em que “o sertão virar mar”, como na cantiga, minha impressão é que Elomar vai juntar seus bodes, de que tem uma grande criação em sua fazenda [...], em plena caatinga baiana, e os irá tangendo até encontrar novas terras áridas, onde sobrevivam apenas os bichos e as plantas que, como ele, não precisam de umidade para viver.<sup>3</sup>

Impressionado com a profusão de imagens que, nas letras de Elomar, remetiam a representações do mundo medieval – como os castelos, reis, príncipes e princesas – Vinicius atribuiu ao compositor o título de “príncipe da caatinga”. Inaugurou, dessa forma, uma tradição que acabou por se tornar uma espécie de chave para a interpretação da obra elomariana: a junção entre uma tradição musical e poética de origem medieval e ibérica e outra solidamente enraizada nas terras do sertão nordestino:

Suas canções são uma sábia mistura do romanceiro medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestréis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionero do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo

---

<sup>3</sup> A imagem de Elomar parece se constituir em contraponto absoluto àquela do próprio Vinicius de Moraes, também músico/poeta, mas indissolivelmente associado à paisagem urbana, ao “mar” que não consegue enxergar em Elomar. Essa assimetria entre os dois personagens – o descritor e o descrito – fica evidente ao final do texto de apresentação do disco, quando Vinicius narra um episódio no qual teria expressado a Elomar um vago desejo de conhecer as paisagens catingueiras: “quando lhe manifestei desejo de passar uns dias em sua companhia e de sua família [...] para descobrir, em sua companhia e ao som do excelente violão que toca, essas estrelas recônditas que já não se consegue mais ver nos nossos céus poluídos, Elomar me disse: ‘– Pode vir quando quiser. Deixe só eu ajeitar a casa, que não está boa, e afastar um pouco dali minhas cascavéis e minhas tarântulas...’”. Vinicius de Moraes nunca visitou a caatinga do sudoeste da Bahia, mas seu texto serviu como uma espécie de guia de interpretação e de recepção, aos membros da cultura urbana, da obra de Elomar.



dos quais reponta de repente um cego cantador com os olhos comidos de glaucoma e guiado por um menino.

*Na quadrada das águas perdidas*, lançado seis anos após o primeiro LP, serviu para reafirmar a singularidade da produção cultural do compositor/cantador sertanês<sup>4</sup> Elomar Figueira Mello. *Na quadrada...* é um álbum duplo, composto por vinte canções do próprio compositor. Como no disco anterior, predomina a voz e o violão de Elomar, mas o novo trabalho contempla participações especiais de artistas que cultivavam a convivência com o compositor, como Dércio Marques (voz e violão), Carlos Pita (voz), Xangai (voz) e Elena Rodrigues (flauta).

Das vinte canções de *Na quadrada das águas perdidas*, sete faziam parte de projetos musicais mais amplos: *A pergunta*, *Tirana* e *Puluxias* são canções retiradas do auto *O Tropeiro Gonsalin*; *Parcelada*, *Clariô*, *Bespa* e *Dassanta* compunham a ópera *Auto da catingueira* (que teria registro completo em disco em 1984). *O tropeiro Gonsalin* é focado nas atividades do personagem título, em suas andanças pelas trilhas que ligavam os sertões ao Recôncavo da Bahia. Já o *Auto da Catingueira* é uma ópera de inspiração trágica, centrada na narrativa da vida de Dassanta, jovem sertaneja de excepcional beleza e que, justamente por essa singular característica, emanava encanto e prenunciava a morte.

As outras treze canções podem ser caracterizadas como “autônomas”, pois não foram compostas como partes de projetos musico-poéticos mais amplos. Contudo, a “autonomia” de tais canções é apenas aparente, pois todas elas se configuram como fragmentos que revelam aspectos particulares de um grande painel – o sertão elomariano.

Algumas das canções do disco mostram o catingueiro envolvido com as lides da terra e da criação de animais (*Arrumação*); outras retratam momentos de festa e de sociabilidade (*Função*, *Noite de Santo Reis*). Algumas músicas tratam de personagens típicos do sertão, como o tropeiro e o cantador, que não se encontram fixos à terra, mas que perambulam, errantes pelos caminhos do sertão. Outras focam o sertanejo que se vê obrigado a retirar, a buscar, em outras terras, o necessário à sobrevivência (*Curvas do rio*, *A pergunta*). Já a canção *Canto de guerreiro mongoió* – que será abordada mais detidamente neste artigo – retrata os senhores do sertão, os descendentes daqueles que, ao derrotarem os índios nativos, se tornaram senhores de terras, de gado e de gente.

---

<sup>4</sup> Elomar evita o uso do adjetivo “sertanejo”, por considerá-lo associado a uma visão construída pela cidade em referência ao sertão. Para o compositor, o que a mídia denomina “sertanejo”, no sentido de “originário do sertão”, nada mais é do que um “habitante urbano de estilo *cowboy* com indumentária texana” e a assim chamada “música sertaneja” seria apenas um produto “difundido pela indústria cultural” alicerçada numa visão estereotipada do sertão (cf. RIBEIRO, 2014, p. 194). Elomar prefere os termos “sertanez” ou “sertanês” (presente, por exemplo no título de seu disco de 1988, gravado com Turíbio Santos e Xangai: *Concerto Sertanez*) ou, então, “sertânico” (conforme o disco *Árias Sertânicas*, de 1992).



O resultado final deste painel é maior do que a simples soma de suas partes. O sertão de Elomar não é apenas um território, um espaço geográfico, habitado por homens e tipos sociais específicos. Este cenário envolve uma dimensão polifônica, pela qual diferentes vozes assumem identidades – “locais de fala” – alicerçadas em componentes territoriais, temporais, sociais e míticos. Neste sentido, o sertão elomariano é – e não é – o sertão histórico e geográfico (o Sertão da Ressaca, localizado no sudoeste da Bahia) no qual Elomar nasceu e conheceu antigos cantadores e tropeiros. Elomar relata um “sertão de fora”, mas também compõe um “sertão de dentro”, um “sertão profundo”; Elomar fala de um sertão do presente, mas também de um sertão do passado e, mesmo, de um sertão atemporal. O sertão de Elomar remete tanto para topônimos reconhecíveis, como a região da Tromba, o São Joaquim e o rio Gavião, como também aponta para espaços mágicos, situados um tempo e em um espaço inapreensíveis, numa quadrada das águas perdidas.

