



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL FACULDADE DE
ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**



**DA ORALIDADE À FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DE
CÉLIA DE SOUZA NA LENDA URBANA DA BRUXA DA
SAPOLÂNDIA EM CAMPO GRANDE-MS**

LEONNARDO VIERA DE SOUSA

CAMPO GRANDE – MS

2025

LEONNARDO VIERA DE SOUSA

**DA ORALIDADE À FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DE
CÉLIA DE SOUZA NA LENDA URBANA DA BRUXA DA
SAPOLÂNDIA EM CAMPO GRANDE-MS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, área de concentração Literatura, Estudos Comparados e Interartes, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Estudos de Linguagens. Orientador: Prof. Dr. Ramiro Giroldo.

CAMPO GRANDE – MS

2025

LEONNARDO VIERA DE SOUSA

**DA ORALIDADE À FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DE
CÉLIA DE SOUZA NA LENDA URBANA DA BRUXA DA
SAPOLÂNDIA EM CAMPO GRANDE-MS**

APROVADA POR:

Prof. Dr. Ramiro Girollo

Orientador / Presidente

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGEL/UFMS

Prof. Dr. William Teixeira da Silva

Membro titular interno

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGEL/UFMS

Prof. Dr. Altamir Botoso

Membro titular externo

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – PROFLETRAS/UEMS

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de muitos encontros. Comigo, com os outros e com os desafios que insistiram em me transformar ao longo do caminho. Um sonho que eu não realizei sozinho, mesmo tendo caminhado com meus próprios pés.

Agradeço, primeiramente, a Deus, por iluminar meu caminho desde o início e por conduzir com sabedoria cada um dos meus passos ao longo desta jornada.

Agradeço à minha mãe, Maria Hercilina Vieira Lima, por ter acreditado e sonhado junto comigo com a concretização de mais essa etapa em minha formação profissional. Sou profundamente grato pelas palavras de incentivo nos momentos de dúvida, por seu amor incondicional, pela fé inabalável em mim, quando eu mesmo hesitei, e pelas bênçãos proferidas com tanto carinho, que me ajudaram a superar cada obstáculo, um a um. Você é e sempre será meu porto seguro, minha eterna princesa.

À minha avó, Maria Paulina Vieira Moura, pela sabedoria transmitida em seus conselhos, pelo amor sereno de suas orações e pela base sólida que representa em minha vida. Sua presença é meu farol, e seu exemplo me inspira a seguir com coragem, fé e gratidão.

Às avós, Jorvalina Francisca de Sousa, Marcelina Vieira dos Santos (*in memoriam*) e Antônia Taveira Rodrigues (Vó Zuleica), pelas orações.

Agradeço ao meu pai, Amilton Alves de Sousa, ao meu padraсто, Lúcio Humberto de Castro, ao meu irmão, Eduardo Vieira de Sousa e a toda a minha família pela confiança depositada em mim, pela força silenciosa e pelo acolhimento generoso em cada etapa desta caminhada. Cada gesto de cuidado e cada palavra de apoio foram fundamentais para que eu encontrasse forças nos momentos de incerteza.

À minha midinha, Renata Cáceres Cunha Ferreira, minha companheira de profissão e de vida, por segurar minha mão, ouvir meus desabafos e me lembrar de respirar, mesmo quando tudo parecia desmoronar. Por ter embarcado comigo nessa jornada com coragem, paciência e amor, mesmo nos momentos mais difíceis. Sua presença foi luz e equilíbrio.

À minha amiga Isadora Vilar Matos, pelo apoio constante, pelas conversas sinceras, pelos dias e noites em que aguentou meus lamentos, inseguranças e silêncios.

Obrigada por estar presente com empatia e leveza, sempre disposta a me lembrar que tudo passa e que eu era (e sou) capaz.

Aos amigos do coração, Marina Bedatty, Felipe Nogueira, Michelly Dominiq, Adriana Portugal, Gisele Martins, Elisangela Castedo, Satie Katagiri, Mário César, Poliana Acosta, Daphyne Saldeiro, Stéfani Santa Ana, Damir Junior, Kalliny Kaly, Vanni Rodrigues, por me lembrarem da leveza da vida, por estarem presentes com risadas, abraços e cafés, mesmo nos momentos mais difíceis. Todos vocês são parte viva desta conquista.

Às professoras Aline Cerutti, Marlei Sigrist, Maria Ivonete Simocelli e Cristiane de Luca, que despertaram em mim, desde a graduação, a paixão pelas tradições populares.

Ao corpo docente do Mestrado em Estudo de Linguagens de Campo Grande-MS, por sua dedicação e por tudo que construíram em mim ao longo dessa formação. Em especial ao orientador Ramiro Giroldo, por toda orientação, paciência e confiança no meu processo.

Ao querido André Alvez, pelo enriquecimento deste trabalho com suas palavras generosas na entrevista, oferecendo valiosas lembranças de quando criança e reflexões sobre a história de Célia de Souza e sua recriação literária sobre a lenda urbana da Bruxa da Sapolândia.

Ao querido Marcos de Oliveira, morador da casa ao lado da antiga casa da "Bruxa", por compartilhar memórias, detalhes e impressões em entrevistas jornalísticas que ajudaram a contar o imaginário local com sensibilidade e autenticidade.

Agradeço, com profunda reverência, a Célia de Souza, por me confiar a delicada tarefa de recontar sua história. Ao permitir que sua trajetória marcada por mistério, dor, silêncio e resistência ganhasse uma nova voz com respeito, escuta e humanidade.

Agradeço a todos que contribuíram com esta trajetória histórica, cultural, social e artística. Meu sincero reconhecimento e gratidão.

Obrigado. Por tudo. Por tanto.

“Nada melhor que as tradições para retemperar
a saudade da nossa alma brasileira.”
Mário de Andrade

RESUMO

A presente dissertação propõe um olhar sobre a história de Célia de Sousa figura emblemática do imaginário campo-grandense, a fim de compreender os limites entre realidade e ficção. Este estudo teve como objetivo analisar a construção e a permanência da lenda urbana da “Bruxa da Sapolândia” ao longo do tempo, avaliando seus aspectos sociais, culturais e religiosos e quais representações literárias, artísticas e culturais contribuíram para consolidá-la no imaginário coletivo. Buscamos investigar os mecanismos de sobrevivência dessa narrativa, desde sua circulação na tradição oral, atravessando sua formação em lenda urbana, até sua transposição para a literatura ficcional contemporânea. O estudo adota uma abordagem qualitativa, fundamentada em revisão bibliográfica, análise de fontes documentais e entrevistas com autores relevantes na difusão da narrativa, com destaque para o escritor André Alvez. Seu livro *A Bruxa da Sapolândia* (2018) consiste em uma recriação literária e ficcional da história de Célia de Souza, incorporando memórias de infância do autor que viveu ao lado do brejo conhecido como Sapolândia e cresceu ouvindo a história da bruxa. Além da análise da obra literária, a pesquisa contempla a criação de um conto rimado autoral e a elaboração de uma ilustração digital representativa da personagem, como recursos criativos que reafirmam a importância da figura da bruxa na cultura popular local e na memória afetiva dos moradores de Campo Grande. O estudo evidencia a representação de Célia de Souza enquanto sujeito social, cultural e político, analisando as dinâmicas que contribuíram para sua alcunha como bruxa. Para tanto, consideramos fragmentos históricos, memória coletiva e elementos do folclore presentes no contexto sul-mato-grossense, com ênfase na cidade de Campo Grande. A fundamentação teórica foi embasada em autores como Marlei Sigrist (2008), Silvia Federici (2017), Nilza Megale (1999), Luís da Câmara Cascudo (2012), Nicholas Wolterstorff (2003), ressaltando a importância da permanência e ressignificação das lendas urbanas como formas de resistência cultural e preservação da memória popular.

Palavras-chave: Folclore, Bruxa da Sapolândia, Literatura Brasileira, Cultura Popular, Oralidade.

ABSTRACT

This dissertation examines the history of Célia de Souza, an emblematic figure in the Campo Grande imagination, to understand the boundaries between reality and fiction. This study aimed to analyze the construction and persistence of the urban legend of the 'Witch of Sapolândia' over time, evaluating its social, cultural, and religious aspects, and how literary, artistic, and cultural representations contributed to consolidating it in the collective imagination. We sought to investigate the mechanisms of survival of this narrative, from its circulation in oral tradition and its formation as an urban legend, to its transposition into contemporary fictional literature. The study adopts a qualitative approach, based on a bibliographic review, analysis of documentary sources, and interviews with key authors in the dissemination of the narrative, highlighting the writer André Alvez. His book *The Witch of Sapolândia* (2018) consists of a literary and fictional recreation of Célia de Souza's story, incorporating the author's childhood memories of living next to the wetland known as Sapolândia and growing up hearing the witch's story. In addition to the analysis of the literary work, the research includes the creation of a rhymed original tale and the development of a digital illustration representing the character, serving as creative resources that reaffirm the importance of the witch figure in local popular culture and in the emotional memory of Campo Grande residents. The study highlights the representation of Célia de Souza as a social, cultural, and political subject, analyzing the dynamics that contributed to her being nicknamed 'the witch'. To this end, we considered historical fragments, collective memory, and elements of folklore present in the context of Mato Grosso do Sul, with an emphasis on the city of Campo Grande. The theoretical foundation was based on authors such as Marlei Sigríst (2008), Silvia Federici (2017), Nilza Megale (1999), Luís da Câmara Cascudo (2012), Nicholas Wolterstorff (2003), highlighting the importance of the permanence and re-signification of urban legends as forms of cultural resistance and preservation of popular memory.

Keywords: Folklore, Witch of Sapolândia, Brazilian Literature, Popular Culture, Orality.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

MS	Mato Grosso do Sul
MT	Mato Grosso
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SP	São Paulo
TJ/MS	Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul
UBE	União Brasileira dos Estudantes
UNISA	Universidade de Santo Amaro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: PROCESSO JUDICIAL – FOLHA Nº9	32
FIGURA 2: FOTOGRAFIA DE CÉLIA DE SOUZA DESENTERRANDO O CORPO DE UMA CRIANÇA NO QUINTAL DE SUA CASA.....	33
FIGURA 3: AUTOS DO PROCESSO – LESÃO CORPORAL NÃO COMPROVADA	35
FIGURA 4: AUTOS DO PROCESSO – NEGA DELITO DE CURANDEIRISMO....	35
FIGURA 5: CUCA, DE TARSILA DO AMARAL.....	42
FIGURA 6: A RELAÇÃO DA BRUXA COMO MONSTRO NA VISÃO DO PINTOR ESPANHOL GOYA DE 1799	58
FIGURA 7: ESQUEMA DE ÁRVORE DE AÇÃO SOBRE A DIFUSÃO DA LENDA URBANA DA BRUXA DA SAPOLÂNDIA NA PERSPECTIVA DE WOLTERSTORFF	88
FIGURA 8: REVISTA EM QUADRINHOS BRUXA DA SAPOLÂNDIA DE ACIR ALVES.	96
FIGURA 9: UMA BRUXA DE CAMPO GRANDE.....	100
FIGURA 10: ILUSTRAÇÃO A BRUXA DA SAPOLÂNDIA DE LEONN GONDIN	118

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1 ACEPÇÃO HISTÓRICA DA LENDA URBANA DA BRUXA DA SAPOLÂNDIA	16
1.1. O folclore de outrora.....	16
1.2. Conceituando a Lenda Urbana	21
1.2.1. Boato ou Rumor	24
1.2.2. <i>Fait Divers</i>	26
1.2.3. Lendas Urbanas de Campo Grande-MS	27
1.2.4. A Bruxa da Sapolândia: da história à lenda urbana.....	30
2. A BRUXA: O FOLCLORE, O FEMININO, A VIOLÊNCIA, A RELIGIÃO.....	39
2.1. Um tanto de Matinta, um tanto de Cuca	40
2.2. A mulher marginal.....	44
2.3. A religião	50
2.4. A violência e o terror	53
2.5. Afinal, quem é Célia de Souza?.....	59
3. O LIVRO A BRUXA DA SAPOLÂNDIA DE ANDRÉ ALVEZ.....	62
3.1. A entrevista.....	62
3.2. O livro.....	76
3.3. Representação de Célia de Souza como bruxa na obra de André Alvez.....	79
3.4. Análise baseada na Filosofia da Ação de Wolterstorff (2003).....	86
3.4.1. Da história, à lenda, à ficção.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	102
APÊNDICE A: TCLE	111
APÊNDICE B: ROTEIRO DE ENTREVISTA	113
APÊNDICE C: A BRUXA DA SAPOLÂNDIA: Conto Rimado	115
APÊNDICE D: A BRUXA DA SAPOLÂNDIA: Ilustração Digital	118
APÊNDICE E: TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA	119

1 INTRODUÇÃO

A bruxa tem uma longa e complexa história no imaginário popular, mais comumente identificada como figuras femininas que sabotavam as normas sociais e culturais de sua época. Historicamente, a bruxa apareceu sob muitas roupagens, mas geralmente com uma imagem de transgressão, dissidência e alteridade. A imagem da mulher foi associada à prática da bruxaria, magia e até heresia religiosa, principalmente durante a Idade Média e a Inquisição. No entanto, ao recorrer a diversas performances arquetípicas, o termo “bruxa” se tornou um estereótipo usado para justificar a repressão de mulheres que não se encaixavam no molde da sociedade patriarcal, fazendo dela um sujeito de medo e fascinação.

No Brasil, a construção da imagem da bruxa também acompanha o processo de colonização que impôs o cristianismo europeu como a única religião legítima, combatendo qualquer expressão de crenças populares e tradições indígenas e africanas, em um projeto de hegemonia cultural. Práticas religiosas baseadas nessas tradições inferiorizadas, frequentemente retratadas como envolvendo magia negra e rituais místicos, contribuíram para a caracterização perversa e marginal das mulheres que se engajavam nelas. Nesse caso, a figura da bruxa não era apenas uma transgressora das normas sociais, mas também uma mulher que representava uma ameaça iminente à ordem religiosa e política. Mas essa construção simbólica não permanece constante e é redefinida ao longo do tempo, de acordo com as circunstâncias históricas e sociais.

A história de Célia de Souza, a "Bruxa da Sapolândia", serve como um exemplo paradigmático desta dinâmica. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o caso de Célia causou rebuliço em Campo Grande (MS), onde foi acusada de praticar rituais de magia negra e envolvimento em crimes violentos, como assassinatos de crianças. A imprensa sensacionalista da época contribuiu significativamente para essa narrativa, associando Célia ao arquétipo da bruxa, ou seja, como uma mulher perigosa que rompeu com a ordem social. Assim, a construção da imagem de Célia de Souza como bruxa e a perpetuação desse estigma ao longo das décadas apontam não apenas para os processos de marginalização e violência contra as mulheres, mas também para as complexas articulações entre mídia, folclore e religiosidade.

Este estudo teve como objetivo analisar a construção e permanência da imagem da "Bruxa da Sapolândia" ao longo do tempo, avaliando os aspectos sociais, culturais e religiosos que permeavam essa construção e quais representações literárias, artísticas e culturais contribuíram para solidificá-la no imaginário coletivo. À luz desse objetivo, o estudo adotou uma abordagem qualitativa, fundamentada em uma extensa revisão bibliográfica, análise de fontes documentais e entrevistas com autores principais na difusão da narrativa, como o autor André Alvez. Seu livro "A bruxa da Sapolândia" (2018) é uma recriação literária, um romance ficcional da história de Célia, com uma narrativa que parafraseia seu tempo de criança, suas lembranças de outrora, quando corria e brincava nos rios da Sapolândia e tinha Célia como vizinha. O romance possibilitou um aprofundamento no caráter e simbolismo que circundam a personagem. Assim, a partir dessa análise, buscamos entender como se encarou o estereótipo da "Bruxa da Sapolândia" e como esse discurso ainda é ressignificado nos dias atuais, quanto às questões de gênero, raça e religião. Também se apoia em um estudo histórico sobre a formação das lendas urbanas brasileiras e suas interconexões com o folclore e as tradições populares.

A pesquisa contextualiza a construção da figura da "Bruxa da Sapolândia" no âmbito das narrativas populares e tradições orais, explorando as raízes de sua lenda e destacando o fato folclórico, o papel da mídia e da religião na formação de estigmas que impactam particularmente essas mulheres marginalizadas.

Este trabalho está estruturado em três capítulos, cada um focando em uma perspectiva específica da construção e continuidade da lenda da "Bruxa da Sapolândia".

O primeiro capítulo apresenta as bases históricas, conceituais, folclóricas e jornalísticas para a formação da lenda urbana em destaque. Aponta e sugere a transposição de uma história até se chegar à convenção da lenda urbana. Sob essa perspectiva, discutimos como é possível refletir sobre a imagem da bruxa no campo da lenda urbana e como as versões da história envolvendo Célia de Souza foram construindo um ser transgressor.

O segundo capítulo aborda o termo "bruxa" sobre algumas perspectivas: no campo do folclore, marginalização, religião e violência. Elucida a opressão sofrida por Célia, que enfrentou o racismo e a exclusão social, e ainda foi exposta à violência, uma vez que, historicamente, mulheres em sua condição têm sido submetidas a situações de

vulnerabilidade e injustiça. Além disso, Célia é folcloricamente representada como uma bruxa, reforçando estereótipos negativos e de difícil dissociação. O capítulo também discute os temas como a alteridade, a moralidade e o papel do medo na construção das relações sociais e culturais. A lenda da Bruxa da Sapolândia revela padrões narrativos enraizados em sua localidade, mas também sugere uma série de significados e interpretações. O estudo evidencia, por fim, como essas narrativas comuns se relacionaram com o ambiente social e cultural que moldou a noção de Célia como bruxa.

O terceiro capítulo é dedicado ao romance literário *A Bruxa da Sapolândia* de André Alvez, fazendo uma análise aprofundada de Célia na narrativa ficcional, além de compreender as particularidades que o escritor usa para reconstruir a própria lenda. A entrevista conduzida com Alvez durante a pesquisa facilita conhecer mais sobre as intenções e motivações do escritor ao escrever sobre o caso de Célia de Souza. Em conversa com o autor, ele reflete como aquela figura de bruxa serve para falar sobre questões de marginalização, racismo, gênero, folclore e religião simultaneamente, assim como oferece um olhar mais amplo sobre a relação entre ficção e realidade na criação de uma narrativa para a sociedade contemporânea. Assim, é possível ainda materializar a árvore de ação de Wolterstorff (2003) e desenhar um possível caminho para a acepção da lenda e suas ramificações e transformações do campo folclórico, religioso e criminal para o campo também artístico.

Ao fim são criados e expostos: o conto rimado *A Bruxa da Sapolândia* e ilustração digital de mesmo nome (ambos por Leonn Gondin¹). Essas tornam-se mais duas formas de representação da lenda e possibilitam a continuidade e ressignificação da história da bruxa no imaginário coletivo contemporâneo, além de retratar a literatura e arte como veículos de transmissão e reinvenção das manifestações folclóricas de outrora.

Este trabalho reforça a importância de revisitar e reinterpretar lendas urbanas, não apenas para compreender os processos de exclusão e opressão que as originaram, mas também para explorar suas possibilidades de transformação. Ao trazer novas leituras para a história da “Bruxa da Sapolândia”, contribui-se para um debate mais amplo sobre memória, identidade e justiça social, resgatando

¹ Leonn Gondin, nome artístico de Leonnardo Vieira de Sousa, autor dessa dissertação.

personagens historicamente silenciados e reconhecendo seu papel na construção do seu povo.

1 ACEPÇÃO HISTÓRICA DA LENDA URBANA DA BRUXA DA SAPOLÂNDIA

1.1. O folclore de outrora

Ao evocar a lenda urbana da Bruxa da Sapolândia como objeto desse estudo, entende-se que ela permeia do menor ao maior conceito: o território das lendas urbanas regionais, lendas brasileiras, oralidades/narrações, cultura popular nacional, até desaguar no campo mais abrangente do folclore. E é por aqui que se iniciará nosso estudo.

Mas afinal o que é folclore? Em 1982 (primeira edição), Carlos Rodrigues Brandão tomou essa pergunta como título do livro, no qual cita uma das definições do que seria folclore nas palavras do antropólogo Marius Barbeau registrado no artigo de Francis Lee Utley:

Sempre que se cante a uma criança uma cantiga de ninar; sempre que se use uma canção, uma adivinha, uma parlenda, uma rima de contar, no quarto das crianças ou na escola; sempre que ditos, provérbios, fábulas, histórias bobas e contos populares sejam reapresentados; sempre que, por hábito ou inclinação, a gente se entregue a cantos e danças, a jogos antigos, a folguedos, para marcar a passagem do ano e as festividades usuais; sempre que uma mãe ensina a filha a costurar, tricotar, fiar, tecer, bordar, fazer uma coberta, trançar um cinto. assar uma torta à moda antiga; sempre que um profissional da aldeia [...] adestre seu aprendiz no uso de instrumentos e lhe mostre como fazer um encaixe e um tarugo para uma junta, como levantar uma casa ou celeiro de madeira, como encordoar um sapato-raqueta de andar na neve [...] aí veremos o folclore em seu próprio domínio, sempre em ação, vivo e mutável, sempre pronto a agarrar e assimilar novos elementos em seu caminho. Ele é antiquado, depressa recua de primeiras cidadelas ao impacto do progresso e da indústria modernos; é o adversário do número em série, do produto estampado e do padrão patenteado (Utley apud Brandão, 1984, p. 22-23).

Para além da poesia, a definição de folclore se torna demasiadamente complexa, uma vez que para uns ou outros estudiosos, pode abarcar ou dispensar muitas manifestações como sendo, ou não, folclóricas. Como elucida Sigrist (2008, p. 37), para alguns ele sempre foi visto como algo exótico, longe de suas realidades, e para outros significa coisa vulgar das classes menos esclarecidas.

Ainda segundo Brandão (1984, p. 24) “na cabeça de alguns o folclore é tudo que o povo faz e reproduz como tradição. Na cabeça de outros é só uma pequena parte das tradições populares”. Para uns, o domínio do folclore e da cultura são sinônimos; para

outros, essa mesma concepção leva à argumentação de que o termo "folclore" talvez nem devesse existir, sendo mais adequado utilizar "cultura" ou "cultura popular".

Com isso, abre-se uma discussão interminável e até mesmo epistemológica, que, segundo Rita Segato de Carvalho (2021), começa a perder fôlego a partir dos anos 60 com a diluição na elaboração de tipologias das diferentes culturas e sociedades e também porque é difícil definir e diferenciar o que é e o que não é povo, com o que é e o que não é cultura popular.

Notadamente a definição do que é folclore vai muito além do que é cultura, povo e sociedade, vejamos o que dizem os próprios folcloristas.

Muito antes de ser concebida a terminologia, havia historiadores, literatos, músicos, arqueólogos, antropólogos, linguistas, sociólogos e outros especialistas e curiosos estudando os costumes e as tradições populares (Brandão, 1984, p. 26). O termo foi cunhado pelo arqueólogo inglês William John Thoms, que no dia 22 de agosto de 1846 empregou pela primeira vez a palavra *folklore*, composta por dois vocábulos saxônicos antigos: *folk*, significando povo, e *lore*, significando saber, conhecimento ou ciência. Portanto, segundo Megale (1999, p. 11) “o folclore pode ser definido como a ciência que estuda todas as manifestações do saber popular”.

Naquela ocasião, William Thoms sob o pseudônimo de Ambrose Mertom, entregou uma carta à revista *The Atheneum* de Londres, pedindo apoio para um levantamento de dados sobre os usos, tradições, lendas e festividades regionais da Inglaterra e sugerindo que se adotasse o nome *folk-lore* para designar essas “antiguidades populares”. Entretanto, sua sugestão só foi aceita em 1878, quando criou-se a Sociedade do Folk-lore de Londres, que tinha como objetivo conservar e publicar as tradições populares, festas, lendas, provérbios, ditos, superstições e costumes antigos e tudo o que envolvesse o que é popular (Megale, 1999). A partir daí, mesmo com o aparecimento de vários vocábulos para substituí-lo, o conceito de folklore saiu vitorioso e foi adotado em todos os países do mundo. Ao chegar ao Brasil, após a reforma ortográfica de 1943, a letra "k" foi trocada pela letra "c" e perdeu o hífen, passando a ser redigida da seguinte forma: folclore, como até hoje é conhecida (Lange, 1996).

Mesmo com a conquista do termo, um pouco mais tarde alguns estudiosos do assunto ainda sugeriram diferenciar Folclore (com inicial maiúscula) de folclore (com a inicial minúscula), sendo a primeira a ciência que estuda a segunda. Em outras palavras, a primeira significa o saber erudito que estuda o saber popular e a segunda são modos de

saber do povo, e como corrobora Lange “é tudo que o povo acredita e pratica e que lhe é transmitido como se fosse uma herança” (Lange, 1996, p. 31).

Segundo Brandão (1984, p. 28) os ingleses fundadores da Sociedade do Folclore consideravam como objeto dos seus estudos:

- As *narrativas tradicionais*, como contos populares, os mitos, lendas e histórias de adultos ou de crianças, as baladas, “romances” e canções;
- Os *costumes tradicionais* preservados e transmitidos oralmente de uma geração à outra, os códigos sociais de orientação da conduta, as celebrações cerimoniais populares;
- Os *sistemas populares de crenças e superstições* ligados à vida e ao trabalho, englobando, por exemplo, o saber da tecnologia rústica, da magia e feitiçaria, das chamadas ciências populares;
- Os *sistemas e formas populares de linguagem*, seus dialetos, ditos e frases feitas, seus refrões e adivinhas (Brandão, 1984, p. 28).

Nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, predomina, mas não de forma absoluta, a ideia de que o folclore é composto apenas pelo que pode ser classificado como literatura oral. Essa definição, em seu sentido mais amplo, abrange as produções orais do saber popular, excluindo, entretanto, os processos de produção e os produtos desse saber que se manifestam na forma de cultura material. Somente na virada do último século foi que surgiram outras maneiras de definir o folclore como por exemplo associando-o à vida do povo e à capacidade de criar e recriar as manifestações (Brandão, 1984).

Ainda de acordo com o autor, “tudo é movimento em qualquer tipo de cultura, exista ela no interior de uma classe ou no território mais ambíguo da passagem de uma à outra” (Brandão, 1984, p. 38). Aquilo que se reproduz como saber, crença ou arte se reproduz porque é vivo, dinâmico e significativo para a vida de um grupo. Enquanto o folclore resiste a desaparecer, preserva uma outra estrutura básica que a todo momento se recria como fato folclórico.

Para Della Mônica (1989, p. 24), o fato folclórico é “toda maneira de sentir, pensar, e agir, que constitui uma expressão da experiência peculiar da vida de qualquer coletividade humana, integrada numa sociedade civilizada”. Assim, seria um elemento dinâmico na sua essência, nunca estático, podendo modificar-se e transformar-se de região em região, adaptando-se ao espaço e ao tempo. Mesmo com essa flexibilidade, ao ser aceito coletivamente, o fato folclórico mantém seu caráter, valor ou autenticidade. Além disso, por ser impulsionado pela espontaneidade e motivação dos membros da coletividade, pode resultar tanto em difusão quanto em invenção, sempre orientado pelos processos da dinâmica cultural. Em concordância com o exposto, Carneiro (2008, p. 15)

entende que dialeticamente o folclore “é e não é o mesmo fenômeno ao mesmo tempo, como em geral acontecem com todos os fenômenos sociais”.

Megale (1999) também se alinha com essa perspectiva dinâmica do folclore e a exemplifica categoricamente nas várias fases de nossa vida:

O folclore, apesar de não percebermos, acompanha a nossa existência e tem grande influência na nossa maneira de pensar, ser e agir. Quando crianças fomos embalados pelas cantigas de ninar e pelos contos fantásticos. [...] os garotos recorrem ao folclore em seus jogos de bola ou de pegador e as meninas, ao pularem corda ou brincarem de roda, recitam versos ou cantam as bonitas canções da nossa terra, impregnadas de tristeza de nossos antepassados. O tempo vai passando... e termina a fase escolar em que nos deliciamos com os trava-línguas e as adivinhas, vem a idade da adolescência em que nosso coração e nossa mente pensam e sonham com as quadrilhas de amor. Adultos, o folclore nos acompanha com os utensílios caseiros, festas e jogos, que alegram nossas horas de lazer [...] a música folclórica torna-se parte integrante de nossa vida e, quando velhos com ela recordamos os belos tempos da mocidade. Finalmente, ao deixarmos esse “Vale de lágrimas”, é ainda o folclore que dita os epitáfios gravados na lousa de nossos túmulos (Megale, 1999, p. 12-13).

Apesar dos estudos sobre folclore serem relativamente recentes (há menos de 200 anos), é notável que esta seja a cultura mais antiga da humanidade, mais que a própria História, pois como elucida Megale (1999, p. 12) “mesmo antes que a ciência histórica existisse, os mitos, as lendas e o artesanato eram transmitidos através das gerações [...] principalmente por via oral”. Dessa forma, o folclore pode ser compreendido como a história não escrita de um povo, condensando suas tradições, crenças e esperanças ao longo do tempo (Megale, 1999).

A perenidade do folclore reforça seu papel na construção da identidade cultural dos povos, pois, ao ser transmitido de geração em geração, perpetua valores, costumes e saberes que caracterizam diferentes sociedades. Mesmo diante das transformações sociais e tecnológicas, o folclore continua a se reinventar sem perder sua essência, demonstrando sua resiliência e capacidade de adaptação. Assim, longe de ser uma manifestação arcaica ou obsoleta, ele constitui um elo entre passado, presente e futuro, contribuindo para a preservação da memória coletiva e do patrimônio cultural da humanidade.

Cascudo (1954, p. 400) descreveu o folclore inicialmente como “a cultura do popular, tornada normativa pela tradição”, que também é fundamentada no fator emocional, coletivo, bem como no dinamismo de seus objetos e fórmulas populares, que são sensíveis ao ambiente. O que significa dizer que tais materiais não só são conservados,

mas também adaptados e remodelados. Cascudo ainda afirma que “Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico” e “onde estiver um homem, aí viverá uma fonte de criação e divulgação folclórica” (Cascudo, 1954, p. 401). O folclore é “fiel ao passado, mas alerta às solicitações da hora” (Megale, 2000, p. 14).

Em território nacional a Carta do Folclore Brasileiro, liderada pelo musicólogo e folclorista Renato Almeida, adotada no I Congresso Brasileiro de folclore de 1951 e revista em 1995, marca o reconhecimento do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais do país, e mais adiante inserida também nas ciências humanas e das letras, bem como o reconhecimento das novas tecnologias em seus processos de transformação e comunicação. Assim, a Comissão Nacional de Folclore, seguindo as recomendações da UNESCO, decidiu reconceituá-lo considerando que o:

[...] folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade (Comissão Nacional de Folclore, 1995, p. 1).

De acordo com Megale (1999) e Lange (1996), baseado nesse conceito, para saber se um fato apresentado pelo povo é ou não folclórico, ele precisa atender as seguintes características:

1. Anonimato – sem autor conhecido. Não obstante, a própria Carta do Folclore Brasileiro reconhece esta característica como dispensável e a identifica como sendo “um fato de aceitação coletiva, anônimo ou não”, já que muitas obras folclóricas ainda mantêm sua autoria.
2. Aceitação coletiva – característica principal do fato folclórico. É o reconhecimento, propriedade de pertencimento por determinado povo, que mesmo a modificando mantém determinada estrutura ou modelo.
3. Transmissão oral – se manifesta “no boca a boca”, de geração em geração. É a forma primária de comunicação. Entretanto, do ponto de vista moderno, escapa aos novos meios de comunicação e registro.
4. Tradicionalidade – característica não de sentido tradicional, como velharia do passado, mas sim, tudo aquilo que mantém certa continuidade no tempo e está sempre aberta às atualizações. Para um fato folclórico encontra-se sempre a dinâmica, as modificações e transformações sociais.

5. Funcionalidade – responde a pergunta: porquê e para que o fato existe? É a razão, destino ou função, geralmente ligada ao comportamento de um grupo ou norma social.

Contudo, ao falar das características do folclore, como hoje ele é e como é consensualmente aceito, não se deve deixar de lado o essencial: “o folclore é vivo. Ele existe *existente*, em processo” (Brandão, 1984, p. 48, grifo do autor), e ainda como aponta Sigrist (2008 p. 37) “sempre haverá um folclore, modernizado ou não, mas efetivamente presente: o folclore dos caminhoneiros ou dos astronautas, dos boiadeiros ou dos operadores de computador, dos religiosos ou dos ateus, uma chama viva no tempo e espaço”. Ou seja, entre as vírgulas das variadas culturas existentes, há muitos causos sendo criados e contados.

1.2. Conceituando a Lenda Urbana

Se o folclore é uma forma de conhecimento de mundo, constituído pela tradição e oralidade, é na literatura oral e nas narrativas que as lendas urbanas manifestam toda a sua força comunicativa. Quem nunca ouviu, quando era criança, uma história fantasiosa e até horripilante sobre sua cidade e se questionou sobre sua veracidade? E, mesmo com frio na espinha, não a recontou aos amigos ou vizinhos, sentados numa roda ou numa mensagem digital? Assim, se propagam as lendas de que trataremos, desde a conversa mais simples, transmitida de geração para geração no meio do povo, seja pelas páginas policiais ou jornalísticas, ou até mesmo por meio de uma mensagem, um alerta de e-mail com uma história sórdida. De qualquer forma, todas essas lendas despertam a curiosidade do ouvinte, que reconta para outro, o qual reconta para outras pessoas, independentemente do tempo e do espaço.

Não há uma definição única e definitiva para descrever o conceito de lenda, de lenda urbana ou de sua origem, no entanto, a partir de diferentes perspectivas, é possível identificar autores cujas concepções apresentam pontos de convergência. Conforme Bayard (1957), o termo "lenda" tem origem na palavra latina *legenda*, que significa "o que deve ser lido". Inicialmente, estava relacionado às antigas compilações das vidas de santos e mártires, cuja leitura era realizada, sobretudo, nos refeitórios dos conventos. Com o tempo, essas narrativas, originalmente fundamentadas em eventos históricos precisos,

extrapolaram o ambiente religioso e passaram a integrar o universo profano, adquirindo novos contornos e enriquecendo-se com elementos do imaginário popular.

Foi apenas na década de 1910 que o antropólogo e folclorista Arnold Van Gennep, em sua obra *La Formation des Légendes*, sistematizou as quatro leis fundamentais da narrativa lendária: a localização, a personificação, a temporalidade e a convergência temática. A partir desses princípios teóricos, Bertrand Bergeron, em sua obra *Au Royaume de la Légende*, propõe uma definição da lenda tradicional que a caracteriza como:

A relação oral (pontual e temporal), livre (da qual nem as palavras, nem a informação a priori pertencem à tradição), feita por um narrador (ele pode ser uma testemunha direta ou um elo de corrente de uma rede de transmissão) deficiente (não possui todos os dados do que ele conta) e não especializado (cada um pode se fazer vetor de uma lenda), de um acontecimento (isto é, de um fenômeno fundador) localizado (inscrito na geografia), personalizado (em relação a seres históricos como oposição a seres míticos), ancorado no tempo (pode ser encontrado no tempo cronológico, sempre em oposição ao tempo não histórico do mito e do conto), aos temas unificados (dos quais a coesão narrativa é forte), relevante do sobrenatural modal (sobressaindo ao domínio do crer seguindo a modalidade do fazer acreditar) o que faz da lenda um relato de crença requerendo a cumplicidade formal de um auditor que a concluirá por sua própria convicção. Uma tal definição faz de toda lenda oral uma reminiscência verbal de um acontecimento a jamais inacessível (Bergeron, 1988, p. 76 APUD Dion, 2017, p. 2-3).

Pioneiro em pesquisas de caráter folclórico no Brasil, Luís da Câmara Cascudo define a lenda em seu livro *Dicionário do Folclore Brasileiro* como:

[...] episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, *legenda*, *legere*, possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de informações, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático. Conserva as quatro características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. Os processos de transmissão, circulação convergência são os mesmos que presidem a dinâmica da literatura oral. É independente da psicologia coletiva ambiental, acompanhando, numa fórmula de adaptação, seus movimentos ascensionais, estáticos ou modificados. Muito confundida com o mito, a lenda dele se distancia pela função e confronto. O mito é o duende, o objeto ao redor do qual a lenda se cria (Cascudo, 1976, p. 378).

O texto busca esclarecer o conceito de lenda, destacando suas principais características e sua diferenciação em relação ao mito. A lenda é apresentada como uma narrativa de origem popular, frequentemente relacionada a acontecimentos

heroicos ou emocionais, e que inclui elementos sobrenaturais. Sua transmissão ocorre predominantemente de forma oral dentro de uma comunidade, o que contribui para sua continuidade ao longo das gerações.

A lenda tradicional é, portanto, uma narrativa de transmissão oral, de caráter coletivo, anônimo e exemplar. Trata-se de uma fabulação inconsciente cuja função primordial é a de advertir e persuadir os membros de uma comunidade. Ao mesclar elementos históricos e factuais com componentes fantásticos e sobrenaturais, a lenda desafia os limites da realidade empírica. Desempenha um papel significativo na construção e na transmissão dos valores morais de um grupo social, ao apresentar um modelo ou contramodelo de comportamento. Nesse sentido, cada lenda, situada em um contexto sócio-histórico específico, revela uma forma particular de transgressão ou de enfrentamento à ordem vigente. Como observa Cascudo (1978, p. 51), “a lenda é elemento de fixação, mas sem garantia de veracidade”.

De maneira semelhante à lenda tradicional, a lenda urbana (ou contemporânea) constitui uma narrativa de caráter maravilhoso, portadora de uma mensagem e de uma moral implícita, frequentemente marcada por um desfecho surpreendente, no entanto, distingue-se essencialmente por estar inserida no contexto da modernidade, caracterizando-se pela coincidência temporal entre a narração e o narrador. Conforme elucida Dion (2008), a lenda urbana visa oferecer explicações para o inexplicável e o incompreensível, a partir dos valores e da visão de mundo da coletividade que a produz e transmite. Renard (2007) acrescenta que essas narrativas dizem respeito a acontecimentos recentes, cujos protagonistas são contemporâneos dos narradores. Embora denominadas “urbanas”, tais lendas não se limitam ao espaço urbano, mas abrangem problemáticas típicas da modernidade, especialmente aquelas relacionadas às sociedades tecnológicas e industriais. Nas palavras do autor:

Para diferenciar as lendas de hoje das lendas tradicionais, falamos de “lendas contemporâneas [ou lendas urbanas]”, a fim de indicar que se trata de histórias que pretendem relatar os acontecimentos recentes cujos protagonistas são “contemporâneos” dos narradores. Ou se falará de “lendas urbanas”, não porque elas se desenvolvem, necessariamente, no meio urbano, mas para sublinhar que estas lendas tratam da modernidade, de nossas sociedades técnicas e industriais, nas quais a cidade é emblemática (Renard, 2007, p. 98).

