

Le Cocq e Cara de Cavalo: iconofilia, iconoclastia e disputas de memória



B33 Bólido Caixa 18
"Homenagem a Cara de Cavalo", de Hélio Oiticica,
1966, fotografia, montagem
(detalhe).

Mariana Dias Antonio

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora de História do Brasil República no curso de especialização em História Contemporânea e Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Autora do livro *Disparos na cena do crime: o Esquadrão da Morte sob as lentes do Última Hora carioca (1968-1969)*. São Paulo: Intermeios, 2019. mariana.diasant@gmail.com

Le Cocq e Cara de Cavalo: iconofilia, iconoclastia e disputas de memória

Le Cocq and Cara de Cavalo: iconophilia, iconoclasm and memory disputes

Mariana Dias Antonio

RESUMO

As histórias de vida e morte do detetive Milton Le Cocq D'Oliveira e do bandido Manoel Moreira, vulgo Cara de Cavalo, são algumas das narrativas mais conhecidas da crônica policial carioca do século XX. A condição cambiável de protagonista-antagonista desses personagens em diferentes discursos, que se formulam e reformulam desde a década de 1960, resultou na proliferação de narrativas e memórias diferencialmente enquadradas que circulam e se replicam a partir de diversos meios e públicos. Neste trabalho, apresentamos certas histórias sobre Le Cocq e Manoel Moreira. Com base nelas, demonstramos como diferentes enquadramentos de memórias sobre suas trajetórias entram em disputa e colisão, criando uma espécie de fluxo ou circulação de gestos iconofílicos e iconoclasticos opostos e recíprocos, conforme estruturas narrativas que posicionam os personagens em polos antagônicos. Isso também serve à diferenciação de grupos sociais e ao estabelecimento de nichos de memória e artefatos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Milton Le Cocq; Cara de Cavalo; nichos de memória.

ABSTRACT

The life and death stories of Detective Milton Le Cocq D'Oliveira and the bandit Manoel Moreira, known as Cara de Cavalo, are among the most well-known narratives in the police chronicles of 20th-century Rio de Janeiro. The shifting of protagonist-antagonist roles of these figures in different discourses, which have been formulated and reformulated since the 1960s, have led to the proliferation of differentially framed narratives and memories that circulate and replicate across various media and audiences. In this work, we present some stories about Le Cocq and Manoel Moreira. From this we demonstrate how differently framed memories about their trajectories come into conflict and collision, leading to a flow or circulation of opposite and reciprocal iconophilic and iconoclastic gestures, shaped by narrative structures that position the characters at antagonistic poles. This flow also serves to differentiate social groups and to establish niches of memory and cultural artifacts.

KEYWORDS: Milton Le Cocq; Cara de Cavalo; memory niches.



O detetive Milton Le Cocq D'Oliveira e o bandido Manoel Moreira, vulgo Cara de Cavalo, são personagens célebres da crônica policial carioca do século XX. Rememorados em narrativas estruturadas em torno de heróis e vilões, protagonistas e antagonistas, suas histórias circulam com diferentes ênfases e versões entre diversos grupos e circuitos sociais. Essa pluralidade permite explorar e problematizar dinâmicas de seleção, organização e preservação da memória na escrita da História.

Michael Pollak define a memória como uma operação coletiva de seleção e organização de acontecimentos e interpretações do passado. A preservação da memória, por sua vez, ajuda a definir e reforçar sentimentos de pertencimento e a demarcar fronteiras entre grupos sociais.¹ O autor prioriza o termo “memória enquadrada”, de Henry Roussel, salientando que os enquadramentos possíveis não são arbitrários, mas limitados por imperativos de justificação que visam impedir a falsificação completa do passado.² Pollak ressalta as dificuldades de trabalhar com memórias enquadradas por determinados grupos que se sentem como “guardiões da verdade”, evocando “uma oposição forte entre o ‘subjetivo’ e o ‘objetivo’, entre a reconstrução dos fatos e as reações e sentimentos pessoais”.³ Pensando tais disputas pela “verdade” impulsionadas por sentimentos pessoais, segundo Carlos Fico, “Todo acontecimento do passado pode ser objeto de uma disputa de memória, entendida não como “evocação” ou “lembrança”, mas como afirmação de uma determinada “verdade”. O mesmo personagem pode ser glorificado ou demonizado, dependendo de quem o descreva; um mesmo acontecimento pode ser tido como extremamente positivo, totalmente negativo ou, mesmo, inexistente”.⁴