Seguindo uma indicação proposta por Igor Rossoni (cf. ROSSONI, 2012a, p. 209-214), é possível identificar diferentes “níveis” de “sertão” na produção lítero-musical de Elomar.<sup>5</sup>

Em primeiro lugar, Elomar delinea um “sertão clássico” ou “sertão ideal”. O compositor se assume como artista e como pessoa em conflito com seu tempo, como um “antagônico dissidente irre recuperável de sua contemporaneidade”. Em um depoimento, ele diz:

A Casa dos Carneiros, no início, é a fuga da urbi, do meio urbano, justamente para me distanciar daquilo que conturba a minha criação: a modernidade, o avanço técnico-científico que é sempre contraponteante à minha obra. Eu costumo dizer que saltei numa estação errada. Quando eu puxei a corda, o maquinista do trem falou: “– É, rapaz, puxou tarde!” Era outra estação, é lá atrás, ou puxou antes, estava dormindo e saltei na estação errada (ROSSONI, 2012, p. 216).

Elomar, portanto, divisa, em algum tempo passado, a existência de um sertão ideal, época de justiça, de dignidade, de nobreza e de coragem, de autenticidade e de beleza, que ele contrapõe ao mundo presente, de decadência e de dissimulação. Em Elomar, este sertão clássico é intuído tanto a partir de fontes literárias que remetem a tempos pretéritos de reis e princesas, como também de reminiscências de sua infância, no São Joaquim, quando conviveu com antigos cantadores e tropeiros num mundo de suçuaranas, vaqueiros e funções.

---

<sup>5</sup> Ressalte-se que seguimos a proposta de Rossoni – de identificação de diferentes sertões nas letras das composições de Elomar –, porém, não adotamos, estritamente, a classificação adotada por este autor que distingue, a princípio, um sertão *sensível* (ou “sertão de fora”) e um sertão *intangível* (o “sertão profundo” ou “sertão-de-dentro”), sendo que, ainda para Rossoni, o primeiro sertão, o “sertão sensível”, em Elomar, se desdobraria em, por um lado, um “sertão clássico” (ou ideal) e um sertão contemporâneo (que corresponderia à forma degradada do sertão clássico) (cf. ROSSONI, 2012a, p. 210-211).



Em segundo lugar, a obra de Elomar é marcada por referências históricas e geográficas precisas, que remetem a um território bem delimitado, o do Sertão da Ressaca, no entorno do município de Vitória da Conquista.<sup>6</sup> O cenário no qual o compositor aloca personagens e vozes sertanejas (a do catingueiro, a do cantador, a do tropeiro, a do retirante, dentre outras) remete a topônimos do sudoeste da Bahia: a serra da Tromba, o São Joaquim, o rio Gavião... etc. Além do mais, Elomar é descendente das famílias tradicionais que forneceram os homens de terra, de poder e de letras da região e que se mostram presentes no sertão elomariano.

Este sertão histórico-geográfico-social, em Elomar, é elemento profundamente imbricado com o anterior, pois a percepção do Sertão da Ressaca tende a ser efetivada ora sob o prisma do “sertão clássico”, ora pelo seu polo negativo, o do sertão clássico corrompido, contaminado pelos elementos que marcam os modos de vida da contemporaneidade (as deslocamentos populacionais, as novas formas de entretenimento, as tecnologias de comunicação etc). Como destaca Simone Guerreiro (2007, p. 85), “o sertão constitui o tema central das canções e a seca imagem corrente, em confronto com as condições socioeconômicas e culturais do sertanejo, particularmente o do Rio do Gavião”. Em contraposição ao sertão clássico, ideal e a-histórico e, por isso, estático, o sertão geográfico em que se referencia Elomar é dinâmico, movente e, por isso, histórico.

Por fim, divisa-se na obra elomariana um terceiro “nível” de “sertão”, o do “sertão profundo”, resultado do específico labor estético-poético do compositor, do qual podem ser destacados os seguintes procedimentos: a) um mergulho na dimensão linguística do universo sertanejo, em que impera a fusão de elementos oriundos de um suposto “dialeto catingueiro” com temas, imagens e expressões que remetem ao mundo medieval e criam uma linguagem própria; b) a construção de um painel polifônico, ancorado em diferentes personagens, para retratar o sertão<sup>7</sup> e; c) a superposição de vozes diferenciadas não apenas no aspecto de enunciadores de falas, mas das temporalidades dos “locais de fala”, de forma que o sertão elomariano termine habitado por vozes do presente, do passado e, também, de temporalidade

---

<sup>6</sup> Nos documentos do período colonial, “Sertão da Ressaca” designava o território limitado, ao norte, pelo rio das Contas, ao sul, pelo rio Pardo, a oeste, pelo rio Gavião e, a leste, pela vegetação da “Mata de Cipó”, que se avizinha das matas atlânticas do litoral de Ilhéus. Tomando em consideração as atuais configurações da administração pública, o Sertão da Ressaca corresponderia, aproximadamente, aos territórios de vinte e seis municípios baianos, a seguir elencados: Condeúba, Cordeiros, Tremedal, Presidente Jânio Quadros, Guajeru, Maetinga, Piripá, Caraíbas, Anagé, Caetanos, Bom Jesus da Serra, Poções, Boa Nova, Mirante, Catingal, Manoel Vitorino, Iguai, Nova Canaã, Encruzilhada, Itambé, Belo Campo, Barra do Choça, Itapetinga, Macarani, Maiquinique e Vitória da Conquista. De acordo com Ruy H. Medeiros (2013, p. 42), “esse conjunto de atuais municípios é a aproximação maior que se pode ter do território outrora chamado Sertão da Ressaca”.

<sup>7</sup> Nos termos de Darcília Simões (2006, p. 25), “a partir do levantamento do vocabulário das letras do cancionário elomariano, é possível demonstrar as preferências temáticas do autor, documentar a atualização de formas regionais, de formas eruditas, de formas arcaicas preservadas e integradas no uso regional. Ao lado disso, apontar, pelas vias da associação semântica, um perfil dos tipos humanos representados pelos personagens que povoam a obra do trovador baiano”.



indefinida. Neste sentido, o sertão profundo somente se institui em uma condição, na equação estética, na arte, na produção musical de Elomar: “o que nomina por sertão profundo [...] não se consagra à história e sim à criação artística” (ROSSONI, 2012a, p. 212).<sup>8</sup>