As lendas urbanas distinguem-se das lendas tradicionais, sobretudo, pelos seus modos de difusão. Enquanto as lendas tradicionais são transmitidas oralmente no

interior de comunidades geograficamente limitadas, as lendas urbanas circulam em escala global, disseminando-se por meio da imprensa, do telefone e, mais recentemente, da internet (Dion, 2008). Renard (1999) ressalta que o surgimento dessas lendas modernas[urbanas] está intimamente relacionado ao avanço técnico-científico e ao estilo de vida urbano, os quais passam a constituir o núcleo temático de grande parte dessas narrativas. Renard (1999), completa:

É principalmente pelo seu conteúdo que os dois tipos de lendas se distinguem: as lendas modernas apareceram com o desenvolvimento técnico científico e o modo da vida urbana, que elas não se contentam de pegar como quadro mas que elas botam verdadeiramente no coração de suas narrativas (Renard, 1999, p. 51).

A expressão lenda urbana (do inglês *urban legends*) passou a ser utilizada por folcloristas norte-americanos nas décadas de 1970 e 1980, com o objetivo de designar narrativas anedóticas da vida moderna, atualmente classificadas como contemporâneas, que, embora contadas como fatos verídicos, revelam-se inverídicas ou de veracidade duvidosa (Campion-Vincent, 1990).

Para além das proximidades existentes entre a versão tradicional e contemporânea de lenda existem ainda vários gêneros e subgêneros que são frequentemente associados ao termo lenda urbana – boatos ou rumores, fait divers, anedotas, Tall tales, belief stories, scary stories e bogus warnings.

Dito isso, apresentaremos nos próximos itens um estudo mais detalhado sobre o processo de formação da lenda urbana nas atuais condições tecnológicas e culturais da sociedade, considerando o que alguns autores apontam sobre os demais gêneros acima citados. Para tanto, fixar-se-á, neste estudo, os dois primeiros deles.

1.2.1. Boato ou Rumor

Renard (2007), se baseou nos estudos de Michel-Louis Rouquette e associou a definição de boato as lendas urbanas levando em conta quatro traços característicos:

1. A instabilidade, quando o conteúdo da mensagem muda, adaptando-se, a novos lugares.
2. A implicação, quando o indivíduo é afetado pelo conteúdo da história e o retransmite.

3. A negatividade, quando se relata um acontecimento considerado infeliz ou desagradável ou alerta para um perigo.

4. A atribuição, quando a fonte designada pelo narrador é a garantia de veracidade da informação, como, por exemplo, “eu ouvi na rádio” ou “essa história quem me contou foi um amigo do meu amigo”.

Assim, o autor ainda propõe uma proximidade entre os gêneros, uma vez que:

Um boato ou uma lenda urbana é um enunciado ou uma narrativa breve, de criação anônima, que apresenta múltiplas variantes, de conteúdo surpreendente, contada como sendo verdadeira e recente em um meio social que exprime, simbolicamente, medos e aspirações (Renard, 2007, p. 97).

Lopes (2008), concorda com Renard (2007) ao afirmar que os dois gêneros parecem tão imbricados que é difícil saber onde termina um e começa o outro. É comum e previsível que muitos rumores possam vir a se expandir em lendas urbanas à medida que sobrevivem no imaginário do povo e ganham longevidade dentro de determinada tradição cultural.

De acordo com Dégh (2001), os boatos mais assustadores são os que envolvem ameaças à segurança dos indivíduos e grupos. Esses são os que são mais propensos a se tornarem lendas urbanas, pois o medo transcende o tempo, convertendo narrativas improvisadas em histórias duradouras.

Contrário ao posicionamento de tais autores, Brunvand (1981) apresenta uma definição que singulariza o rumor [ou boato], como sendo um [...] “relato breve, anônimo e não-verificado de um suposto acontecimento, que circula de boca em boca ou pela mídia²” (tradução nossa). Diferentemente da lenda, tende a ser não-narrativo e ter vida curta, ainda que possa contribuir para a difusão de uma lenda urbana. É a forma breve da lenda, a simples “declaração” dos fatos.

Segundo Orlandi (2001), os boatos são uma forma de discurso “[...] à procura de uma memória (de um saber dizer), para produzir o efeito de estar em uma filiação, uma rede de significação, constituída por uma tradição de sentidos possíveis, até mesmo necessários” (Orlandi, 2001, p. 136). Orlandi sugere que os boatos não são simplesmente invenções aleatórias, mas discursos que se apoiam em sentidos já construídos socialmente. Eles perpetuam e reforçam certas ideias ao se conectarem a uma tradição

² Tradução nossa de: A rumor is a short, nonverified, and anonymous item of news, usually about a person or event, that circulates from person to person, or via the media (Brunvand, 1981, p. 5).

discursiva. Em outras palavras, os boatos tentam se ancorar em algo que já é conhecido ou que faz sentido dentro de uma determinada tradição discursiva.

1.2.2. *Fait Divers*

A lenda urbana também pode se desenvolver a partir de um material jornalístico. É comum que agências de notícias ou jornais dediquem uma seção a histórias do cotidiano com alguns conteúdos curiosos ou inusitados, que articulam elementos, a princípio incongruentes em sua própria composição. Esse tipo de notícia vem do termo francês *fait divers* – algo como “fato curioso” ou “curiosidade”, em português.

O emprego do termo remonta a criação da grande imprensa no fim do século XIX para reunir notícias que segundo Fontcuberta (2002), apelam essencialmente à emotividade do leitor e que dispõem de maior liberdade em termos formais.

Dion (2008) descreve o *fait divers* como uma narrativa moralizante de temas recorrentes em que o acontecimento é dramatizado de modo espetaculoso. Além disso, se apresenta como uma história vivida, surpreendente, curiosa, assombrada ou extraordinária, mas em todo caso verdadeira. Barthes (1966) completa que o *fait divers* não apresenta um conteúdo que seja propriamente alheio ao mundo. Acidentes, roubos, assassinatos, “esquisitices” e outros temas típicos do *fait divers* remetem ao homem, [...] “a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos” (Barthes, 1966, p. 58).

Roland Barthes, um dos primeiros interessados em estudar a estrutura desse gênero narrativo, atentou-se para suas particularidades. São dramas vívidos, retirados diretamente da vida privada das pessoas, comuns aos leitores, possuem linguagem simples, familiar e são abundantemente ilustrados (Dion, 2007). Além disso, o *fait divers* é testemunha de crendices, de proibições e de valores morais dominantes de sua época. Essa narrativa exemplar tem por função denunciar toda espécie de desvio; destacar, assim, o proibido e reforçar os modelos de conduta prescritos na sociedade. Para Roland Barthes, a principal característica do *fait divers* é ser uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo o seu saber: não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete a nada mais, além dele mesmo (Barthes, 1966).

Ainda de acordo com Barthes (1966), um *fait divers* se constitui no relacionamento de duas problemáticas: a relação de casualidade e a relação de coincidência. Esta primeira é sempre paradoxal, a narrativa leva em consideração a desproporção entre o efeito e a causa (o acontecido e suas circunstâncias), ou seja, “A relação de casualidade deverá ser, senão uma aberração, ao menos diferente daquilo que se espera” (Dion, 2007, p. 128). Barthes (1966), divide as relações causais em dois grupos: 1) os fatos sem causa ou inexplicáveis, que ainda, se subdividem em duas categorias – os prodígios (como, por exemplo, os fenômenos paranormais, fenômenos religiosos) e os crimes misteriosos (em que a casualidade é adiada); 2) as “surpresas do número”, em que as menores causas resultam em grandes efeitos.

Igualmente, a relação de coincidência também se divide em dois grupos: a repetição de acontecimento (como, por exemplo, terceiro suicídio na mesma casa, décimo segundo acidente no mesmo trecho de uma estrada) e a antítese, quando duas perspectivas diferentes e antagônicas são fundidas (como, por exemplo, a imagem da tragédia grega).

Uma última característica do *fait divers*, e não menos importante, é de se passar por uma história verdadeira, atual e próxima do leitor. Tal característica, também assemelha à da lenda urbana. De acordo com Renard (1999), o *fait divers* e a lenda urbana convergem em direção a uma mesma zona de indistinção entre realidade e ficção, embora partam de pontos opostos: enquanto o *fait divers* representa uma forma de legendificação do real, atribuindo contornos míticos a acontecimentos verídicos, a lenda urbana tem origem no imaginário coletivo, projetando-se como narrativa plausível no contexto da vida cotidiana. Assim, essas histórias rumores ou curiosidades nos convidam diariamente, nos jornais, a contá-las como lendas urbanas; transformam fatos curiosos e efêmeros em histórias duradouras.

1.2.3. Lendas Urbanas de Campo Grande-MS

As lendas sempre permearam o imaginário dos povos desde o tempo das cavernas, apuram seus sentidos, o homem pode conhecer o mundo, e transformar tudo que viu em objeto de conhecimento. Entretanto, os fenômenos naturais sempre existiram e o mundo do homem primitivo era recoberto de forças ocultas e inatingíveis, porque ele ainda não havia descoberto as razões, que justificavam a presença desses fenômenos. Segundo

Sigrist (2008, p. 117), “[...] assim surgiram os seres sobrenaturais e suas histórias, que foram contadas geração após geração, sofrendo modificações no tempo e no espaço”.

Campo Grande não teve a sua história de fundação registrada em documentos ou livros do tombo, o que causa muita curiosidade em relação ao seu surgimento, como por exemplo, quem teria erguido o primeiro rancho e lançado à terra a primeira semente? São muitas as curiosidades que ajudam na criação de lendas sobre esse assunto.

Serra (1971) aponta que a cidade surgiu em meio a um imenso vazio demográfico e não teve os seus primórdios fixados nos registros públicos nem narrados nas gazetas das cidades próximas. Só a tradição oral, passível de distorções involuntárias, deu notícias dessa terra. Isso levou Vespasiano Martins, em 26 de agosto de 1943, numa atraente conferência pronunciada no Rotary Clube da cidade de Campo Grande, a declarar que “[...] há muita lenda, muito erro [em nossa história], já de difícil demolição”. Há nesse discurso a percepção de um tempo remoto, mas de contestação. Por isso, até hoje, nos registros locais, não se tem uma assertiva sobre tais dados, pois eles permeiam fatos históricos e lendários. Diferente do que postula Vespasiano, Bayard (1957), afirma que, “[...] A lenda, mais verdadeira do que a história, é um precioso documento: ela exara a vida do povo, comunica-lhe um ardor de sentimentos que nos comove mais do que a rigidez cronológica de fatos consignados” (Bayard, 1957, p. 8).

Lendas, causos, contos, mitos e superstições sempre permearam o imaginário dos brasileiros em todos os cantos do país. O cenário folclórico e cultural sul-mato-grossense não poderia ter sido mais rico para a criação dessas narrativas populares, pois foi aqui, que geograficamente acolheu comunidades indígenas inteiras, imigrantes mineiros, árabes, japoneses, espanhóis, italianos, além dos nossos vizinhos fronteiriços, especialmente paraguaios e bolivianos.

Campo Grande, mais conhecida como Cidade Morena, devido à cor avermelhada de suas terras, caracteriza-se por suas belezas naturais exuberantes de fauna e flora preservada, avenidas largas, praças e parques de grandes áreas verdes, dona de um pôr-do-sol multicolorido e singular, como nossa gente, cuja pluralidade se fez única. Uma soma de povos que fizeram do centro-oeste brasileiro um expoente de tradições, costumes e folclore, e vem se transformando, como descreve Sigrist (2008), num “caldo cultural” cada vez mais apurado, com atmosfera ainda interiorana. Mesmo ao passar do tempo, Campo Grande desenha sua história entrelaçada a mistérios, fantasias, seres sobrenaturais e até por vezes horripilantes. Sousa (2015, p. 11) conjectura:

Você já ouviu histórias sobre sua cidade? Romances, aventuras, suspenses e até histórias de terror, rodeiam a municipalidade de Campo Grande, assim como toda cidade. Histórias com finais felizes, misteriosos, e outras tantas que não tiveram a mesma sorte. Vocês devem se perguntar: O que elas têm em comum? Todas essas histórias preservam e propagam a cultura local apenas por alimentar-se dela direta ou indiretamente, como por exemplo: Quando celebram uma data especial de frente a um patrimônio histórico da cidade; Quando degustam das iguarias culinárias em feiras e praças; Quando festejam um dia santo ou até mesmo quando passam uma lenda de geração em geração. Campo Grande está rodeado de um passado, presente e futuro que se entrelaçam formando uma cultura híbrida e abrangente. Para cá vieram os índios, paraguaios, japoneses, árabes, mineiros, portugueses [...] e essas histórias só aumentaram.

A Campo Grande de outrora também discorre sobre lendas urbanas, na boca do povo, nas manchetes dos jornais e nos registros antigos, num tempo em que a cidade ainda não se firmara como capital, mesmo com pleno progresso. Ainda após a divisão dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, manteve-se a preocupação em destacar e salvaguardar as tradições e manifestações culturais distintas dos estados. Assim, Campo Grande viveu um momento histórico decisivo em sua concepção, de sede cultural eminente. Histórias que antes não passavam de pequenos boatos ou causos, mais tarde, vieram a tornar-se lendas urbanas, já indissociáveis de seu folclore.

As lendas universais também chegaram a terras campo-grandenses, com os migrantes, adaptando-se ao estilo de vida dessa gente. Quem nunca dormiu arrepiado ao ouvir uma lenda urbana brasileira? “A Mulher do Algodão” ou “Loira do Banheiro”, “O Homem do Saco”, “Chupa-Cabra”. Não obstante, Campo Grande ainda apresenta um número significativo de lendas urbanas que nasceram e se desenrolaram pelo imaginário local: “O Menino do Cascudo”, “A Maldição da Praça Ary Coelho”, “O Opala Preto”, “A Mulher do Táxi”, “A Bruxa e o Padre”, “Dona Nhanhá”, “A Moça da Agulha”, “A Bruxa da Sapolândia”, são exemplos dessa tradição.

Sobre a “Bruxa da Sapolândia”, teria sido esta a primeira e mais antiga lenda urbana de Campo Grande? De um jeito ou de outro, essa falta de registro faz parte de sua tradição e ganha força nas milhões de versões possíveis sobre o despertar da fundação da cidade. No próximo item descrevemos os fatos por meio de registros jornalísticos a lenda urbana da “Bruxa da Sapolândia” popularizada na capital de Mato Grosso do Sul.

1.2.4. A Bruxa da Sapolândia: da história à lenda urbana

A história da “Bruxa da Sapolândia” conta a trajetória de Célia de Souza no fim da década de 60, início de 70, em Campo Grande-MT³. Nesse período, Campo Grande era apenas uma em meio a tantas cidades do estado de Mato Grosso e não possuía mais de 200 mil habitantes.

Na época, o assunto foi muito comentado no município, pois envolvia a morte de quatro crianças. Essa história voltou à mídia em várias outras ocasiões, como no aniversário de 115 anos da cidade, visto ser um acontecimento que marcou o imaginário da população já que ela é cercada de muitos mistérios.

Em 2014, o Jornal Eletrônico *Campo Grande News* lançou a seguinte matéria: “Bruxa da Sapolândia: a história que de tanto assombro virou lenda urbana” por Aline dos Santos (2014), baseada no processo criminal 22/69 do projeto Memória Judiciária do TJ/MS (Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul) documento de 1969 a 1971.

Em 2023, o *Diário Primeira Página*, em sua coluna intitulada “Capivara Criminal” estampou a seguinte manchete: “Bruxa da Sapolândia: em vez de lenda, o retrato de erro sobre erro”. A reportagem faz um apanhado da história de Célia de Souza concomitantemente com uma investigação jornalística a partir dos documentos oficiais registrados na delegacia de Polícia Civil no Bairro Amambaí no dia 11 de janeiro de 1969 (Garnes, 2023).

A história ocorre na Rua Dracena, próximo à esquina com a Avenida 2 de Março, no bairro Taquarussu, Campo Grande-MS. Foi nesse endereço que, há mais de 50 anos, ocorreu um fato que foi transformado em lenda urbana e que geralmente é rememorado por volta do aniversário da cidade. Segundo a reportagem do *Diário Primeira Página*, Célia de Souza foi presa por quase três anos, acusada do homicídio de quatro crianças, resultante de espancamento, fome, maus-tratos e curandeirismo. “O local onde morava, perto de um brejo, chamava-se oficialmente Vila Afonso Pena. Popularmente, era a ‘Sapolândia’, por causa do coaxar dos bichos” (Garnes, 2023, p. 1).

Enquanto estava presa, Célia foi visitada pela população “como se fosse atração de circo” e entrou para a história da cidade “com a fama de megera, bruxa, assassina em série, mostra, uma entidade do mal” (Garnes, 2023, p. 1), mas por falta de provas, Célia foi inocentada e libertada em 1971.

³ Anterior à divisão do Estado, Campo Grande ainda não era a capital do MS.

Até hoje, o motivo da morte das crianças é desconhecido, assim como as duas ossadas encontradas no quintal da acusada não foram identificadas. De acordo com a reportagem:

Na época, o companheiro de Célia, João Luis da Silva, de 26 anos, também foi preso, além do pai de uma das crianças sepultadas de forma improvisada, o lavrador Bertolino Larsen. Absolvidos, sob alegação de absoluta falta de provas, todos foram soltos em 1971. Os homens seguiram suas vidas, sem virar assunto corrente. Em modo analógico, por meio do boca a boca e da cobertura de imprensa sensacionalista, impregnada de referências pejorativas, a mulher virou personagem de uma trajetória sem limites de novas versões (Garnes, 2023, p. 1).

De acordo com a reportagem, a lenda da “Bruxa da Sapolândia” é uma repetição de “problemas entranhados na sociedade brasileira: investigação policial mal-feita, intolerância religiosa e [ausência do Estado] na vida das pessoas mais [necessitadas], as mais pobres” (Garnes, 2023, p. 1).

Devido à fragilidade e à falta de profundidade na investigação policial à época, muitas perguntas ficaram sem resposta, como: “As vítimas foram usadas mesmo em rituais? Passaram fome até a desnutrição e depois foram enterradas de modo clandestino em razão da miséria na qual viviam? Foram abandonadas pelos pais a uma ‘megera’?” (Garnes, 2023, p. 1).

A partir de um caso mal resolvido pela polícia na época, a identidade da acusada foi transformada de cidadã em bruxa. Após ser absolvida, ninguém mais teve notícias de Célia ou dos impactos que esse incidente teve em sua vida. E assim, os boatos se transformaram em uma história de terror usada para amedrontar crianças teimosas e desobedientes que vivem na capital de Mato Grosso do Sul.

Deixando o aspecto lendário de lado, o documento da Secretaria de Segurança Pública, emitido pela delegacia de polícia do bairro Amambaí, mostra os dados, as características de Célia e o motivo da prisão (Figura 1).

Figura 1: Processo Judicial – folha nº9

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
INSTITUTO DE IDENTIFICAÇÃO
Delegacia Regional de Polícia de _____

PLANILHA DE IDENTIFICAÇÃO

DATA: 11 / 1 / 1969 REG. GERAL N.º _____

DELEGACIA DE POLÍCIA DE: DO BAIRRO AMAMBÁI - CAMPO GRANDE.....

Nome: CÉLIA DE SOUZA Sexo: Feminino

Vulgo: Data do nasc. 8 / 12 / 1920

Filiação: (Pai) José Pereira (Mãe) Flora de Souza

Cutis: Morena Cabelos: Castanhos Olhos: Castanhos

Sombrancelhas: Castanhas Barba: Bigode:

Marcas particulares, cicatriz e tatuagens: uma cicatriz no ante braço direito

Profissão: Doméstica Estado civil: Solteira Nacionalidade: Brasileira

Lugar onde nasceu: Campo Grande-?t. Instrução: Primária

Residência: (Declarada) Rua Projetada- vila Afonso Pena (Sapolândia)

Motivo da prisão: HOMICÍDIOS-SARAVÁ..... Data: ____ / ____ / ____ Hora ____

VÍTIMA: RENATO SILVA e OUTROS..... Local: VILA AFONSO PENA...

Data da ocorrência: ____ / ____ / ____ Há inquérito Policial? Sim

Quer a fôlha de Antecedência? _____ Juízo Criminal do processo ou da sentença _____

Fonte: TJ/MS (2023)

Os arquivos policiais do TJ/MS apontam que a história teve início na data do dia 11 de janeiro de 1969, quando José Fernandes, acompanhado do cunhado Bertolino Larson, relata ao delegado uma história assombrosa. Os denunciante afirmaram que quatro crianças foram mortas por espancamento, fome, maus-tratos e rituais de “saravá”, como eram chamados os rituais de bruxaria ou magia negra na época. Das vítimas, três foram enterradas nos quintais de duas residências próximas a casa da bruxa.

Conforme relatado pelo próprio TJ-MS (2023, p. 1):

[...] um processo criminal promovido contra Célia de Souza, João Luiz da Silva e Bertolino Larson em razão da Polícia ter encontrado os corpos de quatro crianças nos fundos do quintal da Célia, na Vila Afonso Pena, região que era conhecida à época como “Sapolândia”. Segundo consta na denúncia, Célia e João, a pretexto de realizar tratamento espiritual, espancavam e infringiam maus tratos aos menores, o que, com a falta de assistência médica, causaram as mortes das crianças, cujos corpos foram enterrados no terreno da casa para esconder a prática dos crimes. Por isso, foram denunciados pela prática dos crimes de lesão corporal seguida de morte, ocultação de cadáver e curandeirismo. Conforme a acusação, Bertolino Larson, pai de uma das vítimas, também teria consumado os delitos de abandono de incapaz,

ocultação de cadáver e estupro, sendo que este último fato teria sido realizado contra uma de suas filhas (sobrevivente).

A polícia foi à casa de Célia, que foi presa de imediato, junto com o amásio João Luiz da Silva, de 27 anos, e o próprio Bertolino. De acordo com Garnes (2023, p. 1), “Bertolino Larson acaba preso, por ter ajudado a mulher enterrar as crianças de forma clandestina e por suspeita de estupro e tentativa de estupro contra duas filhas suas”.

O corpo do menino Jesus Aparecido Larson, falecido em agosto de 1967 e a menina Dirce Silva, falecida em maio do mesmo ano foram encontrados no quintal da casa de Célia, sepultados em covas rasas, de menos de 3 palmos de fundura. Ela mesma apontou o local dos corpos, mas afirmou que haviam falecido por causas naturais (Santos, 2014).

Acompanhada pela imprensa, a retirada dos corpos foi marcada pela fotografia, que eternizou a imagem da “Bruxa da Sapolândia”, na qual aparece Célia agachada ao lado de um caixão fumando seu cigarro (Figura 2). Em pouco tempo, a história tomou toda Campo Grande-MS, e, naquela época, era comum ouvir os pais dizendo a seus filhos que se eles não se comportassem, chamariam a bruxa, sua vizinha, para vir buscá-los; e não tinha criança que não tremesse de medo (Santos, 2014).

Figura 2: Fotografia de Célia de Souza desenterrando o corpo de uma criança no quintal de sua casa



Fonte: Santos (2014)

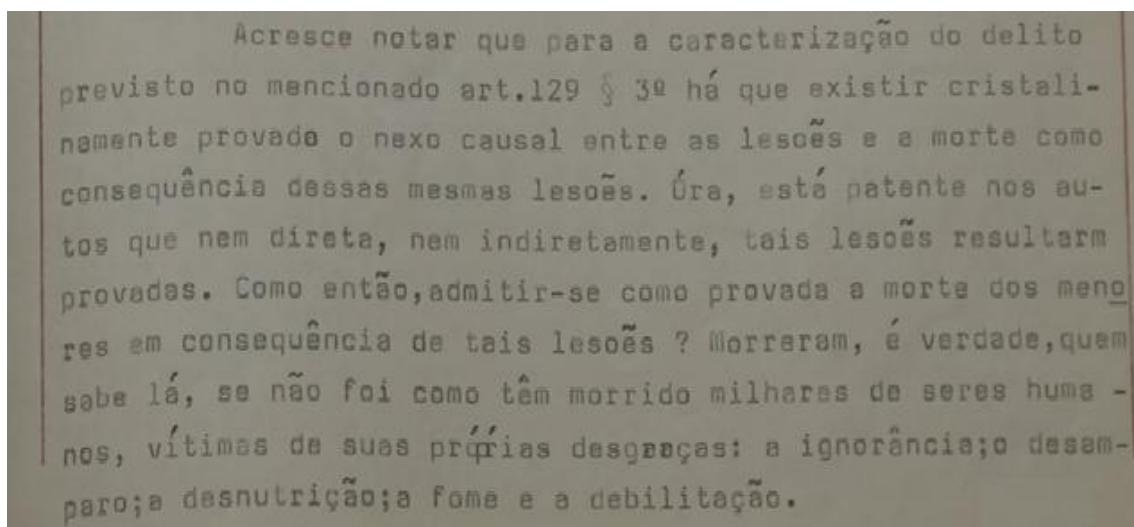
No processo descrito por Santos (2014), José Fernandes afirma que, junto a Célia e João Luiz moravam outros dois casais e 11 crianças na mesma situação de calamidade. Diz ainda, que a alimentação diária das famílias era composta por folhas de cenoura e feijão carunchado, e quando Célia matava uma galinha fazia as pessoas comerem até as penas e as tripas. Célia negou à polícia os maus-tratos; entretanto, seu amásio contradisse sua posição. Nas palavras do advogado de acusação:

O qualificado era ciente de que Célia pegava menores para curar e cuidar, porém isto não fazia, porque não fornecia aos referidos menores uma alimentação sadia e um conforto condigno, os espancando, resultando desses espancamentos de quatro deles faleceram; que por várias vezes ele qualificado também foi espancado por sua amásia por não querer compartilhar de seus instintos bestiais de fera humana (Santos, 2014, p. 1).

Sobre o caso do menino Jesus Aparecido, Célia afirmou, em juízo, que dissera aos pais dele que o levassem ao médico, mas eles não acreditaram nela, e o menino acabou vindo a óbito. Como não queriam que o corpo fosse enterrado no cemitério, pediram a Célia que o enterrasse no quintal de sua casa. Em sua defesa, seu advogado, Odir Vidal, destacou que Célia acabou se tornando uma protagonista fácil da “[...] sanha policial com ânimo sanguinolento de perturbar a justiça, uma injustiça, uma pobre mulher que serviu de pasto ao noticiário impudico e sem entranhas da empresa desenfreada e desabrida” (Santos, 2014, p. 1).

Na sentença que absolveu os três acusados, Célia de Souza, José Luiz da Silva e Bertolino Larson a decisão do juiz Milton Malulei da 5ª Vara foi publicada em 24 de maio de 1971 e a história tem seu desfecho no dia primeiro de julho de 1971, com o alvará de soltura dos acusados. No processo o juiz afirma que não houve nexos causal entre as lesões e as mortes como mostra a figura 3.

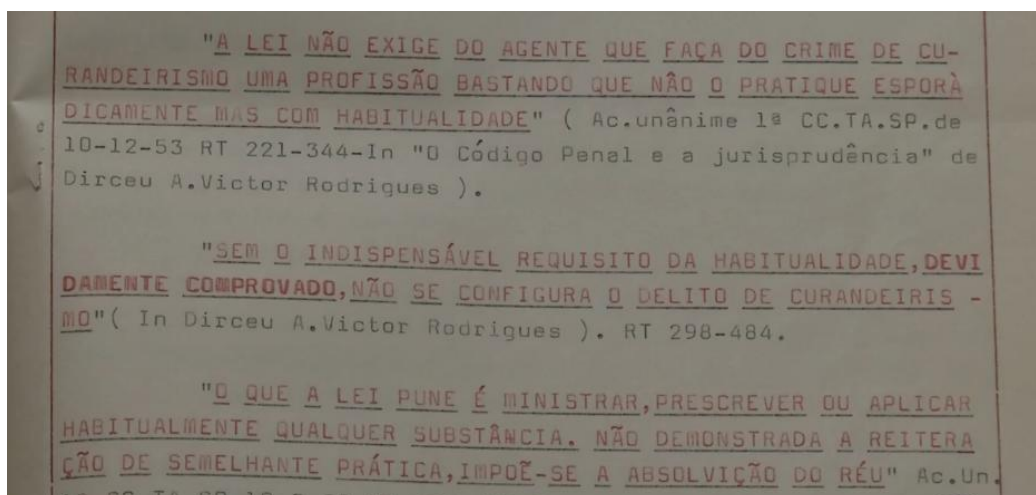
Figura 3: Autos do processo – lesão corporal não comprovada



Fonte: TJ-MS (2023)

Conforme o TJ-MS (2023), o juiz concluiu na sentença que “A única coisa que resultou patentemente provada neste processo, é ser ele, o processo, o noticiador de um amontoado de incongruências, contradições, dúvidas e desgraças”. E a respeito da acusação de bruxaria (saravá), o processo mostra que por falta de habitualidade, as ações de Célia não caracterizam o delito de curandeirismo (figura 4).

Figura 4: Autos do processo – nega delito de curandeirismo



Fonte: TJ-MS (2023)

Dessa maneira, todos os réus foram absolvidos. O juiz do caso entendeu que, embora as crianças tivessem sido enterradas de forma irregular, foi realizado com a

presença dos pais, o que não caracterizava ocultação de cadáver. Também não havia provas de lesão corporal, ou que a morte das crianças tenha sido consequências disso, assim como não se demonstrou habitualidade na prática de curandeirismo, não o caracterizando como delito (TJ-MS, 2023).

Sobre a acusação de estupro cometido por Bertolino Larson, também não havia prova do fato, observando que a filha do réu, ao depor em juízo, afirmou não ter sido agredida pelo pai (TJ-MS, 2023).

Depois de solta, a cidade de Campo Grande presenciou o grande mistério. Onde foi parar Célia de Souza? Mudou de cidade, estado? Ou morreu? O fato é que sumiu. E o mais impressionante, em poucos dias, cada morador passou a contar um final diferente para essa história.

Certamente esta é uma das lendas urbanas mais conhecidas pelos moradores da cidade de Campo Grande-MS, nascida e criada aqui. Mais de cinco décadas depois, a história da bruxa sobreviveu ao tempo pela oralidade, mídias impressas e hoje também sobrevive nas matérias jornalísticas e televisivas disponíveis nas diversas plataformas digitais. Os incrédulos dizem que ela morreu na cadeia, ou que essa história não passa de uma lenda criada para assustar crianças e adolescentes.

As pessoas que moram próximo da antiga casa de Célia, atualmente Rua Dracena, no bairro Taquarussu (nas proximidades do atual Shopping Norte Sul Plaza), ainda acrescentam mais detalhes a essa história dizendo que foram desenterrados dezenas de cadáveres de meninos e meninas putrefatos em meio ao brejo, embora nada comprovado, continuam a aumentar as narrativas macabras em torno da história da Bruxa da Sapolândia (Garnes, 2023).

Na ocasião, havia um brejo infestado por sapos, rãs, formigas, cigarras, morcegos, corujas, gatos e lagartos, figuras que remetiam, lendariamente, à ideia de bruxaria, e que, por isso, popularizaram o nome “Sapolândia”. Naquela região, todas as casas eram de madeira, sempre muito simples, e construídas próximas aos córregos que por ali passavam. A casa de Célia não era diferente: apresentava um tom de madeira escura e ficava escondida entre as bananeiras. Os moradores vizinhos daquele tempo contam que, durante as noites, todos os bichos cantavam em uníssono, deixando um clima “bizarro”, uma ensurdecadora algazarra orquestrada pelos sapos.

Em 2017, Marcos de Oliveira, morador da casa ao lado, concedeu uma entrevista para a Rádio Blink 102, em que reviveu a história da Bruxa da Sapolândia e fez uma revelação de um fato vivenciado por ele em 2009:

[...] o forro tava caindo de velho, aí eu coloquei uma escada dessas de pintor e falei pro rapaz, com esses alongador de pintura, pra ele bater. Aí eu peguei e subi, e falei, olha só Zé Luiz tem um caixão aqui! Um caixão? É, bem antigo e está cheio de roupa de criança. Eu pensei que tinha uma ossada lá dentro, mas era cheio de roupa, aquelas calça meia-canela, aquelas botinhas, aquelas sandálias de presilha antiga, de couro. Aí eu peguei e tirei o caixão pra fora e queimei as roupas e finalmente o caixão foi destruído (Oliveira, 2017).

Ele ainda afirmou que recebeu muitos curiosos, desde viajantes estrangeiros a estudiosos, e ali no terreiro da casa, onde muitas galinhas ciscavam pelo quintal, cachorros nem se aproximavam. Além disso, já viu vultos de arrepiar no Dia de Finados (Oliveira, 2017).

Marcos de Oliveira concedeu outras entrevistas. Em 2023, para o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), no quadro “Histórias Perdidas” Caso 05 (parte 1), ele revelou que o senhor Lécio, antigo morador da casa da Bruxa, faleceu no começo do mesmo ano. E que ele, ao contrário de Marcos, nunca sentiu nada de “diferente” na casa, talvez pelo seu ceticismo. Já Marcos, no momento da entrevista, sentia que alguém os observava de dentro da casa, provavelmente uma alma bondosa, como uma criança curiosa (Oliveira, 2023).

Em vários momentos da entrevista, Marcos afirmou ter visto e ouvido muita coisa na área da casa, podendo sentir a negatividade do local. Em 2023, a casa velha de madeira, com apenas quatro peças e um banheiro, continuava da mesma forma que a bruxa deixou, sem melhorias desde a década de 1960, e foi descrita pelo repórter Rodrigo Santos como uma residência “sinistra”. Em depoimento Marcos contou:

O piso [da casa da Bruxa] estava desabando, aí eu falei pro falecido: - vamos desmanchar esse piso aqui e vamos fazer outro porque tem um buraco e está desabando. Aí nos quebramos e fomos refazer. Quando eu falei: - olha o que eu encontrei aqui! Acho que é um túmulo. Era uma tampona de concreto bem grandona com duas estatuas de bode. E o desenho de bode, metade gente metade animal, e uma cruz anticristo de cabeça pra baixo e embaixo escrito em latim.

Tais relatos, entre outros, foram obtidos por meio das entrevistas realizadas com Marcos de Oliveira, cabendo à crença popular a validação, ou não, das informações por ele fornecidas, uma vez que estas permanecem no campo das evidências orais. A maior parte dos objetos (caixões, roupas de crianças) mencionados por Marcos foi incinerada,

o que contribui para o aumento das incertezas quanto à veracidade dos acontecimentos narrados. Contudo, é inegável o cuidado com que ele aborda as manifestações associadas à lenda, bem como o respeito demonstrado pela trajetória de vida de Célia de Souza.

De acordo com TJ/MS (2024), Célia de Souza nasceu em 8 de dezembro de 1920 e muito se questionou sobre seu paradeiro na atualidade. O fato é que se estivesse viva no momento da entrevista, teria 102 anos de idade.

A lenda da bruxa também reverbera outros elementos do folclore, como a presença de gatos, que nas crenças populares possuem ligação direta com o mundo sobrenatural. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2015), o gato assume uma relação com os sonhos e com os saberes ocultos na simbologia. A casa da Bruxa da Sapolândia, hoje abandonada, é visitada apenas pelos felinos.

A casa ainda serve de lembrete de como o imaginário popular pode perpetuar narrativas carregadas de terror e superstição. A “Bruxa da Sapolândia” não é apenas um caso criminal arquivado; tornou-se um símbolo de manifestação cultural do povo campo grandense.

No entanto, o que significa, afinal, ser chamada de “bruxa”? No próximo capítulo, essa questão será estudada a partir de diferentes perspectivas, explorando como o termo “bruxa” se manifesta na representação do folclore, nas tradições religiosas, na relação com a marginalização feminina e na violência simbólica e física ao longo da história. Esse aprofundamento permitirá compreender como histórias como a de Célia de Souza se inserem em um contexto mais amplo de medo, controle social e construção de lendas urbanas.

2. A BRUXA: O FOLCLORE, O FEMININO, A VIOLÊNCIA, A RELIGIÃO

Neste capítulo abordamos a marginalização feminina por meio da trajetória de Célia, que enfrenta o racismo e a exclusão social, e inclusive estando exposta à violência. Historicamente, mulheres em sua condição têm sido submetidas a situações de vulnerabilidade e injustiça. Além disso, Célia é folcloricamente representada como uma bruxa, reforçando estereótipos que aprofundam ainda mais sua marginalização.

A história de Célia de Souza exemplifica como as narrativas sobre bruxas se transformam ao longo do tempo, absorvendo crenças, medos e lacunas históricas. Sua imagem foi associada não apenas aos crimes imputados, mas também a práticas de feitiçaria e rituais místicos, consolidando sua figura no imaginário popular como um ser macabro. Um monstro que precisa ser abatido.

Este estudo demonstra a estreita relação entre a figura da bruxa e a religião, destacando como essa personagem foi historicamente associada à prática do "saravá" e vinculada a religiões de matriz africana ou a tradições pagãs condenadas pelo cristianismo. Essa construção simbólica induziu estereótipos negativos acerca da figura da bruxa e justificou a perseguição dessas mulheres condenadas, evidenciando o papel da religião na marginalização de saberes e culturas ancestrais subalternizados.

Ao longo da história, a sociedade tem criado representações pejorativas dessas figuras, vinculando costumes e tradições herdados de suas ancestralidades como sendo errados ou impuros. Neste capítulo a discussão gira em torno da figura da bruxa que se insere no imaginário coletivo, sendo analisada no âmbito do folclore, religião, marginalização e violência, funcionando como um filtro da realidade que estabelece padrões de percepção e reforça determinados arquétipos dentro de cada estrutura social.

Também a análise da trajetória de Célia e da construção da lenda da Bruxa da Sapolândia permitirá compreender como lendas e narrativas populares refletem e perpetuam estruturas de opressão e exclusão social contribuindo para a reflexão sobre os impactos dessas construções simbólicas na categorização da mulher como ser transgressor.

Assim, ao articular tais impressões, esta análise ressalta a importância de se compreender as dinâmicas sociais e as disputas simbólicas que ainda marcam a sociedade contemporânea.

2.1. Um tanto de Matinta, um tanto de Cuca

Sabe-se que a representação da “bruxa” não é novidade para o folclore. No folclore brasileiro, ela se manifesta nas mãos envelhecidas da Matinta Perera, Cuca, bruxa (tradicional/folclórica), Nicácia, e tantas outras.

Esta primeira personalidade, Matinta Perera, originária da região norte do país e de matriz indígena, é descrita, na maioria de suas referências, como uma bruxa velha que, à noite, se transforma em um pássaro agourento e pousa sobre os muros e telhados das casas, pondo-se a assobiar. Parafraseando Carvalho (2014), trata-se de uma perigosa feiticeira ou mulher velha que, na juventude, cometeu graves pecados e, por isso, precisa cumprir seu fardo – destino estabelecido por uma força sobrenatural, provavelmente em decorrência de um pacto com um demônio, feito em troca de alguma vantagem ou vingança pessoal. Como punição, teria sido condenada a transformar-se em animais durante toda a noite.