Diferentes trabalhos apresentam certa mitificação, glorificação ou demonização ao rememorar Le Cocq e Manoel Moreira, seja na academia⁵, na crônica policial⁶ ou nas artes.⁷ Contudo, não encontramos trabalhos que problematizem suas memórias sob uma perspectiva dialógica entre a iconofilia e a iconoclastia, situando, sob uma ótica crítica, o papel de diferentes grupos sociais nas narrativas circulantes e suas formas de recepção.

Tradicionalmente relacionados à religiosidade, tais conceitos “extrapolam a condição religiosa da imagem, abarcando múltiplas experiências, seja na arte, entretenimento, informação, nos modos de produção de identidades cul-

¹ Ver POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em 5 maio 2024.

² *Idem*, p. 9 e 10.

³ *Idem*.

⁴ FICO, Carlos. *O grande irmão*: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 67.

⁵ Ver BIOCCHI, Ettore. *Estratégia do terror*: a face oculta e repressiva do Brasil. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1974, MASSENO, André. Representações fora da lei: Hélio Oiticica e as imagens de Cara de Cavalo e Alcir Figueira. *Revista Lingua-lugar*: Literatura, História, Estudos Culturais, v. 1, n. 6, Genebra, dez. 2023. Disponível em <<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2023.e1482>>. Acesso em 2 jun. 2024, MELLO NETO, David Maciel. “*Esquadrão da Morte*”: genealogia de uma categoria da violência urbana no Rio de Janeiro (1957-1987). Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2014, *Idem*, Carade-Cavalo: um texto de perseguição sobre um personagem da acumulação social da violência fluminense. *Áltera*: Revista de Antropologia, v. 1, n. 12, João Pessoa, jan.-jun., 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.22478/ufpb.2447-9837.2021v1n12.52259>>. Acesso em 5 maio 2024, OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de. *Uma história do “Esquadrão da Morte”*: mitos, símbolos, indícios e violência no Rio de Janeiro (1957-1969). Dissertação (Mestrado em História) – Uerj, São Gonçalo, 2016, e ROSE, Robert Sterling. *The Unpast*: a violência das elites e controle social no Brasil de 1954-2000. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2010.

⁶ Ver BARBOSA, Adriano. *Esquadrão da Morte* – um mal necessário? São Paulo: Mandarino, 1971, REGO NETO, Antenor C. *Le Cocq e a Scuderie*: uma aventura pelas máximas e crônicas policiais. Ponta Grossa: Athena, 2022, RIBEIRO, Octavio. *Barra pesada*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d., e VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁷ Ver *Com as próprias mãos*. Produção: Danilo Pena, Eduardo Gioia, Kátia Nascimento e Victor Pinto Viana. Roteiro: José Francisco Tapajós e Lucas Camargo de Barros. Recife: Pacto Filmes, 2023, Canal Curta! (72 min), son., color, e KOSOVSKI, Pedro. *Cara de Cavalo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

turais, formas de expressão e identificações sociais e políticas".⁸ Apoiado em construções contemporâneas e seculares, Dario Gamboni define a iconoclastia como a destruição física ou metafórica de imagens ou figurações, no sentido de atacar ou desmobilizar instituições veneradas.⁹ O historiador também remete suas reflexões a Bruno Latour, para quem há sempre uma correlação entre atos de negação-destruição e afirmação-construção das imagens, visto que a desfiguração de uma imagem ou instituição pode criar ou refigurar outras representações.¹⁰ Sob esse aspecto, a iconofilia pode ser compreendida como criação, afirmação e manutenção dessas instituições veneradas. Consequentemente, iconofilia e iconoclastia não são apenas polos opostos de um contínuo; elas implicam diferentes enquadramentos possíveis de um mesmo ato, dependendo das perspectivas e das relações sociais envolvidas.