Reverberando a fórmula de Guimarães Rosa, pela qual “o sertão é dentro da gente”, Elomar transcende as referências geográficas e históricas externas para propor, a partir do sertão, um espaço interior, simbólico, “profundo”. Assim, por exemplo, em *Campo branco* (faixa 7 de *Na quadrada das águas perdidas*), o poeta trata tanto da aridez da caatinga como de seu próprio eu poético (“Campo branco minhas penas que pena<sup>9</sup> secou / todo o bem qui nois tinha era a chuva era o amor / num tem nada não nois dois vai penano assim / campo lindo ai qui tempo ruim / tu sem chuva e a tristeza em mim”<sup>10</sup>) e, na canção que dá título ao disco, os personagens se preparam para uma longa viagem sertão adentro, mil léguas depois da Serra da Carantonha, para acompanhar uma misteriosa e “arriscosa função”, de uma “beleza isquicida”, na companhia de Reis e mãe-Senhora, jornada impossível de se materializar no mundo físico, mas que retrata uma jornada poética em direção ao sertão profundo.<sup>11</sup>

A maior parte dos estudos acadêmicos em torno da obra do compositor tem se concentrado em torno deste último sentido de “sertão”, nos modos elomarianos de construção do “sertão profundo”.<sup>12</sup> Segundo Igor Rossoni:

a natureza espacial de interesse no discurso lítero-musical de Elomar Figueira Mello não é apenas aquela situada – geograficamente – no sudoeste da Bahia, nas cercanias do Sertão da Ressaca, e sim, a do *sertão-profundo*, intuído pelo exercitar de linguagem específica, de onde princípios de fraternidade espiritual desdobram-se, elevando o sujeito à possibilidade de libertação. (ROSSONI, 2012, p. 209, grifos do autor).

<sup>8</sup> Ainda segundo Rossoni (2012a, p. 212), “o que Elomar denomina como sertão clássico não se confunde com o que gera como *sertão profundo* [...]. Assim, o que Elomar assume como espacialidade clássica vincula-se ao denominado espaço sensível, portanto exterior. Já o que nomina por *sertão profundo* é de natureza diversa. Isto é, não se consagra à história e sim à criação artística” (itálicos no original).

<sup>9</sup> Note-se que as expressões em sequência remetem, primeiramente, a um sertão de fora (“campo branco”, a caatinga), depois, ao trabalho de elaboração/criação poética (“minhas penas”) e culminam com a alusão ao sentimento de tristeza (“que pena”), ao mundo interior, ao “sertão de dentro” do poeta.

<sup>10</sup> A transcrição das letras das canções de Elomar, neste trabalho, é feita a partir do encarte produzido para o disco *Na quadrada das águas perdidas*.

<sup>11</sup> Aplica-se, para a relação entre o Sertão da Ressaca e o “sertão profundo”, em Elomar, os liames que Guimarães Rosa, na perspectiva de Willi Bolle, estabelece com a geografia: “o narrador rosiano tem [...] uma relação ambivalente com a geografia: por um lado, apoia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional [...]. Trata-se de uma representação do sertão que mistura elementos da cartografia convencional (rios, montanhas, cidades) com desenhos ilustrativos (vegetação, animais, homens, edifícios, objetos), figurações de seres fabulísticos (demônios, um monstro) e emblemas esotéricos” (BOLE, 2004, p. 59).

<sup>12</sup> Cf., por exemplo, a dissertação de mestrado de André-Kees Schouten, *Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello* (SCHOUTEN, 2005).



Este trabalho, no entanto, foca no segundo “nível” do sertão elomariano, ou seja, nas relações entre o compositor e o território histórico e geográfico do Sertão da Ressaca, tomando como material privilegiado de análise a letra da canção *Canto de guerreiro mongoió* – faixa 14 de seu disco de 1978, *Na quadrada das águas perdidas*.

## ELOMAR E OS FUNDADORES DA ORDEM NO SERTÃO DA RESSACA

Elomar Figueira Mello, nascido em 1937, é herdeiro de várias gerações de homens de poder que se orgulhavam de ter conquistado, dos índios, as terras do Sertão da Ressaca. Em *Canto de guerreiro mongoió*, Elomar apresenta uma gesta de seus antepassados, fundadores da ordem *sertaneza* e, ao mesmo tempo, um canto de nostalgia face à constatação do declínio desta ordem. É um canto no qual se superpõem diversas vozes do passado – dos índios submetidos e dos inauguradores da ordem – e do presente, além de vozes que unem o passado ao presente, como a do “velho cantador” que, “sentado na Praça da Bandeira”, narra o “tempo da conquista / da terra pelo invasor / qui em inumanas investidas / venceram os índios mongoiós / valentes mongoiós”.

No início do século XVIII, o território do Sertão da Ressaca se constituía, aos olhos do português colonizador, em um imenso vazio. Enquanto as terras ao leste (Ilhéus), ao norte (Morro de São Paulo), ao oeste (Minas do Rio das Contas) e ao sul (Minas Novas do Araçuaí) já se encontravam devidamente ocupadas e exploradas pelo europeu, o Sertão da Ressaca ainda era terra bravia, habitada pelos índios kamacãs (ou mongoiós), botocudos e pataxós. Neste período – inícios dos setecentos – autoridades coloniais, instaladas ao sul, nas Minas Novas de Araçuaí, e ao oeste, em Rio das Contas, Chapada Diamantina Ocidental, já recomendavam à Coroa iniciativas no sentido de invasão e ocupação deste território – tanto com o objetivo de descobrir riquezas como de ampliar os espaços sob controle direto da administração colonial. Como indica o pesquisador Ruy Medeiros:

impunha-se uma guerra de conquista, isto é, a efetiva tomada daquilo que já era colônia portuguesa. Aquela situação denunciava os próprios limites do conceito de colônia, pois era fato que havia uma ampla região que ainda não estava de fato sob o domínio da metrópole, mas sim de tribos indígenas de diversas famílias. (MEDEIROS, 2013, p. 45)

Neste contexto, o esforço de conquista de novos territórios envolvia, genericamente falando, dois tipos de ações: a) a vitória sobre os inimigos (o indígena), o que pressupunha “gente de guerra e munições”, e; b) a construção de uma nova ordem pelos vencedores, o que



exigia empreendedores capazes de organizar a ocupação e distribuição das terras, a plantação de roças, o controle dos gentios, a abertura de estradas e a construção de arraiais.

No comando das ações que asseguraram a vitória do europeu contra os indígenas (principalmente os mongoiós/kamacãs grupo indígena mais numeroso no território) a documentação e a tradição fixaram o nome de dois bandeirantes portugueses: João da Silva Guimarães e João Gonçalves da Costa.