Já a segunda, Cuca, tem sua origem as tradições folclóricas portuguesas e espanholas. Consolidou-se, ao longo de dois séculos, como uma figura mitológica amplamente popular em todo território brasileiro, sendo associada ao rapto de crianças desobedientes. O historiador e antropólogo brasileiro Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) a descreve da seguinte forma:

A Cuca ou a Coca [...] identifica-a como uma velha, bem velha, enrugada, de cabelos brancos, magríssima, corcunda e sempre ávida pelas crianças que não querem dormir cedo e fazem barulho. É um fantasma noturno. Figura em todo o Brasil nas canções de ninar. Não há sobre ele episódios nem localizações. Está em toda a parte, mas nunca se disse quem carregou e como o faz. Conduz a criança num saco. Leva nos braços. Some-se imediatamente depois de fazer a presa. Pertence ao ciclo dos pavores infantis que a Noite traz (Cascudo, 2012, p. 295).

Amadeu Amaral (2014, p. 108) elucida que, em Portugal, nas diversas procissões religiosas, “[...] havia um indivíduo vestido de túnica cinzenta e coberto com um capuz, a quem chamavam “côca”. Essa tradição, carregada de significado cultural, demonstra como figuras misteriosas e folclóricas atravessam gerações, ressignificando-se e mantendo-se vivas no imaginário coletivo.

Além disso, sabe-se que, nas celebrações de “Corpus Christi” na Espanha, existia a “coca” ou “mala cuca”, um monstro feita de papelão que causava espanto nas crianças no decorrer do préstito religioso. Como descreve Cascudo (2001, p. 17), “[...] a Coca é apenas um dragão, corpo paquidérmico, patas de grilo, cauda serpentiforme e com um grande par de asas. Símbolo do Mal, o dragão resume peculiaridades de vários animais, como o Mal é uma soma de muitos vícios”.

A pesquisadora Majori Fonseca Claro (2012) ainda lembra que, em Portugal, em alguns festejos semelhantes ao Halloween, abóboras eram esculpidas com olhos e boca macabras e utilizadas como lanternas também popularmente chamadas de “cocas”, termo que, na linguagem popular, significa “cabeça”.

A palavra e a superstição acerca da Cuca estão espalhadas também pelo Brasil. Conforme Cascudo (2001), Carlos Ramos, em um dos seus contos goianos, escreveu: “Ah, sim, a bruxa... Essa, de certo, levou-a o Cuca, num pé de vento, à hora da meia noite...”. Em Pernambuco, a cuca corresponde a mulher velha e feia, feiticeira, igualmente chamada de quicuca, ticuca, rolo de mato. Nas regiões do norte, registram-se as variantes corica, curuca, corumbá. Já em São Paulo, a Cuca assemelha-se ao papão luso-brasileiro, ao bicho-papão, ao tutu de vários estados e ao negro velho de Minas Gerais (Cascudo, 2001).

Sobretudo, a imagem da Cuca que mais conhecemos hoje e, que se popularizou a partir do século XX advém das leituras do *Sítio do Pica Pau Amarelo*, e é descrita como uma figura metamórfica, com características de humano e jacaré. Essa representação apareceu pela primeira vez no livro *O Saci*, publicado originalmente por Monteiro Lobato em 1920 (Lobato, 2019). Com base nessa descrição, a pintora Tarsila do Amaral criou, em 1924, a obra *A Cuca* (Figura 5):

Figura 5: Cuca, de Tarsila do Amaral



Fonte: CURY (2017, p. 1)

A obra expõe uma pintura inspirada no estilo da pintora modernista Tarsila do Amaral, com elementos do folclore brasileiro. No primeiro terço da obra, há uma imagem amarela antropomórfica com olhos grandes e pretos, representando a Cuca, metade humana, metade jacaré. Ao redor, há elementos naturais estilizados, como árvores, plantas e um rio. Além disso, há animais característicos da fauna brasileira, como um sapo, uma lagarta e um pássaro. O uso de cores vibrantes e formas simplificadas remete ao movimento modernista de 22 e ao estilo característico de Tarsila do Amaral, influenciado pelo cubismo e por uma estética primitivista (Amaral, 2003).

No tocante a representação tradicional da bruxa, amplamente conhecida no imaginário popular brasileiro, assemelha-se a grandes animais noturnos. Como afirma Mello (s/d, p. 94), “aparenta a forma de uma enorme e horrenda figura, uma coruja, sugadora de sangue das crianças novas”. Em algumas regiões sertanejas, no entanto, o monstro assume a forma de uma colossal borboleta negra ou pardacenta, nome também atribuído ao inseto que voa ao redor das candeias em certas partes do Brasil. Seja como for, a bruxa é, segundo a crença popular, a sétima filha de um casal, nascida após seis irmãos.

A mulher que carrega a desventura de um destino de bruxa é considerada um caso perdido. Transforma-se em bruxa nas noites de sexta-feira da Quaresma e passa a sugar o sangue de crianças inocentes com menos de sete dias de vida. Diz-se, ainda, que a filha

malfadada pode ser afastada da sina de bruxa caso seja batizada pela irmã mais velha, impedindo, assim, a terrível metamorfose (Sousa, 2015). De acordo com Azevedo (2008, p. 26), “as bruxas representam a maldade, o azar e as piores desgraças da vida”.

Paralelamente a esse estereótipo coloquial da bruxa, existe ainda Nicácia, uma personagem de caráter lendário. Trata-se de uma horrenda feiticeira que vive à margem do rio corrente e que, assim como outras personagens do imaginário popular, é a sétima filha de um casal, condenada a se transformar em bruxa durante a Quaresma. Segundo Mello (s.d.), ela suga o sangue morno de crianças com menos de sete dias de vida.

A medonha velha tinha uma enorme corcunda, fazia resposos e à noite, conversava com os monstros do rio, que lhes obedeciam todos: tinham sido amansados pela feiticeira, com a oração de “São Marcos Bravo”, escrita com sangue e rezada de tras pra diante. Em cima da Cumieira da choupana da Bruxa, morava um corujão espantoso, com cabeça humana e corpo de aves, cujo pio roufenho gelava o sangue nas veias e repercutia longe (p. 103).

As histórias contam que Nicácia vivia em uma cabana misteriosa, que ninguém nunca havia visto. Ela passava seus dias de bruxa renegada a sair de lá. Mas quando escapava sua predição era sempre terrível, cheia de trovões, ventania. Nas noites de confusão, ainda se transformava num horrendo animal. De acordo com Mello (s.d. p. 105) “Seus cabelos cresceram tanto que chegaram aos pés, seu corpo cobriu-se de pelo denso e grosso, as unhas ficaram enormes e aguçadas, os dentes alongaram-se como prêsas de porco, os pés e as mãos criaram barbatanas”.

Pode-se aferir, contudo, certas (ou até grandes) semelhanças entre a lenda da Bruxa da Sapolândia e as histórias das bruxas anteriormente citadas, não é mesmo? Talvez por essa razão Célia de Souza, objeto deste estudo, tenha recebido da população local o título mitológico de “bruxa”, pois muitas das narrativas que conhecemos hoje derivam de referências consolidadas no passado.

O termo “bruxa” atravessa séculos de mitologia, crenças populares e construções sociais, adquirindo diferentes significados conforme o contexto histórico e cultural. Na mitologia, desde as sociedades antigas até os tempos modernos, a figura da bruxa foi ora temida, ora reverenciada, sempre carregando uma aura de mistério, poder e transgressão.

Mitologicamente as bruxas aparecem em diversas culturas, representando tanto o sagrado quanto o profano. Na Grécia Antiga, figuras como Medeia e Circe simbolizavam o domínio sobre forças ocultas, capazes de curar ou amaldiçoar. No imaginário nórdico,

as volvas eram sacerdotisas e videntes que manipulavam o destino. Já no folclore medieval europeu, a bruxa se tornou sinônimo de pacto demoníaco, evocando imagens de feitiçaria perversa e perseguições inquisitoriais (Michelet, 2018).

A associação entre bruxaria e feminilidade também é um aspecto recorrente. Mulheres com conhecimentos sobre ervas medicinais, parteiras e curandeiras foram frequentemente marginalizadas e acusadas de feitiçaria, pois sua autonomia desafiava normas patriarcais (Federici, 2017). O medo e a necessidade de controle sobre essas figuras levaram à criação de mitos que as demonizavam, resultando em perseguições históricas, como os julgamentos de Salem e a caça às bruxas na Europa (Alves, 2022).

Dessa forma, a atribuição do título de “bruxa” a Célia de Souza segue um padrão mítico já estabelecido: uma mulher tida como diferente ou perigosa pela sociedade e transformada em personagem folclórica, incorporando temores coletivos e reforçando estereótipos históricos. A lenda da Bruxa da Sapolândia, portanto, se insere nesse vasto repertório cultural, em que antigas narrativas são ressignificadas para explicar o desconhecido e reforçar o imaginário popular.

2.2. A mulher marginal

Na sociedade brasileira, a representação de Célia de Souza, alcunhada como a "Bruxa da Sapolândia", representa uma construção de estereótipos que historicamente marginalizam a figura feminina. Sua imagem está intrinsecamente ligada a um contexto de desigualdade de gênero, no qual as mulheres são frequentemente subjugadas e relegadas a condições de extrema vulnerabilidade social. De acordo, com Spivack (2010, p. 18):

Se a representação política como fala em nome do oprimido e a representação como re-apresentação do oprimido nas artes ou na filosofia são problemáticas, é exatamente porque cada caso oculta a estrutura de representação envolvida.

Ou seja, as representações das mulheres subalternas são construídas a partir de narrativas dominantes que reforçam sua marginalização. No caso de Célia de Souza, a construção estereotipada de sua imagem como "Bruxa da Sapolândia" reflete um discurso que invisibiliza sua história pessoal e reforça sua condição de exclusão social.

Essa vulnerabilidade e exclusão social, manifestada na imagem da "Bruxa da Sapolândia", encontra ressonância na dinâmica de produção do espaço urbano brasileiro. Os centros urbanos, ao se expandirem e se reorganizarem sob fluxos diferenciados, consolidaram uma segregação espacial onde as elites se distanciaram da força trabalhadora, relegando a organização das cidades à esfera estatal. Essa dinâmica, que molda a realidade sócio-histórica de cidades como Campo Grande, implica a criação de novas ações que influenciam a maneira como certos grupos sociais são percebidos e tratados.

A marginalização de figuras como Célia de Souza não ocorre de forma isolada, mas reflete as estruturas sociais e espaciais que sustentam a exclusão e a vulnerabilidade, sobretudo entre as mulheres. “Vidas precárias são aquelas que não são consideradas vidas, cuja precariedade não é percebida como algo a ser protegido, mas como algo que se pode abandonar” (Butler, 2009, p. 34). O estigma e a exclusão reforçam sua vulnerabilidade, tornando-as figuras descartáveis dentro das estruturas sociais e espaciais opressivas.

Ao vincular Célia à imagem da bruxa, percebe-se uma construção que faz parte do imaginário coletivo e estabelece um modelo de interpretação. Esse modelo atua como um filtro que condiciona a percepção da realidade, determinando como certos arquétipos são compreendidos e reproduzidos (Serbena, 2010).

Estas são questões relacionadas, como no caso de Célia e das lendas sobre bruxas, construídas a partir de uma imagem evocada pela imaginação e criatividade da mente influenciada por um contexto sócio-histórico e cultural compartilhado. Esse processo envolve o leitor, seu conhecimento prévio e o contexto de produção do *corpus* aqui analisado.

No caso, a representação arquetípica da bruxa ou feiticeira em que há impulsos, vontades ou impressões de/para comportamentos ou atitudes usualmente associadas a mulheres idosas, que vivem sozinhas, possuem uma aparência não tão aprazível, não possui filhos, entre outras características. Sendo assim, podemos apreender que os arquétipos são “estruturas básicas e universais da psique, os padrões formais de seus modos de relação são padrões arquetípicos (Hillman, 1992, p. 22).

Há em Hillman, como nos demais autores estudados, certa similaridade entre os termos “bruxa” e “feiticeira”, muitas vezes usadas como sinônimos. O livro em latim *Malleus Maleficarum* de 1484, traduzido para o Brasil sob o título *O Martelo das Feiticeiras* é um exemplo direto dessa correlação, já que foi uma ferramenta concebida

para "martelar" ou esmagar a heresia da bruxaria, como um manual de caça as bruxas, criado pelos inquisidores dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger. Nele a Bruxa e a Feiticeira compartilham do mesmo mal corporificado em forma de mulher.

Nesse contexto, a lenda da Bruxa da Sapolândia coloca Célia de Souza no centro das reflexões, configurando-a como uma figura marginalizada que encarna, de forma simbólica, tanto a bruxa como a feiticeira. Trata-se de uma personagem envelhecida e empobrecida, marcada por traços memorialísticos que contribuem para sua construção como um ser associado ao mal. Tal representação reflete processos de estigmatização, nos quais a personagem é lançada à margem da sociedade, tornando-se alvo de estereótipos, violências e injustiças perpetradas, muitas vezes, por membros da própria comunidade.

Além disso, o silenciamento com que Célia é representada mostra o uso de concepções pejorativas para acentuar a exclusão social e a discriminação de gênero. A representação estereotipada também é uma "forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre 'no lugar', já conhecido, e algo que deve ser repetido ansiosamente[...] como se a sua repetição confirmasse sua realidade" (Bhabha, 1998, p. 110). De acordo com Bhabha (1998), a repetição de imagens pejorativas sobre mulheres marginalizadas reforça sua exclusão, fixando-as em identidades estigmatizadas e sustentando desigualdades sociais, reforçando o ciclo de opressão e visibilização dessas mulheres na sociedade.

A desigualdade de gênero, a exclusão social e a subalternidade das mulheres marginalizadas são questões que se entrelaçam com a história de opressão das sociedades modernas. Ao longo da modernidade, as mulheres foram frequentemente relegadas a papéis subordinados, muitas vezes silenciadas e marginalizadas nas narrativas dominantes. Spivak (2010), ao analisar a subalternidade, destaca que as mulheres, especialmente aquelas de grupos marginalizados, são impedidas de falar e de serem ouvidas pela estrutura patriarcal e pelas forças coloniais.

Essas mulheres, especialmente as pobres, negras ou indígenas, são silenciadas e colocadas à margem com a imposição de normas de gênero produzidas e impostas pelas sociedades eurocêntricas nos processos de colonialidade. A modernidade, ao afirmar sua supremacia através de um discurso racista e colonial, criou e disseminou a imagem do "outro" inferior, cujas vivências e identidades foram inferiorizadas. Como observa Hall (2003), a identidade cultural é dinâmica e não fixa, sendo moldada pelas histórias e representações que as sociedades criam sobre si mesmas. Nesse cenário, são retirados das

mulheres o direito e a voz, passando a ocupar as margens da sociedade, sendo subalternizadas.

Como aponta Lugones (2014), a colonialidade do gênero estruturou uma divisão que inferiorizou as mulheres racializadas, principalmente as que não concordavam com os ideais eurocêntricos de feminilidade. A colonialidade não apenas subordinou as mulheres pobres, indígenas e negras, também apagou suas formas de conhecimento, espiritualidade e organização social. Lugones (2014, p. 743) destaca que "a modernidade/colonialidade introduziu uma estrutura hierárquica de gênero, racializando e desumanizando mulheres não brancas".

A lenda de Célia de Souza foi construída e ressignificada de diferentes maneiras ao longo do tempo, assumindo contornos diversos conforme os discursos e interesses que a cercam. A forma como essa narrativa foi disseminada influencia diretamente a percepção social sobre Célia, mostrando como mitos e relatos populares podem reforçar as desigualdades e servir como instrumentos de questionamento e reconstrução simbólica.

A relação entre lenda e cultura é essencial para entender como as narrativas populares são construídas e ressignificadas ao longo do tempo. As lendas não surgem de forma isolada; elas exprimem as crenças, os valores e as tensões sociais de determinada época. De acordo com Drummond (2001), desde tempos remotos, os povos primitivos criaram relatos fantásticos, que partiram de acontecimentos reais e ao longo do tempo foram transformados pela imaginação, incorporando elementos maravilhosos e sobrenaturais.

Esse processo demonstra como as lendas não apenas preservam memórias coletivas, mas também influenciam identidades e percepções. Isso mostra que a história de Célia se insere em um imaginário coletivo que associa figuras femininas a elementos místicos, reforçando normas e hierarquias. Assim, as lendas refletem as dinâmicas culturais, ou seja, podem ser reinterpretadas para questionar padrões estabelecidos e abrir novas possibilidades de significação.

A história sobre a lenda "Bruxa da Sapolândia" transitou do relato popular para a condição de lenda urbana e consolidou-se como um marco na cultura regional de grande relevância. Dessa forma, sua representação não se limita à sua trajetória individual, mas apontam aspectos mais amplos da cultura popular e os elementos que a constituem.

A cultura é um processo dinâmico, constantemente remodelado por diferentes influências ao longo do tempo. No entanto, a sociedade tende a enxergá-la como algo estático e imutável, o que leva à cristalização de estereótipos e identidades fixas. Essa

percepção limitada dificulta a compreensão da cultura como um campo de disputas simbólicas, onde narrativas são construídas, ressignificadas e, muitas vezes, instrumentalizadas para reforçar hierarquias sociais e exclusões históricas.

Nesse sentido, a forma como a história é contada reflete não apenas sua trajetória individual, mas também os mecanismos sociais que influenciam determinadas representações e as disseminam. Como destaca Silva (2007, p. 491), “a construção de nossas identidades – seja nacional, étnico-racial ou pessoal – ocorre ao apreendermos e compartilharmos uma visão de mundo, refletida nos valores, atitudes, princípios e ações que adotamos”.

Como já dito, as narrativas populares não são neutras; elas carregam significados que podem tanto reforçar desigualdades quanto abrir espaço para novos olhares e interpretações críticas. A construção dessas histórias está atrelada às crenças e valores de uma sociedade, que muitas vezes transforma indivíduos em símbolos de medo e transgressão, reforça estereótipos e promove marginalizações.

Como destaca Gomes (2003, p. 171), “Nesse sentido, [...] estamos tratando de processos densos, fluídos e plurais, construídos pelos sujeitos sociais ao longo da história, nas dinâmicas das relações sociais e culturais”. Assim, reconhecer essas especificidades e os impactos dessas disparidades é essencial para desnaturalizar narrativas e as estruturas de poder que perpetuam exclusões e injustiças, possibilitando novas perspectivas e reconstruções identitárias.

O ato de desafiar essas estruturas de poder e propor uma nova forma de olhar para as identidades e para as relações sociais, afastando-se das lógicas eurocêtricas que dominaram as narrativas históricas, é chamado por Walter Mignolo de decolonialidade, pois busca reconfigurar a produção do conhecimento, dando espaço para epistemologias que foram silenciadas pelo colonialismo: “A decolonialidade busca abrir um campo de conhecimento que se afasta da lógica eurocêntrica, revalorizando as epistemologias que foram silenciadas pelos processos coloniais” (Mignolo, 2005, p. 17).

Dentro da perspectiva decolonial, compreender a experiência da mulher significa reconhecer as camadas de opressão que foram impostas historicamente a elas. Segundo Curiel (2016), os feminismos decoloniais buscam a transformação radical das estruturas de poder e o reconhecimento do protagonismo feminino das mulheres indígenas, negras e periféricas na tentativa de construir novas possibilidades de existência. Curiel (2016, p. 58) aponta que “os feminismos decoloniais são uma resposta à necessidade de criar

alternativas ao pensamento feminista eurocêntrico, que muitas vezes reproduz as mesmas lógicas coloniais que diz criticar”.

Na busca de reafirmar suas histórias e desafiar os discursos de marginalidade, as mulheres têm buscado reafirmar suas identidades criando novas formas de resistência. A bruxa, por exemplo, pode ser reinterpretada como um símbolo de autonomia e saberes ancestrais, indo na contramão da lógica eurocêntrica que a demonizou, pois, “a caça às bruxas foi uma guerra contra as mulheres e contra formas de conhecimento que ameaçavam a consolidação da ordem capitalista e patriarcal” (Federici, 2017, p. 34). Em outras palavras entendemos que a demonização das mulheres serviu para justificar a perseguição e o controle sobre seus corpos e práticas culturais, principalmente aquelas que desafiavam as normas cristãs.

Portanto, dentro da perspectiva decolonial, além de reconhecermos as opressões impostas às mulheres, também evidenciamos o papel ativo delas na produção de conhecimento, na resistência cultural e na luta pela recomposição das relações sociais. Segato (2021) explica que a colonialidade reforçou o sistema de dominação que vincula o corpo da mulher a territórios de exploração: "o corpo das mulheres sempre foi um território de disputa dentro das lógicas coloniais, onde a violência de gênero atua como um mecanismo de controle e silenciamento" (Segato, 2021, p. 96).

A mulher decolonial, além de vítima de um sistema excludente, é sujeito político e agente de transformação, com capacidade de ressignificar a própria existência e construir novas narrativas de pertencimento e emancipação. De acordo com Quijano (2005), a decolonialidade precisa ser entendida como um processo de libertação epistemológica que rompe com as estruturas de poder impostas pelo colonialismo. Portanto, a decolonialidade do feminismo denuncia as formas de opressão e propõe novas formas de organização social e de produção de conhecimento orientadas para valorização de experiências e saberes das mulheres historicamente marginalizadas.

A mulher marginalizada, portanto, torna-se um ponto de interseção entre as lutas de gênero e as resistências anticoloniais. Sua subalternidade não é apenas uma condição imposta, mas um campo de resistência e luta pela reconfiguração das relações de poder. Repensar essas construções sociais abre caminho para a visibilidade, a autonomia e a emancipação das mulheres na sociedade.

2.3. A religião

Ao longo da história, crenças e mitos foram utilizados para reforçar estruturas de poder e estabelecer normas sociais. A religião foi um dos principais espaços onde se buscou eliminar as referências culturais.

Esse processo remonta ao período medieval, quando o cristianismo se consolidava e o paganismo perdia força na Europa. Nesse contexto, especialmente as mulheres que praticavam saberes tradicionais relacionados à cura e a outros rituais passaram a ser estigmatizadas como bruxas. Em um ambiente de intenso fanatismo religioso, essas mulheres eram submetidas a julgamentos baseados no direito inquisitório e, frequentemente, condenadas.

Nas palavras de Bento (2017, p. 31)

O período da inquisição foi uma época marcada pela arbitrariedade, em que nos processos existia a concentração da atividade de investigação, acusação e julgamento nas mãos de uma única pessoa. Tal procedimento não observava a possibilidade do contraditório e da ampla defesa, como corolário do devido processo legal, inobservando a presunção de inocência.

A Inquisição representou uma época de grande arbitrariedade jurídica, em que os procedimentos legais foram amplamente negligenciados. A centralização das funções de investigação, acusação e julgamento em uma única autoridade gerava um sistema profundamente injusto, no qual as partes acusadas eram privadas da oportunidade de se defender adequadamente. A presunção de inocência, um princípio fundamental do direito, era desrespeitada, pois a simples acusação frequentemente se tornava suficiente para uma condenação.

Esse contexto exacerbava as perseguições e injustiças, especialmente contra mulheres, que eram acusadas de práticas religiosas ou culturais vistas como subversivas, pois contrariavam a verdade absoluta escrita por Deus e que serviam para direcionar corretamente a vida das pessoas e apontados por Eymerich e Pena (1993, p. 10):

Face à verdade absoluta, não cabem dúvidas e indagações da razão ou do coração. Tudo já está respondido pela instância suprema e divina. Qualquer experiência ou dado que conflita com as verdades reveladas só pode significar um equívoco ou erro.

Essa visão reforçava o caráter dogmático e inflexível da Inquisição, tornando impossível qualquer questionamento ou defesa diante da acusação. Esse cenário ilustra como as identidades culturais e religiosas podem ser constantemente contestadas e marginalizadas pela imposição de uma "verdade absoluta", como bem argumentam Eymerich e Pena (1993), demonstrando a forma como as narrativas religiosas populares são usadas para justificar o controle e a repressão.

Dentro desse contexto de repressão, é importante destacar que o conhecimento tradicional, historicamente transmitido por mulheres, sempre fez parte da sociedade. Como observado por Siliprandi (2009), o saber feminino, relacionado a práticas de cura e à arte de partejar, foi amplamente reconhecido em diversas civilizações, sendo muitas vezes central para o cuidado da comunidade. No entanto, essa sabedoria foi frequentemente associada a práticas "heréticas", sendo alvo das mesmas perseguições que atingiam outras formas de resistência cultural e religiosa.

A relação entre a figura feminina e a maldade é um conceito antigo, constituído pela narrativa bíblica que relata o afastamento de Adão e Eva do paraíso. Segundo essa tradição, Eva, induzida pela serpente, desrespeita as ordens divinas ao provar o fruto proibido, desencadeando a punição divina (Kramer; Sprenger, 2015).

Conforme apontam os autores, a Igreja Católica recorria à alegada fragilidade feminina para respaldar sua doutrina de repressão à "bruxaria". A noção de que as mulheres eram vulneráveis sustentava a crença de que estariam mais suscetíveis à influência de forças malignas, podendo, assim, ser vistas como agentes do mal (Portela, 2017; Silvino, 2023).

Durante a transição da Idade Média para a Idade Moderna, a Igreja disseminou amplamente essa concepção. Um dos documentos mais representativos desse período é o *Malleus Maleficarum*, manual utilizado pelos inquisidores para identificar e condenar mulheres acusadas de "bruxaria". Para que fossem classificadas como tais, elas deviam primeiro passar por um processo de desvalorização, no qual sua humanidade era questionada (Portela, 2017). Dessa forma, consolidou-se a ideia da mulher como um ser inferior, propenso à traição, de natureza frágil e inclinada ao mal, cuja obediência e repressão eram vistas como essenciais.

A construção simbólica da bruxaria, sustentada por discursos religiosos, consolidou um imaginário coletivo permeado pelo medo e pela perseguição. A mulher identificada como bruxa era alvo de marginalização e opressão, associada a práticas demoníacas e percebida como uma ameaça à ordem social.

Esse contexto, enraizado historicamente, não apenas justificou a repressão feminina na Europa medieval, mas também reverberou em outras culturas.

Na sociedade brasileira, por exemplo, a desvalorização e a marginalização da cultura africana, incluindo sua arte e religiosidade, constituem um processo contínuo de apagamento identitário. Esse fenômeno não apenas enfraquece a identidade coletiva da população negra, mas também impõe a negação forçada de suas referências culturais. Nesse sentido, Gomes (1995, p. 40) destaca que “a identidade não é inata, ela se constrói em determinado contexto histórico e cultural”, evidenciando como esse processo de exclusão impacta diretamente a construção e a afirmação identitária dos povos afrodescendentes no Brasil. Essa dinâmica opera de maneira sutil, mas constante, enfraquecendo o reconhecimento e a preservação das tradições afrodescendentes.

A incompreensão dos grupos dominantes em relação à lógica e aos significados dos rituais decorreu de um processo contínuo de repressão e marginalização dessas tradições. Nesse contexto, Nascimento (1979, p. 112) destaca que "as concepções metafísicas da África, seus sistemas filosóficos, a estrutura de seus rituais e liturgias religiosos, nunca merecem o devido respeito e consideração como valores constitutivos da identidade do espírito nacional". Essa perspectiva mostra como as tradições africanas foram historicamente desvalorizadas e excluídas do reconhecimento cultural e social.

Esse cenário de estigmatização e perseguição também se reflete na forma como determinadas tradições culturais foram marginalizadas e deslegitimadas ao longo do tempo. Em muitos povos, a sabedoria popular assume um caráter oral, sobretudo em áreas rurais e mais humildes. Essa sabedoria é transmitida e, assim como em sua vertente escrita, contribui para a identidade cultural e étnica de um povo, por vezes se convertendo em aspectos religiosos populares. Ela se adapta constantemente a novas realidades, modificando-se mais facilmente com o tempo, agregando novos saberes e oferecendo respostas para novos problemas (Lima et al., 2014).

No Brasil, as crenças e práticas de matriz africana foram frequentemente alvo de discriminação, sendo interpretadas sob a ótica do cristianismo dominante como ameaçadoras ou heréticas. Esse processo não apenas reforçou a exclusão social de grupos historicamente oprimidos, como também contribuiu para a construção negativa dessas práticas, que persistem até os dias atuais. A figura da bruxa é associada a todo esse arcabouço religioso, ligada tanto ao paganismo quanto a religiões de matriz africana, representando mulheres com conhecimentos de magia e outras vertentes não permitidas pelo cristianismo e não abençoados por Deus. Portanto, elas lidam com o oculto, e são

repudiadas por religiosos, o que muitas vezes justifica a sua perseguição e a sua associação a crimes.

A relação entre as religiões de matriz africana e o cristianismo não resultou na formação de uma nova religião, “trata-se, na verdade, de um pluralismo religioso, no qual diferentes crenças coexistem por meio de trocas simbólicas e da convivência pacífica em um mesmo espaço social e geográfico” (Munanga, 2020, p.10). Nesse contexto, apesar das influências mútuas e da interculturalidade manifestada na miscigenação de práticas e divindades, cada tradição religiosa preservou sua identidade e especificidades, reafirmando a diversidade e a riqueza do patrimônio cultural brasileiro.

A religião e os mitos populares manifestam-se na lenda da “Bruxa da Sapolândia”, cuja história está enraizada no imaginário coletivo e no folclore local. Acusada de praticar “saravá”, termo frequentemente associado a rituais de religiões de matriz africana, a personagem foi estigmatizada como bruxa, tornando-se alvo de desconfiança e temor. Suas supostas feitiçarias, que envolviam rezas, ervas e encantamentos, foram interpretadas sob a ótica cristã como práticas demoníacas, reforçando a rejeição a essas manifestações religiosas.

A história da "Bruxa da Sapolândia" aponta para a intolerância religiosa e demonstra como as práticas religiosas populares e tradicionais foram historicamente marginalizadas e criminalizadas em nome de um poder religioso centralizado. Ela simboliza a persistência de saberes ancestrais e a resistência cultural diante da imposição de uma única verdade, amplamente defendida pelo cristianismo.

A bruxa Célia é um dos muitos exemplos desse processo histórico, no qual crenças religiosas foram utilizadas como instrumento de marginalização, alimentando narrativas persecutórias e consolidando estereótipos que associavam determinadas expressões culturais ao mal e à heresia.

2.4. A violência e o terror

As narrativas fazem parte da experiência humana, seja de forma oral ou escrita, acompanhando diversas civilizações ao longo da história. Essas histórias compreendem relatos de eventos reais, ficções ou uma combinação de ambos. As lendas, por exemplo, desempenham um papel crucial na transmissão de saberes coletivos, com registros que datam de períodos anteriores à invenção da escrita, como evidenciado em pinturas

rupestres nas cavernas. A humanidade, portanto, apresenta um longo histórico de compartilhamento de suas narrativas (Canavarros; Voltolini, 2020).

Para Bruner (1996), a narrativa constitui uma forma de pensamento que organiza a experiência humana no contexto social, incluindo o conhecimento que os indivíduos têm sobre o mundo e as interações que mantêm com ele. A narrativa não se limita a uma simples representação, mas é construída a partir das vivências individuais e particulares de cada sujeito, sendo, assim, contextual e singular. Essa experiência não pode ser validada cientificamente, pois se fundamenta na tradição, e não em comprovações científicas.

Entretanto, a narrativa possui uma capacidade notável de transcender seu contexto original, permitindo que ela seja descontextualizada e ressignificada em diferentes cenários e experiências. Como afirma Bruner (1996), a ressignificação das narrativas permite novas interpretações entre narrador e receptor, conectando diferentes tradições e conhecimentos, o que atribui à narrativa um caráter de quase universalidade. No entanto, é fundamental reconhecer que essa universalidade não apaga a importância da origem singular de cada narrativa, que serve como base para suas múltiplas interpretações.

Esse processo de ressignificação é evidente em lendas como a da Bruxa da Sapolândia, onde o horror e a violência servem como recursos narrativos que expressam temores coletivos, revelando as tensões socioculturais. Tais construções simbólicas podem transcender seu contexto original, permitindo múltiplas interpretações ao longo do tempo, o que contribui para a preservação da tradição oral e a continuidade dessas narrativas na memória coletiva. Nesse sentido, Bhabha (1998) nos alerta sobre a importância da negociação de significados culturais, ressaltando que o colonialismo não é apenas uma questão de opressão física, mas também uma luta simbólica pelo controle das representações culturais e narrativas.

O mundo, de fato, é marcado pela violência e pelo medo, com disputas constantes entre as espécies e dentro de uma mesma espécie, na luta por posições de poder. Doenças, fome, intempéries e outros fatores geram dor, incerteza e morte. O ser humano, por sua vez, precisa se proteger tanto de predadores quanto de outros indivíduos de sua própria espécie, recorrendo, muitas vezes, à violência para garantir sua sobrevivência. Como aponta Ginzburg (2012), a própria estrutura da sociedade, permeada pela violência, patriarcado e escravismo, cria um cenário que fomenta a violência estrutural, gerando o “impacto traumático das experiências de barbárie brasileiras” (Ginzburg, 2012, p. 20).

O medo, portanto, torna-se uma sensação primordial na experiência humana. Desde cedo, as pessoas são expostas a histórias que evocam o mágico, o fantástico e o aterrador, com o objetivo de educar, proteger e, ao mesmo tempo, explorar a imaginação e o temor. Como observa França (2016), o medo é um dos sentimentos mais antigos e fundamentais da humanidade, responsável pela sobrevivência, pois ajuda o ser humano a identificar e evitar situações de perigo como mostra Michelli (2014):

O medo é considerado o mais antigo dos sentimentos, vivenciado não só individualmente, como por coletividades e marcando as civilizações humanas [...]. Definido como uma reação complexa do nosso organismo a situações de perigo, oriundas do ambiente externo em que vivemos, há um componente benéfico do medo que auxilia o ser humano a detectar e avaliar os perigos a que se vê sujeito, buscando se resguardar das ameaças na luta pela sobrevivência (Michelli, 2014, p. 400).

De acordo com a autora, o medo está diretamente relacionado à reação do organismo diante de situações de perigo e tem um componente benéfico que auxilia na avaliação e detecção das ameaças, buscando a autopreservação.

Correa (2021) complementa essa ideia, destacando que o medo provoca um choque emocional que desencadeia reações de defesa, como paralisia, fuga ou luta. Além disso, ele é socialmente construído, refletindo os diferentes arranjos e perigos presentes nas comunidades.

O medo, ao mesmo tempo, desperta fascínio, como se vê na popularidade das histórias de terror e filmes, que exploram o componente misterioso do medo. Jogos de terror, tanto digitais quanto analógicos, e brincadeiras que evocam o medo fazem parte dessa busca humana por emoções fortes. Esse fascínio ocorre porque, em situações de medo fictício, o cérebro libera dopamina, o que provoca uma sensação de prazer, mesmo diante de um risco inexistente (Correa, 2021). Assim, o medo repousa especialmente no que não é visto ou entendido, como fenômenos naturais históricos e contemporâneos (França, 2016).

Entre os medos mais profundos, a morte é incomparável. Sendo impossível de ser experienciada de forma consciente, ela se configura como o maior dos mistérios, causando simultaneamente fascínio e terror (Michelli, 2014). Nesse contexto, a literatura que explora os pavores naturais humanos, seja ela realista ou ficcional, consegue atrair os indivíduos, proporcionando um maior contato com seus medos e possibilitando seu controle (França, 2016).

O medo também se relaciona com o que é incompreendido, representado muitas vezes por imagens que remetem ao oculto, ao desconhecido e ao fora do padrão. Correa (2021) destaca que o monstro, por exemplo, invoca esses medos, explorando o inconsciente coletivo e sendo construído a partir de elementos que provocam a percepção de perigo. O monstro representa o risco fundamental da existência humana e mantém sua presença tanto em lendas e mitos quanto na literatura e no cinema contemporâneo.

Segundo Cohen (2000), a persistência do monstro em narrativas folclóricas reforça a ideia de que o medo é duradouro, representando perigos que não podem ser completamente superados. Essa imagem mística, muitas vezes impossível de ser derrotada, mantém sua aura assustadora através da adaptação a diferentes tempos e culturas, sempre mutável, mas com a mesma função simbólica do medo do desconhecido. Correa (2021) observa, ainda, a capacidade do monstro de se reinventar, como no caso dos vampiros, que mudam de forma, mas continuam a representar o mesmo medo atávico.

Os monstros se apresentam de diversas formas: criaturas disformes, seres humanos com comportamentos estranhos ou indivíduos comuns que, através de atitudes misteriosas, provocam insegurança. Essa multiplicidade de representações e a constante ressignificação do monstro demonstram como ele é uma expressão das várias nuances do medo humano, que, ao ser recontado, vai perdendo o impacto original, mas mantendo sua essência aterrorizante (Correa, 2021).

Essas histórias de terror, muitas vezes contadas a crianças, utilizam o medo para reforçar normas e valores sociais. O folclore brasileiro, repleto de histórias que associam o terror ao comportamento social, não escapa a essa lógica. Correa (2021) destaca que o medo pode ser socialmente construído, conforme os arranjos culturais e os perigos que cada comunidade vivencia. O folclore, em sua relação com o medo e o terror, revela as tensões sociais que buscam moldar comportamentos e práticas culturais.

Assim como medo, a violência também está associada à bruxa que frequentemente transita entre a alegoria e a realidade, personificada por suas práticas rituais e pela violência de gênero que as subjuga e a marginaliza. Para Federici (2017), o conceito de bruxa está associado à violência estrutural, tanto em suas manifestações físicas quanto simbólicas, contra mulheres, crianças e indivíduos considerados fora do padrão ou marginais.

Em relação a Célia não é diferente, a construção da bruxa está alinhada a tradição de estigmatização da mulher associada ao oculto, ao perigo e a violência. No folclore, é a bruxa a responsável por eventos trágicos e violentos, como envenenamentos e rituais

macabros. No contexto da Bruxa da Sapolândia, a morte de crianças pode ser entendida como a continuidade das narrativas em que a mulher é sempre a responsável por tudo o que é nocivo ou transgressor na sociedade.

A forma como a morte das crianças foi veiculada pela mídia local, exemplifica esse processo de construção simbólica, pois em diversas tradições folclóricas se associa à transgressão da mulher a perda da inocência infantil vinculando-a ao pecado ou ao mal que ela representa. A história de Célia de Souza mostra como a narrativa de bruxa foi construída e amplificada pela imprensa, contribuindo para sua desumanização e criminalização. Nesta direção, Federici (2017) explica que "a figura da bruxa como assassina de crianças serviu para alimentar o pânico moral e consolidar uma visão da mulher independente como uma ameaça à vida e à moralidade" (2017, p. 215).

A violência das acusações não se limita às mortes das crianças em si, mas também à violência simbólica da estigmatização da mulher pobre e marginalizada, em associação a práticas monstruosas. De acordo com Lugones (2014), a alcunha de bruxa associada à morte e à violência está relacionada à concepção colonial do gênero, que sempre foi usado como um instrumento de controle social. Lugones (2014, p. 748) argumenta que a "figura da bruxa foi usada para marginalizar mulheres que resistiam à repressão patriarcal e colonial".