Enveredar por atos iconóflicos e iconoclasticos exige considerar contribuições de outras áreas à História Social da Arte, como os estudos de recepção e a Antropologia. "A ideia de 'biografia de objetos' e a extensão da qualidade de agente aos 'não humanos' conferiram, de fato, todo seu peso heurístico às interações que envolvem obras de arte, inclusive às interações violentas que supõem uma modificação duradoura dos 'atores' a quem dizem respeito".¹¹ Assim, é necessário considerar a agência de instituições, artefatos e narrativas que enquadram e reproduzem, à sua maneira, diferentes memórias póstumas sobre indivíduos reais. Com frequência, esses "objetos" dizem mais do que seus próprios autores poderiam expressar, atuando dialeticamente a cada nova interação com distintos agentes sociais. Isso justifica nossa opção por tipos ideais de iconofilia e iconoclastia, com foco nas relações lógicas entre memórias, narrativas e grupos sociais.

Retornando ao nosso objeto, a coexistência de veículos de comunicação de massa e de nicho permitiu diversas rotas de circulação e colisão de figurações sobre o detetive e o bandido. Além disso, a condição antagônica dos personagens reforça a mobilização conceitual proposta, sobretudo com base nas considerações de Latour, que elenca cinco categorias diferenciadas de iconoclasmos: (i) o iconoclasmo clássico, que abdica de toda e qualquer imagem, símbolo ou figuração; (ii) os iconoclasmos contra imagens ou figurações estáticas, nos quais a iconofilia significa "passar de uma imagem para a próxima"¹² como única forma de acesso à verdade e à objetividade; (iii) os iconoclasmos direcionados às imagens ou representações de oponentes reais ou presumidos; (iv) o iconoclasmo não intencional, a exemplo dos "vândalos inocentes" que destroem imagens por ignorância, ou dos curadores de museus que preservam objetos que deveriam ser destruídos após determinado período; e (v) o iconoclasmo cético, que ridiculariza tanto os cultuadores quanto os destruidos.

⁸ KLEIN, Alberto. Contra imagens: apagamento, iconoclastia, devoração e demonização. *Revista Concinnitas*, v. 22, n. 42, Rio de Janeiro, set. 2021, p. 104. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/63194>>. Acesso em 5 maio 2024.

⁹ Ver GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.

¹⁰ Ver LATOUR, Bruno. O que é *iconoclash*? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, Porto Alegre, jan.-jun. 2008. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100006>>. Acesso em 5 maio 2024.

¹¹ GAMBONI, Dario, *op. cit.*, p. 11 (tradução livre).

¹² LATOUR, Bruno, *op. cit.*, p. 131.

res de ícones, questionando todos os agentes que atribuem valores positivos ou negativos às figurações.¹³ Como veremos, essas categorias constituem excelentes heurísticas de segregação e análise dos iconoclasmos e de suas contrapartidas iconóflicas.

Além dos conceitos já expostos, outros nos serão instrumentais. Concebemos grupos sociais como conjuntos de indivíduos que compartilham semelhanças e afinidades materiais e simbólicas, pertencentes a um mesmo esquema prático de auto e hétero-representação e classificação. Compreendemos nichos de memória como constelações de referências narrativas, discursivas e mnemônicas relativamente consensuais que são compartilhadas, agenciadas e mobilizadas pelos indivíduos de um ou mais grupos sociais.¹⁴ Essas duas dimensões se reforçam mutuamente: o conjunto de referências comuns contribui para criar afinidades simbólicas e delimitar grupos sociais, enquanto as formas de sociabilidade desses grupos favorecem a produção e difusão de determinadas referências.

Diante de um fluxo de ressignificações permeado por raciocínios dicotômicos e maniqueístas (oscilando entre repúdio e apologia, iconoclastia e iconofilia), realizamos uma breve incursão em fontes e narrativas que refiguram e reenquadram memórias sobre Manoel Moreira e Milton Le Cocq, à luz dos conceitos mencionados, para suprir a lacuna constatada.