Dentre estas ações, dois episódios ficaram particularmente fixados na memória dos descendentes dos conquistadores. O primeiro remete a um confronto direto travado entre as forças lideradas por João da Silva Guimaraes (secundado por João Gonçalves da Costa) contra os índios da principal aldeia mongoió do território, na Serra de Santa Inês (região que, após o confronto, passou a ser chamada, pelos vencedores, como “Batalha”, denominação que prevalece até hoje), no qual os invasores teriam obtido a vitória contra os índios, mais numerosos, após uma promessa feita pelo bandeirante a Nossa Senhora das Vitórias.

O segundo episódio marcante dentre as ações dos colonizadores para subjugar o inimigo indígena ficou conhecido, na tradição oral, como “banquete da morte”. Algum tempo após a vitória na “Batalha”, os conquistadores, incomodados com a resiliência dos indígenas – que por vezes atacavam os brancos e seus familiares quando estes, sós ou em pequeno número, adentravam nas trilhas ou nos caminhos de acesso à água – recorreram a um subterfúgio para esmagar a resistência dos mongoiós: sob a liderança de João Gonçalves, convidaram vários índios (com os quais mantinham relações de hostilidade, mas também de acordos e alianças) para uma festa que deveria ocorrer perto do local onde se ergueria a Igreja de Nossa Senhora das Vitórias, na descida do rio Verruga. Durante a festa, os conquistadores trataram de embriagar os índios – e, segundo algumas versões do episódio, de envenenar a bebida servida aos mongoiós (cf. OLIVEIRA, 2012, p. 30) – e de cortar as cordas de seus arcos; com os índios bêbados/envenenados e desprovidos de armas, promoveu-se um massacre, que redundou em dezenas de mortos.

O príncipe renano Maximiliano de Wied-Neuwied, que esteve no Arraial da Conquista por volta de 1817, seguindo o itinerário do qual derivaria, mais tarde, seu relato da *Viagem ao Brasil*, registrou as informações que colheu a respeito dos conflitos com os indígenas que precederam a organização daquela comunidade:

Todas essas redondezas eram outrora cobertas pela mata. Um conquistador, isto é, um capitão aventureiro, tendo vindo de Portugal com um bando de homens armados, fez a guerra aos primitivos habitantes do território; estes eram os índios camacãs,<sup>13</sup> cujo domínio, segundo se diz, se estendia até as

---

<sup>13</sup> Sobre a designação dos indígenas camacãs – ora também chamados “mongoiós” – assim se posiciona o Príncipe Maximiliano: “Acrescentarei a essas poucas particularidades, sobre a notável tribo dos camacãs, Volume 17 Número 36





proximidades da posição atualmente ocupada pela Vila da Cachoeira de Paraguaçu, ou até os pontos ocupados pela tribo dos cariris ou kiriris. Apossou-se do território e fundou o arraial, que ficou denominado Conquista. Finalmente, depois de ter concluído um acordo com aqueles selvagens e começado a constituir o seu estabelecimento, notou que os seus soldados diminuía de dia para dia; acabou por vir a saber que os índios os atraíam, cada qual por sua vez, no interior da mata, sob um pretexto qualquer, e aí os matavam. [...]. Este [o comandante do arraial], depois de ordenar a seus homens que tivessem as armas prontas, convidou todos os selvagens para uma festa e, enquanto confiadamente se entregavam à alegria, foram cercados de todos os lados e quase todos mortos. Depois disso, os selvagens embrenharam-se nas matas, e o arraial conseguiu repouso e segurança (WIED-NEUWIED, 1940, p. 410-411).

Para o segundo momento de efetivação da guerra de conquista, a que pressupõe a construção, por parte dos vencedores, de uma nova ordem, o nome de João da Silva Guimarães se eclipsa e o de João Gonçalves da Costa é fixado como protagonista solitário da ação de colonização. É o nome de João Gonçalves da Costa que aparece na condução do processo de ocupação das terras do Sertão da Ressaca e de organização econômica e política do território. Ele é frequentemente citado adotando medidas no sentido de organizar fazendas dedicadas à criação de gado, de abrir rotas que ligassem o Sertão da Ressaca à região das Minas Gerais, à comarca de Ilhéus e à região do Alto Rio das Contas – e daí, até a região de Valença e do Recôncavo – e garantir a segurança destas rotas, intercedendo junto a diferentes autoridades para que se organizassem reduções (aldeamentos ou postos indígenas) que afastassem o perigo de ataques de índios bravios.<sup>14</sup> Maximiliano Wied-Neuwied relata ter se encontrado pessoalmente com João Gonçalves da Costa e apresentou alguns traços de sua personalidade, além de sumarizar suas ações de organização da nova ordem do Sertão da Ressaca:

Desejava vivamente travar conhecimento com esse homem, que foi o primeiro a abrir estradas praticáveis no sertão e que combateu os índios de todas as bandas, pois eu esperava colher dele informações autênticas sobre a região.

[...]

Era um velho de 86 anos<sup>15</sup>, ainda ativo e robusto; vencia em vivacidade muita gente moça. Reconhecia-se sem custo que, em idade menos avançada, devia ter sido dotado de grande vigor, coragem e ousadia. Recebeu-me da

---

alguns traços que tirei da *Corografia brasílica*, obra que na Alemanha só deve ser conhecida de poucos leitores. ‘Os *mungoyóz*’, escreve o seu autor (que parece não ter conhecido o nome de camacãs que essa tribo a si se atribui) [...]’ (WIED-NEUWIED, 1940, p. 419).

<sup>14</sup> Sobre o processo de ocupação do Sertão da Ressaca pelas forças comandadas por João Gonçalves da Costa, ver a dissertação de mestrado de Renata Ferreira de Oliveira, *Índios paneleiros no Planalto da Conquista: do massacre e o (quase) extermínio aos dias atuais* (OLIVEIRA, 2012). Ver, também, os capítulos iniciais dos livros de Maria Aparecida Silva de Sousa (2001) e Isnara Pereira Ivo (2004).