Nesse sentido, as mortes das crianças atribuídas à Célia podem ser entendidas como a manifestação da violência estrutural, que dá continuidade ao estigma e à marginalização de mulheres que subvertem as normas sociais. Esse processo de construção simbólica da figura feminina como ameaçadora e transgressora remete à crítica presente na obra que veremos a seguir:

Figura 6: A relação da bruxa como monstro na visão do pintor espanhol Goya de 1799



Fonte: Haubert (2022, p. 1)

A obra é uma gravura do pintor espanhol Francisco de Goya, criada em 1799 como parte da série *Los Caprichos*, que explora temas de superstição, ignorância e medo. A cena retrata uma imagem monstruosa carregando outra, provavelmente duas bruxas, de maneira grotesca. A composição tem um tom sombrio e perturbador característico das obras de Goya, que frequentemente abordavam o irracional e o assustador. O uso de contrastes entre luz e sombra, além da expressividade das representações, contribui para a sensação de horror e desconforto.

Aqui em Goya temos a imagem típica de uma bruxa, horrenda, disforme, montada numa vassoura, e acompanhada de um animal noturno – a coruja.

De acordo com Castro (2010), Goya criticava duramente as crenças populares a respeito de bruxaria que eram usadas como justificativas de perseguições às mulheres. Ao intitular sua obra, *Linda Maestra* que significa *ótima professora*, ele se utilizou da ironia, pois acreditava-se que as mulheres aprendiam magia negra com os demônios e na pintura vê-se a bruxa ensinando algo ao monstro.

A bruxa foi retratada como um monstro, o que pode ser interpretado como uma provocação ao medo que as pessoas tinham das mulheres com conhecimento e poder (Castro, 2012). Alguns pesquisadores sugerem que a cena dessa pintura representa a superstição e a corrupção moral. A pintura ainda pode simbolizar aqueles que ensinam o

mal, e o monstro, ao contrário, pode ser associado à sociedade que é manipulável (Nunes, 2013).

Assim, a imagem da bruxa, difundida na cultura popular e nas artes visuais, atua como um instrumento de controle social, com objetivo de moldar a percepção sobre a mulher, como sendo um ser desviado ou ameaçador. Para Segato (2021) a marginalização das mulheres é um fenômeno estruturante da sociedade patriarcal, reforçada por representações simbólicas que associam o feminino ao perigo e ao irracional.

Esse processo de marginalização está relacionado com a construção de uma “figura de alteridade” para ser imposta sobre os subalternos (Bhabha, 1998), refletindo-se na representação da mulher como a bruxa ou monstro. Nesse contexto, a subalternidade não é apenas uma condição de marginalização, mas também de impossibilidade de representação autêntica. A bruxa da Sapolândia, por exemplo, encarna essa figura de alteridade, sendo um reflexo das tensões sociais e das normas de gênero, raça e classe que emergem da colonialidade.

Em suma, a lenda da Bruxa da Sapolândia é uma construção simbólica que representa não apenas o medo e a violência, mas também os processos históricos de marginalização e exclusão. Ao associar a mulher, especialmente a mulher periférica, a imagens místicas e maléficas, a sociedade reafirma e naturaliza hierarquias de gênero, classe e raça. A modernidade, nesse contexto, não pode ser entendida como um processo de universalização da razão, mas como um movimento de imposição de um modelo único de identidade e saber, que marginaliza as culturas subalternas e os saberes não oficiais.

O próximo tópico discorrerá sobre Célia de Souza, personagem central da presente pesquisa.

2.5. Afinal, quem é Célia de Souza?

Célia de Souza nasceu em 1920, no então estado de Mato Grosso, que mais tarde viria a se tornar Mato Grosso do Sul. Ela não vivia sozinha; era companheira de João Luiz, um parceiro que não tinha mais de 20 anos. Ele possuía uma motocicleta, e o som de sua moto em funcionamento na casa era associado pelas pessoas às mortes ocorridas na propriedade (Barros, 2022).

Pouco se sabe sobre sua vida e seu passado, mas o que é conhecido é que, aos 49 anos, ela foi presa sob a acusação de ter matado pelo menos seis crianças e enterrado seus

corpos na região próxima à sua residência, localizada na Sapolândia, em Campo Grande (Campo Grande News, 2014).

Ela foi uma figura que marcou o imaginário popular de Campo Grande (MS) entre as décadas de 1960 e 1970, ficando conhecida como a "Bruxa da Sapolândia". A mulher foi descrita como uma pessoa reclusa e de poucos recursos. O pouco que se sabe sobre Célia, foi construído por meio das notícias da época e do relato oral transmitido pelas gerações (Campo Grande News, 2014).

Na década de 1960, Célia era reconhecida por cuidar de crianças enquanto seus pais trabalhavam nas fazendas, assim como outras cuidadoras da região. No entanto, sua imagem também estava associada à de uma bruxa, sendo vinculada à prática de feitiçaria. Entre os rituais que lhe eram atribuídos, destacavam-se práticas como costurar a boca de sapos para amaldiçoar ou matar alguém, além de outras crenças provenientes de religiões populares (Barros, 2022).

Os cuidados de Célia, ou talvez por falta de cuidados, logo se tornaram conhecidos, especialmente pela alimentação precária e pela desnutrição das crianças. Além disso, os relatos indicam que ela maltratava as crianças ou até as utilizava em rituais, incluindo a retirada de seu sangue.

Embora não haja comprovação judicial da participação de Célia nas mortes das crianças, o medo e as narrativas populares consolidaram sua imagem de bruxa e transformaram a sua história na lenda urbana mais famosa da cidade. As pessoas ainda contam histórias sobre o paradeiro e o impacto da presença de Célia em seu bairro colaborando com muitas especulações (Campo Grande News, 2017a). Há, como se observa, uma construção que remete a fatos, a pessoas que viveram no local, e também ao folclore, seguindo influências sociais e apresentando um processo que refletem preconceitos e constructos sociais.

De acordo com reportagens do jornal *Campo Grande News* (2014), Célia foi marginalizada pela sociedade e alvo de preconceitos. A falta de registros precisos torna difícil determinar até que ponto as acusações contra ela teriam veracidade. Foi o imaginário popular que a transformou em uma bruxa temida e associada a práticas de magia negra e rituais que envolviam sacrifícios infantis (Campo Grande News, 2017a).

Assim, Célia de Souza permanece até os dias de hoje, uma personagem controversa, cujo nome está ligado às acusações que sofreu e às lendas que derivam dela. Sua história é um exemplo de como o medo e o imaginário popular podem transformar

uma pessoa real em uma narrativa lendária que mostra as complexidades sociais e culturais de uma época.

Conforme o Jornal *Campo Grande News* (2017b), a história de Célia inspirou André Alvez, que em 2018 lançou sua obra *A Bruxa da Sapolândia*. O livro reconstrói sua trajetória enquanto vizinho de Célia e explora os boatos sobre sua representação levantando questões sobre preconceito e exclusão social, conforme será visto no capítulo 3.

3. O LIVRO *A BRUXA DA SAPOLÂNDIA* DE ANDRÉ ALVEZ

Neste capítulo, a pesquisa dedica-se a analisar o romance literário *A Bruxa da Sapolândia* lançado em 2018, de autoria de André Alvez, com ênfase na construção da personagem Célia de Souza no contexto da narrativa ficcional, bem como nas estratégias utilizadas pelo autor para a reelaboração da lenda original. Para complementar a análise, foi realizada uma entrevista com o escritor, com o objetivo de obter informações diretas acerca de suas motivações, intenções e interpretações relacionadas à obra.” Por meio da discussão da temática e do contexto em que foi criada, buscamos clarificar nosso ponto de vista sobre a obra, esclarecer ambiguidades e explicar as escolhas estilísticas, além de estreitar os laços entre esta pesquisa e o autor em questão e conectá-la aos objetivos gerais desta pesquisa.

A Bruxa da Sapolândia é uma narrativa originada de rumores e contos, e resgata a cultura e o imaginário do Mato Grosso do Sul. A obra valoriza as tradições locais e explora o processo criativo do autor, conectando-se com a história oral e os relatos de sua pesquisa. A obra é uma ficção na qual o autor afirma que se aproveitou de um fato real da cidade de Campo Grande para compor um enredo fantástico.

As perguntas foram elaboradas com o objetivo de conduzir a entrevista de forma mais fluida e focada nas questões mais importantes para a pesquisa, principalmente sobre sua biografia, sobre seu contato com a lenda urbana e, mais precisamente, a Bruxa da Sapolândia, sobre a produção do romance ficcional de mesmo nome, sobre Célia de Souza e sobre a importância da divulgação da cultura regional.

O escritor foi recebido com uma acolhida carinhosa que o deixou entusiasmado tanto com o convite quanto com a discussão de sua literatura em âmbito acadêmico. A conversa com o escritor apaixonado pelo folclore local foi agradável e frutífera, rica em detalhes e informações.

3.1. A entrevista

André Luiz Alvez, que nasceu e foi criado em terras campo-grandenses, tem formação em Comunicação Social, Publicidade e Propaganda pela UNISA-SP. Foi cronista no caderno B do Correio do Estado durante 8 anos. Já foi presidente da UBE-MS e é colunista do blog literário *Digestivo Cultural*. Sua primeira publicação foi *No pantanal não existe pinguim*, independente e, posteriormente *O santo de cicatriz* um romance que

se passa nos arredores de Aquidauana, Corumbá e Campo Grande. Adiante escreveu um livro a partir de uma seleção de crônicas para o correio do estado chamado *Crônicas na cidade* e logo após, *A Bruxa da Sapolândia*. Em seguida vieram *O olho esquerdo*, *Todo bicho alado sente medo do vento* e por último *Nossas crônicas*.

De acordo com o autor, embora *A Bruxa da Sapolândia* tenha sido muito importante para divulgá-lo enquanto escritor, não considera ser o seu melhor livro, pois já escreveu outros muito melhores, e com finais mais impactantes. Mesmo hoje, ele segue sendo o seu livro de maior repercussão e venda e aponta que este fato se deve por sua história ter virado uma lenda urbana emblemática de Campo Grande-MS.

O autor conta como foi sua infância em Campo Grande-MS e como era a região onde morava na década de 70, ao lado do portão de ferro:

Eu nasci quatro quadras acima do portão de ferro, e pra quem não sabe era a estrada que passavam as boiadas para depois irem pro matadouro e acabava onde hoje é o monumento da cabeça de boi. Ali era um local marcante de Campo Grande, e muita gente não sabe desse detalhe, porque tem aquela cabeça de boi lá. Era um frigorífico, depois um açougue muito famoso na época, um local onde as pessoas se encontravam com mais facilidade quando Campo Grande era uma cidade bem pequena. O dono do açougue colocou uma cabeça de boi num mastro de madeira, para ser identificado, e ficou tão marcante que virou um monumento, na Orla Morena. Eu nasci nessa região e por problemas familiares fomos indo mais para o interior da cidade de Campo Grande, e numa dessas mudanças (como eu era filho de mãe solteira) acabamos nos mudando para muito próximo da Sapolândia na década de 70, e naquela época já era muito falado sobre ela (Alvez, 2024, em entrevista).

Outro portão símbolo de sua infância foi o da casa da bruxa. André relata que para chegar na Sapolândia obrigatoriamente tinha que passar em frente da casa da bruxa e as pessoas diziam que o portão da casa dela rangia à noite, história que marcou a sua infância, tanto que esse detalhe foi para o livro e aparece muitas vezes no romance, “a questão do portão que range é essencial pra história acontecer, o quintal. Etc”. Quando o portão rangia, seria a bruxa entrando ou saindo de casa? Para fazer o quê? Outra maldade?

Sobre os sons característicos da Sapolândia, questionamos André sobre os sapos, e ele os descreveu como os “donos daquele lugar”, e explica que os machos coaxavam para atrair as fêmeas na época de acasalamento e que não esquece por ser um som único em sua memória. Dito isso, indagou-se sobre a localização da Sapolândia: “hoje existe o

bairro Coafhama, dali até o início do bairro Taquarussu, tempos atrás era conhecida como “Sapolândia” (Alvez, 2011, p. 1), pois o bairro era um brejo cheio de sapos.

André fala sobre o tempo que era vizinho da bruxa e que, quando foi entrevistado pela TV Morena mais incógnitas surgiram a respeito da história real. Ele conta que Célia foi presa em 1969 e libertada em 1971, e que nessa época morava nas proximidades e acompanhava a situação de perto e quando ela saiu da prisão, em 1971, vivia muito perto de sua casa. Lembra-se que o juiz, ao conceder sua liberdade, mencionou que suas práticas estavam mais ligadas ao “saravá” — “esse foi o termo que ele usou. Curiosamente, “saravá” é uma saudação, mas naquela época, era assim que se referiam a essas questões” (Alvez, 2024, em entrevista). Segundo Alvez, o juiz não encontrou provas suficientes para mantê-la presa. No entanto, quando Célia saiu, sua fama de bruxa já havia se espalhado por toda Campo Grande. Após sua libertação, Célia desapareceu, aumentando o mistério em torno de sua figura. Anos depois, quando foi entrevistado:

[...] por uma jornalista da TV Morena, e ela me confirmou que foi pesquisar pra ver se encontrava o atestado de óbito da bruxa, e descobriu que não tem. - Ela pode ter sido morta e enterrada como indigente? pode, mas isso é ainda mais uma ideia, pra nós que somos escritores, de que a mulher sumiu e deixou um mistério (Alvez, 2024, em entrevista).

Sobre sua produção literária em forma de romance ficcional, André relata que levou cerca de quatro a cinco meses para escrever quase 500 páginas, sem contar o tempo dedicado à pesquisa. Revelou que um dos livros mais desafiadores de sua carreira foi *a “bruxa”*. Durante o processo de escrita, ele se isolava completamente, evitando qualquer tipo de interrupção. Com a história já formada em sua mente, ele comenta as dificuldades do processo e descreve a sensação de um zunido constante, uma inquietação que o impelia a escrever, nos instigando com o enigma - “eu falava: me deixem, me deixem escrever, se virem, eu estou em outro mundo” (Alvez, 2024, em entrevista). Diante das responsabilidades familiares e empresariais, sua única exigência era que o deixassem em paz, afirmando estar imerso em um mundo à parte.

Alvez nos contou que toda a história já estava em sua cabeça, já tinha os personagens principais e a ideia de trazer, para uma produção literária, o cenário de uma Campo Grande de outrora, com a busca do ouro, as estradas de chão e também a magia. Em sua mente, girava a ideia de uma história sobre uma personagem chamada Sofia, a presença de Lilith e um universo inteiramente mágico. Com o tempo, as informações

dessa narrativa começaram a se entrelaçar com a história da bruxa, levando-o a unir realidade e ficção em um só enredo. Além disso, ele havia lido sobre alquimia e se sentia cada vez mais fascinado por esse universo. Esse interesse acabou influenciando seu processo criativo, a ponto de, quando decidiu escrever o livro, já ter um *insight* claro sobre o caminho que seguiria. Assim nasceu *A Bruxa da Sapolândia* (Alvez, 2024). Mas antes de criar o romance da Bruxa da Sapolândia em questão ele escreveu uma crônica com a história de Célia de Souza, lançada antes do livro no *Correio do Estado*:

Como eu trabalhava para o Correio do Estado, sempre depois das crônicas eu colocava meu nome publicitário e meu e-mail e as pessoas davam retorno, comentavam. Todo texto que eu mandava tinham lá seus 7/8/10 comentários, aí veio uma voz na minha cabeça e eu decidi escrever uma crônica sobre ela [a bruxa da Sapolândia].

A crônica era exatamente “a bruxa”, a Célia de Souza, contando o tempo que morei perto, o meu crescimento, o medo que eu tinha dela, do medo da mãe ou da avó falando: -oh, se você sair na rua moleque a Bruxa da Sapolândia vai te pegar! Medo daquelas coisas, dos sapos.

Assim me ocorreu de escrever [uma crônica] sobre a Bruxa da Sapolândia, e sem brincadeira nenhuma, eu recebi uns 70 e tantos comentários, se não foi mais. De pessoas que conheceram, pessoas que gostaram da crônica, pessoas que queriam falar sobre ela e queriam saber mais, foi aquele booom. E eu pensei: Caramba! Com essa repercussão toda, só uma crônica não serve, tenho que escrevê-la em outro formato (Alvez, 2024, em entrevista).

Quando escreveu a crônica suas informações basearam-se em seus conhecimentos particulares e sentimentais de sua vivência na região e as coisas que ouvia sobre ela. Já para começar a escrever o romance André Alvez se aventurou numa pesquisa histórica, documental e geográfica (de campo) mais profunda e assídua, para contar com mais veracidade os fatos e eventos.

Antes de começar a escrever o livro, conversou com um amigo advogado, que o aconselhou a visitar o Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul (TJ/MS). Lá, ele se deparou com um grande painel que retratava os casos mais impactantes, especialmente dos anos 1970. Entre eles, estava a famosa carta psicografada por Chico Xavier, utilizada como prova de inocência em um julgamento e aceita pelo tribunal, além da história da bruxa. Durante a visita, Alves descobriu que o processo da bruxa estava sendo digitalizado. Em conversa com um funcionário do tribunal, cujo nome ele não recordava, recebeu a oferta de obter uma cópia completa do caso. Bastava levar um pendrive. Assim, ele teve acesso a toda a documentação referente à prisão de Célia de Souza, que guarda até hoje. Também revelou que, apesar de basear seu romance em fatos reais, escolheu

omitir alguns detalhes da história de Célia por serem excessivamente perturbadores (Alvez, 2024).

Em sua crônica (2011), o autor indica algumas características mais genéricas de Célia: “a tal senhora era feia e vestia-se mal, descuidada com os cabelos, tinha os olhos arregalados e não era dada a conversas. Uma bruxa, com certeza”. Aquela imagem o intrigava desde pequeno. Corroborando com essa perspectiva, seu romance também a descreve com características similares:

E o barulho de trovão em noite sem nuvens anunciava a chegada da mulher esquelética, dos cabelos sujos, compridos, os olhos imersos na escuridão com as unhas imensas escapando pelas pontas das mãos carcomidas. Caminhava com dificuldades, arrastando pelo assoalho os pés enfiados numa sandália de couro gasto que combinava com o vestido marrom, encardido e curto. Tinha os olhos estrábicos e fumava um cigarro atrás do outro (Alvez, 2018, p. 14).

Sobre a imagem física de Célia exposta no romance, Alvez explicou que, ao retratar a personagem em sua juventude, não tinha referência sobre sua aparência real. Por isso, decidiu descrevê-la como uma criança muito feia. Já na fase adulta, utilizou como base a imagem amplamente divulgada nos jornais: a de uma mulher agachada, desenterrando crianças. Ele também destacou um detalhe importante sobre sua fisionomia: “Célia possuía traços indígenas” (Alvez, 2024, em entrevista). Intrigado com sua origem, decidiu investigar mais a fundo, pois sabia que ela não era natural de Campo Grande. Ao consultar sua certidão de nascimento, descobriu que ela havia nascido em Rio Negro. No entanto, em 1920, ano de seu nascimento, essa cidade ainda não existia oficialmente, o que lhe pareceu um fato bastante curioso.

No romance o autor também apresenta uma caracterização de Célia criança de modo fantástico:

Seu nome era Célia e quando nasceu já tinha os cabelos compridos até a cintura e sete dentes, inclusive as duas presas. Para compor o quadro de horrores, o olho esquerdo não estava completo: era apenas um rasgo, um risco torto na cara de criança acanhada que assustava a todos pela sua simples aparência; assustava, inclusive, a própria mãe que, num arroubo, pensou em jogá-la no Rio Negro logo após tê-la parido, quando deu de frente com aquela criatura horripilante que não parava de chorar. Célia foi salva pelo pai, um sujeito coxo e de caráter duvidoso, mas que teve compaixão com a recém-nascida (Alvez, 2018, p. 17).

É notável que o autor decidiu reforçar alguns estereótipos e se basear no horror já compartilhado pelo público na lenda para conquistar a atenção imediata do leitor e provocar repulsa e fascínio. E usa de hipérboles, descrições grotescas e elementos fantásticos para compor um registro dramático e visceral da figura feminina. Essa representação de Célia criança, dotada de traços monstruosos desde o nascimento, serve não apenas para intensificar o clima sombrio da narrativa, mas também para antecipar os caminhos trágicos e inquietantes que a personagem poderá trilhar ao longo da obra literária. Além disso, insinua uma crítica social velada sobre a forma como o feminino é historicamente associado ao sensível, ao temido e ao incompreensível.

Sobre a ancestralidade de Célia, André aponta alguns cuidados que teve na descrição das características étnicas e religiosas da personagem. Segundo ele, a personagem estava envolvida em crimes brutais, práticas de bruxaria e rituais como costurar a boca de sapos e realizar feitiços ligados ao vodu. Para evitar associações a estereótipos pejorativos, decidiu não enfatizar sua origem indígena na narrativa. Ele preferiu deixar que os leitores tirassem suas próprias conclusões, afirmando que bastava observar as fotos da mulher para notar seus traços indígenas.

André ainda põe em xeque o termo “bruxa”, e afirma ser “feiticeira” o adjetivo mais correto pra Célia. De acordo com o autor, ela realmente praticava magia negra e feitiçaria. No entanto, ele fez questão de destacar que o termo “bruxa” não era adequado para descrevê-la. Para ele, era uma feiticeira, pois utilizava elementos de tradições afro-religiosas em seus rituais. Ele ressaltou que teve muito cuidado ao tratar do tema para evitar qualquer associação equivocada entre suas práticas e religiões como a Umbanda ou o Candomblé, ainda que alguns traços dessas tradições pudessem estar presentes em sua atuação. Além disso, Célia possuía um caldeirão, um objeto que reforçou sua imagem como bruxa aos olhos populares. No entanto, Alvez insistia em classificá-la como feiticeira, diferenciando-a da bruxaria tradicional.

Segundo ele, o que Célia fazia não tinha relação com a Wicca ou qualquer outro sistema de bruxaria reconhecido.

Bruxa foi o nome popular, que o povo deu. Historicamente as mulheres que foram queimadas como bruxas, na verdade eram mulheres que enfrentavam o sistema, e eram mulheres que tinham poderes: conhecimento, estudo, essas coisas. Então não é justo equipararmos a Célia e as coisas que ela fazia com as bruxas. Tem que haver um certo respeito pelas bruxas. Célia não era uma bruxa, e sim uma feiticeira,

mas até hoje as pessoas usam o termo bruxa como xingamento. – ah, sua bruxa! (Alvez, 2024, em entrevista).

Sendo bruxa ou feiticeira, um episódio marcou a infância de André Luiz para sempre e que acabou entrando em seu livro. Segundo ele, a prática de costurar a boca de sapos realmente acontecia, pois viu com seus próprios olhos. Ele lembrou que sua mãe sempre teve um espírito aventureiro e, certo dia, enquanto estavam no quintal próximo à casa da bruxa, um sapo surgiu pulando com a boca costurada por uma corda forte de nylon. Sua mãe, ao vê-lo, exclamou: “Olha o sapo da bruxa!” e imediatamente correu atrás do animal para pegá-lo. Com a atenção das crianças voltada para a cena, ela usou uma gilete para cortar os pontos da boca do sapo. Quando conseguiu abrir, descobriram dentro dele uma “foto de um homem, já derretendo”.

Coincidentemente – ou não, como o próprio Alvez pondera –, havia na região um homem que estava gravemente doente. Os moradores comentavam que ele sofria por ter abandonado uma moça e que a bruxa teria feito um feitiço contra ele. No entanto, depois que sua mãe retirou a foto da boca do sapo, o homem começou a melhorar e, segundo Alvez, está vivo até hoje. A história se espalhou rapidamente, e uma vizinha chegou a contar ao homem: “A moça tirou sua foto da boca de um sapo da bruxa”. Embora a foto estivesse deteriorada e fosse impossível identificar claramente quem estava retratado, o caso ficou marcado na memória de Alvez. Ele ainda ressaltou que esse episódio ocorreu por volta de 1972, ou seja, após a libertação de Célia, o que acrescenta ainda mais incertezas à história.

De acordo com Alvez, “dos sapos Célia gostava, das formigas é que tinha medo”. E nas palavras da bruxa no romance, explica o porquê: “Tenho medo de formigas! São animais terríveis, vivem juntos em grande quantidade, trabalham em sintonia perfeita e não obedecem a nenhum feitiço” (Alvez, 2018, p. 39).

A ideia das formigas como inimigas naturais de Célia foi uma criação própria. Ele buscava um adversário que fosse ao mesmo tempo poderoso e simbólico, e escolheu as formigas por considerá-las extremamente organizadas e por existirem diversas espécies. Além disso, essa escolha foi inspirada em uma lembrança de infância. Ele mencionou a lenda do Negrinho do Pastoreio, que, segundo a narrativa popular, morreu ao ser jogado em um formigueiro. Essa imagem marcante permaneceu em sua memória, pois a história foi um dos primeiros livros que leu quando criança. Assim, a conexão entre as formigas

e a lenda brasileira influenciou diretamente sua criação literária (Alvez, 2024, em entrevista).

O autor também criou uma família fictícia para Célia no romance incluindo sua mãe, pai e irmãos, para contar a sua origem. Seu objetivo era explorar como ela se tornou bruxa, a origem de seus poderes e a importância do broche, um elemento central na narrativa. Segundo ele, tudo começa com o Vigário, que entrega o broche a Célia. Esse objeto está ligado ao processo de reencarnação do Vigário, uma missão na qual Célia desempenha um papel fundamental. Dentro dessa trama, a personagem Doralice, irmã bonita de Célia, descobre que está grávida e, ao perceber que seu filho seria a reencarnação do Vigário, decide tirar a própria vida.

E quem é o Vigário? André discorre sobre a visita que fez a região de Rio Negro e a história que inspirou a criação do personagem:

E eu queria colocar no romance uma origem pra maldade dela [bruxa], assim surgiu o Vigário. Para a criação do Vigário, aí já é outra lenda que eu encaixei dentro da lenda da bruxa. Eu fui até a região do Rio Negro, Jaraguari por ali pesquisar sobre a origem da Célia e me deparei com a construção de uma igreja totalmente destruída. Tijolinho a vista, e as madeiras todas queimadas. Fui procurar saber com o pessoal de lá e me contaram.

Dizem que tinha um cara, um padre, que veio pra essa região pra catequisar os indígenas, principalmente os guaranis, e esse cara fez um monte de coisas boas. Usando a palavra de Deus ele ajudou muita gente, só que ele se apaixonou perdidamente por uma indígena. E essa indígena era casada com outro indígena. Ela largou do marido. Os dois tiveram um relacionamento mas ela se arrependeu e resolveu voltar pro marido. E esse padre ficou louco, e perdendo completamente a noção ele trancou a indígena com o marido dentro da igreja e tacou fogo. Ali me veio a ideia do Vigário (Alvez, 2024, em entrevista).

O autor expressou seu apreço pelos personagens de sua história, destacando um carinho especial pelo Gigante, uma figura simbólica dentro do romance. Ele explicou que o Gigante representa uma metáfora para o remorso, um sentimento que, ao contrário dos outros, nunca chega ao fim. No enredo, José Rosa – um personagem totalmente fictício – sofre de uma doença incurável e está à beira da morte. No entanto, a bruxa realiza um feitiço que o salva de um câncer devastador. Mais adiante, o personagem assume missões importantes, buscando seu irmão e seu pai, mas, atormentado pelo passado, tenta tirar a própria vida sem sucesso. Essa impossibilidade de morrer simboliza a essência do remorso: “ele não morre. E ele cresce.” (Alvez, 2024, em entrevista).

O autor reforça que o remorso é a consciência da culpa, o peso de saber que se fez algo terrível e que isso afetou profundamente a vida de outra pessoa. Esse sentimento, incapaz de ser eliminado, cresce continuamente dentro do personagem, tornando-se cada vez mais insuportável. Essa ideia culmina na metáfora do Gigante: “ele já era grande, mas, ao final da história, se torna literalmente um gigante, consumido por sua culpa inescapável” (Alvez, 2024, em entrevista).

A música “Nos Máres de Xaraés” do Grupo Acaba, com letra de Moacir de Lacerda e Chico de Lacerda, 1984 foi a inspiração para o final da história do Gigante José Rosa no livro:

No final da história eu coloco uma indígena acasalada com José Rosa, e ela é uma grávida que o filho não nasce. Tem um trecho da música do Grupo Acaba que dizia: “o filho chora e não nasce no ventre dos Kadiwéus”. Eu fiquei muito amigo do Moacir de Lacerda, que é o compositor do Grupo Acaba, mas na época em que eu escrevi o livro nós não éramos muito próximos e eu fui perguntar pra ele porque o filho Kadiwéu não nascia, pra ver se batia o que ele contava, com o que eu pensei e coloquei no livro. E não tinha nada a ver. Eu imaginei na minha cabeça que o filho demorava pra nascer porque era um sofrimento muito dolorido pra mãe, e poderia nascer alguma coisa má, então a indígena seguraria o parto até o último segundo. Então o filho chora e não nasce, uma reflexão poética e mística. E o Moacir disse: - Não, não. O filho não nasce porque as indígenas são difíceis de engravidar. O filho chora e não nasce porque logo que ela descobre a gravidez ela aborta. Porque elas são muito vaidosas. Vaidade! Poxa, eu pensei em tanta coisa que justificasse essa história, mas nunca passou pela minha cabeça que pudesse ser por vaidade. Isso antigamente né (Alvez, 2024. Em entrevista).

A personagem Sofia também tem um lugar de destaque no livro: ela é a protagonista. De rosto amigável, é descrita no romance como uma “garota de cabelos de fogo e rosto sardento, do qual se destacavam os dentinhos separados na boca miúda” (André, 2018, p. 213). Mesmo que o romance gire em torno da história da Bruxa da Sapolândia, Célia não desempenha o papel principal; suas maldades são contadas no entrelaçamento de outros acontecimentos mágicos e atemporais. Apesar de muitos acreditarem que Célia de Souza é a personagem central da história, o verdadeiro foco está em Sofia, uma figura inteiramente criada por ele.

Sofia é filha de Lilith, a primeira mulher de Adão, segundo a tradição hebraica. No livro, há um trecho em que o autor explica essa história: Lilith, por ser uma mulher forte e que buscava igualdade, começou a desafiar Adão. Incomodado, ele pediu a Deus uma nova companheira, e então Deus criou Eva a partir de uma das costelas de Adão.

Dessa forma, Eva não era totalmente divina, mas Lilith sim, pois foi criada diretamente por Deus (Alvez, 2024, em entrevista).

Após ser expulsa do Paraíso, Lilith se uniu aos anjos caídos, e o autor aprofundou essa narrativa em suas pesquisas. Diferente da crença popular de que ela teria se casado com Lúcifer, ele descobriu que, na verdade, Lilith se acasalou com Samael, um dos sete anjos caídos. Dessa união, nasceu uma filha cujo nome não é encontrado em nenhum relato histórico ou religioso. Então, o autor criou esse nome: Sofia. A personagem representa um equilíbrio entre o bem e o mal. Se os anjos caídos são o mal, seu pai Samael representa a maldade absoluta e sua mãe Lilith personifica uma essência divina e pura, então Sofia se torna o ponto de interseção entre essas duas forças opostas (Alvez, 2024, em entrevista).

Dentro da narrativa, Sofia assume um papel misterioso e enigmático: em alguns momentos, defende Célia, mas mantém-se sempre envolta em suspense, sussurrando ao invés de falar claramente. O autor ainda apontou que havia planejado aprofundar mais essa personagem, até cogitando escrever um livro inteiro sobre a história de Lilith e Sofia (Alvez, 2024, em entrevista).

No romance, o gato é o narrador da história. E na perspectiva dele, descreve os personagens e as cenas com muito detalhamento, como um narrador-observador atento. André completa:

O gato percorre a história toda. Metamorfo, uma hora é gato, noutra é gente. E em cada tempo ele tinha um nome diferente como humano: no passado era Natanael e no presente era Edward. No passado, Natanael é conduzido até a casa da bruxa pelas sombras amigas. Ele podia ver e ouvir as manifestações do sobrenatural (Alvez, 2024, em entrevista).

Bertolino Larson, homem que, nos registros judiciais, morava com Célia e seu amásio João Luiz, também tem sua história explorada e adaptada no romance. Segundo Alvez, na história real, havia um homem chamado Bertolino, que morava junto com Célia e outras pessoas. Ele tinha filhos espalhados por vários lugares e, entre eles, havia uma menina que ele abusava e tratava como se fosse sua esposa. Essa menina era uma das crianças envolvidas no caso. No romance, porém, o autor optou por não explorar essa parte da história, evitando seguir esse caminho, dito pelo autor como “mais sombrio⁴”.

⁴ Refere-se a possível relação incestuosa da qual Bertolino Larson havia sido acusado, descrita no processo criminal 22/69, mas fora absolvido.

Em vez disso, decidiu criar um grupo fictício de crianças, dando-lhes um líder também fictício: Davi. Diferentemente dele, as outras crianças eram baseadas em figuras reais. O autor escolheu incluir sete crianças, associando esse número ao seu simbolismo cabalístico. Ele fez referência ao bebê Jesus e à ideia de um ciclo místico, em que as crianças iam morrendo uma a uma, sendo enterradas pela bruxa (Alvez, 2024, em entrevista).

Como as crianças foram parar nas mãos da Célia?

Tinha até um programa na rádio chamado Juca Ganso, um radialista famoso da época que anunciava assim: - Fazenda [fulana de tal] está contratando casais sem filhos para trabalhar. Ele enfatizava bem “casais SEM FILHOS”. Porque a gente era rodeado de fazenda, a economia da cidade girava em torno desses fazendeiros e eles contratavam casais sem filhos pra mulher trabalhar na cozinha e na lida da casa; e o marido pra ser peão. Aí chegavam casais aqui com 3 filhos e onde deixariam as crianças? E naquele tempo, talvez até hoje, existia a figura da cuidadora de crianças. E eu conheci durante essa pesquisa várias e várias pessoas que tinham sido criadas pelas cuidadoras e consideravam elas como suas próprias mães. E realmente essas cuidadoras desempenhavam esse papel de mães. Veja só, o casal combinava de mandar um dinheiro todo mês, começavam a mandar e depois não mandavam mais. Ai lá na frente mandavam mais um pouquinho, ou mandavam uma peça de roupa ou alguma coisa assim. E essas cuidadoras então se tornavam mães. Como era o caso da Célia.

Essas crianças paravam na mão dela pra ela ser cuidadora. Só que ela cuidava das crianças desse jeito, usando magia. Essas crianças foram ficando subnutridas porque ela alimentava muito mal. Geralmente com caldo de casca de mandioca. Ela e o seu amásio comiam a mandioca, e as crianças comiam só o resto. banana verde, que é horrível. Feijão carunchado, isso quando tinha! (Alvez, 2024, em entrevista).

André conta que, o amásio João Luiz, também temido pelas crianças, era quem praticava diretamente as maldades contra os menores, a mando de Célia. João Luiz possuía uma moto, algo incomum para a época, e vivia com Célia, que enfrentava uma condição de extrema pobreza. Para sobreviver, ela vendia ervas e verduras no Mercado. João Luiz não apenas a ajudava, mas também participava de seus rituais, sendo responsável por esconder as crianças durante as sessões de magia negra (Alvez, 2024, em entrevista).

Em especial, a história real de duas crianças marcou o coração do autor. Um era menino que possuía apenas uma peça de roupa, e todos se lembravam dele porque sua aparência e trajetória eram muito marcantes. Já tinha cerca de 12 anos, aquela fase em que o corpo começa a crescer, mas usava apenas uma camisa longa que chegava até os

joelhos. Ele foi uma das vítimas de Célia, um dos que ela matou, e sua história estava entre as mais sofridas (Alvez, 2024, em entrevista).

Também havia uma menina negra cuja vida foi igualmente trágica. João Luiz e a própria Célia tinham prazer em maltratá-la, pois não a consideravam um ser humano, apenas por causa de sua cor (Alvez, 2024, em entrevista).

André confirma que os fatores sociais, econômicos e culturais da cidade produziram diversos efeitos negativos sobre a vida de Célia, principalmente em relação à sua caracterização como “Bruxa”, como discorre: “até o despacho que inocentou Célia dizia que ela vivia à custa desses trabalhos, ditos espirituais, e era sua forma de sobrevivência. E era mesmo. Ela plantava e também cuidava das crianças” (Alvez, 2024, em entrevista). As crianças morreram de inanição. Durante as sessões de magia negra, Célia e João Luiz usavam cintos de couro de tatu, que cortavam profundamente a pele. Célia levantava as roupas das crianças, deixando-as seminuas, e as espancava até que o sangue escorresse. Esse sangue era então misturado com ervas e oferecido para as pessoas beberem durante os rituais (Alvez, 2024).

Sobre o caixão que Célia usava para enterrar as crianças no quintal de sua casa, o autor explica que eram bem-feitos. “Mas você acha que era Célia quem os produzia? Não. O que acontecia era o seguinte: Célia plantava abobrinha, que dá de qualquer jeito. Banana, porque tinha um bananal bem grande atrás da casa dela” (Alvez, 2024, em entrevista). O autor sabia isso porque para chegar nas lagoas da Sapolândia, atravessava o quintal da bruxa. Célia colhia essas bananas, além de mandioca e abobrinha, e as vendia no Mercado Municipal. Para transportá-las, usava uma carretinha. No mercado, a cultura nipônica sempre teve forte presença, com os japoneses sendo os principais comerciantes da região. Eles fabricavam caixinhas bem-feitas para embalar uvas, mandioca e outros produtos. E essas caixas que Célia trocava por frutas e verduras, que utilizou para enterrar as crianças (Alvez, 2024, em entrevista).

Em sua crônica (2011), o autor reitera as maldades exercidas pela bruxa:

Longe de ser uma lenda, a tal senhora realmente existiu e matou muitos meninos, enterrando-os nos fundos do quintal de sua casa, embaixo das bananeiras. Bom, pelo menos é isso que os mais antigos garantem. E se eles falam, é o certo e ponto final. Tem que ser assim, não existe nada escrito ou arquivado. A bruxa morreu? Foi presa? Difícil saber: Melhor confiar na sabedoria dos mais velhos. [...] Uns dizem que ela matava por solidão, outros para vingar os filhos que nunca teve, ou ainda que fazia feitiços com o sangue das crianças. Existem alguns poucos defensores.

Depois que Célia sai da prisão, algumas histórias sugerem que ela possa ter voltado pra sua casa e se mantido ali até morrer. Na entrevista o autor aponta que a casa de Célia permanecia fechada, mas circulavam rumores de que não estava completamente abandonada. Comentava-se que, durante a noite, ela ainda aparecia no local e continuava realizando seus rituais. A sogra de um dos moradores, já falecida, afirmava que Célia se trancou em casa por medo da reação da vizinhança, afinal, era conhecida por ter matado crianças. No entanto, segundo os relatos, suas práticas não cessaram, apenas passaram a ser realizadas discretamente, durante a noite ou na madrugada, até o momento de sua morte.