Vida e morte de Milton Le Cocq D’Oliveira

Milton Le Cocq D’Oliveira, também conhecido como O Gringo (por sua ascendência francesa e italiana), foi um policial que dominou o imaginário carioca na década de 1960. Nascido em 11 de junho de 1920 no município fluminense de Sapucaia, era filho de Luiz Vitor Le Cocq D’Oliveira e Amélia Ferarine Le Cocq D’Oliveira.¹⁵ Iniciou sua carreira profissional no final da década de 1930, como policial militar no Regimento de Cavalaria Caetano de Faria. Posteriormente, passou pela Guarda Civil e migrou para o destacamento de motocicletas da Polícia Especial (PE) – órgão criado por Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) para reprimir greves e manifestações.¹⁶

Le Cocq permaneceu na PE até 1952, quando foi aprovado em concurso para a Polícia Civil do Rio de Janeiro, onde atuou em diversas delegacias.¹⁷

¹³ Cf. *Idem, ibidem*, p. 128-136.

¹⁴ Tais formulações mesclam as considerações de Pierre Bourdieu acerca da identificação de classes sociais pela objetividade de primeira e segunda ordem; de Dominique Maingueneau sobre universos, campos e espaços discursivos; e de Michael Pollak a respeito da coesão interna e estabelecimento de fronteiras por grupos a partir da memória. Ver BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. *Novos Estudos Cebrap*, n. 96, São Paulo, 2013. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/nec/a/B4QLbKSYLfXdCtHFWDnVxfM/>>. Acesso em 2 jul. 2024. MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008, e POLLAK, Michael, *op. cit.*

¹⁵ Cf. REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

¹⁶ O destacamento de motocicletas recebeu o nome de Esquadra Montada ou Esquadrão Motorizado (E.M.), o que contribuiu para alusões ao grupo como um “Esquadrão da Morte”, visto que as iniciais eram idênticas. Para mais informações sobre a Esquadra Montada/Esquadrão Motorizado, ver MELLO NETO, David Maciel. “*Esquadrão da Morte*”, *op. cit.*, OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, e ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*

¹⁷ Cf. MELLO NETO, David Maciel, “*Esquadrão da Morte*”, *op. cit.*, REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*, e SEM AUTORIA. Quem somos nós. *Scuderie Le Cocq Nacional*, s/d. Disponível em <<https://www.scuderielecocqnacional.com.br/quesomos>>. Acesso em 5 maio 2024.



Conforme Antenor Rego Neto, em sua primeira lotação na Polícia Civil, Le Cocq

foi designado para a Delegacia de Portos e Litoral; esteve na Delegacia de Costumes e Diversões por dois anos, quando foi transferido para a Delegacia de Vigilância, onde permaneceu até 1959. De lá foi para a 16ª DP, depois retornou para a Delegacia de Costumes e Diversões. Passou ainda para a 14ª DP. No dia 5 de janeiro de 1961 Le Cocq retornou à Delegacia de Vigilância, onde trabalhou até ser assassinado no dia 27 de agosto de 1964.¹⁸

Em nota biográfica póstuma, o jornal *Última Hora* aponta que o policial iniciou “a carreira no antigo Departamento de Portos e Vias Navegáveis, passando depois para a PE. Em 1954 foi promovido a detetive, trabalhando inicialmente na Delegacia de Costumes e Diversões, sendo deslocado depois para a [Delegacia de] Vigilância”.¹⁹

Algumas narrativas trazem Le Cocq como um policial sério²⁰, com fama de justiceiro, que não gostava de aparecer na imprensa e comumente atuava em grupo.²¹ Quando comparado com outro famoso detetive do período, Perpétuo de Freitas, Zuenir Ventura fala dos policiais enquadrando-os em parâmetros antitéticos:

Perpétuo era um caçador; Le Cocq, um matador. “Perpétuo prendeu bandido sem dar um tiro”, dizia o repórter Octávio Ribeiro. Trabalhava com informantes, os “cachorrinhos”. Com Le Cocq era diferente. “Chegava com a turma, cercava o barraco e se houvesse a mínima resistência, ia atirando.” Segundo Octávio, Perpétuo foi “um dos primeiros policiais a reconhecer o poder da imprensa” [...] Milton Le Cocq de Oliveira, por suas ações e ensinamentos, ficou na memória da polícia carioca como paradigma. [...] O detetive tinha estratégia e pedagogia próprias. Ao contrário de seu rival [Perpétuo], detestava publicidade. Mas os dois supunham-se heróis ao enfrentar o crime. Sem recursos técnicos, procuravam sobrepujar com astúcia o adversário. Dos dois restaram mais lendas que biografias.²²

A carreira de Le Cocq foi interrompida em 27 de agosto de 1964, quando supostamente foi assassinado por Manoel Moreira, o Cara de Cavalo. Moreira era considerado um bandido de baixa periculosidade até começar a assaltar o ponto de jogo do bicho do banqueiro Nando. Sem resistência, os assaltos se tornaram rotineiros e Nando relatou a situação a Le Cocq. O policial e seu grupo passaram então a perseguir o bandido.²³

Conforme alguns jornais do período, o detetive morreu por volta das 23h durante uma diligência na Vila Isabel, atingido por disparos de calibre 45 efetuados por Cara de Cavalo, que fugiu. O policial Cartola (Aníbal Beckman)

¹⁸ REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ SEM AUTORIA. Cortada a fuga de Cara-de-Cavalo. *Última Hora*, ano 14, n. 4546, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964, p. 7. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/54827>. Acesso em 7 maio 2024.

²⁰ Em entrevista a Jaguar e Octávio Ribeiro, o policial José Guilherme Godinho Ferreira (Sivuca) aponta que Le Cocq era bem-humorado e fazia brincadeiras com a equipe, exceto durante as caçadas ou cercos a bandidos. “Era uma brutalidade feita na base da brincadeira”. FERREIRA, José Guilherme Godinho *apud* RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*, p. 220.

²¹ Cf. MELLO NETO, David Maciel, “Esquadrão da Morte”, *op. cit.*, e RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*

²² VENTURA, Zuenir, *op. cit.*, p. 42.

²³ Cf. MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-Cavalo*, *op. cit.* Ver também ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*

também foi ferido, mas sobreviveu.²⁴ Além de Cartola, acompanhavam a ação o policial Jacaré (Hermenegildo dos Santos) e o guarda do cais do porto Hélio Vígio.²⁵

A morte de Le Cocq tornou-se objeto de especulações, apresentando-se, em geral, sob duas versões principais – além de outras variações pontuais e menos relevantes. Na primeira versão, os policiais estavam num Volkswagen dirigido por Cartola, tendo Le Cocq ao lado do motorista; Hélio Vígio e Jacaré ocupavam o banco de trás.²⁶ Ao avistarem Cara de Cavalo próximo ao Hospital Pedro Ernesto, encostaram o veículo. Notando a viatura, o bandido teria sacado a arma e iniciado o tiroteio antes que os policiais desembarcassem. De acordo com essa narrativa, Le Cocq morreu com um tiro acidental pelas costas, disparado por Hélio Vígio.²⁷ Esse relato é confirmado pelo jornalista Luarlindo Ernesto Silva no documentário *Com as próprias mãos*²⁸, sem maiores explicações.

Na segunda versão, exposta pelo policial Sivuca (José Guilherme Godinho Ferreira) em entrevista a Jaguar e Octavio Ribeiro, Le Cocq já se achava fora do carro ao ser alvejado por uma bala que “partiu o pulso e pegou na carótida”.²⁹ Duas balas de diferentes calibres (9 e 45mm) foram encontradas durante a necropsia, provavelmente porque Hélio Vígio e Jacaré dispararam “contra o bandido e uma das balas deve ter acertado nas costas de Le Cocq, que já estava morto”.³⁰

Jornais da época também registram variações sobre o episódio, como a informação de que Le Cocq foi levado com vida ao Hospital Souza Aguiar, onde veio a óbito³¹; ou ainda que foi atingido por quatro tiros – dois no peito, um no ombro e outro no pulso direito –, e morreu no trajeto ao hospital³²; ou, por fim, que caiu com o peito alvejado por dois tiros, indicando que já estava fora do veículo.³³ Os exemplos não são exaustivos, pois outras versões poderiam ser evocadas.