<sup>15</sup> Não há segurança com relação a esta idade indicada por Wied-Neuwied para João Gonçalves da Costa. O viajante provavelmente se encontrou com o bandeirante em 1817, mas documentos também indicam que, em 1807, João Gonçalves já teria “80 e tantos anos”. Outras fontes indicam que, ao falecer, em 1819, João Gonçalves teria 100 anos de idade. Sobre o assunto, ver Sousa (2001, p. 59).



forma mais amigável possível, testemunhando a alegria de poder ver um europeu. A sua palestra era instrutiva e cheia de interesse para qualquer viajante. Na idade de 16 anos, seguia a sua vocação, que era a de conhecer terras distantes. Abandonou sua pátria, Portugal, e veio estabelecer-se no meio das montanhas selvagens do sertão da capitania da Bahia, onde se abria, às suas energias, um vasto campo de atividades para muitos anos. Combateu, com grande denodo e perseverança, os índios pataxós, que ele denominava *cutachos*, os camacãs e os botocudos. Percorreu, fazendo despesas consideráveis e empregando os mais persistentes esforços, todas essas matas virgens; foi o primeiro a navegar vários rios, como o Rio Pardo, o Rio das Contas, o Rio dos Ilhéus e parte do Rio Grande de Belmonte descobrindo-lhes a embocadura no mar e as suas comunicações entre si. No Rio Pardo, sustentou vários combates contra os botocudos. Tais feitos lhe deram frequentes oportunidades de demonstrar um caráter extremamente decidido e grande perseverança de ânimo. [...]. Mais tarde começou a civilizar e batizar muitos camacãs; depois utilizou-se vantajosamente deles em suas incursões contra outros selvagens.

[...]

Quando começou a se estabelecer nesses ermos, as florestas estavam cheias de animais ferozes. No primeiro mês matou 24 onças (jaguetê) e, nos meses seguintes, um certo número, que foi sempre decrescendo, de sorte que, por fim, pôde tentar a construção de um curral para o gado selvagem [...]. Abriu, em seguida, várias estradas nas matas; a que se dirige, via Tamburil, às fronteiras de Minas Gerais é a mais importante de todas. Custou-lhe muito tempo e exigiu-lhe grandes adiantamentos em dinheiro, de que ainda não foi reembolsado pelo governo. Como recompensa, promoveram-no do posto de capitão-mor ao de coronel. Passa a maior parte de seu tempo em suas diferentes fazendas, onde faz grandes plantações de algodão e milho. Fornece este último produto com grande generosidade e cortesia a todos os viajantes. O estrangeiro que percorre esse isolado e quase desabitado sertão, nunca há de esquecer a hospitalidade recebida da família do coronel da Costa, e principalmente de seu filho, o capitão-mor Miranda. (WIED-NEUWIED, 1940, p. 428-430).

No Sertão da Ressaca, João Gonçalves organizou seu núcleo familiar, inicialmente, a partir de casamentos com membros de famílias de portugueses radicados na região. Ele próprio se casou com Josefa da Costa, filha de um rico fazendeiro do Alto do Rio das Contas, Mathias João da Costa, originário de Travassos do Rio Mourilhe, arcebispado de Braga. Com Josefa, João Gonçalves da Costa teve oito filhos, uma das quais, Faustina, casou-se com o português Manoel de Oliveira Freitas com quem teve três filhos. Quando morreu, em 1819, João Gonçalves da Costa e seus descendentes diretos eram proprietários de ao menos 21 grandes fazendas, distribuídas em territórios hoje pertencentes aos municípios de Manoel Vitorino, Boa Nova, Poções, Barra do Choça, Caatiba, Boa Nova, Belo Campo, Encruzilhada, Tremedal, Cândido Sales, Itambé e Vitória da Conquista.

A família se ampliou rapidamente; somente de uma de suas netas, Thereza de Oliveira Freitas, Faustina teve 16 netos; dentre estes netos estava Ana Tereza Fernandes de Oliveira, que gerou 14 bisnetos de Faustina. Em pouco tempo, deste tronco familiar originário do casamento de João Gonçalves e Josefa originou-se uma extensa e poderosa parentela, que,



unidos pelos ancestrais comuns, apresentavam sobrenomes distintos. Em 1991, um dos membros desta parentela escreveu no jornal local *A Palavra*:

É por demais sabido que as famílias Santos Silva, Fernandes de Oliveira Ferraz, Oliveira Freitas, Correia de Melo,<sup>16</sup> Andrade, Moreira, Mendes Gusmão e outras mais, sendo aliadas pelo parentesco, constituem uma só e numerosa família, cuja preponderância política entre nós é incontestável (apud MEDEIROS, 2009, p. 117).

Como comentou a historiadora Isnara Pereira Ivo:

Da conquista e reocupação, resultaram a posse e o controle dos órgãos públicos por essas famílias, que eram representadas no legislativo, no executivo local, na justiça, enfim, em todas as instâncias de gerência da administração pública local. Durante todo o século XIX, foram personagens sempre presentes na vida política, social e econômica da vila. (IVO, 2004, p. 22).

Desde que ocupavam os postos de destaque na vida social, política e econômica da região, era natural que, ao longo do tempo, surgissem rivalidades – por vezes, sangrentas – entre os membros destas famílias; na verdade, “conflitos entre parentes que se altercaram em contendas violentas, envolvendo homens públicos que instrumentalizaram, em seu proveito, as instâncias da administração local” (IVO, 2004, p. 22). Um destes conflitos eclodiu no final da segunda década do século XX e ficou conhecido como a “guerra dos Meletes e Peduros” e envolveu vários membros das famílias Melo e Gusmão – parentes diretos dos pais de Elomar – como Zeferino e Ascendino Correia Melo, Plácido Mendes Gusmão, Justino Gusmão, Cornélio da Silva Gusmão e Laudicéia Gusmão. Entre as vítimas deste conflito estava Manoel Fernandes de Oliveira, conhecido como “Maneca Grosso”, que morreu em fevereiro de 1919, alguns dias depois de ser violentamente espancado em uma emboscada armada por seus parentes/adversários.<sup>17</sup>

Maneca Grosso era bisneto de Faustina Gonçalves (portanto, trineto de João Gonçalves da Costa) e, no início do século XX, compunha – junto com figuras como Euclides Dantas Barbosa – um novo perfil dos herdeiros do lendário fundador: era, além de membro das famílias dominantes na região, um homem de letras. Estes homens de letras, notoriamente poetas e cronistas, escreviam principalmente em jornais locais – como *A Palavra* e *O*

<sup>16</sup> O primeiro “Melo” a se integrar a esta parentela foi Victal Correia Melo, trisavô de Elomar, que se casou com uma neta de Faustina Gonçalves da Costa, Joana Maria de Oliveira. Um dos filhos de Victal Correia Melo e Joana Oliveira foi Joaquim Correia de Melo – bisavô de Elomar – que se tornou o primeiro intendente (cargo equivalente, na primeira constituição republicana, de 1891, ao atual “prefeito”) da cidade de Conquista, com mandato de 1892 a 1895.

<sup>17</sup> Um dos principais adversários de Maneca Grosso era seu cunhado, Manoel Emiliano Moreira de Andrade, casado com sua irmã Maria Dulcina Dantas Moreira.