Sobre seu destino final, pairava um suspense. Teria realmente morrido? Muitos diziam que sim. Mas onde estaria enterrada? Segundo algumas histórias, seu corpo teria sido sepultado dentro da própria casa. O imaginário popular reforçava essa versão, principalmente porque seu corpo nunca foi encontrado. Curiosamente, o local onde enterrou as crianças era o mesmo onde, supostamente, ela teria sido enterrada. Relatava-se que João Luiz, juntamente com outro homem, teria cumprido seu último desejo, enterrando-a bem no meio da sala. Um morador atual da casa, chamado Marcos, confirmou essas suspeitas: “Ele me mostrou, depois que eu entrei na casa com o Geraldo Luiz, no outro dia, o túmulo da bruxa. Ele abriu a casa de novo e me mostrou” (Alvez, 2024, em entrevista). No interior da residência, Alvez viu que, no chão de concreto batido, havia marcas impressionantes, como se realmente houvesse ali um túmulo de grandes dimensões, suficiente para acomodar um corpo.

André discorre também sobre a importância de divulgação do conto da Bruxa da Sapolândia e enfatiza que se tornou pioneiro em muitas pesquisas e publicações sobre o assunto:

Eu tenho muito orgulho sabia, eu tenho uma vaidade, não é nem orgulho. Eu que desenterrei essa história novamente primeiro com a crônica e depois com o livro. Ninguém falava mais sobre isso. E sempre quando me entrevistavam eu dizia que a minha intenção é manter a lenda viva. Era essa minha ideia desde o começo. Porque eu via que tava acabando, chegando a um ponto de ninguém mais saber sobre a região da Sapolândia. Só o pessoal que mora aqui perto que lembrava (Alvez, 2024, em entrevista).

O autor lamenta o descaso com a preservação da cultura local, já em sua publicação na crônica de 2011, passível de, num futuro não muito distante, cair no

esquecimento, caso não seja rememorada por meio dessa ou de outras formas. Ele pondera que o avanço do progresso apagou a Sapolândia do mapa, restando apenas lembranças nostálgicas de um tempo que não existe mais. A cidade de Campo Grande, marcada por transformações constantes, não preservou sua própria história, deixando para trás fragmentos de um passado que parece cada vez mais distante. O autor expressa um apego inegável ao passado, alimentando a convicção de que, em outros tempos, tudo parecia melhor, até mesmo a presença de bruxas. Comparando as mudanças na forma de educar e repreender as novas gerações, ele lamenta a perda de elementos simbólicos que povoavam o imaginário popular. Hoje, ao tentar impor disciplina aos filhos, a ameaça se resume a desligar a televisão ou o computador, um castigo que lhe parece insosso. Em tom de melancolia e ironia, conclui: "Que falta faz uma boa e velha bruxa má" (André Alvez, *Correio do Estado*, 28 de julho de 2011, 2b, cenas de Campo Grande, crônica: A Bruxa da Sapolândia).

Sobretudo, nas mãos de André ainda é possível que esse livro ganhe sequência, em uma trilogia:

A ideia, quando eu comecei a escrever o livro da bruxa, era fazer uma trilogia. Talvez ainda vire, vamos ver, estou pensando ainda. Porque ela continua viva, e se a gente pensar numa forma dela continuar viva isso dá mais um livro. Porque ela é um personagem muito forte (Alvez, 2024, em entrevista).

As memórias pessoais e pesquisas de André formaram um importante conteúdo para as raízes culturais da região centro-oeste do Brasil e disseminá-la ao mundo, despertando um senso de orgulho e pertencimento. A cultura regional, como a lenda da Bruxa da Sapolândia, define a identidade de Campo-grandense preservando valores e narrativas que moldam a visão de mundo dos moradores. Esta entrevista pretendeu inspirar a preservação e fortalecimento das tradições, para que continuem a enriquecer nossas vidas.

Por fim, é notável que tanto a crônica, quanto o romance ficcional da Bruxa da Sapolândia de André Alvez são importantes registros da memória do povo campo-grandense que diariamente se alimenta da sua própria cultura, muitas vezes sem se dar conta, ou seu devido valor. André ainda afirma que a região nunca deveria ter perdido seu nome de Sapolândia, "pois o nome faz parte da história do lugar. E quando alguém mais jovem perguntasse a seus pais ou avós o porquê do nome, eles contariam os fatos do passado e até da bruxa" (Alvez, 2024, em entrevista).

André provou ser um apaixonado por suas memórias de criança, que convergem com a memória de muitas famílias que próximo a Sapolândia fizeram residência deixando um mistério ímpar para as gerações futuras. Relata seu amor pelo chão sul-mato-grossense: “eu sou muito afeiçoado, até porque sou filho da terra” (Alvez, 2024, em entrevista).

Célia de Souza deixou um legado que a sucede, seja nas mãos de futuros bruxos ou escritores, sua história continua.

3.2. O livro

Muitos foram os boatos, causos, contos e matérias jornalísticas narrados sobre essa história, até formar o que chamamos hoje de lenda da “Bruxa da Sapolândia”, mas foi em 2018 que ela ganhou uma versão completamente inovadora. O escritor, publicitário e cronista do *Jornal Correio do Estado*, André Alvez, lançou o livro intitulado *A Bruxa da Sapolândia*, composto por uma narrativa rica em detalhes regionais, contada, na maior parte do tempo, por um personagem exótico: o gato da bruxa.

A obra é uma ficção e, em entrevista para o *Jornal Eletrônico Portal da Educativa MS* (2017), o autor afirma que se inspirou em um fato real da cidade de Campo Grande para compor um enredo fantástico. André Alvez resume: “[...] em nenhum momento pensei num texto biográfico. O que sempre realmente me importou foi manter viva a lenda”.

O *Jornal Eletrônico Portal da Educativa MS* (2017) traz a informação de que Alvez cresceu na mesma região em que ocorreu a história da bruxa e, por isso, se interessou tanto pelo assunto. Após superar o medo na infância, procurou saber mais sobre a passagem de Célia de Souza pela capital sul-mato-grossense. Chegou a investigar o processo judicial dela e a entrevistar moradores da região. Levantou fatos verídicos para misturá-los com elementos da sua imaginação:

Andei pelo bairro, conversei com pessoas que ali vivem desde a época e noto que a história, com o tempo, fica ainda mais fascinante. Se trata de um personagem controverso. Alguns antigos moradores acreditam até hoje que Célia tinha mesmo o poder da feitiçaria, outros alegam que se tratava apenas de uma pobre coitada. O fato é que, ao sair da cadeia em 1971, ela sumiu do bairro para virar lenda (Santos, 2014, p .1).

O projeto do livro foi beneficiado com recursos do Fundo de Investimentos Culturais (FIC), do Governo do Estado e, para seu desenvolvimento, o escritor iniciou um extenso trabalho de pesquisa.

A trama se passa em certas cidades de Mato Grosso⁵, como Coxim, Diamantino, região do Rio Taquari e região do Rio Negro numa fazenda conhecida por Santa Luiza e fixa-se numa Campo Grande de outrora.

Trata-se de uma ficção que ultrapassa os limites temporais (presente, passado e futuro) e se movimenta em diferentes cenários. Carregada de significados, a obra questiona a má índole da protagonista, um contra-modelo, tanto em suas características físicas quanto psicológicas. A construção narrativa desloca o eixo tradicional da oposição entre protagonista e antagonista, conferindo centralidade à figura da "Bruxa". Sua trajetória de vida no romance torna-se o principal elemento de interesse, capturando a atenção do leitor, que acompanha, com certo fascínio, seu processo de declínio. Essa escolha narrativa revela também o interesse do leitor da atualidade pela história de vida dos vilões, como recentemente se vê em livros, séries e filmes. Como nas produções filmicas *Malévola* de 2014 e 2019, ou *Cruella* de 2021.

O livro apresenta uma linguagem sem muitas complexidades, e é de fácil entendimento, atenta apenas as poucas palavras de uso regional, que marcam o período histórico e a localidade narrativa. Este é um toque cuidadosamente verossímil elaborado pelo autor, que transporta o leitor diretamente para um tempo remoto, com carros de boi, como o único meio de transporte e o trem do pantanal como marco do pleno desenvolvimento da região.

A ortografia simplificada e o linguajar coloquial foram intencionais no texto, sendo considerados estratégias do autor para atingir os diversos públicos, especialmente os locais, já que a obra faz referência a ruas, avenidas, rios, córregos e regiões importantes na formação do estado de Mato Grosso do Sul.

Em relação à narrativa, ora se apresenta em diálogos entre os personagens, ora como relatos de narração. Em alguns momentos é fácil confundir o narrador, já que o gato assume a condição animalesca ou humana a depender do tempo referido, pois a diegese em certos momentos volta ao passado e traz as memórias das outras vidas do gato. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2015), o gato é uma figura que pode assumir simbologias positivas ou negativas. O Gato dos Sonhos, Sandman, possui sabedoria a

⁵ Anterior a divisão do estado de Mato Grosso. Região do atual estado de Mato Grosso do Sul.

níveis elevados e, em contrapartida, obscuridade. Deste modo, as construções dependerão de cada tempo e lugar.

A caracterização étnica dos personagens é outro ponto de destaque na obra. No decorrer da trama se apresentam personagens de diversas partes do Brasil, uma referência forte ao Centro-Oeste, localidade cuja migração sempre permaneceu constante. O autor discorre com detalhes sobre personagens negros, indígenas, brancos, árabes, entre tantos outros.

Podemos destacar, ainda, a comparação que o autor faz de sua ficção com um “realismo mágico”, termo usado primeiramente por Franz Roh (historiador e crítico de arte) em seu livro *Nach Expressionismus*, de 1925, no qual denominou a produção pictórica do pós-expressionismo alemão. Ademais, o termo passou a englobar quaisquer obras literárias ou não literárias que possuíssem elementos inacreditáveis. No termo, encontramos a noção de fé, um desejo de acreditar, e de se fazer acreditar numa realidade mágica, noção que parece se adequar à obra de André Alvez, ao compor um universo real e fantástico, simultaneamente, inserido no tempo e espaço de sua localidade.

Outra relação existente entre a obra e o realismo mágico (e/ou realismo maravilhoso nas palavras de Irlemar Chiami) está na tendência, ainda em discussão, de adotar o ponto de vista do marginalizado, a perspectiva do oprimido. E neste caso em questão, a personagem Célia.

Realismo mágico consiste em uma corrente da arte, sendo representada na literatura e na pintura, além de outras formas de expressão, que ganhou força nas primeiras décadas do século XX. Ele também é conhecido como realismo fantástico, sendo uma resposta dos países latino-americanos à literatura fantástica que crescia na Europa na época. Nessa vertente, é proposta uma realidade conhecível, porém com elementos fantásticos/mágicos, que são intuitivos, e nunca realmente explicados. O cotidiano, no realismo mágico, é permeado por experiências fantásticas e sobrenaturais (Iegelski, 2021).

A obra *A Bruxa da Sapolândia* de André Alvez ainda é uma mímese (uma representação) da lenda urbana homônima, e que percorre o imaginário e cultura popular do estado de Mato Grosso do Sul, e mais precisamente sua capital Campo Grande. De acordo com Luiz Costa Lima (2000), o conceito de mímese e representação ultrapassa a realidade, ressalta a imaginação corretora dos artistas, e nos remete a outra versão do mesmo essencialismo (Lima, 2000). Em outras palavras, sendo em lenda urbana ou em romance ficcional, a história de Célia continua entrelaçada a herança herdada do título

Bruxa da Sapolândia. O romance reconhece a personagem Célia e a amplia. Portanto, a obra de André Alvez não representa uma descrição exata da realidade, mas uma nova interpretação, particular e singular, de fatos apurados da realidade. A obra capta a expressão essencial da história e invade o campo da ficção na forma de uma adaptação da lenda urbana.

3.3. Representação de Célia de Souza como bruxa na obra de André Alvez

Segundo Federici (2017, p. 362), “[...] historicamente a bruxa era a parteira, a médica, a adivinha ou a feiticeira do vilarejo, cuja área privilegiada de competência era a intriga amorosa”. Federici (2017) ainda associa a figura da bruxa à sexualidade feminina demonizada. No caso de Célia, sua representação como bruxa reflete esses estereótipos, reforçados por sua aparência e práticas ritualísticas.

Célia de Souza é a personalidade principal explorada na história ficcional de André Alvez no livro *A Bruxa da Sapolândia*. Na trama, ela não tem muita voz, e sua representação advém, na maior parte do tempo, da visão de outro personagem para sua figura. Ela pronuncia alguns diálogos, mas na maior parte do tempo a ótica é revelada pela presença do gato na cena, que ora enxerga a história como simples narrador, ora como narrador-personagem.

O gato conheceu Célia desde criança e revela detalhes minuciosos sobre sua figura singular e na maioria das vezes assustadora.

Minha dona não sabia que o mundo existia, imaginava ser tudo um pesadelo do qual não conseguia acordar. Seu nome era Célia e quando nasceu já tinha cabelos compridos até a cintura e sete dentes, inclusive as duas presas. Para compor o quadro de horrores, o olho esquerdo não estava completo: era apenas um rasgo, um risco torto na cara da criança acanhada que assustava a todos pela sua simples aparência; assustava inclusive, a própria mãe [...] (Alvez, 2016, p. 17).

Entretanto, na visão do gato, Célia não é inteiramente má, é descrita como uma vítima do destino, uma criança mal-afortunada acostumada com os maus tratos desde muito pequena; renegada por grande parte dos seus familiares, não bastando a ela nada mais que a dor, sofrimento, rejeição e vingança. Tais detalhes conduzem o leitor a acreditar que as crueldades que Célia cometerá no futuro são frutos de toda discriminação

que a personagem sofreu pela sua aparência, e especialmente pelo olhar condenado de sua mãe, que também era bruxa.

Célia tinha prazer em matar desde quando começou a caçar pequenos ratos, inicialmente para alimentar seu gato, e depois, tomando gosto, passou a caçar apenas por prazer, na busca pela sensação de superioridade sobre os pequenos animais indefesos, que muito lhe aprazia:

Nos primeiros raios do dia, ela aparecia carregando entre os dedos um filhote de bicho qualquer, ainda sangrando, o brilho de satisfação no rosto, apontando para mim. Não sei como ela fazia para caçá-los, simplesmente desaparecia das minhas vistas por segundos e logo surgia com o bicho nas mãos, a cabeça praticamente decepada, ainda pingando sangue vermelho, fazendo os olhos de Célia brilhar [...] (Alvez, 2016, p. 25).

Célia passou dois anos no ventre da mãe; talvez por essa razão tenha nascido com algumas características aparentemente diferentes das outras crianças. O capítulo dez, “As revelações de Célia”, descreve, na perspectiva da própria Bruxa, a razão pela qual nasceu com certas características de feiura: “- Sabe quando dizem que eu sou feia? É porque meu pai verdadeiro é de um desses planetas. E por ter o sangue mais forte, saí igual a ele. É isso que eles temem; sou capaz de fazer coisas que eles não conseguem deter” (Alvez, 2016, p. 79).

Célia possuía um olho esquerdo malformado, o que contribuía para a percepção de si mesma como feia e que também era a causa de insultos que recebia de outras pessoas. Ela, como destacado no trecho acima, atribuía esse olho a uma origem não humana, mas sim alienígena.

Nota-se no trecho a seguir a justificativa da bruxa para suas maldades, reprimindo o gato:

[...] - Não ouse me criticar, animal estúpido! Sinto nesse seu miado uma espécie de censura, parece perguntar o porquê de tantas maldades. Não são maldades, são atitudes, preciso delas para ganhar minhas asas. Que foi? Você não sabe que demônios possuem asas? (Alvez, 2016, p. 80).

Quando Célia encontra-se na posse das sete crianças, ela de fato não chega a finalizar uma ação fatal, que põe fim a vida de nenhuma delas. Pelo contrário, maltrata-as até desgostarem da vida, preferindo a morte àquele sofrimento atribuído pela bruxa.

Assim, como fazia com os animais filhotes que caçava quando criança, ela sentia prazer, não com a morte, mas com o sofrimento dos menos afortunados.

Sobre essa relação entre violência e realismo, Karl Erik Schollhammer (2013, p. 43), considera que:

Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva da cultura [...] de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais.

Com isso o Schollhammer (2013) sugere que a representação da violência nas manifestações culturais e artísticas não ocorre apenas por mera exposição do sofrimento ou do caos, mas sim como uma forma de compreender e interpretar a realidade contemporânea. A arte, ao abordar a violência, busca torná-la parte do discurso cultural, permitindo que a sociedade reflita sobre suas causas, consequências e significados. Além disso, ao incorporar a violência em suas narrativas, a cultura se apropria dela de maneira simbólica e artística, tornando-a mais "real" no sentido de gerar impacto e provocar reflexões no público. Essa apropriação não é passiva, mas sim um meio de intervir nos processos culturais, seja denunciando injustiças, criticando estruturas de poder ou questionando normas sociais. Assim, a violência na arte não é apenas um retrato do mundo, mas um instrumento de transformação cultural.

A violência pode e deve ser representada nos diversos contextos e meios, pois é parte importante do contexto social e cultural. Entretanto, quando tratamos de um evento relacionado à morte infantil, é preciso ter em mente a existência de uma moral intrínseca e verdadeiramente nacional, pois existe, parafraseando Costa Lima (1981, p. 21), certo “sentimento íntimo” da obra com seu entorno.

Na obra *A Bruxa da Sapolândia*, as crianças são tratadas inferiormente aos pequenos animais que Célia sacrificou. De forma sangrenta, visceral e, sobretudo, poética, todas as crianças acabam sofrendo para alimentar sua sede de morte e superioridade.

A obra aponta que crianças filhas de pais que trabalhavam no campo ficavam sob a tutela de Célia, sendo desassistidas por seus genitores. Sem o devido cuidado, tais crianças sofriam violência física e psicológica, especialmente pelo marido de Célia, e elas também eram utilizadas em diversos rituais de magia negra (Alvez, 2018).

Célia representa um símbolo do folclore regional, uma personalidade da cultura popular sul-mato-grossense. Marlei Sigríst (2008, p. 36) aponta três critérios na formação da cultura popular: “o da verdade (conhecimento falso x verdadeiro); o da racionalidade (contraposição de práticas aceitáveis e coerentes na sociedade estabelecida); o da convenção (código social determinando o que era legítimo ou não)”.

1. O da verdade (conhecimento falso x verdadeiro): aborda a distinção entre o que é considerado "verdadeiro" ou "legítimo" pelo saber estabelecido (geralmente o conhecimento acadêmico ou científico) e o que é visto como "falso" ou "irracional" nas práticas populares. Muitas vezes, o conhecimento popular é desvalorizado ou considerado inferior em relação ao conhecimento acadêmico ou oficial, mas, para as comunidades populares, esses saberes têm uma grande importância e são um reflexo da vivência e da experiência coletiva (Sigríst, 2008).
2. O da racionalidade (contraposição de práticas aceitáveis e coerentes na sociedade estabelecida): Este critério está relacionado com a ideia de que o que é aceito como "racional" ou "coerente" na sociedade dominante pode ser muito diferente das práticas e crenças da cultura popular. O que para a sociedade oficial pode parecer irracional, supersticioso ou sem base científica, para a cultura popular tem uma lógica própria, muitas vezes ligada a uma sabedoria prática e vivencial, que não necessariamente se submete aos critérios da razão institucionalizada (Sigríst, 2008).
3. O da convenção (código social determinando o que é legítimo ou não): Este critério lida com os códigos e normas sociais que determinam o que é considerado legítimo e/ou aceitável dentro da sociedade. As convenções sociais impõem limites sobre o que é permitido, e muitas vezes as práticas culturais populares estão em desacordo com essas convenções, sendo estigmatizadas ou marginalizadas. A cultura popular muitas vezes opera à margem dessas normas, criando um campo de resistência ou alternativa cultural (Sigríst, 2008).

Esses três critérios ajudam a entender como a cultura popular é vista e organizada em relação à sociedade dominante, muitas vezes sendo estigmatizada ou desvalorizada, mas também sendo uma forma de resistência e de construção de identidade, e podem adequadamente ser relacionados à história *A Bruxa da Sapolândia* e à personagem Célia representada na obra de André Alvez:

1. Verdade: os primeiros relatos transpassados na boca do povo, de geração a geração.
2. Racionalidade: inserida no contexto cultural do sul de mato grosso e mais precisamente na capital Campo Grande a história ganha contornos locais indissociáveis – a região da Sapolândia é marca de uma época e sua realidade, bem como as ruas de entorno e centrais da cidade. O próprio nome da narrativa é o atestado de seu lugar de manifestação, tornando-a verossímil.
3. Convenção: a transposição de sua história à categorização de lenda urbana e à categorização de ficção.

A representação de Célia ainda carrega consigo pressupostos históricos que contribuem para sua alcunha de bruxa, tais como: a feiura aparente e deformidades corporais, a maldade, as relações carnavais frequentes, as adivinhações assertivas, o vício pelo cigarro, pela cachaça e sua fraqueza: o medo das formigas.

Outro ponto importante encontra-se no fato de ela possuir em suas mãos o domínio sobre a vida de outras pessoas, podendo prever-lhes o futuro, e ainda usar um ser humano de alma duvidosa como uma espécie de mula ou justiceiro para concretizar suas maldades. José Rosa, ao adquirir imortalidade com sangue inocente, deve à bruxa sua vida. Ele a recompensa com assassinatos de crueldade. Um último ponto é sua ligação com a reencarnação do Vigário, seu mestre e detentor de sabedoria maligna incontestável.

Desde os primeiros capítulos, o leitor toma consciência de que Célia não é o mal em si, mas uma serva dele. E, adiante, somos convencidos de que um mal ainda maior pode mudar o rumo da história, mas o autor deixa o final em aberto, tanto na figura presente do mal enquanto criança (idade recoberta pela inocência), quanto no corpo novo da criança (filho de Cleide e José Rosa) que o Vigário habitará num futuro próximo. Por fim, não sabemos se o Vigário viverá, mas sabemos que, até nas palavras finais do autor, ele continua em seu intento sombrio.

Megale (1999, p. 50) evidencia a importância da figura do mal, “O diabo é grande personagem de lendas, porque, embora ele não seja o personagem histórico, simboliza a luta entre o bem e o mal e, de acordo com a sabedoria popular, nas estórias o demônio sai sempre derrotado”. Ocorre, todavia, que o objeto dessa pesquisa – as diversas representações de Célia de Souza – tem certa tragicidade afim com as grandes tragédias gregas, uma vez que, tanto na lenda urbana, quanto que nesta composição literária ficcional, o mal sai vitorioso.

De acordo com Chauí (1994) a tragédia não é apenas uma experiência emocional, mas uma ferramenta pedagógica que ensina sobre o comportamento humano, as consequências das paixões e como essas emoções podem ser compreendidas, controladas e, eventualmente transformadas.

A tragédia tem uma finalidade educativa e formadora do caráter e das virtudes, por isso deve suscitar no espectador paixões que imitem as que ele sentiria se, de fato, os acontecimentos trágicos acontecessem e devem, a seguir, oferecer remédios para essas paixões, [...] O espectador deve aprender, pela imitação (pelo espetáculo oferecido), o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível ou benéfico para os humanos (Chauí, 1994, p. 485-486).

De antemão, precisamos compreender o início trágico ligado as figuras da mulher como ser transgressor. Desde os primórdios das civilizações observa-se que a imagem feminina foi e ainda tem sido retratada de acordo com conceitos e pré-conceitos muitas vezes discrepantes, originários de aspectos culturais, sociais, políticos, psicológicos e religiosos que distorcem as características das mulheres enquanto seres individuais e sociais (Dias, 2019). Fato que interfere diretamente, no poder de ação e reação no qual a mulher possa estar inserida dentro de seu contexto histórico-cultural. Dias (2019, p. 180) completa:

Relatos que enfatizam como, historicamente, as transgressões aos valores das sociedades em que algumas mulheres viveram as colocaram à mercê de fatores que determinaram seus destinos de forma trágica. [...] estas mulheres foram condenadas por sustentarem comportamentos e ideais transgressores que as denegriram e levaram à condenação por “bruxaria”, demonstrando intolerância e rigidez para com aspectos divergentes na atuação feminina em sociedade.

Em outras palavras, Dias critica a forma como a sociedade tratou mulheres que desafiaram as normas e os papéis tradicionais impostos a elas. Ao transgredirem os valores sociais, essas mulheres, muitas vezes, sofreram perseguições que levaram suas vidas a um fim trágico, com a acusação de "bruxaria" sendo um símbolo do controle social e da repressão da autonomia feminina. E, no caso de Célia, não foi diferente: anteriormente à sua alcunha de bruxa, expõem-se referências acerca de sua figura como mulher. Justificava-se, pois, num passado não muito longínquo, a crença de que as mulheres eram iscas perfeitas para o Diabo.

A curiosidade, a fraqueza, a mentira, o orgulho, o sexo, a vingança, o rancor e as mais reprováveis características humanas estariam destinadas quase que exclusivamente à mulher. Assim, a imagem da mulher foi cada vez mais julgada, isto é, subjugada, coberta de preconceitos, como, a exemplo, no dogma cristão, que coloca Eva na condição de “culpada” pela queda do paraíso, assim que é seduzida pela serpente:

A imagem da bruxa é, então, moldada de acordo com tal crença e abarca não apenas uma representante feminina, mas todo um gênero que dividiria traços semelhantes físicos, comportamentais e intelectuais. Além disso, reforça a bestialidade naquelas que fogem aos padrões de juventude e beleza, como as velhas, mendigas, adoentadas, as dominadoras, as que usurpavam o controle masculino, as que se comportavam como homens, as que buscavam superioridade sexual, as prostitutas ou qualquer mulher às margens da sociedade que subvertesse a imagem da mulher boa e pia, paciente, silenciosa, domesticada e religiosa (Clark, 2006, p. 184-185).

A figura da bruxa foi construída para marginalizar e demonizar mulheres que não seguiam os padrões de comportamento e aparência esperados pela sociedade, e como essa imagem foi usada para reforçar os estereótipos de gênero e controlar o comportamento feminino, atribuindo àquelas mulheres mais independentes ou poderosas uma conotação de perigo, subversão e irracionalidade.

Na visão do gato, enquanto homem (Edward), Célia é descrita como:

Mulher esquelética, de cabelos sujos, compridos, olhos imersos na escuridão e unhas imensas. Caminhava com dificuldades, arrastando pelo assoalho os pés enfiados numa sandália de couro gasto que combinava com o vestido marrom, encardido e curto. Tinha os olhos estrábicos e fumava um cigarro atrás do outro (Alvez, 2017, p. 14)

Essa imagem estigmatizada e monstruosa é frequentemente atribuída às mulheres que não se enquadram nos padrões de beleza e comportamento da sociedade. Ao analisar a descrição de Célia e relacioná-la com a citação anterior de Clark (2006), podemos identificar várias características que associam Célia à figura da "bruxa" ou “bruxas”, como ela foi construída ao longo da história:

A descrição de Célia contém traços físicos e comportamentais que remetem à imagem tradicional da "bruxa". Sua aparência física negativa, com um corpo esquelético, cabelos sujos e unhas enormes, reafirma a ideia histórica de que mulheres que não seguem padrões de beleza são vistas como monstruosas. Suas características físicas subversivas,

como os olhos estrábicos e a dificuldade para caminhar, simbolizam sua marginalização e transgressão dos papéis femininos convencionais.

Além disso, seu comportamento, como fumar excessivamente, reforça sua postura de rebeldia e recusa das normas sociais. Essa combinação de aparência e atitude coloca Célia à margem da sociedade, encaixando-se na visão da "bruxa" como um símbolo do perigo e da desordem. Assim, sua caracterização reflete a imagem da mulher indesejável e incontrolável.

Portanto, tanto Clark (2006) quanto a descrição de Célia em Alvez (2017) ilustram como as mulheres que não se conformam com os papéis sociais preestabelecidos acabam sendo tratadas como "monstros", como figuras que subvertem a ordem e que precisam ser demonizadas ou isoladas, representando o perigo da liberdade feminina em um mundo patriarcal.

Grosso modo, a representação de Célia como bruxa foi determinante para que a narrativa ganhasse forma e reverberasse no tempo, sendo até hoje conhecida e narrada.

3.4. Análise baseada na Filosofia da Ação de Wolterstorff (2003)

Na tentativa de melhor compreendermos o percurso de transposição da lenda urbana da “Bruxa da Sapolândia” e sua inserção ao campo da arte, elaboramos um esquema de compreensão ancorado na teoria do filósofo Nicolas Wolterstorff (2003), a Filosofia da Ação, pois agrega reflexões que auxiliam numa definição do que pode vir a ser a Bruxa da Sapolândia e seus possíveis desdobramentos. Seguimos o movimento da Filosofia da Ação, pois compreendemos essa história não apenas enquanto uma ação, mas sim como uma cadeia de ações e também de sua relação com o que ela faz, por que e para quem o faz.

A Filosofia da Ação está centrada na ideia de que as obras de arte e outras criações culturais devem ser entendidas a partir da intencionalidade e das ações dos agentes que as produzem. Sua abordagem filosófica busca compreender como os seres humanos criam "mundos de arte" por meio de suas ações, decisões e interações sociais, ajudando a entender como as intenções humanas moldam narrativas, mitos e obras de arte, transformando eventos efêmeros (*fait divers*) em histórias culturais duradouras (Wolterstorff, 2003). No caso da Bruxa da Sapolândia, podemos ver como uma série de

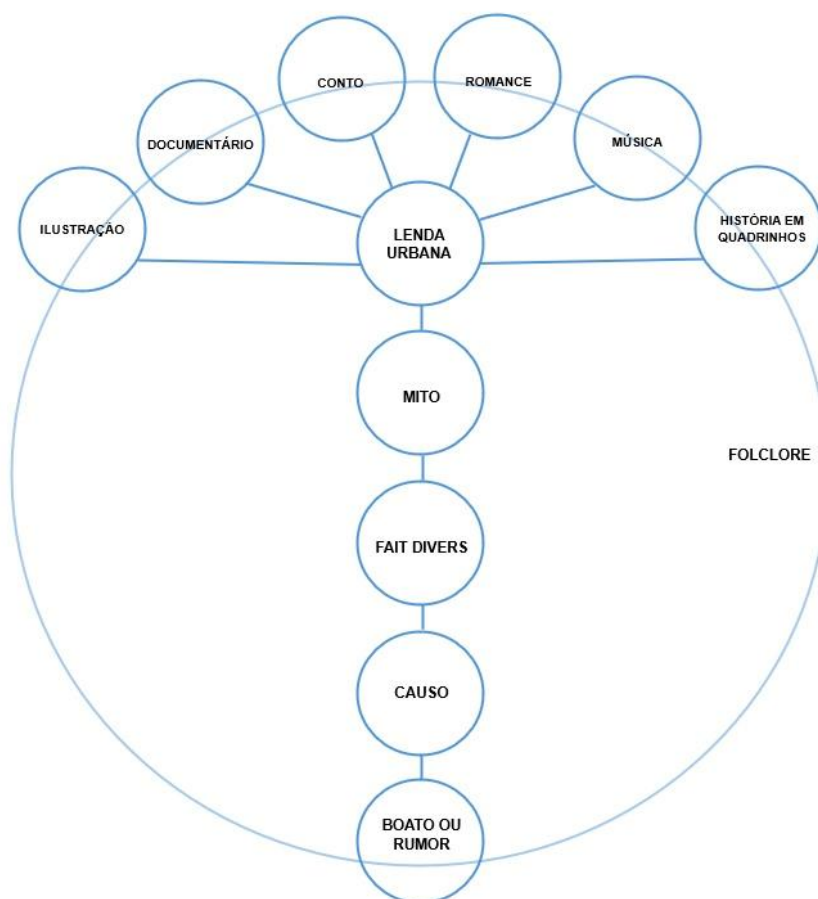
ações intencionais (boatos, reportagens, livros, filmes) criaram um "mundo" ficcional que resiste ao tempo.

Os principais elementos da Filosofia da Ação, conforme abordados na tradição filosófica geral e aplicados por Wolterstorff, incluem:

1. Agente – é a pessoa que realiza a ação. Para que uma ação seja considerada genuína, ela deve ser intencional, ou seja, o agente deve ter uma motivação ou objetivo por trás dela, em nosso caso um escritor que decide criar uma narrativa sobre a Bruxa da Sapolândia é o agente que dá início ao processo artístico.
2. Intenção - é o propósito ou objetivo que motiva a ação. Ela diferencia uma ação voluntária de um evento meramente causal, como por exemplo os jornalistas podem relatar um caso criminal com a intenção de informar, enquanto um escritor pode transformar o mesmo caso em uma história ficcional com a intenção de entreter ou criticar a sociedade.
3. Ação - é o comportamento concreto que o agente executa para atingir seu objetivo. A ação pode ser física (como esculpir uma estátua), verbal (como contar uma história) ou mental (como conceber uma ideia). No caso da ação podemos exemplificar um artista que tenha pintado um quadro retratando a lenda da Bruxa da Sapolândia, transformando um evento histórico em arte, ou num compositor que faça uma música com esse tema.
4. Mundo da Ação – seria o fato de que cada ação corre dentro de um contexto que determina seus significados e consequências. Esse contexto é chamado de mundo da ação, que inclui normas culturais, valores sociais e reações do público. Isso significa que o mesmo relato sobre a bruxa pode ser interpretado de diferentes formas ao longo do tempo, como por exemplo, primeiro como um caso real, depois como um mito e, por fim, como uma lenda urbana influenciada por fatores culturais e sociais.
5. Árvore da Ação – representa a estrutura hierárquica das ações, mostrando como cada decisão leva a outras ações e consequências. Assim, a primeira ação foi o boato sobre a Bruxa da Sapolândia que levou a relatos na imprensa - segunda ação- que inspirou contos populares - terceira ação, e que culminou na lenda urbana consolidada - quarta ação. Portanto, a Filosofia da Ação de Wolterstorff ajuda a entender como narrativas culturais emergem e se transformam, ligando fatos concretos a interpretações artísticas e mitológicas. Por essa razão, como procedimento metodológico, criamos uma árvore de ação, que sintetiza os pontos-

alvo da pesquisa. A Árvore de Ação proposta por Wolterstorff (2003) propõe que toda ação humana pode ser analisada dentro de uma estrutura hierárquica chamada de "árvore de ação". Essa árvore representa como cada decisão ou intenção está conectada a outras ações e consequências, formando um encadeamento lógico e estruturado (figura 7). No campo das artes e da cultura, isso significa que uma obra ou narrativa não surge isoladamente, mas dentro de um contexto de escolhas, influências e práticas.

Figura 7: Esquema de árvore de ação sobre a difusão da lenda urbana da Bruxa da Sapolândia na perspectiva de Wolterstorff



Fonte: Dados da pesquisa (2024)

A Bruxa da Sapolândia possui, assim, sua cadeia própria de ações, no sentido em que o que a define ontológica e eticamente (seu ethos) é justamente o que ela é/faz enquanto ação, antes mesmo do como ou em que ela se transforma (conto, lenda, causo, romance) e o porquê ou para quem ela faz. A exemplo, sua categorização enquanto lenda

urbana é apenas mais uma dessas cadeias e é a depender do indivíduo que a estuda ou analisa que descobrirá novas ações (como em romance).

Ao olhar para uma lenda urbana, o pesquisador não somente executa uma série de ações, como investigar, sincronizar e sistematizar um pensamento sobre determinados fatos da realidade, mas também realiza um trabalho profissional, um ato cultural e de responsabilidade social, já que a lenda urbana se insere dentro da cultura, e ela não trata de um processo individual, e sim coletivo. Não obstante, olha-se para a lenda urbana da “Bruxa da Sapolândia”, como ação coletiva e de manifestação local, dentro de um contexto histórico e social específico, a cidade de Campo Grande–MS.

Sobretudo, é possível ler a presente árvore de ação em sentido ascendente⁶, analisando as transformações e ressignificações que a história da Bruxa da Sapolândia abarcou. Segundo a nossa compreensão, estruturada na figura 7, compreendemos da seguinte forma:

O Evento Original ou Raiz da Árvore da Ação, foram as mortes das crianças, ocorridas em 1967, sob os cuidados de Célia de Souza, incluindo Jesus Aparecido Larson e Dirce Silva, cujos corpos foram enterrados no quintal de sua residência (Campo Grande News, 2014). Após esse ocorrido tivemos a Propagação dos boatos (primeira ramificação), entre 1967 e 1969, quando a história começa a se espalhar de boca em boca na vizinhança que interpreta os crimes como algo sobrenatural. A partir daí surgem relatos de aparições e eventos misteriosos na casa da bruxa.

Dessa maneira, surge a Formação do Causo (Segunda Ramificação), a partir das notícias após a denúncia formal por José Fernandes e Bertolino Larson à delegacia do bairro Amambai, relatando mortes de crianças por espancamento, fome, maus-tratos e rituais de "saravá", em 11 de janeiro de 1969 (Campo Grande News, 2014). Surgem afirmações de alguém ter visto ou vivido um encontro sobrenatural com a bruxa. Relatos passam a incluir detalhes fantásticos, como rituais demoníacos e a comunidade começa a contar a história como um "causo" assustador. Essas histórias se transformam em *Fait Divers* (Terceira Ramificação), em 1969, ganhando repercussão na imprensa local. Publicações em jornais destacam crimes e julgamentos e exploram o lado macabro, associando Célia a práticas ocultistas (Campo Grande News, 2014).

A Consolidação do Mito (Quarta Ramificação), provavelmente tenha ocorrido entre 1969-1971, durante o período de prisão de Célia, a comunidade passa a incorporar

⁶ De baixo para cima

elementos sobrenaturais e folclóricos à sua imagem. A narrativa incorpora o termo "bruxa", associando-a a magia negra e maldições que reforçam a mitificação do caso. A figura de Célia ultrapassa a realidade criminal e se torna uma personagem do imaginário popular.

E é na divulgação do caso como lenda urbana (Quinta ramificação), após sua absolvição e libertação em 1º de julho de 1971, que Célia desaparece dos registros públicos, intensificando as dúvidas e solidificando sua figura como uma lenda urbana em Campo Grande (Campo Grande News, 2014).

A partir daí a história é recontada por gerações, ganhando variações: sendo como romance, documentário, música, história em quadrinhos, conto ou ilustração.

A história da Bruxa da Sapolândia seguiu um caminho típico da Árvore da Ação de Wolterstorff, e embora essa seja a nossa interpretação, outros pesquisadores podem interpretar de forma diferente, assim como podem surgir no futuro mais desdobramentos dessa história.

3.4.1. Da história, à lenda, à ficção

Mediante a exposição da árvore de ação de Wolterstorff (2003) dois questionamentos se colocam: Como identificar o momento em que a história de Célia de Souza passou ao “estatuto” de lenda urbana? E qual a relevância da obra *A Bruxa da Sapolândia* de André Alvez (2018) na manifestação e divulgação da lenda urbana homônima?

Essa dificuldade epistemológica se manifesta, como bem aponta Dégh (2001), no trabalho de pesquisadores, jornalistas e estudantes da área, que perseguem avidamente as sinuosidades que tais relatos assumem nos mais diversos canais de comunicação contemporâneos, na busca por uma 'lenda em emergência', com o objetivo de descobrir que muitas delas não ultrapassam a barreira de sua própria efemeridade, ou seja, não se tornam lendas.

De acordo com os critérios de subsistência da cultura popular, supracitados por Sigrist (2008), e as inter-relações da árvore de ação de Wolterstorff (2003), pode-se dizer que a história da “Bruxa da Sapolândia”, em síntese, nasceu como um boato ou rumor quando, de boca em boca, em conversas simples, foi apresentada aos indivíduos de sua comunidade. Passou a ser um “causo” quando um desses indivíduos relatou um encontro com a figura macabra; ganhou as páginas jornalísticas com informações verídicas de um

caso policial, caracterizando-se como um *fait divers*; virou mito ao tomar emprestada a nomenclatura “bruxa”; e se eternizou como lenda urbana ao manter vivos os seus traços culturais comuns.

Esta cadeia de ações foi fundamental para que a Lenda Urbana da Bruxa da Sapolândia tenha chegado ao campo da arte, pois decorreu de uma tradição cultural vívida, supersticiosa e antiga capaz de interferir diretamente em sua realidade local e transformá-la. Nasceu da eminência de um fato histórico e circula, ainda hoje, nos diversos meios de comunicação.

É possível aferir que, desde 1969 até os dias atuais, a história de Célia de Souza se reafirma como a Lenda Urbana da Bruxa da Sapolândia. Dia após dia, sua memória é ressignificada por meio da oralidade, da repetição simbólica e da transmissão intergeracional, consolidando-se no imaginário coletivo como uma lenda que mescla medo, mistério e crítica social. No entanto, foi nas mãos de André Alvez que a lenda ultrapassou os limites do folclore e da cultura popular, alcançando o estatuto de obra de arte literária e ficcional ao ser recriada com profundidade estética e densidade narrativa. Sua releitura transformou a figura da “Bruxa” em um símbolo de marginalização, ao mesmo tempo em que provocou uma reflexão sobre as estruturas sociais, os preconceitos históricos e os modos como a memória é construída e perpetuada.

Considera-se que essa transição de um gênero narrativo para outro (no caso deste estudo, de lenda à romance) foi imprescindível para a perpetuação desta lenda urbana, uma vez que, os campos da cultura e arte sempre estão em constante transformação e inter-relação. Nas palavras de Bruner, os gêneros seriam “formas culturalmente especializadas de vislumbrar a condição humana e de comunicá-la” (Bruner, 1996, p. 129), ou seja, estruturas discursivas moldadas por contextos históricos, sociais e culturais específicos, que organizam a experiência humana e lhe conferem inteligibilidade. Nesse sentido, a adaptação da lenda ao romance literário revela não apenas uma mudança formal, mas também uma reinterpretação da realidade por meio de novas lentes culturais que circulam entre o popular e o erudito, o antigo e o contemporâneo.

Pode-se considerar que a obra de Alvez traz traços marcantes do folclore campograndense para o estudo de lendas urbanas, que podem se diluir no tempo se não forem (re)contados ou registrados. Rezende (2016, p. 50) assevera que “a obra verossímil precisa declarar o que é ou o que foi verdade, ou ao menos, o que toque na realidade”. Em Alvez, encontramos traços marcantes e específicos, que tornam essa obra única e, ao mesmo tempo, uma mímese inovadora da realidade. A riqueza dos detalhes que compõe

as cenas, a costura da trama, a valorização e diversidade étnica dos personagens, o olhar cuidadoso e poético para os personagens bons e/ou maus, os lugares de outrora, as passagens do tempo, tudo é desenhado em perfeita harmonia respeitando a lenda urbana em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo investigou a lenda urbana da Bruxa da Sapolândia, os fatos reais e fictícios que compõem a representação de Célia de Souza. Além disso, buscou refletir os mecanismos pelos quais essa narrativa tem persistido ao longo dos anos e sua recente reinvenção na literatura ficcional por André Alvez (2018). Para alcançar esse objetivo, realizamos pesquisas bibliográficas e documentais, bem como uma entrevista com o autor, que nos proporcionou uma visão abrangente dos diferentes vetores que influenciaram a vida de Célia de Souza.

A análise da lenda urbana da Bruxa da Sapolândia mostrou que o folclore não é uma construção estática, mas influenciada por contextos sociais, instituições e pelas crenças filosóficas e religiosas da época. Ao mesmo tempo, o folclore informa sobre como essas estruturas emergem, fortalecendo ou reformulando imaginários coletivos. Sua análise, por outro lado, gerou uma narrativa assustadora acompanhada de seus estigmas e transformada em uma história sobrenatural que finalmente se estabeleceu como uma das principais lendas urbanas da Cidade de Campo Grande-MS. Formou-se, na cidade, um verdadeiro ponto de convergência para a circulação e partilha de lendas urbanas, entre as quais se destacam a Mulher do Algodão ou Loira do Banheiro, o Homem do Saco, o Chupacabra, o Menino do Caroço, a Maldição da Praça Ary Coelho, a Opala Negra, a Mulher do Táxi, a Bruxa e o Padre, Dona Nhanhá e a Menina da Agulha. Esse imaginário mítico cresceu a partir de medos coletivos e referências a ocorrências históricas que a sociedade mantinha seu olhar mítico fixo.

Assim, a Bruxa da Sapolândia incorpora-se a essa lista de lendas urbanas regionais e é intrigante porque está relacionada a uma pessoa real, Célia de Souza, cuja história foi denegrida e transformada em lenda, e esta se espalhou geracionalmente. É importante ressaltar que sempre que evocamos a Bruxa da Sapolândia, em uma conversa, uma notícia de jornal no aniversário da cidade ou mesmo numa composição artística, estamos evocando Célia de Souza, ou seja, uma pessoa de carne e osso que pela justiça foi inocentada, mas que continua folcloricamente condenada. Seria Célia condenada eternamente a ser a Bruxa da Sapolândia? Ou mais a frente, nos próximos séculos seu nome (sua identidade) pudesse ser suprimido para que enfim Célia pudesse descansar em paz? Pois,

diferente das lendas como a Cuca, Nicácia ou Matinta Perera, a Bruxa da Sapolândia tem nome e sobrenome, o que corrobora para a permanência de uma memória personificada e marcada por estigmas sociais. A identificação direta entre a personagem lendária e a figura histórica de Célia de Souza impede o apagamento simbólico de sua trajetória, ao mesmo tempo em que a mantém prisioneira de uma narrativa construída sob o signo da exclusão, do medo e da marginalização. A presença de seu nome na lenda atua como um mecanismo de perpetuação do preconceito, em que a fronteira entre fato e ficção se dilui, afetando diretamente a memória de uma mulher real. Assim, a figura da Bruxa da Sapolândia nos interpela a pensar sobre os modos como a cultura popular constrói, e por vezes cristaliza, identidades a partir de imaginários punitivos, nos quais a justiça formal cede lugar à condenação simbólica. Resta, portanto, refletir se, com o tempo, a história de Célia poderá ser recontada sob outras perspectivas, mais humanas, mais justas, ou se estará fadada a permanecer eternamente amalgamada ao mito “Bruxa” que a sociedade lhe impôs. E bem como descreve as palavras do advogado de defesa Odir Vidal, ela foi uma protagonista fácil da “[...] sanha policial com ânimo sanguinolento de perturbar a justiça, uma injustiça, uma pobre mulher que serviu de pasto ao noticiário impudico e sem entranhas da empresa desenfreada e desabrida” (Santos, 2014, p.1).

Célia de Souza foi uma mulher pobre que vivia à margem da sociedade, sem proteção institucional. Ela era cuidadora de crianças e foi acusada das mortes de crianças, vinculada a rituais e práticas de bruxaria. Toda a sua trajetória de vida foi progressivamente apagada com o tempo, restando apenas fragmentos de memória referentes ao período de 1969 a 1971, memórias essas sustentadas, sobretudo, pelo folclore popular e pela cobertura sensacionalista da imprensa. Foi nesse processo que sua figura foi sendo transformada em lenda.

Lendas tradicionais ou urbanas não são apenas histórias inventadas, mas edifícios que ilustram os valores, medos e estruturas sociais de uma época específica, como aprendi na disciplina de “Fundamentos da Cultura e Cultura Brasileira”. A história de Célia é um exemplo de como narrativas ajudam a criar um povo e guiam sua relação com o mundo. A Bruxa da Sapolândia, como qualquer outra lenda urbana, é uma chama de tradições e emoções, que traz à tona a importância da imaginação, como um depuramento da realidade. E como chama, precisa ser reacendida e cultivada.

Analizamos a figura da bruxa sob várias perspectivas, a fim de compreender como essa construção simbólica emergiu no imaginário popular e como se articulou historicamente com conceitos de feminilidade, violência e religião. Judith Butler (2009) apontou que vidas precárias são aquelas que sequer são reconhecidas como vidas, estando, portanto, à margem dos marcos normativos de valor e reconhecimento social, e principalmente a mulher, como bem expôs Segato (2021), sempre foi um território de disputas, violência, controle e silenciamento.

O caso de Célia de Souza mostrou a importância de discutirmos o preconceito racial, de classe e de gênero. Como uma mulher pobre que realizava práticas religiosas não cristãs, Célia foi acusada de invadir o terreno do oculto, sendo sujeita a acusações com uma alta carga simbólica de medo e intolerância. Descobriu-se que lendas não só precisam de um bom enredo, mas principalmente de um excelente vilão, ou personagem para demonizar e/ou despejar todo preconceito de uma sociedade. Por bem ou por mal, Célia de Souza ganhou fama e destaque na cultura local sob o título de Lenda da Bruxa da Sapolândia. Essa dinâmica, como propôs Bhabha (1998), está diretamente relacionada a representação estereotipada que oscila entre o que está entre a fixidez e algo que é repetido. Por essa razão, apontar discussões sobre decolonialidade, como precoriza Mignolo (2005) são tão importantes para abriremos nossos campos de conhecimento e reconhecer as camadas de opressão que foram impostas historicamente a essas mulheres. Afinal, se em determinado momento histórico obras como o *Malleus Maleficarum* serviram como instrumento de identificação e condenação da mulher pelo seu saber e autonomia, hoje esse mesmo símbolo pode ser ressignificado como emblema de resistência e luta contra os dispositivos de exclusão.

Nesse sentido, a leitura da obra *A Bruxa da Sapolândia*, de André Alvez, revelou-se uma importante ferramenta de compreensão crítica, ao demonstrar como a literatura contemporânea pode se apropriar de histórias de cunho folclórico para reconstruí-las sob novas perspectivas, tensionando as fronteiras entre realidade, mito e história. Em nossa entrevista, Alvez (2024) esclareceu que havia duas razões principais por trás de sua decisão de escrever um romance sobre Célia: 1. relatar a história dessa personagem notável, e 2. ver como sua personificação realmente "reverberou simbolicamente no povo de Campo Grande". Alvez baseou seu

romance em suas memórias da infância, em uma série de relatos orais e registros históricos e processuais, e construiu uma narrativa que obscurece as linhas entre realidade e ficção. A representação literária ficcional da Bruxa da Sapolândia, assim, contribuiu com a perpetuação da lenda e ao mesmo tempo ofereceu outro olhar sobre a personagem, de nuance mais humana e complexa. Ainda exibindo o nome de Célia, o autor recria/reconta seu passado, presente e futuro assegurando ser ela, uma serva do mal. Diferente disso, em sua crônica *A Bruxa da Sapolândia* (2011) o autor não faz menção ao nome de Célia, ou seus demais personagens principais. Seria este um cuidado com sua identidade?

Para além das obras de André Alvez, outros artistas também se apropriaram da lenda urbana da Bruxa da Sapolândia como fonte de inspiração para criar produções artísticas singulares. Trata-se de uma obra cultural que, ao adentrar o campo da arte, especialmente aquela voltada ao público juvenil, contribui para a atualização e perpetuação da narrativa junto às novas gerações. Um exemplo expressivo dessa apropriação é a revista em quadrinhos *Bruxa da Sapolândia* (Figura 8).

Figura 8: Revista em quadrinhos *Bruxa da Sapolândia* de Acir Alves.



Fonte: Campo Grande News (2021, p. 1)

O projeto literário foi viabilizado pela Lei de Cultura Aldir Blanc, que fomenta as produções culturais em Campo Grande-MS, com a promoção da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Ilustrado e escrito pelo quadrinista Acir Alves, foi publicada com interior em preto e branco e capa colorida, como tradicionais histórias em quadrinhos (Alves, 2021).

Lançado em 2020, com 28 páginas, a HQ constituiu-se como uma obra de ficção que explora a figura de Célia de Souza, replicando o mito da bruxa, os fatos policiais do caso judicial, a lenda urbana e, principalmente, o desaparecimento das crianças. A narrativa, ao mesmo tempo em que conta a lenda urbana do passado, também relaciona a tecnologia, os sonhos e as lembranças de outrora, criando um clima misterioso e de tensão.

O clima ainda foi intensificado pelo desaparecimento de Célia após sua libertação em 1971 e as crianças que continuaram sumindo após esse período. (Alves, 2021).

Acir também criou uma versão em desenho animado da sua revista em quadrinhos, lançada em 2021, disponível no You tube⁷.

É possível citar ademais a música *The Frogland Witch*, também de 2021, da banda de rock One Life One Chance, que narra brevemente a lenda da Bruxa da Sapolândia, mas aqui, na letra da música, também não vemos declaradamente a menção ao nome de Célia de Souza. Seria uma preferência pelo compositor em divulgar a lenda urbana e zelar pela identidade da personagem?

Once upon a time in midwest
In cg town

In a region called frogland

Several veins of water
Cut the place
Between the roots
Of dead trees

In the darkest tales
I see the frog land witch

An immense number
Of frogs reigned in the

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=S6X12WzvBeU&t=42s>.

Formed ponds

Transforming the nights

And dawns into

An immense coaxing sonata (Rodrigues; Dutra; Fiuza, 2021).

Em tradução livre, os versos dizem:

Era uma vez no meio-oeste

Na cidade de CG

Em uma região chamada Sapolândia

Vários veios de água

Cortavam o lugar

Entre as raízes

De árvores mortas

Nos contos mais sombrios

Eu vejo a bruxa da Sapolândia

Um número imenso

De sapos reinaram nos

Lagos formados

Transformando as noites

E amanheceres em

Uma imensa sonata de sedução (Rodrigues; Dutra; Fiuza, 2021, tradução própria).

Findado o processo de pesquisa e síntese desta dissertação, e considerando os diversos desdobramentos que a lenda da Bruxa da Sapolândia alcançou mais recentemente, sendo tema de música de rock internacional, pano de fundo de romance ficcional e história em quadrinhos, etc... O autor desta pesquisa, enquanto artista visual, escritor, contador de histórias e professor de arte, almejou apresentar sua própria leitura sobre a lenda estudada.

Buscando fornecer mais material artístico para futuras pesquisas por meio de composições direcionadas ao público infanto-juvenil, podem ser contemplados mais um modo, ou dois, e até singulares, de valorização dessa lenda para a cultura local – Como conto rimado e ilustração digital (apêndice C e D, respectivamente) criados por este autor.

Na escrita literária, o autor depositou toda sua sensibilidade ao criar um conto rimado. Tal como uma lenda urbana, essa história ainda não foi formalmente registrada. Por que, então, não a fazer em formato de um conto rimado? Utilizando uma linguagem acessível e suavizando o conteúdo da narrativa, a história pôde ganhar uma nova forma poética. Em seu conto, o autor também preferiu divulgar a lenda, mas preservar a

identidade de Célia de Souza, dando mais ênfase nos elementos folclóricos e gerais que compõem a lenda urbana, uma vez que esta ainda é jovem e se mantém latente na memória social local, com traços sensíveis de dor, julgamento e estigmatização. Essa escolha narrativa evidencia uma tentativa ética de respeitar a memória de uma figura real, ao mesmo tempo em que se reconhece o poder simbólico da lenda. Ao ocultar o nome verdadeiro, o autor enfatiza o processo de fabulação da história, transformando a história factual em um artefato literário e cultural, capaz de dialogar com a tradição oral e com as tensões sociais que o originaram.

No tocante as rimas, estas fazem referência à produção de contos rimados da parte 4 do livro *Ibirocai – Contos Ilustrados sobre a Cultura Popular de Campo Grande – MS*, lançado em 2015, também de sua autoria, juntamente com a escritora e artista visual Marina Bedatty, como uma continuação de obra e estilo artístico.

Já na produção da ilustração digital, o autor buscou oferecer uma leitura visual mais lúdica e colorida para essa lenda de natureza sombria, propondo um contraste entre o conteúdo narrativo e sua representação imagética.

A escolha da luz amarelada remete às fotografias antigas, conferindo à composição um tom nostálgico e memorialístico. Elementos tradicionais associados ao arquétipo da bruxa, como o caldeirão e o gato preto, ratificam a construção simbólica da personagem, ao passo que detalhes regionais, como o antigo relógio da Rua 14 de Julho, o ipê-rosa e a presença de capivaras, ancoram a cena em um espaço geograficamente reconhecível: Campo Grande, Mato Grosso do Sul. A presença dos sapos, por sua vez, remete diretamente à região conhecida popularmente como Sapolândia, reiterando o vínculo entre a narrativa e o território. Outros elementos, como a casa de madeira, a bananeira e as caixas de frutas, foram inspirados em fotografias reais do caso de Célia de Souza, conferindo verossimilhança e autenticidade à composição visual.

Embora inspirado em registros concretos, o autor evitou seguir uma abordagem puramente documental. Em vez disso, optou por uma representação mais fantasiosa e enigmática, considerando que a lenda urbana, por sua própria natureza, opera entre os limites da realidade e da ficção, do fato e da imaginação. Essa escolha permite ao espectador uma experiência mais simbólica e interpretativa da narrativa.

Visualmente, a ilustração dialoga com a obra “Uma Bruxa de Campo Grande” (Figura 9), também publicada no mesmo livro *Ibirocai* em 2015, funcionando como uma continuidade estética e temática. A presença do relógio, símbolo urbano da cidade, e a figura central da bruxa em posição ameaçadora são recursos sincrônicos entre as duas

produções, revelando a coerência estilística do autor e sua intenção de consolidar uma iconografia própria em torno da figura das bruxas em suas produções.

Figura 9: Uma bruxa de Campo Grande



Fonte: Sousa (2015, p. 93)

Tomada pela estesia, a lenda da Bruxa da Sapolândia ultrapassa sua origem histórica e geográfica, sendo reinterpretada e reconfigurada nas mais diversas linguagens artísticas. Ela não só alimenta a imaginação dos jovens, mas também estabelece uma conexão entre o passado e o presente, perpetuando as tradições locais e as narrativas populares. Assim, a figura da Bruxa da Sapolândia, inicialmente associada ao medo e à violência, torna-se um campo fértil para pesquisas (como esta dissertação em questão), criações e aspirações, sendo reinterpretada como símbolo de resistência, luta por uma cultura sempre emergente, luta pela sobrevivência e reexistência.

Portanto, é possível afirmar que a lenda da Bruxa da Sapolândia permanece viva, influenciando uma série de manifestações artísticas e criações feitas por pessoas que eram muito jovens ou mesmo não haviam nascido quando o seu caso ocorreu. Trata-se de uma narrativa que passou a fazer parte do folclore de Campo Grande-MS e continua sendo compartilhada.

Assim, reapropriar-se desta lenda é um exercício de rememorar e redefinir a forma como discursos de poder e exclusão podem ser retratados e representados em narrativas culturais. Sobretudo, esta pesquisa defendeu a valorização e perpetuação do folclore, principalmente no que tange a regionalidade nos diversos campos culturais, educacionais e sociais.

Por fim, a pesquisa que desenvolvemos sobre "A Bruxa da Sapolândia" serve como exemplo de como histórias populares podem ser lidas em diferentes perspectivas e épocas, e como elas permanecem vivas e latentes na imaginação do povo, sendo repaginadas pelos interesses e desejos de cada geração.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fabiane de Amorim; CANETE, M.; BOMTEMPO, Edda. Folclore e cultura popular: uma abordagem interdisciplinar. **Revista Brasileira de Estudos da Cultura Popular**, v. 3, n. 1, p. 45-60, 2005.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ALVES, Acir. **Bruxa da Sapolândia**. Campo Grande: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 2021.

ALVES, Daniel; et al. A perseguição histórica às mulheres com conhecimentos de cura: um resgate essencial para a medicina contemporânea. **Revista Interdisciplinar de Estudos em Saúde**, Campo Grande, v. 11, n. 1, p. 187-200, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ides/a/Q8cJDfsgznTRCpnQdzwc5Jw/>. Acesso em: 7 abr. 2024.

ALVES, Januária C. **Abecedário de personagens do folclore brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, 2016.

ALVEZ, André. **A Bruxa da Sapolândia**. Lisboa: Chiado, 2018.

ALVEZ, André. Cenas de Campo Grande: a Bruxa da Sapolândia. **Correio do Estado**, Campo Grande, 28 jul. 2011, Caderno 2b.

ALVEZ, André. Entrevista concedida a Leonnardo Vieira de Sousa. Campo Grande, 2024.

AMARAL, Amadeu. **O Dialeto Caipira**. 1. ed. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014.

AMARAL, Aracy A. **Tarsila: Sua obra e seu tempo**. São Paulo: EdUSP, 2003.

ANDRADE, Mário de; GRILLO, Angela Teodoro. **Aspectos do folclore brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2019.

AZEVEDO, Ricardo. **Cultura da terra**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2008.

BARROS, Renata. **Na sexta-feira 13, conheça a Bruxa da Sapolândia, mulher presa por matar crianças que virou lenda de terror em MS**. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2022/05/13/cuidado-com-a-bruxa-da-sapolandia-mulher-presa-por-matar-seis-criancas-virou-lenda-de-terror-em-ms.ghtml>. Acesso em: 22 ago. 2024.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: **Crítica e verdade**. Tradução de Áurea Weissenberg. São Paulo: Perspectiva, 1966. p. 57-68.

BAYARD, Jean-Pierre. **A história das lendas**. Ridendo Castigat Mores: Edição eletrônica, 1957. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/eLibris/lendas.html>. Acesso em: 11 jul. 2024.

BENATTI, André Rezende. Aspectos do Realismo e da Violência na Literatura. Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados. **Fólio –Revista de Letras Vitória da Conquista** V. 12, n. 1jan./jun. 2020.

BENTO, Ricardo Alves. **Presunção de Inocência no Processo Penal**. São Paulo: Quartier Latin, 2017. 207p.

BERGERON, Bertrand. **Au royaume de la légende**. Chicoutimi: Les Éditions JCL, 1988.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BRUNER, J. A interpretação narrativa da realidade. In: BRUNER, J. **A cultura da educação** Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

BRUNVAND, Jan Harold. **The vanishing hitchhiker: American urban legends and their meanings**. New York: W. W. Norton, 1981.

BUTLER, Judith. **Vidas precárias: os poderes do luto e da violência**. Tradução de Marina Vargas. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CAMPION-VINCENT. Véronique. **La légende urbaine: forme et contenu du récit contemporain**. Paris: Editions du CTHS, 1990.

CAMPO GRANDE NEWS. **Bruxa da Sapolândia: a história que, de tanto assombro, virou lenda urbana**. Campo Grande News, Campo Grande, 25 ago. 2014. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/campo-grande-115-anos/bruxa-da-sapolandia-a-historia-que-de-tanto-assombro-virou-lenda-urbana>. Acesso em: 25 mar. 2025.

CAMPO GRANDE NEWS. **Da história que virou lenda urbana: Bruxa da Sapolândia renasce hoje em livro**. Campo Grande News, Campo Grande, 22 out. 2017a. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/da-historia-que-virou-lenda-urbana-bruxa-da-sapolandia-renasce-hoje-em-livro>. Acesso em: 25 mar. 2025.

CAMPO GRANDE NEWS. **Pesadelo da infância: história de mulher que apavorou Campo Grande vira romance**. Campo Grande News, Campo Grande, 5 nov. 2017b. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/pesadelo-da-infancia-historia-de-mulher-que-apavorou-campo-grande-vira-romance>. Acesso em: 11 mar. 2025.

CAMPO GRANDE NEWS. **Publicação com traços do quadrinista e ilustrador Acir Alves conta história da benzedeira do Taquarussu**. Campo Grande News, Campo Grande, 2021. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/conteudo-patrocinado/revista-em-quadrinhos-mostra-a-saga-da-bruxa-da-sapolandia>. Acesso em: 11 mar. 2025.

CANAVARROS, Letícia Costa; VOLTOLINI, Ana Fonseca. A Composição Estética do Medo no Gênero Terror. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 1º, 2020.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e cultura** (São Paulo), v. 24, n.9, p. 806-809, set. 1972.

CARNEIRO, Edson. **A sabedoria popular**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, Nazaré Cristina. **Caleidoscópio do imaginário ribeirinho amazônico**. **Revista Instrumento**. Revista de Estudo e Pesquisa em Educação, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 221- 230, 2014.

CARVALHO, Rita Laura Segato. Folclore e cultura popular: uma discussão conceitual. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: IBAC/MEC, 1991. p. 13-21. (Série Encontros e Estudos, 1).

CASADEI, Maria Teresa de Mendonça; CASADEI, Juliana de Mendonça. **Tombamento tácito por acessão de bens recentes: o canteiro central da Avenida Afonso Pena, em Campo Grande-MS**. 2021. Disponível em: https://www.ciipc2020.rj.anpuh.org/resources/anais/13/ciipc2020/1624066522_ARQUIVO_c9db3d76c084624537b16449013f1549.pdf. Acesso em: 12 nov. 2024

CASCUDO, L. C. **Lendas brasileiras**. Apresentação: Elvira Drummond. Fortaleza: ABC Editora, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas brasileiras**. Apresentação de Elvira Drummond. Fortaleza: ABC Editora, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CASTRO, Vinícius Vasconcelos. **Bruxas e Monstros nas Representações Pictóricas de Goya. Diversidade Religiosa**, v. 2, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dr/article/view/13831>. Acesso em: 12 abr. 2025.

CASTRO, Vinícius Vasconcelos. **Francisco José de Goya y Luycientes: a bruxaria e o processo inquisitorial moderno na Espanha**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/20513>. Acesso em: 12 abr. 2025. Biblioteca Digital da UEPB+1Biblioteca Digital da UEPB+1

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**, volume I. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLARK, Stuart. **Pensando com Demônios. A ideia da bruxaria no princípio da Europa Moderna**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CLARO, Majori Fonseca. **Da isbá na floresta gélida à caverna tropical: aproximações entre as personagens Babá-Iagá e Cuca**. 203f. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2012. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14706>. Acesso em: mar. 2023.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte. Autêntica, 2000.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. **Carta do folclore brasileiro**. Recife: Comissão Nacional de Folclore, 1995.

CORREA, Luisa Penna. **Pesadelo: uma releitura digital do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

CURIEL, Ochy. **Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial**. Ciudad de México: Ediciones Desde Abajo, 2016.

CURY, Adriana. **Galeria: A Cuca, Tarsila do Amaral**. 2017. Disponível em: <https://www.paisefilhos.com.br/familia/galeria-a-cuca-tarsila-do-amaral/> Acesso em: 22 ago. 2024.

DÉGH, L. **Legend and belief: dialectics of a folklore genre**. Bloomington: University of Indiana Press, 2001.

DELLA MÔNICA, Laura. **Manual do folclore**. 3. ed. São Paulo: Global, 1989.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak; CABREIRA, Regina Helena Urias. **A Imagem da Bruxa: Da Antiguidade Histórica às Representações Fílmicas Contemporâneas**. Ilha do Desterro v. 72, nº 1, p. 175-197, Florianópolis, jan/abr 2019.

DIFANTI, Janderson et al. O Curupira-Episódio Piloto do Seriado de Terror: Diário do Medo: As Lendas. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XX Prêmio Expocom, 2015 – **Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação**. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/expocom/EX48-0607-1.pdf> Acesso em: 4 set. 2023.

DION, Sylvie. A lenda urbana: um gênero narrativo de grande mobilidade cultural. **Boitatá**, Londrina, v. 3, n. 6, p. 1-14, 2008.

DION, Sylvie. O fait divers como gênero narrativo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 34, p. 123-131, 2007.

EYMERICH, Nicolau; PENA, Francisco. **Manual dos Inquisidores**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1993. p. 10.

FARES, Josebel Akel. **Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico**. Revista Boitatá, Londrina. n. 3, jan./jun. 17 f, 2007.

FARES, Josebel Akel. **Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras**. 1997. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Letras, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FONTANA, Francine; SILVA, Carlos Antônio da; BASSO, Rochana. A proteção legal e o medo infantil nas mídias virtuais: O caso do folclore Brasileiro. **Brazilian Journal of Development**, v. 6, n. 6, p. 39584-39596, 2020.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas, fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FRANÇA, Flaviana Rangel Pacheco de. **Histórias de terror em sala de aula: formação de leitores e autores**. 2016. 117 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Letramentos) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2016.

G1 (jornal on line). **Prefeitura de Campo Grande instala segundo monumento para lembrar antigo 'relógio da rua 14 de Julho**. Campo Grande, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2019/06/11/prefeitura-de-campo-grande-instala-segundo-monumento-para-lembrar-antigo-relogio-da-rua-14-de-julho.ghtml>. Acesso em: 10 out. 2024.

GARNES, Geisy. Bruxa da Sapolândia: em vez de lenda, o retrato de erro sobre erro. **Primeira Página**, Campo Grande, 27 ago. 2023. Disponível em: <https://primeirapagina.com.br/justica/bruxa-da-sapolandia-em-vez-de-lenda-o-retrato-de-erro-sobre-erro/?opinion=true#comments>. Acesso em: 20 mar. 2024.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

GOMES, Lino Nilma. **A mulher negra que vi de perto**. Belo horizonte, Ed. Mazza, 1995.

GOMES, N. L. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação**, Maio/Jun/Jul/Ago. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/XknwKJnzZVFpFWG6MTDJbxc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 abr. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAUBERT, Laura Elizia. **As bruxas de Goya**. 2022. Disponível em: <https://www.queridoclassico.com/2022/10/as-bruxas-de-goya.html> Acesso em: 21 ago. 2024.

HILLMAN, J. **Psicologia arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1992.

IEGELSKI, Francine. História conceitual do realismo mágico-a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina. **Almanack**, p. ep00121, 2021.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das feiticeiras - Malleus Maleficarum**. ed. 1. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2015.

LANGE, Odila Schwingel. **Folclore ou folclore?** Dourados: Dinâmica, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Implicações da Brasilidade**. Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LIMA, Quêzia Portela de et al. Projeto de extensão cirandas de saberes: encontro entre formação política e sabedoria popular. In: **11º Congresso Internacional da Rede Unida**. 2014.

LOBATO, Monteiro. **O saci**. São Paulo: LeBooks Editora, 2019.

LOPES, Carlos Renato. Em busca do gênero lenda urbana. **Linguagem em (Dis) curso**, v. 8, p. 373-393, 2008.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Revista Estudos Feministas, v. 22, n. 3, p. 743-770, 2014.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. **Canção de ninar brasileira: aproximações**. 2012. 326 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MELLO, Anísio. **Estórias e Lendas de Goiás e Mato Grosso**. São Paulo: Iracema Ltda. S/A.

MICHELET, Jules. **A feiticeira**. Tradução de Luís Leitão. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MICHELLI, Regina. Quem tem medo de lobo mau? Representações do medo em narrativas infantis brasileiras. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; FRANÇA, Júlio (orgs.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional** – Textos Completos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 400-414.

MIGNOLO, Walter D. **A epistemologia do sul**. Tradução de Rogério C. Menezes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MUNANGA, Kabengele. As religiões de matriz africana e intolerância religiosa. **Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política**, Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 182-199, 2020.

NASCIMENTO, A. **Genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NUNES, Cristina Accioly. **Los Caprichos, de Francisco Goya: manifestações da sombra coletiva espanhola**. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/15245>. Acesso em: 03 mai. 2023.

OLIVEIRA, Marcos de. **Entrevista concedida a Jackson Seballo e Pedrita Hans**. Campo Grande, out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rogQlG3Ic9U>. Acesso em: 22 ago. 2025.

OLIVEIRA, Marcos de. **Entrevista concedida a Rodrigo Santos**. Campo Grande, ago. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4mdoKLepj10>. Acesso em: 22 ago. 2025.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Acalantos do Folclore Brasileiro: terror, escravidão e (des) encontros culturais. **OPUS**, v. 26, n. 2, p. 1-40, 2020.

PORTAL DA EDUCATIVA. **A Bruxa da Sapolândia: livro resgata velha lenda urbana de Campo Grande**. Assessoria de Comunicação RTVE. Campo Grande, MS. 2017. Disponível em: <http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/a-bruxa-da-sapolandia-livro-resgata-velha-lenda-urbana-de-campo-grande/> Acesso em: 12 de novembro de 2021.

PORTELA, Ludmila Noeme Santos. Malleus Maleficarum: Bruxaria e misoginia na Baixa Idade Média. **Religare**, vol. 14, nº 2, 2017, pp. 252–281. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/36472>. Acesso em: 23 out. 2024.

QUJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RÁDIO BLINK 102 FM/BLK DIGITAL, **A Bruxa da Sapolândia - História Real**. Entrevista de: Jackson Seballo e Pedrita Rãns. Entrevistado: Marcos de Oliveira. Campo Grande, MS. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rogQlG3Ic9U/> Acesso em: 12 de novembro de 2021.

RENARD, Jean-Bruno. **Rumeurs et légendes urbaines**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

RENARD, Jean-Bruno. Um gênero comunicacional: os boatos e as lendas urbanas. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 97-104, 2007.

REZENDE, Samuel. Ao redor de um conceito: mimesis. Revista dos Alunos De Graduação Em Letras Versão Online. **Revista Ao Pé Da Letra** – Volume 18.2 – 2016.

RODRIGUES, João Guilherme; DUTRA, Neylor; FIUZA, Zé. **The Frogland Witch**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=qU3PM6SGNdg>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SANTOS, Aline. **Bruxa da Sapolândia: a história que de tanto assombro virou lenda urbana**. Jornal eletrônico Campo Grande News. Campo Grande, 2014. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/campo-grande-115-anos/bruxa-da-sapolandia-a-historia-que-de-tanto-assombro-virou-lenda-urbana/> Acesso em: 01 de novembro de 2021.

SANTOS, Luciana Oliveira dos. O medo contemporâneo: abordando suas diferentes dimensões. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 23, p. 48-49, 2003.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **A cena do crime: Violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SEGATO, Rita Laura. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**. São Paulo: Boitempo, 2018.

SEGATO, Rita Laura. **La nación y sus otros**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.

SEM AUTOR. Relógio da 14 de Julho em Campo Grande (MS). Disponível em: <https://images.app.goo.gl/iatvoUzGioEjwkJ68>. Acesso em: 07 abr. 2024.

SERBENA, Carlos Augusto. Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica. **Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies**, v. 16, n. 1, p. 76-82, 2010.

SERRA, Ulisses. **Camalotes e Guavirais**. Campo Grande, 1971.

SIGRIST, Marlei. **Chão batido: a cultura popular de Mato Grosso do Sul – folclore e tradição**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2008.

SILIPRANDI, Emma. **Mulheres e Agroecologia: a construção de novos sujeitos políticos na agricultura familiar**. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Centro de Desenvolvimento Sustentável, Brasília, 2009.

SILVA, M.A. **Dominação, ocultamento e resistência: relações de raça, classe e gênero no Brasil**. São Paulo: DCE –livre da USP, 2008.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil. **Educação**, v. 30, n. 3, 14 mar. 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2745>. Acesso em: 20 janeiro 2024

SILVINO, Deisiane dos Santos. **A bruxaria como mecanismo de repressão feminina: Uma análise do Malleus Maleficarum (1486) a partir do inquérito das testemunhas.** Monografia (Licenciatura em História), Universidade Federal de Sergipe, 2023. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/19846>. Acesso em: 23 out. 2024.

SOUSA, Leonnardo (Org); SANDIM, Amanda et al. **IBIROCAI: Contos Ilustrados Sobre a Cultura Popular de Campo Grande/MS** – 1. ed. – Campo Grande, MS: LEONN, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010. 135 p.

TJ-MS. Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul. **O Caso da Bruxa da Sapolândia.** 2023. Disponível em: <https://sti.tjms.jus.br/confluence/pages/viewpage.action?pageId=286985137>. Acesso em: 28 ago. 2024.

WOLTERSTORFF, Nicholas. **Works and worlds of art.** Tradução de Willian Teixeira. Oxford: Oxford University Press, 2003.

APÊNDICE A: TCLE

Você está sendo convidado(a) como voluntário(a) a participar da pesquisa: intitulada “DA ORALIDADE À FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DE CÉLIA DE SOUZA NA LENDA URBANA DA BRUXA DA SAPOLÂNDIA EM CAMPO GRANDE-MS”. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, este documento deverá ser assinado em duas vias, sendo a primeira de guarda e confidencialidade do Pesquisador (a) responsável e a segunda ficará sob sua responsabilidade para quaisquer fins.

Em caso de recusa, você não será penalizado (a) de forma alguma. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o (a) pesquisador (a) responsável LEONNARDO VIEIRA DE SOUSA através do telefone: (67) 99236-7531 ou através do e-mail art-leonnvieira@hotmail.com.

A presente pesquisa é motivada pelo DESEJO DE ESTUDAR O FOLCLORE REGIONAL, E MAIS PRECISAMENTE A LENDA URBANA LOCAL E SEUS MEIOS DE SOBREVIVENCIA NA CONTENPORANEIDADE. O objetivo desse projeto é INVESTIGAR A TRANSPOSIÇÃO HISTÓRICA DA BRUXA DA SAPOLÂNDIA DE CAMPO GRANDE-MS EM LENDA URBANA E POSTERIOMENTE EM ROMANCE, ESTE ÚLTIMO, NAS MÃOS DE ANDRÉ ALVEZ, TENDO COMO OBJETO DE PESQUISA A PERSONAGEM CÉLIA DE SOUZA E SUA ALCUNHA COMO BRUXA. Para esta coleta de dados será REALIZADA UMA ENTREVISTA COM O ESCRITOR ANDRÉ ALVEZ QUE COMPORÁ A PRESENTE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO.

O pesquisador irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de descrição e todos os dados coletados servirão apenas para fins de pesquisa. Seu nome ou o material que indique a sua participação não serão liberados sem a sua permissão. Você permite ser identificado nessa publicação? Sim () Não ().