*Conquistense* – e também em periódicos de Salvador, como o *Jornal de Notícias*. Nestes escritos, alguns temas eram recorrentes, como o canto de louvor das rústicas belezas do Sertão da Ressaca, o reconhecimento do brio e da valentia dos antigos ocupantes da região (os índios mongoiós), a coragem e o espírito empreendedor do colonizador (simbolizado na figura de João Gonçalves da Costa), a dívida moral dos seus descendentes (que deveriam se mostrar à altura de seus antepassados e zelar pela riqueza e tranquilidade de Conquista) e, ainda, um certo sentimento de desconfiança com relação aos “forasteiros”, aos indivíduos – e mesmo famílias inteiras – que vinham se estabelecer no território em períodos recentes.

Em um de seus poemas, intitulado *Do cimo do Morro da Tromba*, Maneca Grosso – como se instalado em um dos pontos mais altos do Sertão da Ressaca (o Morro da Tromba) – descreve a inigualável beleza da região:

Não há no mundo, na terra,  
igual a esta, outra vista!  
Na falda d’aquela serra  
está engastada a Conquista.  
No solo em que há século e meio  
divagavam em recreio,  
o índio, a onça e o tapir,  
onde ora a letra e a ventura  
vão galopando em procura  
do sorridente porvir!<sup>18</sup>

Neste cenário idílico, o poeta identifica os personagens que o habitavam antes da chegada do colonizador – o índio, a onça e o tapir – e que nele viviam sem preocupações e sem ambições. Sintomaticamente, ao tratar da chegada do colonizador, o poeta não menciona a violência, os combates, as mortes, mas os benefícios da “civilização” – a letra e a ventura – que acenam para um sorridente porvir. Em outro momento, o poema trata de identificar a origem, a gênese deste cenário idílico e, assim, reverenciar o Senhor que o construiu:

A vista é bela, é opima  
e mil encantos encerra!  
O olhar se perde por cima,  
de redondeza da terra!  
Passa a brisa, e com lhaneza  
pergunta: – D’essa beleza  
qual foi o grande pintor?  
E da coroa do monte  
o cantor erguendo a fronte  
responde – foi o Senhor!

Ao final do poema, o escritor discorre sobre seu ofício – o de captar o belo no cenário do sertão – e admite sua incapacidade em cantar de forma apropriada as belezas da região,

---

<sup>18</sup> Poema publicado no jornal *A Palavra* em janeiro de 1918 (in OLIVEIRA, 2012, p. 202-204).



mas imediatamente se desculpa: não é apenas o cantor que é pobre em recursos estilísticos, mas é a região que é dotada de uma beleza que confundiria até as Musas, as deusas do versejar:

Perguntas tu o que digo,  
e quem sou eu e o que faço?  
Eu sou um pobre mendigo  
que pede esmola ao Parnasso!  
Não ouves?... Toco uma lira  
que fracamente suspira,  
em vez de acordes soltar!  
Não sabes? – sou esmoleiro,  
mas desse mundo altaneiro  
quis ser poeta e trovar!

A vista é tal d'esta parte  
que não fica bem cantada  
por minha lira sem arte,  
mesquinhamente talhada!  
Encantada natureza,  
é tão distinta a beleza  
da vista d'este lugar,  
que a mais eloquente musa  
versejaria confusa,  
se aqui viesse cantar.

O tema da conquista, da fé e da civilização, sobre os índios – extremamente forte na memória dos descendentes de João Gonçalves da Costa – reapareceu com força nos jornais da cidade em 1955, ocasião em que sugeriram movimentos que propunham a mudança no nome do município que, desde 1943, era designado como Vitória da Conquista.<sup>19</sup> Na ocasião, o escritor Bruno Bacelar de Oliveira compôs um poema intitulado “Batalha”, reafirmando a memória dos eventos relacionados ao grande conflito entre as forças de João Gonçalves e a maior aldeia dos mongoiós nas terras do Sertão da Ressaca.

Batalha, aqui se recorda,  
da grande serra, da borda,  
os audazes Mongoiós.  
Recorda-se heróis gigantes,  
conquistadores possantes,  
nossos valentes avós.  
(apud OLIVEIRA, 2012, p. 92)

Os conquistadores, os que construíram a ordem do sertão, são então retratados como heróis, gigantes, possantes e valentes, que conseguiram, graças a tais virtudes, vencer os

---

<sup>19</sup> Até 1891 o atual município de Vitória da Conquista se denominava Imperial Vila da Vitória, quando passou, então, a ser designado como “Conquista”, denominação que perdurou até 1943.



“audazes” mongoiós. Ao fim, o poema assinala a vitória de João Gonçalves, vitória da glória e vitória da fé:

Com avalanche incontida,  
em avançada renhida,  
toda a mata estremeceu.  
Gonçalves planta garboso,  
na terra o marco ditoso  
que tanta glória lhe deu.

A batalha foi vencida  
e na tarde adormecida  
um sinal apareceu:  
a cruz marcando a capela  
na colônia verde e bela  
onde Conquista nasceu!  
(apud OLIVEIRA, 2012, p. 94)

O poema de Bacelar de Oliveira trata, ainda, da organização do arraial, da edificação dos primeiros lares, após a vitória sobre os mongoiós:

Os índios foram vencidos  
e para longe foragidos,  
não tentaram mais voltar.  
Os colonos sossegados  
trabalhando descuidados  
o arraial vão levantar.

Os valentes lutadores  
atento aos seus labores  
querem um lar construir,  
e labutam incessantes  
sacrificando os instantes  
certos que vão conseguir.  
(apud OLIVEIRA, 2012, p. 94)

Estes homens de letras, como Maneca Grosso e Bruno Bacelar, assumiram, de certa forma, como afirma Renata Oliveira, “o papel de guardiães da memória do passado conquistense”:

Esses eram homens que nasceram ou se integraram às famílias tradicionais à frente do poder e da administração local. Homens cujas posses não eram somente terras, mas também as letras. Foram eles que elegeram aquilo que faria parte da memória dominante, que deveria ser escrito e lido sobre o passado conquistense, em detrimento daquilo que deveria ser esquecido ou “confinado” ao campo da oralidade (OLIVEIRA, 2012, p. 114).

A mesma autora, em sua pesquisa, coletou várias matérias publicadas nos jornais das primeiras décadas do século XX, em que o tom dos escritos era a obrigação moral dos descendentes em não “desmerecer” a fama de seu antecessor, o “fidalgo português, que



correndo mil riscos, a conquistou [a terra do Sertão da Ressaca] dos índios, há cento e tantos anos” (apud OLIVEIRA, 2012, p. 90). Este tipo de discurso serviu, muitas vezes, para legitimar a perpetuação do poder político nas mãos das famílias da elite conquistense: “invocar a figura de João Gonçalves da Costa significou a legitimação do poder nas mãos dos descendentes” (OLIVEIRA, 2012, p. 111). E, em consequência, tal discurso cobria de desconfiança a chegada de novas famílias que, em Conquista, exibiam ambições políticas e econômicas. Segundo matérias então publicadas, ao se permitir que outros – os de fora – ocupassem postos de poder, “as tradições da família conquistense seriam ‘menosprezadas, atiradas ao pelourinho da decadência moral’”. Portanto, permitir tal “usurpação”, entregar as terras do sertão aos de fora, tornaria o conquistense da época “indigno, desmerecedor dos galardões de seus intrépidos antepassados” (OLIVEIRA, 2012, p. 112).

### ELOMAR E O CANTO DE GUERREIRO MONGOIO

No ano de 2003, o artista plástico Orlando Celino recebeu uma encomenda para produzir um quadro que retratasse João Gonçalves da Costa, o bandeirante que comandou o processo de construção da ordem colonial no Sertão da Ressaca.<sup>20</sup>

Não existe qualquer fonte imagética que tenha registrado os traços de João Gonçalves da Costa e, por isso, Orlando Celino propôs a Elomar Figueira Mello que este servisse de modelo para a produção do quadro encomendado. A proposta teve uma dupla origem: em primeiro lugar, as afinidades estéticas entre ambos os artistas – Elomar e Orlando Celino foram parceiros em diferentes projetos artísticos<sup>21</sup> – e, em segundo lugar, o fato de Elomar ser descendente do próprio João Gonçalves da Costa.<sup>22</sup>

*Canto de guerreiro mongoio* pode ser lida como a expressão da voz dos descendentes dos antigos colonizadores que, nos anos contemporâneos, tempo de degenerescência da antiga

---

<sup>20</sup> Este quadro se encontra, hoje, em exposição permanente no Memorial Régis Pacheco, espaço cultural construído, mediante parceria entre a prefeitura local e o Ministério da Cultura, no casarão que abrigou a residência do ex-governador, na antiga Praça das Borboletas, hoje Praça Tancredo Neves, Vitória da Conquista.

<sup>21</sup> Orlando Celino produziu ou emprestou obras que ilustraram as capas de diferentes discos de Elomar, como, por exemplo, *Na quadrada das águas perdidas* (1978) e *Árias sertânicas* (1992).

<sup>22</sup> Elomar é neto, por parte de pai (Ernesto dos Santos Melo), de Odília dos Santos Melo (casada com João Correia Dantas de Melo) que, por sua vez, era neta, por parte de pai (Joaquim Correia de Melo), de Joana Maria de Oliveira (casada com Victal Correia de Melo), que era neta, por parte de pai (João de Oliveira Freitas), de Faustina Gonçalves da Costa (casada com o português Manoel de Oliveira Freitas) que, era, por fim, filha de João Gonçalves da Costa. A lista dos descendentes de João Gonçalves da Costa, organizada por geração, encontra-se disponível no *site* Taberna da História do Sertão Baiano, coordenado pelo historiador Luís Carlos Fernandes ([www.tabernadahistoriavc.com.br](http://www.tabernadahistoriavc.com.br)).



ordem sertânica, assistem forasteiros a assumir o protagonismo na vida política na terra que deveria preservar as tradições dos primeiros conquistadores.

O encarte do disco faz a seguinte apresentação da música:

é um canto nostálgico a Vitória da Conquista, e reflete o processo de saída dos conquistenses, avós estrangulados pelos “invasores” que vem de outros estados e cidades. As famílias tradicionais (Oliveiras, Melos, Gusmões etc.) se desagregam; e quem desenvolve a cidade é o elemento de fora, que a impulsiona, com novos investimentos e atividades. A canção tem um forte conteúdo social: a do exílio em sua própria terra, fenômeno que de certa maneira se manifesta em muitos lugares e é uma constante em nosso tempo.

Mas, se canção exprime a voz dos descendentes dos conquistadores, dos que criaram a ordem sertaneja original às custas do sangue indígena, porque, então, o título, *Canto de guerreiro mongoió*? A resposta a tal questão pressupõe, evidentemente, a atenção à letra da canção:

Uiúre iquê uatapí apecatú piaçaciara  
unheên uaá uicú arauaquí ára uiúre Ianêiara.  
Depois, depois de muitos anos  
voltei ao meu antigo lar  
desilusões qui disinganos  
não tive onde repousar.  
Cortaram o tronco da palmeira  
tribuna de um velho sabiá  
e o antigo tronco da oliveira  
jogado num canto pra lá  
qui ingratidão pra lá.  
Adeus vô imbora prá Tromba  
lá onde Maneca chorô.  
de lá vô ino pru Ramalho  
pru vale verde do Yuyú.  
Um dia bem criança eu era  
ouvi de um velho cantador  
sentado na Praça da Bandeira  
que vela a tumba dos heróis  
falou do tempo da conquista  
da terra pelo invasor  
qui em inumanas investidas  
venceram os índios mongoiós  
valentes mongoiós.  
Falou de antigos cavaleiros  
primeiros a fazer um lar  
no vale do Gibóia no Outeiro  
Filicia, Coati, Tamanduá.  
Pergunto então cadê teus filhos  
os homens de opinião.  
Não dói-te vê-los no exílio  
errantes em alheio chão  
Nos termos da Virgem imaculada  
não vejo mais crianças ao luar.  
Por estas me bato em retirada





vô ino cantar em outro lugar  
cantá pra não chorar.  
Adeus vô imbora prá sombra  
do vale do ri Gavião  
no peito levarei teu nome  
tua imagem nesta canção.  
Por fim já farto de tuas manhas  
teus filtros tua ingratidão  
te deixo entregue a mãos estranhas  
meus filhos não vão te amar não.  
E assim como a água deixa a fonte  
também te deixo prá não mais.  
Do exílio talvez inda te cante  
das flores a noiva entre os lençoes  
dos brancos cafezais.  
Adeus, adeus meu pé-de-serra  
querido berço onde nasci  
se um dia te fizerem guerra  
teu filho vem morrer por ti.