Ciente e de acordo com o que foi anteriormente exposto, eu _____ estou de acordo em participar da pesquisa intitulada “DA ORALIDADE À FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DE CÉLIA DE SOUZA NA LENDA URBANA DA BRUXA DA SAPOLÂNDIA EM CAMPO GRANDE-MS”, de forma livre e espontânea, podendo retirar a qualquer momento meu consentimento.

_____, de _____ de 20____

Assinatura do responsável pela pesquisa Assinatura do participante

APÊNDICE B: ROTEIRO DE ENTREVISTA

Roteiro de entrevista com André Luiz Alvez – Escritor do Romance *A Bruxa da Sapolândia* lançado em 2018 em Campo Grande -MS.

Sobre André Alvez:

1. Quem é André Luiz Alvez?
2. E enquanto escritor?
3. Por que escolheu a literatura como sua profissão?

Sobre a lenda urbana:

1. Onde estão as lendas urbanas em campo grande MS?
2. Quais lendas urbanas de MS mais te marcaram?
3. Em quais meios de comunicação se ouve falar das lendas urbanas nos dias atuais?
4. Existe diferença na divulgação/propagação das lendas tradicionais e urbanas em Campo Grande MS?

Sobre a Bruxa da Sapolândia:

1. Como você teve contato com a história da Bruxa da Sapolândia? Quem te contou? Quantos anos você tinha?
2. Conte a versão da história da Bruxa da Sapolândia que você conhece e se lembra.

Sobre Célia de Souza:

1. Quem foi Célia de Souza?
2. Quem foi Célia de Souza na história que você ouviu pela primeira vez?
3. Quem foi Célia de Souza nos jornais?
4. Quem foi Célia de Souza nos autos do processo judicial?
5. E quem foi Célia de Souza na história que você criou?
6. Quais relações (históricas/culturais/reais ou fantasiosas/físicas/emocionais etc) as aproximam e as distanciam?
7. Porque Célia de Souza foi considerada uma “bruxa”?
8. Os fatores sociais, econômicos e culturais da cidade produziram algum efeito sobre essa caracterização da personagem enquanto “Bruxa”?

9. Célia foi uma vítima ou anti-heroína?

Sobre o livro:

1. Qual foi o despertar criativo para um romance utilizando como pano de fundo essa lenda urbana regional?
2. O que essa lenda, muitas vezes utilizada para amedrontar as crianças, contribuiu para seu olhar enquanto escritor e divulgador cultural de uma lenda urbana regional?
3. Por que a escolha do gênero romance?

Sobre a cultura regional:

1. Por que discutir cultura regional?
2. Qual a importância da sua obra para a cultura local?

APÊNDICE C: A BRUXA DA SAPOLÂNDIA: Conto RimadoConto rimado por Leonn Gondin⁸

Revisado por Marina Bedatty

Quando era menino ouvi um fato real,
o mistério de uma bruxa que virou lenda urbana no final.
Tudo aconteceu num tempo de outrora,
em que Campo Grande era muito menor que agora.
Quando de Mato Grosso ela era só mais uma cidade,
e Mato Grosso do Sul nem existia de verdade.
A cidade crescia recebendo viajantes,
mas no total não passavam de 200 mil habitantes.

Pessoas de todo canto iam chegando em busca de acalanto,
melhorias financeiras e até promessas de lugar santo.
E santo mesmo o lugar era,
com ipês florindo toda primavera,
mas com o cair da noite nenhuma beleza podia esconder,
uma história macabra que por ali começava a acontecer.

Foi na virada de sessenta pra setenta que uma mulher ali apareceu,
e numa casa simples de madeira se estabeleceu.
Por entre árvores mortas e veios d'água, eu a vi numa bruxa se transformar,
quando o ranger do portão de sua casa anunciava alguém a sair ou a entrar.
Numa região lodosa onde existiam sapos em abundância,
e assim uma certa vila passou a ser chamada de Sapolândia.
Não eram um, nem dois, mas mais de mil sapos a coaxar,
formando em uníssono uma orquestra de arrepiar.
E em meio aquela algazarra minha avó se punha a alertar:
- Cuidado menino, senão a Bruxa da Sapolândia vai te pegar!

⁸ Leonnardo Vieira de Sousa, autor dessa pesquisa, de nome artístico Leonn Gondin.

Um silvo agudo anunciava que vinha,
a bruxa da cara fechada, o olho arregalado e a piscadinha.
Ela era uma senhora muito feia, mais feia que o cramulhão,
de índole duvidosa e amargurada de coração.
Seu cabelo era duro e comprido que chegava a correr pelo chão
andava mancando e usava um vestido encardido cor de feijão
Não tinha mais de 50 anos mas olhando parecia ter mais
Provavelmente pelo cigarro e pelas maldades que tiravam sua paz
Com essa figura horripilante ninguém queria cruzar,
por medo de algum quebrante, ou até da morte o encontrar.

Na casa assombrada também moravam o amásio de pouca idade
Junto a outros dois casais desprovidos de empatia ou de bondade.
Sem contar as crianças de todas as idades,
vindos de suas mais longínquas e diferentes cidades.

Foi aí que a saga começou,
e suas maldades enfim o jornal contou.
Sua história virou manchete
quando descobriram que em suas mãos pereceram mais de sete.
Sete crianças sem pais pra cuidar,
que deixaram nas mãos dessa megera prometendo suas vidas melhorar,
e um dia voltarem pra buscar.
Mas acontece que quando chegavam era tarde demais,
pois seus corpinhos miúdos já jaziam nas raízes dos bananais.

Ela se fazia de cuidadora,
mas os vizinhos sabiam que não passava de uma malfeitora.
Fingia das crianças cuidar,
só pra, de suas pequenas mãos aproveitar.
tantas e tantas crianças sem sorte,
iam diariamente lutando contra a morte,
comendo apenas restos de vegetais,

feijão carunchado, e miúdos de animais.
E sem nenhum amparo digno,
ainda serviam para seu ritual maligno.
Tendo suas lágrimas de sangue usadas em saravás,
como eram chamadas em equívoco as práticas de magia negra tempos atrás.

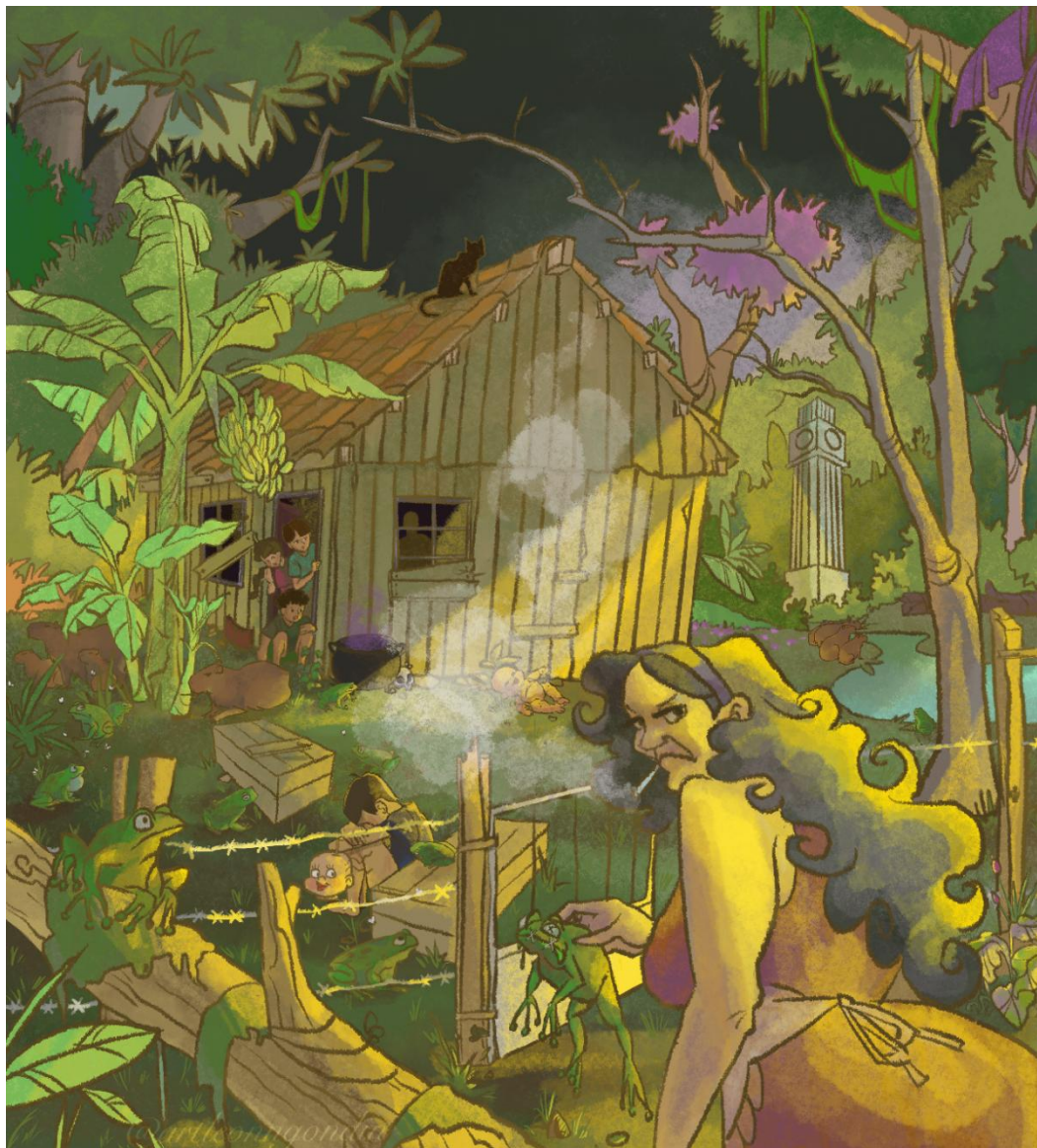
A megera foi presa acusada de as crianças torturar,
mas em menos três anos da cadeia pôde se livrar.
Por falta de provas, foi o que eles disseram,
acusaram errado foi o que supuseram.
Seria mesmo ela culpada por todo esse feito doentio?
Certa ou errada, o que mais intriga é que ela sumiu.
Se mudou? Vive na casa ou morreu?
O fato é que a história cresceu,
em lenda urbana foi se eternizar
e o povo nunca mais deixou de contar.

Quando isso tudo aconteceu,
eu era vizinho dessa bruxa, que na manhã seguinte nunca mais apareceu.
Se tudo isso é verdade, juro que não sei,
mas no quintal dela um sapo eu encontrei.
Ele tinha a boca costurada e quando desamarrei,
a foto do meu tio de lá de dentro eu tirei.
Ele que estava doente logo se curou,
e se foi coincidência ele nunca me contou.
Sorte ou bruxaria,
o importante é que agora ele sorria.

Dizem que lenda urbana é assim,
tem um pouco de verdade e fantasias sem fim.
E se você não acredita, melhor tomar cuidado,
porque a Bruxa da Sapolândia pode ter se mudado pra casa do seu lado.

APÊNDICE D: A BRUXA DA SAPOLÂNDIA: Ilustração Digital

Figura 10: Ilustração A Bruxa da Sapolândia de Leonn Gondin



Fonte: Autor (2024)

APÊNDICE E: TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

Entrevistado(a): André Alvez.

Data: 09 de agosto de 2024.

Local: Rua dos Barbosas, 1147, Campo Grande-MS.

Leonn: Então, pra gente começar, eu tô aqui com o André Alvez, o escritor do romance *A Bruxa da Sapolândia*, lançado em 2018, a primeira edição aqui em Campo Grande. É um prazer estar com você. Eu separei a nossa conversa em alguns tópicos pra gente discutir, e o que você tiver pra contribuir com essa pesquisa vai ser muito bem-vindo. A pesquisa é intitulada atualmente de: *A Representação de Célia de Souza na Lenda Urbana da Bruxa da Sapolândia em Campo Grande-MS*, talvez mude algumas palavras do título. Primeiro, André, eu gostaria que você falasse um pouco sobre você. Quero saber quem é André Alvez?

André: Eu nasci quatro quadras acima do portão de ferro, e pra quem não sabe era a estrada que passavam as boiadas para depois irem pro matadouro e acabava onde hoje é o monumento da cabeça de boi. Ali era um local marcante de Campo Grande, e muita gente não sabe desse detalhe, porque tem aquela cabeça de boi lá. Era um frigorífico, depois um açougue muito famoso na época, um local onde as pessoas se encontravam com mais facilidade quando Campo Grande era uma cidade bem pequena. O dono do açougue colocou uma cabeça de boi num mastro de madeira, para ser identificado, e ficou tão marcante que virou um monumento, na Orla Morena. Eu nasci nessa região e por problemas familiares fomos indo mais para o interior da cidade de Campo Grande, e numa dessas mudanças (como eu era filho de mãe solteira) acabamos nos mudando para muito próximo da Sapolândia na década de 70, e naquela época já era muito falado sobre ela. Mas como você perguntou sobre mim, vamos lá. Eu sou formado em Publicidade e Propaganda, atuo como escritor, fui cronista do Correio do Estado durante oito anos, no Caderno B do Correio do Estado. Ali surgiu a ideia de fazer o livro, mas depois eu conto. Meu primeiro livro foi o *No Pantanal Não Existe Pinguim*, publicado pela AGBOOK, que é independente. Depois eu escrevi *O Santo de Cicatriz*, que é um romance, passado mais em Aquidauana, mas também tem Campo Grande, tem Corumbá, enfim, essa região, que é muito a minha cara. Eu sou muito afeiçoado, até porque sou filho da terra. Então,

depois eu escrevi um livro que é uma seleção de crônicas que eu escrevi no Correio do Estado, chamado *Crônicas da Cidade*. E aí veio *A Bruxa da Sapolândia*, que é o livro meu de maior repercussão, de maior venda, enfim, muito se deve ao fato dela ser uma lenda urbana. Não sei se pode chamar de lenda urbana, já que ela existiu. Fica meio estranho falar assim. Mas é um personagem de Campo Grande. Icônico. E depois veio *O Olho Esquerdo, Todo Bicho alado sente medo do Vento, Nossas Crônicas*, que eu escrevi e participei e que deu uma coletânea junto com a Lucilene Machado. Os cronistas de Campo Grande. A Editora Life estava completando 10 anos e convidou a gente para fazer essa coletânea. Então, eu, Lucilene Machado, Maria Adélia Menegasso, Raquel Naveira e outros autores. Você deve lembrar desse livro *Nossas Crônicas*.

Leonn: E você faz parte também da Academia [Academia Sul-mato-grossense de Letras]?

André: Não. Inclusive, eu nunca concorri. Porque toda vez que eu penso em entrar lá, eu desisto. Eu tenho muito respeito pela academia, mas você imagina uma entidade que tem 40 cadeiras, são 40 cadeiras e só abre vaga quando alguém morre. Então, eu já tenho esse lado meio fúnebre, e não curto muito essa forma de ingresso. É igual a Academia Brasileira de Letras. E precisa ser indicado por três, então você tem que conversar com três acadêmicos para ser indicado, mas depois tem a votação. Eu pensei umas duas vezes em entrar, e agora estou pensando de novo. Nunca deixei de pensar em entrar para a Academia. Talvez eu entre. E agora talvez eu postule uma vaga lá. Bom, eu pertenço à UBE, já fui presidente da UBE União Brasileira de Escritores, aqui de Mato Grosso do Sul. Eu já fui presidente lá. E eu já acho Academia uma coisa meio morna, sabe? Aquela coisa de chazinho, negócio. Usar farda, aquilo tudo meio que me sufoca. Quando eu fui presidente da UBE, eu fui um vulcão, fiz um monte de coisa, a gente fez uma mostra aqui, trouxemos Alice Ruiz, Cida Moreira, Marta Medeiros. Marta é uma querida. Foi muito bom conhecê-la pessoalmente. Eu tenho um respeito muito grande, tenho uma ligação muito grande com o pessoal, os escritores do Rio Grande do Sul. Paula Taitelbaum, que hoje em dia é esposa do Eduardo Bueno, o “Peninha”, são muito amigos meus. Enfim, fui construindo, teve uma época que eu entrei para o teatro. Você acredita que eu já fiz stand-up? Sério! No começo do stand-up, eu fiquei muito animado com aquilo. E essa coisa de escrever, uma vez eu escrevi uma crônica chamada *Chama que se espalha*. Tinha a ver com chama, com fogo, porque é exatamente isso, eu sou torcedor do Botafogo. Então, tem essa coisa em mim, aquela necessidade de escrever, eu sou um cara muito assim, se eu não escrever eu me perco, todo dia eu escrevo. É, todo dia eu escrevo. Uma vez me perguntaram isso, você escreve todo dia? todo dia. Às vezes pouco, às vezes eu

escrevo 10 páginas, 15 páginas. Hoje em dia o celular facilita muito, tem aquela agendazinha. Aí eu tô andando de carro, vem aquela ideia, ou aquela frase inteira, e paro e eu escrevo. Eu escrevi uma crônica que está hoje no *Campo Grande News*, que várias daquelas coisas ali, vem dessa época, aí eu escrevo, escrevo, depois eu junto tudo e a crônica está pronta. Então, eu tenho muito disso. Eu fui para o teatro e comecei a escrever *sketch*, eu adoro a *sketch*, acho muito legal as pessoas irem para o teatro rir, porque eu tenho amigos queridos no teatro hoje em dia, e meus textos não casam com eles, porque eles fazem um teatro mais sério, sei lá, tem outras características. Drama principalmente, eu não gosto muito de drama, porque a vida da gente já é dramática. Eu gosto de rir. Eu gosto do riso. Então, eu escrevi bastante *sketch* e criei um grupo chamado “Catropa”, a gente se apresentava em bar, essas coisas todas, e quando o stand-up começou, eu fui para o stand-up. O stand-up é uma coisa interessante. Lá pelos anos de 2013, 2012, por aí. Não faz muito tempo. Mas foi assim, me deu aquela vontade de me apresentar, e eu até me saía bem, porque naquela época já falavam assim: - olha lá o velho do stand-up! Já tinha ficado aquela marca. Mas assim, bar é diferente de teatro. O stand-up é muito mais difícil, porque ele depende essencialmente do riso, do retorno. Teatro também, mas o stand-up é aquela coisa, se ninguém entrou na sua, se ninguém riu, não colou. Você fala um negócio que planejou a tanto tempo e pensa que a galera vai gostar, uma situação engraçada, e pode acontecer de não colar. Pode acontecer de tudo, né? O que aconteceu que me afastou do stand-up foi esse pouco cuidado que os comediantes têm com ofensas. Ofensas aos grupos LGBT. Eu só falo LGBT, porque depois colocaram um monte de letra que eu não sei. Eu acho que devia ter parado ali, mas tudo bem. Os LGBT, racismo, essas coisas. E agora está muito em alta. Está muito sensível! Foi indo e foi cedendo. Chegou uma hora que eu falei, não casa mais comigo, não. Minhas piadas eram coisas mais do dia-a-dia. Eu não sou conservador, longe disso, sou um esquerdista nato, não me considero comunista, mas sou de esquerda, aquela esquerda que sentou na Revolução Francesa, do lado esquerdo, para discutir o que é a sociedade. Então eu penso dessa forma. Apesar de ser empresário. Hoje em dia empresários todos tem essa situação. O passado daquele homem na presidência, foi um atraso terrível, e até hoje a gente tem que carregar isso. Eu acho o Brasil hoje em dia uma caretece religiosa, absurda. Nada contra o cara que sabe que é religioso, que cultua alguma religião e tal, mas eu vejo muitos amigos meus que são “tranqueira” em todo sentido. E você veja só que coisa interessante, eu não sou religioso, não participo de nenhuma religião, não vou em igreja, eu detesto essas coisas. Por outro lado, eu sou casado com a mesma mulher, há 34 anos, tenho dois filhos com

ela e um neto. Então quando o cara fala um conceito de família que não é bem o que eu penso, eu me sinto até ofendido. Esse tranqueira que eu te contei, tem uma vida toda torta, e quer dar lição de moral. Então tem essa questão. Mas voltando ao stand-up em si, pra encerrar, eu me senti meio fora daquela ebulição, aquela escrotice. É escroto o cara achar engraçado. As pessoas riam, as mulheres riam de piadas ofensivas. Eu tenho uma filha. É um terreno perigoso. A minha filha, conversou comigo primeiro, e colocou em todas as redes sociais que ela é bissexual. E ouvir essas piadas nesse sentido, cheguei a um ponto de achar que eu estava ofendendo minha própria filha. Então decidi: - não vou mais não. O pessoal, o grupo, não dava mais. Mas o teatro eu gostava porque a gente fazia os esquetes, fazia apresentações. Eu comecei a levar livro meu pro teatro, porque a coisa mais difícil para o escritor não é escrever, não é ser publicado, é vender. É trazer pro mercado. E o primeiro livro foi o *Meu Pantanal Não Existe Pinguim*, acho que nem tem mais em canto nenhum. Eu fiz uma quantidade boa de livros, 500 livros. Olha, vendi 500? Não, não vendi. Porque eu ia pro teatro e levava 10 e distribuía pro pessoal que tava na plateia. E aquilo me ajudou até. E, como cronista, eu tenho uma felicidade muito grande das minhas crônicas. Eu mandei um e-mail por acaso pro Correio de Estado e a Cristina Medeiros, que era a redatora-chefe do Correio de Estado, gostou das minhas crônicas e ela resolveu publicar. E eu tenho uma gratidão muito grande com a Cristina porque através do Correio eu comecei a ser mais conhecido no meio literário. Eu não tinha ideia. Acabei na presidência da UBE. Hoje em dia eu postulo. Esse foi o pontapé. E me levou a Congresso de Literários, a Feiras Literárias. Eu já participei da Bienal de São Paulo, já participei de várias feiras. E em algumas delas eu sou até conhecido. Isso é o que a gente quer. É divulgar mesmo. *A Bruxa da Sapolândia* foi muito importante nesse sentido. E eu nem considero o meu melhor livro. Eu acho que o *Santo de Cicatriz* tem um final muito legal. É mais uma novela. A pessoa fala: - Eu gosto muito do *Olho Esquerdo*. Ele é um livro de contos que o pessoal do Rio Grande do Sul adora. Dois blogueiros de lá principalmente. Porque a Patuá, de São Paulo, que é a editora que eu público agora. E o Eduardo, que é o editor, manda para esses blogueiros. E os dois lá do Rio Grande do Sul me acharam meio que ao mesmo tempo. Nós gravamos uns podcasts. E isso deu um boom legal lá. O *Olho Esquerdo* foi mais vendido no Rio Grande do Sul do que aqui em Campo Grande. Até porque também foi lançado na pandemia. E esse último livro que eu lancei, *Todo Bicho Alado Sente Medo do Vento*, ele foi premiado. É o prêmio IPÊ da Prefeitura, da SECTUR. Agora o que deu trabalho foi a Bruxa. A Bruxa deu trabalho. Trabalho assim, que eu me trancava, não queria que ninguém me perturbasse, não queria falar com

ninguém. E aí tem a mulher, tem os filhos, tem as coisas, tem a empresa. Tem tudo para administrar. Uma história gigante. A história estava toda na minha cabeça, aquele zumbido, aquela coisa toda. Eu falava: me deixem, me deixem escrever, se virem, eu estou em outro mundo. Me deixe aqui. Eu escrevi esse livro aqui, nessa sala que você está hoje. Porque em casa eu me libero do escritório. É muito difícil escrever em casa. É aqui no escritório que eu consigo me isolar mais. E eu consigo desenvolver a minha escrita. E a Bruxa foi assim, já me perguntaram em quanto tempo você fez esse livro. Na escrita dele foi mais ou menos 4, 5 meses. Escrevendo. Mas é porque a história estava na minha cabeça. Aconteceu assim, hoje em dia eu sou cronista do *Campo Grande News*. Eu tenho uma página lá chamada *Beba das Crônicas*. Quando eu estava no Correio de Estado, foi antes dessa coisa do whatsapp, por exemplo. Tem uma crônica minha, que é a crônica que mais leram, chamada *Desculpe, eu não tenho whatsapp*. Foi um sucesso. Está lá e tem não sei quantas, 20 mil e tantas visualizações, leitura e comentários, enfim. Antes não existia whatsapp, essas coisas todas, a gente se comunicava por e-mail. Então, quando eu escrevia minhas crônicas no *Correio de Estado*, para ter um retorno, que é o mais importante para o escritor, é o retorno. É lógico, o dinheiro é bom, mas o retorno: - eu li, gostei. Você mesmo acabou de falar para mim que leu *A Bruxa da Sapolândia* e gostou, para mim esse comentário é o maior prêmio. E, meu nome publicitário, eu colocava André Luiz Alvez. Depois eu tirei o Luiz, que eu acho que fica mais bacana o nome André Alvez. Como eu trabalhava para o Correio do Estado, sempre depois das crônicas eu colocava meu nome publicitário e meu e-mail e as pessoas davam retorno, comentavam. Todo texto que eu mandava tinham lá seus 7/8/10 comentários, aí veio uma voz na minha cabeça e eu decidi escrever uma crônica sobre ela [a bruxa da Sapolândia]. A crônica era exatamente “a bruxa”, a Célia de Souza, contando o tempo que morei perto, o meu crescimento, o medo que eu tinha dela, do medo da mãe ou da avó falando: -oh, se você sair na rua moleque a Bruxa da Sapolândia vai te pegar! Medo daquelas coisas, dos sapos. Assim me ocorreu de escrever [uma crônica] sobre a Bruxa da Sapolândia, e sem brincadeira nenhuma, eu recebi uns 70 e tantos comentários, se não foi mais. De pessoas que conheceram, pessoas que gostaram da crônica, pessoas que queriam falar sobre ela e queriam saber mais, foi aquele booom. E eu pensei: Caramba! Com essa repercussão toda, só uma crônica não serve, tenho que escrevê-la em outro formato. E estava na minha cabeça girando uma história, que provavelmente você vai me perguntar depois, sobre a Sofia, sobre aquela coisa toda de Lilith, aquele mundo mágico. Eu sou um escritor de realismo mágico/fantástico. Então aquilo estava na minha cabeça, algumas coisas daquela

história, e eu queria compor, então eu juntei a história real com a ficção que estava na minha cabeça e montei *A Bruxa da Sapolândia*. Foi coisa de três, quatro meses escrevendo sobre isso. Já tinha a ideia da personagem Sofia, e também toda aquela ideia da busca do ouro, a coisa da cura. Eu tinha lido alguma coisa sobre alquimia que estava me fascinando muito. Então tudo aquilo foi me pegando de tal forma que quando eu resolvi escrever o livro, eu já tinha um *insight*, um caminho bom para seguir. E foi assim que nasceu *A Bruxa da Sapolândia*.

Leonn: E na *Bruxa da Sapolândia* eu vi que você situa muito leitor sobre o local onde está acontecendo a história, você percorre o interior, principalmente de Mato Grosso, na época, hoje Mato Grosso do Sul. Então tem muitos pormenores dessa história que você vai acompanhando e isso é muito rico, porque você vai falando dos rios, dos lugares, do tempo, da saga dos personagens, da composição de uma cena que sai e percorre um caminho surreal ou mágico, e isso me deixou fascinado. É legal porque traz uma memória do que você já viveu aqui em Campo Grande e fez instigar sobre o que eu vivi aqui também, para também conhecer mais sobre essa localidade. Eu achei muito interessante essa ligação que a história tem com a água dos rios, lugar onde a mãe de Célia queria jogar a menina [Célia], que você traz uma reflexão anterior, a própria personagem.

André: Eu criei a família para ela. É muito legal isso aí. Porque quando eu resolvi escrever o livro, eu tinha conversado com um amigo, advogado, ele falou assim: - lá no TJ eles estão passando os fatos impactantes em um telão, principalmente os casos dos anos 70. Tem a famosa carta psicografada do Chico Xavier, do cara que foi absorvido depois que matou a esposa, porque essa carta foi usada como prova de inocência e foi aceito. Tá lá, num quadro bem grande. E tem a bruxa. Ele falou: - eles estão digitalizando (eu sempre esqueço o nome do cara do Tribunal de Justiça. Eu fico triste com isso, porque ele foi tão atencioso comigo) ele falou assim: - me traga um pendrive, que eu vou colocar o processo inteiro da prisão da bruxa. E eu levei o pendrive e ele me deu. Eu tenho aqui o processo inteiro da prisão dela. Então a parte real tinha que ter ali no romance. Assim, tem coisas na história real da Célia de Souza que eu resolvi não colocar, de tão perturbador que é. Tinha um tal de Bertolino que morava junto com eles na história real e no livro eu nem coloquei. Ele tinha filhos espalhados em todo lugar e uma das meninas ele fazia de mulher dele, ele abusava dela. E é uma das crianças. Então eu não quis entrar nesse assunto. E criei uma turma de criança e coloquei um líder pra isso. Eu era o líder, é ficcional. E eu tentava escapar de qualquer forma. Eu tive uma ideia. Porque quando eu morava aqui no tempo de criança, a gente passava na frente da casa da bruxa, pra ir pra Sapolândia tinha

que passar. E até hoje aquele portão da casa da bruxa me traz lembranças. O pessoal todo falava: - esse portão de noite range. Aquilo ficou na minha cabeça desde criança. O portão range. Caramba. Esse detalhe do portão que range também está na série que eu tô escrevendo agora sobre a bruxa, tá pronto o roteiro, tá pra sair essa série, faltando só uns detalhes. Pediram pra eu gravar um piloto, só isso. E o piloto é complicado de fazer, mas eu vou fazer. Isso é uma coisa que eu me determinei a fazer e vou fazer. E aí nós vamos montar a série da bruxa da Sapolândia. A questão do portão que range é essencial pra história acontecer, o quintal, etc. E eu criei muita coisa também. Criei o Davi, o Davi é ficcional, as outras crianças não. Eu coloquei sete crianças pra ter esse número cabalístico de sete. Um bebê ela enterrou mesmo. E realmente ela fazia, ela praticava as magias, as feitiçarias dela. Porque tem isso, esse termo bruxa não tem nada a ver. Ela não era bruxa, ela era uma feiticeira. Ela usava aspectos das religiões afro. Também tem que ter um cuidado pra falar isso, pra não misturar Umbanda e o Candomblé com o que ela fazia. Muito embora tenham certas similaridades. Aquela coisa de costurar a boca do sapo. Eu vi. A minha mãe sempre foi um moleção. A gente tava no quintal dessa casa, e apareceu um sapo pulando com a boca costurada. Costurada assim, com uma corda forte. A minha mãe foi atrás pra pegar. Minha avó Vidalvina falou: - Não faz isso, larga esse bicho. E a minha mãe grudou nesse sapo. Eu e as crianças ali juntamos ao redor da minha mãe. Ela pegou uma gilete, sabe? Cortou a boca do sapo e abriu. Lá dentro tinha a foto de um homem que tava derretendo. E por coincidência ou não, vai lá saber, porque eu sou um cara que não acredito em nada, mas também não descredito. Existia um cara que morava naquela região e ele tava morrendo. Tinha largado a esposa e tava morrendo e o pessoal falava que a bruxa foi quem fez feitiço pra ele. E quando a minha mãe tirou a foto de lá de dentro, o cara começou a melhorar. Do nada. Mas então seria uma coincidência, é coisa da minha cabeça? Essa história se espalhou ali. A dona ali da minha esquina viu a foto dele, e não dava pra ver o rosto. Não dava pra identificar a pessoa. O sapo, coitado do bicho, já tava derretendo. E dizem que o homem tá vivo até hoje. Tem umas coisas que eu coloco no livro. E tem esse detalhe. Porque isso aí realmente aconteceu. Quando eu peguei o pendrive e fui olhar o processo, então eu descobri o seguinte. Deixa eu lembrar como é que é a história. A Célia foi presa. Ela e o companheiro dela João Luiz, que eu coloquei no livro. O João Luiz era um cara que tinha uma moto. Naquele tempo ele conseguiu comprar uma moto e vivia com a Célia numas condições bem ruins. Ela vendia umas ervas e tinha um caldeirão. Isso aí ela tinha e pode ser por isso que relacionaram ela ao mito da bruxa. Mas ela era uma feiticeira. Não tinha nada a ver com uma bruxa, não.

Então esse João ajudava ela a fazer as maldades. Eu coloquei lá um círculo, dois círculos, uma cruz no meio, que é um pentagrama. E era ele que ajudava ela. Era ele que açoitava as crianças durante essas sessões que ela fazia na casa. A casa é pequena. Você vê aquele jornalista lá, o Geraldo Luiz. Ele veio fazer uma reportagem comigo e acabamos indo até a casa, e entrando lá. Eu nunca tinha entrado. Eu tinha uma certa resistência de entrar lá. Principalmente à noite. E o cara queria gravar a matéria justamente de noite. Aquilo me tocou. E eu construí todas umas cenas grandes dentro da casa, mesmo ela sendo pequena. A casa tem uma sala pequena. É tudo bem pequeno. E no romance juntava gente até fora, na janela. Ficava todo mundo pra olhar. Fazia os negócios. Tem aquela coisa do silvo. Tinha gente que imitava isso. A minha mãe sabia fazer igualzinho. E tinha toda essa questão aí no livro. Eu falei: - não vou colocar algumas coisas na história. Eu fui eliminando algumas coisas, mas acrescentando outros detalhes. Então eu fiquei sabendo no processo que ela foi presa em 1969. Aí tem uma matéria jornalística muito grande, com fotos dela, aquela coisa toda, no *Diário da Serra*, que nem existe mais. Que era aqui, cara. E a delegacia de polícia era na outra rua daqui, que é paralela a essa que nós estamos, Ela é bem na esquina. E tem mais coisas que eu conto no livro. Ela foi presa em 1969 e saiu em 1971. Então, essas coisas que eu conto, que eu morei perto, ela estava presa. nós passamos a morar por lá em 69, 70, mais ou menos. 70, 71, 72. Nessa casa que é perto da Sapolândia. E foi bem quando ela saiu da prisão, porque o juiz libertou ela dizendo que essas práticas que ela fazia não eram relacionadas ao saravá, foi o termo que ele usou. Curiosamente, saravá é uma saudação, mas naquela época, era assim que se referiam a essas questões. Mas o juiz não achou prova suficiente para manter ela presa. E ela saiu da prisão, mas a fama dela já estava espalhada em Campo Grande. O que ela faz? Ela some. Some. Eu fui entrevistado por uma jornalista da TV Morena, e ela me confirmou que foi pesquisar pra ver se encontrava o atestado de óbito da bruxa, e descobriu que não tem. - Ela pode ter sido morta e enterrada como indigente? pode, mas isso é ainda mais uma ideia, pra nós que somos escritores, de que a mulher sumiu e deixou um mistério. A ideia, quando eu comecei a escrever o livro da bruxa, era fazer uma trilogia. Talvez ainda vire, vamos ver, estou pensando ainda. Porque ela continua viva, e se a gente pensar numa forma dela continuar viva isso dá mais um livro. Porque ela é um personagem muito forte. E a casa dela permanecia fechada. Mas há comentários que não. Que a Célia ainda tá viva e que a noite ela surgia. E continua saindo. E aí vai casar com aquilo que eu te falei. Que a minha mãe achou esse sapo mais ou menos em 72. Quer dizer, esse sapo foi encontrado depois que ela foi solta. A minha sogra, já falecida, contava que a Célia se trancou na

casa, de medo da reação de algumas pessoas, porque afinal de contas, ela matou crianças. Mas as coisas que ela fazia, ela continuou fazendo, à noite, de madrugada. Continuou fazendo, até morrer. Ah, morreu? - Morreu. Onde que ela está enterrada? - Lá, na casa. E aí cria todo esse imaginário, né? Porque não foi encontrado o corpo da Célia. Não foi encontrado nada. Onde que ela enterrava as crianças? - Lá na Sapolândia, lá mesmo. E aí acabou ela morrendo, e dizem que o João Luiz, mais um cara, enterraram ela lá dentro da casa, que ela pediu para ser enterrada dentro da casa. E tem um menino que mora lá atualmente, ao lado, o Marquinhos [Marcos de Oliveira]. Ele me mostrou, depois que eu entrei na casa com o Geraldo Luiz, no outro dia, o túmulo da bruxa. Ele abriu a casa de novo e me mostrou. Aí entramos, e parece que no chão, que é um piso de concreto fino e batido, é mesmo um túmulo. É uma coisa impressionante. Era na sala da casa onde ela fazia as sessões. Você vê que coisa incrível? Mas era um túmulo de gente grande. Eu não sei qual é a medição exata do que tinha lá, mas daria para enterrar um corpo, facilmente. Agora tinha os caixões das crianças também. Ela ajudou mesmo a polícia a desenterrar algumas crianças. E eram um caixões pequeninhos. Mas você acha que era Célia quem os produzia? Não. O que acontecia era o seguinte: Célia plantava abobrinha, que dá de qualquer jeito. Banana, porque tinha um bananal bem grande atrás da casa dela. Isso aí eu lembro, quando eu era criança. A gente ia atravessar o tal do bananal para chegar nas lagoas da Sapolândia. E ela pegava essas bananas e vendia. Vendia mandioca e abobrinha também. Para quem? - Para o pessoal do Mercado Municipal. Ela levava em uma carretilha e a maioria das pessoas que trabalhavam lá eram os japoneses, os nipônicos. A colônia nipônica aqui sempre foi grande. E sempre naquela região. Os japoneses faziam aquelas caixinhas bonitinhas para vender uva. Eram aquelas caixas que ela pegava. São caixas de frutas. Você pode olhar na foto, é caixa de fruta, é caixa de verdura. Acho que até tem alguns relatos assim, nas matérias jornalísticas que saíram, que falam que era um caixote de frutas. Então ela utilizava essas caixas pra enterrar as crianças. Eu tenho muito orgulho sabia, eu tenho uma vaidade, não é nem orgulho. Eu que desenterrei essa história novamente primeiro com a crônica e depois com o livro. Ninguém falava mais sobre isso. E sempre quando me entrevistavam eu dizia que a minha intenção é manter a lenda viva. Era essa minha ideia desde o começo. Porque eu via que tava acabando, chegando a um ponto de ninguém mais saber sobre a região da Sapolândia. Só o pessoal que mora aqui perto que lembrava. Falei, não, eu tenho que manter isso aqui. E é isso que é interessante. Inclusive, acho que a região nunca deveria ter perdido seu nome de Sapolândia, pois o nome faz parte da história do lugar. E quando alguém mais jovem

perguntasse a seus pais ou avós o porquê do nome, eles contariam os fatos do passado e até da bruxa.

Leonn: E até uma das perguntas que eu tenho aqui é onde está a lenda urbana de Campo Grande hoje? Se a gente não faz esse trabalho de divulgação, de trazer à tona, seja da forma como for, enquanto vídeo, enquanto representação de imagem, enquanto literário, ou até, eu não sei se você teve conhecimento também, essa história chegou a virar uma música de rock chamada *Frogland Witch*? É o nome da música.

André: Eu ouvi sim.

Leonn: E achei muito interessante, porque o meu orientador é do rock. Ramiro Giroldo. Ele e a ex-mulher trabalham com produção de filmes, curtas. Ele trabalha com cinema já faz tempo. Ele é professor universitário da Federal. Eles têm uma produtora que chama *Astaroth Produções*. E aí, ele me falou, Léo, olha como que a lenda da Bruxa da Sapolândia está reverberando em vários universos. Não só no universo da literatura, mas ela também já alcançou o audiovisual e da música. E tem o clipe no YouTube também.

André: Cara, tem um rapaz que fez um trabalho sobre meu livro da Bruxa, mas eu nem vou saber o nome dele, e eu achei que o trabalho dele não ficou legal não. Tem muita coisa do meu livro e ele não falou comigo. Como pode? - Ah, um outro fez anime. Ele fez um anime, mas ficou um negócio esquisito. Não ficou legal não. Enfim. E tem as coisas do meu livro também. Eu sei porque eu estava olhando e falei, nossa, ele pegou do meu livro essa informação aqui. Ele não falou nada comigo. Mas, enfim.

Leonn: Mas é um desdobramento também, né? É o seu livro ressignificado.

André: Eu não posso impedir. É um movimento que eu não posso impedir. Eu tenho a intenção, como eu já te falei, de fazer a série. E essa preocupação eu tenho. De alguém fazer antes. Porque a história que eu tô escrevendo é muito grande. Então eu registrei a marca da Bruxa da Sapolândia. O meu medo era o audiovisual. Se alguém quisesse escrever um livro sobre essa história eu não vou impedir de maneira alguma. Eu posso, dou, sei lá, direito a todos. Agora, produção de audiovisual já acho que é uma área que mais me interessa. Que é um caminho que eu quero seguir. Você leu o livro, você gostou da história. Pensa isso filmado. Seria muito bacana.

Leonn: Nossa, demais! Muito, muito legal.

André: Você sabe que o Gabriel García Márquez não queria que filmassem *Cem anos de Solidão*, né? E agora vão filmar. Depois que ele morreu vão filmar e vendê-lo. Então, pra *Bruxa da Sapolândia* tem que ser eu. Eu tenho a adaptação do meu livro, e leva o nome dela, mas tem outros personagens. Eu gosto muito do gigante. Você sabe qual que é a

metáfora do gigante? - É que o remorso, ele nunca acaba. E ele tinha aquele remorso, porque ele tava com uma doença incurável. Ele ia morrer, e ela [a bruxa] faz a magia e salva ele do câncer. Terrível né? E tem vários personagens assim, José Rosa, era o nome dele. E lá mais pra frente, eu coloco ele pra começar a fazer as missões. Foi atrás do irmão, foi atrás do pai, foi atrás de muita gente, e ele tentava se matar e não conseguia.

Leonn: Mas esse personagem existiu mesmo?

André: Não. Esse aí é ficcional? Totalmente ficcional. Mas a metáfora é essa. Do remorso. Todo sentimento humano tem um fim. O remorso não. O remorso é aquela sua consciência de saber que você fez alguma coisa muito errada. Você prejudicou muito alguém ou algo. E o remorso é uma coisa. Por mais que você fale, não, eu não fiz, não aconteceu. O remorso não morre. Mesmo que ele tente se matar, ele não morre. E ele cresce. Essa é a metáfora do gigante. Ele vai crescendo e crescendo fisicamente. Ele já era grande, mas, ao final da história, se torna literalmente um gigante, consumido por sua culpa inescapável. Eu achei esse personagem muito legal. E quem é que pode exhibir esse personagem do jeito que eu fiz? - Só eu. Porque aí uma outra pessoa vai ter uma outra leitura. A mesma coisa eu falo do personagem de Sofia. Eu falei na minha entrevista que o personagem central do livro não era a Célia. É verdade. É a Sofia. Porque a Sofia, eu criei, de uma ideia que estava na minha cabeça. Ela é filha de Lilith. Tem um trechinho do livro que eu falo. Porque Lilith foi a primeira mulher de Adão, segundo uma lenda hebraica. E como ela era uma mulher empoderada não aceitava ficar por baixo. Ela queria igualdade. E começou a perturbar muito Adão. Até que Adão fez o que? - O que todo homem faz. Foi se queixar com Deus. E Deus resolveu atendê-lo e tirou a costela dele e fez Eva. Então, Eva não é totalmente divina. Lilith é. Lilith é uma essência divina. A Eva não, porque a Eva foi feita da costela do Adão. E aí tem toda aquela coisa do pecado original que eu ia trabalhar mais na Sofia. Porque quando Lilith sai, ela vai se encontrar com os anjos caídos. E lá ela sai casada com um dos anjos. Que muitas pessoas falam que é Lúcifer. E não é. Eu percebi muito isso. Porque eu escrevi um livro sobre isso e posso afirmar que ela se casou com um anjo chamado Samael. Um dos anjos caídos. E tiveram uma filha. E essa filha, você não encontra o nome dela. E eu dei o nome pra essa filha. Eu criei ela que é a Sofia. Então é assim que ela entra na história... O pai dela era o Samael, o mal. E a mãe, que era a essência divina, o bem. Sofia então tem dois polos. Ela está no centro entre o bem e o mal. Por isso tem cenas que ela defende outras que ela acusa. Eu até pretendi fazer um livro inteiro falando sobre a história de Lilith e Sofia, vamos ver se faço no futuro. No final, estamos falando da história do livro, né? Mas no

final ela defende Célia. E a história toda, ela murmura. Ela não fala. E o único que consegue enxergá-la perfeitamente é o menino. Uma das sombras amigas. Começamos o livro com ele em uma casa enorme, rodeada de plantas. E ele é convencido que ele é a reencarnação de Bach. Daquela história dos florais de Bach. E ele é convencido que é uma reencarnação. E mora com ela e com o gato. O gato sobrevivente, com tantos anos de vida. O gato percorre a história toda. Metamorfo, uma hora é gato, noutra é gente. E em cada tempo ele tinha um nome diferente como humano: no passado era Natanael e no presente era Edward. No passado, Natanael é conduzido até a casa da bruxa pelas sombras amigas. Ele podia ver e ouvir as manifestações do sobrenatural. Ele tem uma vida gigantesca. Tem um capítulo inteirinho que eu falo só sobre o gato. A história do gato é muito legal porque essa ideia da metamorfose, de reencarnar, e ele ser homem, ser gato, isso daí foi algo muito surpreendente pra mim.

Leonn: Porque eu falei, ué, da onde surgiu esse Edward? Aí depois lá na frente ele é o gato. E depois Natanael. Quer dizer, ele tem dois nomes quando é gente, e ainda é o gato.

André: Era mesmo essa a ideia. Em determinado tempo, ele tem um nome. Se você tá referindo a ele no tempo presente é Edward. E lá atrás é Natanael. E como era só ele que podia ver as sombras amigas ninguém acreditava nele.

Leonn: Você criou as características físicas da Célia baseado nas referências do processo ou você fantasiou?

André: Fisicamente eu peguei as referências do caso, e do que eu lembrava da época de criança, mas quando ela era nova eu não tinha referência nenhuma. Eu coloquei ela como uma mulher muito feia. E quando ela adulta é a imagem que todo mundo vê no jornal. Ela agachada, desenterrando as crianças e tal. E aí tem um outro problema sério, Célia possuía traços indígenas. E ela tinha. Eu fui pesquisar onde ela nasceu. Ela não é de Campo Grande. Na pesquisa que eu fiz eu descobri que ela nasceu em Rio Negro. Só que Rio Negro, em 1920, o ano de nascimento dela, não existia. Aí fui pesquisar. Eu queria colocar no romance uma origem pra maldade dela [bruxa], assim surgiu o Vigário. Para a criação do Vigário, aí já é outra lenda que eu encaixei dentro da lenda da bruxa. Eu fui até a região do Rio Negro, Jaraguari por ali pesquisar sobre a origem da Célia e me deparei com a construção de uma igreja totalmente destruída. Tijolinho a vista, e as madeiras todas queimadas. Fui procurar saber com o pessoal de lá e me contaram. Dizem que tinha um cara, um padre, que veio pra essa região pra catequisar os indígenas, principalmente os guaranis, e esse cara fez um monte de coisas boas. Usando a palavra de Deus ele ajudou

muita gente, só que ele se apaixonou perdidamente por uma indígena. E essa indígena era casada com outro indígena. Ela largou do marido. Os dois tiveram um relacionamento, mas ela se arrependeu e resolveu voltar pro marido. E esse padre ficou louco, e perdendo completamente a noção ele trancou a indígena com o marido dentro da igreja e tacou fogo. Ali me veio a ideia do Vigário. Você já se perguntou por que tem cruz colocada no cemitério, de cabeça pra baixo? - Essa aí é a renúncia da fé. Da fé excessiva que existia. Você coloca tudo de cabeça pra baixo. Foi essa a simbologia. E a partir daquele momento ali, ele deixou de acreditar que era um cara bom, do bem, e fez um pacto com o demônio. Eu queria contar essas coisas com mais pormenores no segundo livro. A mãe da Célia, eu também criei. Eu lembro que eu me baseei numa mulher que eu conheci que era o demônio. Então ela morre e sua maldade continua na filha [Célia]. Enfim, o realismo mágico eu coloquei no livro. O nascimento da Célia tá como no registro, que ela nasceu em Rio Negro. E todas as informações que eu não encontrei, eu criei. Eu criei pra começar a contar a história. Eu queria contar a história da origem dela, e queria contar como é que ela se tornou bruxa, seus poderes, a questão do broche, essa coisa toda. Que ele [Vigário] dá o broche pra ela. E ali ela se torna uma bruxa. A ideia é ele reencarnar. E é ela que tenta ajudar ele nessa reencarnação. O tempo todo ela tá tentando ajudar o Vigário. A Doralice [irmã bonita de Célia] fica grávida, e é por isso que a Doralice se mata. Porque seu filho será a reencarnação do Vigário. Se mata na frente do Natanael, que depois vai ser o Edward. Muito louco esse livro, né?

Leonn: É muito bom. Tem uma composição que sempre me surpreende muito, porque pra criar essas histórias que vão e voltam, principalmente no tempo, o escritor tem que ter uma capacidade de síntese e organização literária muito boa. Primeiro, pra você não se perder enquanto cria, e segundo, pra conduzir as ideias enquanto o leitor desvenda os fatos das histórias ali retratadas. E ainda contar uma grande história.

André: É, eu fui escrevendo. São detalhes muito interessantes. O Gabriel Garcia Márquez quando escreveu *Cem anos de solidão* também tinha um caderno. Eu sempre tive essa coisa de andar com um caderno. Quando eu vi que ele tinha um caderno também, eu pensei, pô, que legal! Ele me copiou. Então, pra criar essa origem fui atrás da história em Rio Negro. É, ela nasceu ali. Como ela veio parar aqui [Campo Grande], não sei, mas eu criei uma chegada dela em Campo Grande. A Doralice chegando. Depois tem a cena, como filme, uma cena magnífica que o Vini Willyan me ajudou a escrever o roteiro. No roteiro a gente coloca essa cena, que ficou muito bacana, a cena dos cavalos selvagens. Uma das invejas do irmão dela, do Antônio, é essa, que ele queria caçar esses cavalos

selvagens pra vender, obviamente, na região. E Célia consegue através de magia. Ela chega na cidade de Corguinho, pra depois vir pra cá [Campo Grande]. Que hoje tem uns *zigurats*, tem aquela coisa do ET Bilu. Eu pensava que aquilo era tudo malandragem, mas eu fiquei meio impressionado quando eu fui lá. Então eu compus essa história assim. E a questão do Vigário reencarnar, ele tenta primeiro com a Doralice, que se mata, muito embora o bebê possa ter sobrevivido. É que não deixa claro que aquela história acabou ali. Ela parece que parou de ser contada e ainda vai ter um desdobramento. Quando o gigante José Rosa vai matar o Antônio, percebe que ele tava cuidando de uma criatura. E ele não mata. Aí eu coloco o navio dos desesperados no final da história. No final da história eu coloco uma indígena acasalada com José Rosa, e ela é uma grávida que o filho não nasce. Tem um trecho da música do Grupo Acaba que dizia: “o filho chora e não nasce no ventre dos Kadiwéus”. Eu fiquei muito amigo do Moacir de Lacerda, que é o compositor do Grupo Acaba, mas na época em que eu escrevi o livro nós não éramos muito próximos e eu fui perguntar pra ele porque o filho Kadiwéu não nascia, pra ver se batia o que ele contava, com o que eu pensei e coloquei no livro. E não tinha nada a ver. Eu imaginei na minha cabeça que o filho demorava pra nascer porque era um sofrimento muito dolorido pra mãe, e poderia nascer alguma coisa má, então a indígena seguraria o parto até o último segundo. Então o filho chora e não nasce, uma reflexão poética e mística. E o Moacir disse: - Não, não. O filho não nasce porque as indígenas são difíceis de engravidar. O filho chora e não nasce porque logo que ela descobre a gravidez ela aborta. Porque elas são muito vaidosas. Vaidade! Poxa, eu pensei em tanta coisa que justificasse essa história, mas nunca passou pela minha cabeça que pudesse ser por vaidade. Isso antigamente né. Eu pensei num negócio que não tinha nada a ver. Eu não vou discutir isso com o Moacir. Quem são vaidosos são os Guatós, né? Porque os Guatós são bonitos. São os indígenas bonitos. Não que os outros sejam feios, não é isso. Mas os Guatós são bonitos. Então o homem Guató é bonito, a mulher também.

Leonn: Eu achei muito interessante essa referência da Célia enquanto indígena. Uma possível ascendência indígena é muito legal para pesquisa e tudo que você for falar. Porque a mulher mata a criança, faz todas essas coisas de costurar a boca do sapo.

André: Tem outras magias que ela fazia que tinha a ver com voodoo. Não é feiticeira. O grupo Wicca, que são bruxos, vieram com o pé no meu peito quando eu lancei esse livro. Que bruxa que é essa aí, cara?

Leonn: É legal você falar isso porque seria um desafio você colocar essa mulher enquanto feiticeira ou bruxa e ligar à alguma religião, alguma ancestralidade específica. Falando

assim, ela é negra ou ela é indígena. Talvez pudesse remeter negativamente a um estereótipo.

André: Eu não quis. Deixa quieto. Quem quiser tá lá a foto dela. Se bater o olho na foto, você vê que ela tem traço indígena. Você vê que quando ela foi preza, ela tinha mais de 40 anos, mas parecia ter muito mais. O cara [João Luiz] tinha uns 20, mas, parecia que tinha 60 e tanto. Mas é, naquela época era assim mesmo.

Leonn: Vamos ver aqui. Você falou várias coisas a respeito da Célia que com certeza já darão para construir vários diálogos no texto, mas acho que é importante eu ter mais detalhes. Eu queria saber se você também concorda que Célia era uma bruxa, até porque no seu livro, ela também é chamada de bruxa. Mas aí você até fala dessa relação com a feitiçaria, que ela era mais feiticeira. Na sua cabeça, qual que é a relação ou diferença entre a feiticeira e a bruxa? Ou é só mesmo uma questão local de que as pessoas consideravam ela mais feiticeira do que bruxa?

André: Bruxa foi o nome popular, que o povo deu. Historicamente as mulheres que foram queimadas como bruxas, na verdade eram mulheres que enfrentavam o sistema, e eram mulheres que tinham poderes: conhecimento, estudo, essas coisas. Então não é justo equipararmos a Célia e as coisas que ela fazia com as bruxas. Tem que haver um certo respeito pelas bruxas. Célia não era uma bruxa, e sim uma feiticeira, mas até hoje as pessoas usam o termo bruxa como xingamento. – ah, sua bruxa! Você quer ofender uma pessoa, você chama de bruxa. Aquela bruxa, a bruxa do 71. É que hoje a gente já ressignificou esse termo. Mas nem todas as pessoas, quer dizer, nós enquanto estudiosos, conhecendo toda essa tradição histórica da figura da bruxa, dentro da história do mundo, podemos dizer que bruxa ela não é. Porque não é nem uma história local, a bruxa, é uma personagem mundial. E muitas foram queimadas durante a Inquisição. E nós que conhecemos essa estrutura, defendemos esse termo. Enquanto um termo importante, social, político e não pejorativo. Mas as pessoas leigas muitas vezes usam isso como uma ofensa mesmo.

Leonn: Os fatores sociais, econômicos e culturais da cidade produziram algum efeito para a caracterização dessa personagem enquanto bruxa? Por exemplo, eu discuto na minha pesquisa a relação de marginalização de Célia, de ser uma mulher pobre, de idade, e que vivia numa região marginalizada.

André: Então, eu tenho bastante cuidado para tratar dessas questões raciais dentro do meu livro, porque no caso de Célia eu também não afirmo. Eu não posso afirmar que era. Então, eu sugiro que possa ser uma das situações que ali também você fomentou.

Leonn: Você também concorda com essa situação?

André: Sim. Até o despacho que inocentou Célia dizia que ela vivia à custa desses trabalhos, ditos espirituais, e era sua forma de sobrevivência. E era mesmo. Ela plantava e também cuidava das crianças. O termo que ele usou foi “saravá”. As crianças foram morrendo de inanição. Eles usavam cinto durante as sessões de magia. Tinha coisa de bater com o cinto. E o cinto era de tatu. Que corta! Ela deixava as crianças nuas e batia. O sangue escorria. Esse cara [João Luiz] e ela batia também. Diz que Célia dava pras pessoas beber o sangue das crianças misturado com erva, ou com algumas coisas assim. Ela sobrevivia disso. Então, assim, o aspecto social tinha tudo muito a ver. E aquela região até hoje é incomodada. Até hoje a região é menos favorecida. É uma localização excelente, na frente do Shopping Norte Sul. Se a gente pensar no avanço, a cidade foi para outros lugares e é como se a Sapolândia fosse um lugar perdido.

Leonn: É, eu lembro do cruzamento do córrego nas cenas do seu livro. Quando eu li me deu uma sensação de que o lugar era surreal. Porque o personagem tinha que atravessar a ponte ou uma pinguela.

André: Naquele tempo tinha essas coisas. Eu atravessei pinguela. Você sabe o que é pinguela? Que é só aquela ripa estirada, sem apoio algum. E só. E você tinha que se equilibrar. Pelo amor de Deus, cara. Era um desespero total passar naquilo. E quando chovia ficava pior. Hoje em dia, não sei por que chama de Rio Anhanduí. Isso aqui sempre foi o Córrego Segredo. Ele é um córrego, não um rio. Campo Grande foi formado a partir dele. Campo Grande começou ali no Horto Florestal. Que é bem no encontro dos dois córregos. O Prosa, que é o que desce, que tá canalizado, e o segredo que é esse que tá aberto. E lá mais pra frente vira Anhanduí. Mas aqui no centro é córrego. Naquela época quando chovia, isso aqui virava um negócio de louco. E os sapos. Tem o detalhe dos sapos que a gente conversou. Esses sapos, eu lembro, eu era criança. Quando eles começavam a coaxar eram os machos procurando acasalamento. É um macho gritando pela fêmea. E um gritava mais alto que o outro, pra conquistar mesmo. Igual os pássaros. Ele tava chamando a fêmea, querendo atrair ela. O sapo que enchia mais o peito e gritava mais, ganhava as fêmeas. Era um coaxar intenso. Eu falo isso e parece que eu tô escutando eles. Porque era um negócio muito, muito marcante. Não era um, dois. Eram vários. Não, eram milhares.

Leonn: E você não tinha medo dos sapos?

André: Cara, a questão não é medo. Eu tenho medo de sapo. É um bicho, assim, eu não chuto, mas é um bicho escorregadio. Eu lembro uma vez, um tio meu tentou matar um

sapo. Ele pegou uma estaca e enfiou nesse bicho. E não entrava. O bicho não morria. Não morria. Sapo é um bicho duro de morrer. Sabe como é que é? - Ali, os mosquitos também faziam festa. Pô! Porque onde tem sapo tem insetos, e não eram sapinhos não. Eram aqueles sapões gordos! Era um sapo diferente, grande demais. Hoje em dia ele é meio verde, né? Naquele tempo o sapo era negro. Um sapão preto. Preto. E muito, muito sapo. Preto, preto. Esse que a minha mãe desamarrou a foto eu lembro como se fosse hoje. Era um sapo preto. Caramba! Estamos conversando há uma hora já!

Leonn: Verdade! Você considera, enquanto escritor e pesquisador, que Célia foi uma vítima desse destino que ela acabou tendo? De onde ela nasceu, da família. Ela poderia ser uma anti-heroína dentro da sua história?

André: Ah, não. Heroína não dá para encaixar. Vejamos: Como vítima da situação em que ela nasceu, sim. Por que imagina você o que ela teve que fazer pra sobreviver? Você é uma mulher sozinha, sem filhos. Então, como é que essas crianças paravam ali? Tem isso também. Tinha até um programa na rádio chamado Juca Ganso, um radialista famoso da época que anunciava assim: - Fazenda [fulana de tal] está contratando casais sem filhos para trabalhar. Ele enfatizava bem “casais SEM FILHOS”. Porque a gente era rodeado de fazenda, a economia da cidade girava em torno desses fazendeiros e eles contratavam casais sem filhos pra mulher trabalhar na cozinha e na lida da casa; e o marido pra ser peão. Aí chegavam casais aqui com 3 filhos e onde deixariam as crianças? E naquele tempo, talvez até hoje, existia a figura da cuidadora de crianças. E eu conheci durante essa pesquisa várias e várias pessoas que tinham sido criadas pelas cuidadoras e consideravam elas como suas próprias mães. E realmente essas cuidadoras desempenhavam esse papel de mães. Veja só, o casal combinava de mandar um dinheiro todo mês, começavam a mandar e depois não mandavam mais. Ai lá na frente mandavam mais um pouquinho, ou mandavam uma peça de roupa ou alguma coisa assim. E essas cuidadoras então se tornavam mães. Como era o caso da Célia. Essas crianças paravam na mão dela pra ela ser cuidadora. Só que ela cuidava das crianças desse jeito, usando magia. Essas crianças foram ficando subnutridas porque ela alimentava muito mal. Geralmente com caldo de casca de mandioca. Ela e o seu amásio comiam a mandioca, e as crianças comiam só o resto. banana verde, que é horrível. Feijão carunchado, isso quando tinha! Então encaixa uma heroína numa mulher que podia dar uma comida melhor para essas crianças? Já que era pouco, mas ela tinha. Ela vendia seus produtos [vegetais] e as suas crianças eram alimentadas com casca de mandioca. Caldo de casca. Ela e o outro lá [João Luiz] comiam a mandioca. E as crianças o resto.

Leonn: No livro você coloca bem essa situação deles comerem feijão carunchado, banana verde. Me deu muita aflição a cena.

André: E comiam quando tinha. Tem um menino, que é muito triste sua história. Eu não lembro o nome dele. É um dos meninos do livro. Ele tinha só uma peça de roupa, uma peça! A história dele era muito marcante. Porque ele já estava meio grandinho. 11, 12 anos. Então é aquela parte da vida que você não é mais criança, nem adulto. Um homem está se tornando. O corpo está se desenvolvendo rápido. E ele só tinha uma camisa que vinha até os joelhos. E é um dos mortos. Um dos que Célia matou. Então esse menino tem uma das histórias mais sofridas. E tem também a menina negra. Que era triste igual. Porque o cara [João Luiz] tinha um prazer muito grande de torturar essa menina. Eles não a consideravam gente. Porque ela era preta. Preta. Então, essa história é muito dolorida. Essa é a história deles, sabe? E tinham os dois sobreviventes também. A moça, a menina, a mulher que no livro eu salvei, que é uma heroína, na vida real não foi bem assim. Ela era amante do pai. E eu não ligava pra isso. E o menino que se salvou não era muito certo da cabeça. Um caso psiquiátrico. Também, imagina por tudo que esse menino passou? Então, por conta disso tudo, Célia não era heroína não. Agora, vítima desse destino ela foi. Dessa coisa de nascer. Dessa questão de ter que sobreviver.

Leonn: A relação das formigas foi uma criação sua?

André: É. Porque eu queria colocar um inimigo natural pra ela. E eu acho as formigas o bicho mais organizado. E são vários tipos de formigas que existem. Sabe como é que o Negrinho do pastoreiro morreu? - É, ele foi comido pelas formigas. Ele foi jogado num formigueiro. Então, essa imagem dele sendo comido pelas formigas ficou gravada na minha mente, foi um dos primeiros livros que eu li quando criança. Eu acho que eu vou acabar até descrevendo isso mais pra frente, na trilogia. Ou no cinema, imagina! E lançar em outubro. Porque é o mês das bruxas nos Estados Unidos. E agora virou uma onda aqui. Tem umas coisas que são bacanas. Eu tava no aeroporto. Eu ia pra São Paulo, alguma coisa assim. E tinha uns três rapazes de uns 15, 16, 17 anos. E um começou a cutucar o outro. E apontaram pra mim. E aí o meu ouvido não é muito bom, mas deu pra escutar eles falarem um para o outro: - Aí, esse é o cara que escreveu a bruxa. Ah, é o cara da bruxa! Então eu percebi que estava sendo reconhecido como “o cara da bruxa”. Eu não sou o cara da bruxa. mas a gente acaba sendo conhecido pelo que faz. Pelo que floresce, na boca do povo. A Célia, se pudesse falar, ia falar que não era bruxa. Mas é o que o povo sai divulgando. É a forma como eles contam. Então eu respeito.

Leonn: Acho que, da Célia, a gente falou bastante. Você colocou vários pontos interessantes da Célia. Você apontou bem as referências da Célia da sua memória em contraponto com a Célia na sua ficção. Até da situação dos jornais também que divulgaram essa figura dela enquanto bruxa. Porque o próprio jornal ajudou nessa divulgação, já que eram um dos maiores meios de divulgação na época, acredito.

André: Não sei se era pra pegar esse nome “Bruxa da Sapolândia”, mas pegou, pegou no meio do povo. Porque era aquela coisa da minha avó dizer: - Ó, a bruxa, hein? A bruxa da Sapolândia vai te pegar! Então a gente tinha muito medo. A gente queria brincar e era um lugar meio perigoso, porque tinha as lagoas ali. E a gente ficava louco pra ir lá. E os meninos mais velhos ali na frente, pra caçar e fazer arapuca⁹. Essas coisas todas. Tinha muito passarinho. Uma vez eu cresci com uma ideia errada sobre um passarinho. Eu tava na Sapolândia e era um molequinho de seis anos. E meu tio Marcos ia na frente. Falando no Marcos, meu tio, ele tá na história do livro. Eu fiz um negócio. O Marcos é meu tio querido e eu coloquei ele na história. E coloquei eu também. Tem uma parte que um menino do cabelinho encaracolado tá junto com o Marcos. Que é o cara que cuida do hospital. Enfim. Ele é o Marcos. E o menino de cabelo encaracolado que tá perto dele, que escuta a voz chamando, sou eu. Tá no livro. Tem gente que não pega isso. E eu tava falando do animal, né? Lembrei que eu tava falando do passarinho. Eu tava mexendo com uma arapuca lá e tal. E meu tio se afastou e eu fiquei sozinho. E era muito trieiro¹⁰ que tinha na Sapolândia. Eram uns matinhos que o pessoal caminhava em cima até formar um trieiro. E eu entrei lá, armei a arapuca e peguei alguma coisa, quando abri saiu um bicho enorme! Era uma ave. E ela ficou assustada comigo e eu assustado com ela. E eu parei, sai correndo e ela também saiu. Voou. Acontece que por um tempão eu pensei e falei que era um pterodáctilo. Olha. Sério! Hoje em dia sei que não era, mas na época que eu era pequeno, eu contava essa história pra todo mundo. Eu via nos livros o pterodáctilo. Na escola eu contava: Pô, é um pterodáctilo aquilo. Com certeza algum se salvou. Hoje sei que pode ter sido um tuiuiú, ou um colhereiro. Independente de qual ave era, sei que o susto foi muito grande. Tenho pra mim que era mesmo um colhereiro, é um bicho lindo, que tem esse nome porque o bico dele parece uma colher. Eu não sei como é que está a

⁹ Se refere a uma armadilha para capturar animais, principalmente aves e pequenos mamíferos, geralmente construída com materiais como bambu ou pequenas ripas de madeira.

¹⁰ Se refere a um caminho estreito, geralmente formado pela passagem repetida de pessoas ou animais, encontrado em áreas rurais ou de vegetação densa.

situação desse bicho, mas não aparece mais por aqui, deve ser pelas queimadas. Porque esses caras malvados tacam fogo no pantanal todo. Mas era muito comum encontrar com eles, quando eu era moleque. Esses bichos pousavam em uma árvore enorme. E quando eu era molequinho parecia que a ave era do meu tamanho. E ele se assustou muito. Um se assustou com o outro. Ele vivia por aqui porque vinha comer os sapos. Um bicho procura outro pra se alimentar.

Leonn: E voltando, eu fiz algumas considerações aqui, só para a gente fechar, sobre o livro e sobre a cultura regional, qual foi o despertar criativo para um romance, utilizando como pano de fundo a lenda da bruxa? você já disse que faz parte da sua história. Que você já queria contar essa história de alguma forma. Também tem a crônica que viralizou. Você estava se interessando por uma outra história que tinha a ver com a Lilith, com o Edward e o Nathanael, e acabou juntando com a da bruxa?

André: Era uma outra história que eu queria contar. E aí eu juntei.

Leonn: O que essa lenda, muitas vezes utilizada para amedrontar as crianças, contribuiu para o seu olhar enquanto escritor e divulgador cultural da lenda da Bruxa da Sapolândia?

André: Foi através das minhas memórias que formou em mim a vontade de escrever. A vontade de manter essa lenda viva. E a forma que eu tenho para me expressar é escrevendo. E eu inseri a história da bruxa em um tipo de realismo mágico ou fantástico. Eu trago essa terminologia para o meu trabalho. Não sei se foi entrevista, se foi matéria que eu li, mas eu lembro de ver. Eu estava pesquisando a respeito desse realismo mágico, porque alguns autores, inclusive, usam essa terminologia - realismo mágico - para descrever o tipo de obra que eu escrevo. Eu vou te contar uma coisa. Eu li muito poucos escritores de fora. Eu amo, adoro os escritores sul-americanos ou latinos. Então, o Gabriel Garcia Márquez, eu me debrucei na obra dele. E ele fala sobre realismo mágico. Em *Cem anos de Solidão* eu pesquisei sobre realismo mágico pra me trazer referência.

Leonn: Eu trouxe o trabalho que eu escrevi, porque essa dissertação sobre a Bruxa da Sapolândia nasceu a partir da minha inquietação e curiosidade de conhecer o folclore sul-mato-grossense e principalmente como foi formado. Eu queria pensar sobre isso. Eu lancei um livro na época da faculdade chamado *Ibirocai – Contos ilustrados sobre a cultura popular de Campo Grande-MS*. Eu ainda era acadêmico. A gente foi aprovado pelo FMIC. E naquela época eu não tinha experiência nenhuma com projeto. Eu tinha 19 anos quando eu comecei a fazer esse trabalho de pesquisa sobre folclore. E foi um livro que gerou muitos frutos positivos, porque eu pude começar a conhecer a cultura de Campo Grande. Eu pesquisei e me dediquei ao máximo. Mas foi também muito desafiador,

porque eu não conhecia, porque eu não sabia quem eram as pessoas da cidade que podiam me dar informações. Então eu precisei de muita ajuda. Foi um livro muito coletivo, mas que, no fim, deu tudo certo. Eu ia participar no livro apenas como titular e ilustrador. Fora as questões burocráticas eu iria ser só o ilustrador do livro. Outra equipe do projeto que ia fazer a parte textual e literária. E aí eu acabei me envolvendo, claro, como proponente do projeto. Então um monte de gente me abandonou, eu tive que processar algumas pessoas para receber de volta o dinheiro, para poder pagar quem realmente fez determinada parte. Foi um rolo danado. No fim não venci todos os processos judiciais, mas, assim, deu certo. No fim das contas, teve o produto. Três anos depois do prazo, eu pedindo prorrogação atrás de prorrogação, consegui entregar. E aí surgiu essa pesquisa dentro do folclore, e é uma área que me encantou muito. Quando eu comecei a pesquisar mais, eu falei: - E essa Bruxa da Sapolândia aqui? Eu preciso escrever algo específico sobre ela. A gente até tem um conto rimado que fez parte desse livro, porque no livro já tem uma bruxa e eu gosto muito dessa questão lúdica e livros que são infanto-juvenis, e mais infantis, inclusive, do que juvenis. Então a gente traz uma linguagem muito para crianças. E esse livro tem essa composição, essa característica de ser um livro para criança pegar e ler, sabe? Criança, adolescente e tal. E saiu. A gente fez quatro grandes histórias, cada uma delas contando com personagens específicos e individuais para cada história. Cada um tem uma composição e cada parte conta uma parte da cultura de Campo Grande. A última, inclusive, é sobre lendas, folclore. Então foi a partir daí que surgiu essa ideia em mim. No mestrado eu já tinha feito um trabalho, mas não foi publicado, que tem o mesmo nome, inclusive, *A Representação de Célia de Sousa como Bruxa na obra de André Alvez*. Eu fiz só sobre o seu livro, específico sobre ele. Não cheguei a publicar, porque mesmo finalizado eu queria pesquisar mais, e construir um trabalho maior, como essa dissertação, tendo falado com você, e tal. Voltando no realismo mágico. Eu pesquisei alguns autores sobre isso. Tem o irlandês Irlemar Schiampi e como eu sou da arte, busquei referência em autores das artes visuais e achei um cara, historiador da arte, Franz Roh, alemão.

André: Esses autores eu não conheci. No Brasil, por exemplo, tem o J.J. Veiga. O próprio Guimarães Rosa. Você leu um conto chamado *A Terceira Margem do Rio*? Não? Precisa ler. Esse daqui é Realismo Mágico. Mas as pessoas falam muito fantástico. Eu prefiro mágico, acho mais bacana. Tem um escritor argentino - Júlio Cortázar. Também escrevia. O principal escritor argentino é o Jorge Luis Borges. Não sei como é que ele não ganhou Nobel, alguma coisa assim. Agora tem um brasileiro, ele não é bem realismo mágico, é

mais realismo mesmo. Eu adoro aquele cara, que é o Graciliano Ramos. Machado de Assis também. Enfim, tem muitos escritores que me influenciaram. O Machado de Assis em *Memórias Póstumas* é um cara morto narrando. É muito fantástico.

Leonn: Ótimo, vou pesquisar esses autores. Ver o que me contribuem no texto. E eu queria muito, muito já ter trazido pra você o meu livro *Ibirocai*. Eu tô num processo de mudança. E minhas coisas estão todas encaixotadas. Mas assim que eu encontrá-lo, eu trago um exemplar pra você. É o livro que eu publiquei.

André: Ah, sim, sim. Tenho certeza que vou gostar muito.

Leonn: Você tem neto. Ele vai curtir.

André: Tenho, tenho. [André se levanta para pegar na prateleira alguns exemplares de seus livros publicados] esse aqui é o meu livro. É de contos. Vou te dar uns livros meus. Vou te dar três logo de uma vez. Um de crônica, um de contos e um romance.

Leonn: Ah, que lindo. Fico muito agradecido. Nossa, esse eu sou apaixonado. Sempre quis ler [*Todo bicho alado sente medo do vento*]. Esse foi o que você lançou agora, não foi?

André: Foi, o ano passado. O conto que dá título a esse livro aqui [*Todo bicho alado sente medo do vento*] é Realismo Mágico. Tem um conto aqui que eu escrevi porque eu gosto muito de Edgar Allan Poe. O Edgar Allan Poe tem uma possibilidade de ter viajado no tempo. Ele escreveu o único romance dele. Nesse romance ele fala algo sobre os naufragos. Ele coloca o nome das duas embarcações que escaparam. Exatamente o nome. E o nome das embarcações que recolheu eles no mar quarenta anos depois eram exatamente aquelas. Igual. com os mesmos nomes. Aquele cara tinha um negócio assim. Ele tinha desaparecido e um belo dia ele aparece numa baía completamente molhado, falando coisa sem coisa. E não se sabe até hoje porque ele morreu. Então você vai ter bastante coisa pra você ler.

Leonn: Depois eu quero que você dê um autógrafo no livro da bruxa, que eu trouxe. Vai ser meu maior presente ter sua assinatura nele. Eu gostei muito. E pra fazer o artigo dentro do meu programa de mestrado eu tive que engolir o livro da bruxa. É questão de três semanas tem que estar com o artigo pronto. Então foi em menos de três semanas que eu li esse livro inteirinho. E como é que eu ia fazer pra lembrar depois do que eu tava lendo? Porque uma coisa é você ler, outra coisa é transpor isso dentro de um diálogo. Eu quase que não dei conta. Mas eu li até o final. Tudinho. Tanto que toda página que você vê aqui, tem um rabisco, uma marcação. E eu rabisquei ele inteiro. Porque eu falava: - Ah, aqui é onde tá falando sobre o detalhe das formigas, por exemplo. Aqui é onde a bruxa mata não

sei quem. Aqui, Dirce morre. Essa Dirce era a menina preta. Aqui tem tudo anotado pra eu não me perder, ou não esquecer de nenhum detalhe que eu julguei importante.

André: Era. Eu sei que ela foi uma das primeiras que escrevi. O nome das crianças eu não lembro mais. Muito menos quem morreu.

Leonn: As anotações foram muitas. O Matias, eu lembro. Matias andava pela mata da Sapolândia na esperança de resgatar Davi. Aqui Matias pede ajuda pra um amigo no bolicho.

André: Matias é uma criação minha também. Esse aqui é *O Santo de Cicatriz* [André mostra o livro]. É uma novela que se passa aqui em Aquidauana-MS. Eu acho que o final eu fiz muito bem. Esse aqui é o final. No final tem o epílogo. Até uma menina comentou. Uma menina lá do Rio de Janeiro. Falou que foi bom eu ensinar as pessoas de novo o que é epílogo. Aqui são os livros que vou te presentear. E *O Olho Esquerdo* você vai adorar.

Leonn: Nossa, eu vou sair daqui com um presentão. Obrigado. Olha eu tenho certeza que vou gostar *do Olho Esquerdo*.

André: Se bem que *O Santo de Cicatriz* tem o melhor final, na minha opinião. Você falou que também é ilustrador e também trabalha com isso.

Leonn: Sim, sim. Eu trabalho com a literatura, mais focado em contos atualmente. Contos infantis. É uma realidade que eu já vivo. Eu trabalho com crianças. Então, é algo que eu gosto muito. Quando eu pego para escrever, mergulho de cabeça. E já faz tempo, inclusive, que eu não escrevo. Porque eu faço um milhão de coisas. Eu sou das artes visuais, do teatro, do circo. É tanta coisa. E também sou escritor. Mas, pra finalizarmos então, é isso! Acredito que já tenha conseguido conversar e colher informações suficientes pra enriquecer minha pesquisa. Te agradeço muito pela troca.

André: Eu que te agradeço pela divulgação e trabalho com meu livro. Obrigado.

Leonn: Podemos tirar uma foto pra eternizar esse momento?

André: Claro! Vamos.