Os dois primeiros versos da canção apresentam palavras indígenas, remetendo aos primeiros habitantes do Sertão da Ressaca. O poeta, depois de um período de ausência, retorna à sua terra, ao seu sertão, mas não reconhece seu território e sua gente (“desilusões qui disinganos / não tive onde repousar”), não mais enxerga a força das antigas famílias: dos Palmeira, dos Oliveira...<sup>23</sup>

Desiludido, então, o poeta decide voltar para a Tromba – o morro a partir do qual Maneca Grosso contemplava o Sertão da Ressaca. E a referência ao poeta espancado no contexto do conflito Meletes vs. Peduros se completa no verso seguinte: “lá onde Maneca chorô”. E assim como Maneca contemplava as várias localidades da região, Elomar cita os topônimos da região: Ramalho, vale do Yuyú e, mais adiante, vale do Giboia, Filícia, Coati, Tamanduá. As referências à conquista inicial, de João Gonçalves da Costa, são apresentadas como que ouvidas por um “velho cantador”, um guardião da memória oral que, na Praça da Bandeira (local onde a prefeitura fez erigir, em 1940, um monumento em homenagem aos “bandeirantes”, os conquistadores do sertão – daí o verso: “que vela a tumba dos heróis”), cantava “o tempo da conquista / da terra pelo invasor / qui em inumanas investidas / venceram os índios mongoiós / valentes mongoiós”.

Os conquistadores assumem ares de combatentes nobres e medievais, “antigos cavaleiros”, que após a vitória, assim como cantava já o poeta Bacelar de Oliveira, logo ergueram os primeiros lares (“primeiros a fazer um lar / no vale do Giboia no Outeiro / Filícia, Coati, Tamanduá”).

---

<sup>23</sup> Não concordamos com a interpretação de Darcília Simões, que se recusa a ver em “tronco da Oliveira” alusão à família tradicional de Conquista, identificando, antes, uma referência religiosa, “menção à planta que primava no local em que Jesus meditava [o Monte das Oliveiras]” (SIMÕES, 2006, p. 92).



Mas, onde estão agora os filhos destes antigos cavaleiros? – “no exílio / errantes em alheio chão”. Sem reconhecer sua terra, o poeta “bate em retirada”, se exila em seu próprio território (“do exílio talvez inda te cante”): “Adeus vô imhora pra sombra / do vale do ri Gavião / no peito levarei teu nome / tua imagem nesta canção”.

A cidade fica agora sob o controle de gente estranha, os homens de fora – “te deixo entregue a mãos estranhas / meus filhos não vão te amar não” – e então se revela o sentido do título da canção, *Canto de guerreiro mongoió*: tal qual os mongoiós viram desaparecer o seu mundo, tomado pelo invasor, assim vê o poeta o seu sertão: invadido, desfigurado, estrangeirado. Mas em sua retirada, o poeta reafirma a lealdade ao seu sertão (“se um dia te fizeram guerra / teu filho vem morrer por tí”), tal como os indígenas de outrora, que morreram por suas terras. O herdeiro do antigo conquistador se descobre como um novo mongoió.

No quadro que, afinal, Orlando Celino produziu para retratar João Gonçalves da Costa, Elomar se exhibe em outro tempo. Ele apresenta a pele escurecida, pois, embora João Gonçalves fosse português, nascido no século XVIII (provavelmente na segunda década) na cidade de Chaves, há indicativos de que fosse negro.<sup>24</sup> Elomar/João Gonçalves exhibe indumentária e armas típicas dos sertanistas do período colonial: chapéu, espingarda, facão e espada. Ao fundo, vê-se a imagem da igreja erguida em homenagem a Nossa Senhora das Vitórias após a vitória sobre os indígenas e, ainda, as primeiras casas que foram edificadas em seu entorno. A canção *Canto do guerreiro mongoió*, associada ao quadro de Orlando Celino, nos faz perceber que o sertão clássico de Elomar não exclui a violência e a morte. Pelo contrário, ele reafirma a máxima colonial de que o sertão se constrói com a aniquilação de índios e de jaguares: “o povoamento português significou o despovoamento indígena, sendo inevitável essa conclusão como realidade” (MEDEIROS, 2013, p. 46).

É bem provável que, para Elomar, poder representar um desbravador do sertão de séculos passados tenha sido uma forma de atualizar sua utopia de reafirmação de um sertão perdido. Assim, emprestar suas feições ao conquistador do Sertão da Ressaca pode ter representado, para Elomar, uma original maneira de reafirmar seu espírito de “antagônico dissidente irrecuperável de sua contemporaneidade” e de se distanciar “daquilo que conturba a minha criação: a modernidade, o avanço técnico-científico que é sempre contraponteante à minha obra”.

---

<sup>24</sup> A patente que concedeu a João Gonçalves o posto de capitão-mor o caracteriza como “preto forro” (cf. SOUSA, 2001, p. 68).



“Capitão-Mor João Gonçalves da Costa”, quadro de Orlando Celino com as feições de Elomar Figueira Mello. Memorial Régis Pacheco, Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista.

## REFERÊNCIAS

BOLLE, W. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

GUERREIRO, S. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Salvador: Vento Leste, 2007.

IVO, I. P. *O Anjo da Morte contra o Santo Lenho: poder, vingança e cotidiano no sertão da Bahia*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2004.

MEDEIROS, R. H. de A. Política, família e educação em Vitória da Conquista na primeira metade do século XX. *Revista HISTEDBR On-line*, n. 36, p. 115-123, 2009.

\_\_\_\_\_. *História local e memória: limites e validade*. Campinas: Librum Editora, 2013.



MELO, E. F. *Na quadrada das águas perdidas*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1979. [LP]

OLIVEIRA, R. F. *Índios paneleiros no Planalto da Conquista: do massacre e o (quase) extermínio aos dias atuais*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

RIBEIRO, E. de C. A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito. *Per Musi*, n. 29, p. 185-194, 2014.

ROSSONI, I. Sertões de Elomar Figueira Mello. In: \_\_\_\_\_. *Cenas brasileiras: ensaios sobre literatura*. Salvador: Vento Leste, 2012a. p. 209-214.

\_\_\_\_\_. O sertão-profundo de Elomar Figueira Mello. In: \_\_\_\_\_. *Cenas brasileiras: ensaios sobre literatura*. Salvador: Vento Leste, 2012b. p. 215-222.

SCHOUTEN, A.-K. de M. *Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

SIMÕES, D. (Org.); KAROL, L.; SALOMÃO, A. C. *Língua e estilo de Elomar*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. [Disponível na internet: <[http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/elomar2006\\_01.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/elomar2006_01.pdf)>]

SOUSA, M. A. S. de. *A conquista do Sertão da Ressaca: povoamento e posse da terra no interior da Bahia*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2001.

WIED-NEUWIED, M. *Viagem ao Brasil*. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1940.

Data de recebimento: 21/11/2015

Data de aprovação: 08/06/2016