Sínteses e nuances da versão que responsabiliza Cara de Cavalo pelo disparo que matou Le Cocq podem ser encontradas em várias obras.³⁴ Um panorama dessas nuances consta do trabalho de Frederico de Oliveira.³⁵ Em

²⁴ Cf. SEM AUTORIA, Cortada a fuga..., *op. cit.*, SEM AUTORIA. Mobilizada a polícia para pegar matador do detetive. *Correio da Manhã*, ano 64, n. 21903, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964, p. 10. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/54827>. Acesso em 7 mai. 2024, e SEM AUTORIA. Morreu no cumprimento do dever líder da polícia da Guanabara. *A Noite*, ano 53, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/34897cartola0_06/12300>. Acesso em 7 maio 2024.

²⁵ Cf. MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-cavalo*, *op. cit.*

²⁶ Conforme Frederico de Oliveira, a edição do dia 1º de setembro de 1964 do jornal *Última Hora* menciona que, naquela diligência, estavam presentes Le Cocq, Sivuca, Guaíba e Cartola. Para outras versões sobre o episódio, ver OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*

²⁷ Cf. MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-cavalo*, *op. cit.*, e ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*

²⁸ Ver *Com as próprias mãos*, *op. cit.*

²⁹ FERREIRA, José Guilherme Godinho *apud* RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*, p. 214.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 214.

³¹ Cf. SEM AUTORIA, Morreu..., *op. cit.*

³² Cf. SEM AUTORIA, Mobilizada..., *op. cit.*

³³ Cf. SEM AUTORIA, Cortada..., *op. cit.*

³⁴ Cf. BARBOSA, Adriano, *op. cit.*, BIOCCA, Ettore, *op. cit.*, REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*, e VENTURA, Zuenir, *op. cit.*

³⁵ Ver OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*

produção audiovisual nunca divulgada, dirigida por Guillermo Planel³⁶, são narradas quatro versões sobre a morte de Le Cocq: três delas por jornalistas e outra por Sivuca, que corrobora o relato aqui apresentado. Independentemente das circunstâncias, o fato é que Le Cocq estava morto, e Cara de Cavalo jurado de morte por toda a polícia carioca.

Vida e morte de Manoel Moreira, o Cara de Cavalo

Conforme Frederico de Oliveira, a idade de Manoel Moreira é um assunto controverso. Segundo *Última Hora*, seu nascimento data de 1941, mas outras fontes indicam que o bandido morreu em 1964 com idade que varia entre 22 e 25 anos. O apelido Cara de Cavalo teria surgido durante uma averiguação policial enquanto morava no Morro do Santo Antônio e frequentava o antigo campo de futebol da PE.³⁷

[Ele] atuava preferencialmente na região da Central do Brasil. Evitava jurisdições perigosas como a da Invernada. Eventualmente ia para os bairros de Quintino e Piedade, onde era bastante conhecido, esperar as coisas acalmarem quando algo dava errado. Algumas vezes foi para a averiguação na Delegacia de Vigilância, na Avenida Marechal Floriano. [...] Segundo é possível averigar, somente algumas vezes “Cara de Cavalo” se envolveu mais seriamente com a polícia. [...] Durante muito tempo Manuel não havia ido muito além da vadiagem.³⁸

Para Rego Neto, Manoel Moreira,

iniciou sua carreira assassinando a mulher com quem vivia seu rival. Especialista em extorsão de pontos de bichos, explorador de mulher na zona do mangue, traficante de maconha, em seus antecedentes constava cinco homicídios e uma tentativa de morte, com três condenações e duas fugas [...]; era conhecido como bandido “pé inchado”, entrando “em cana” várias vezes, preso em 62, 63 e 64 pela polícia carioca e solto em liberdade condicional por erro administrativo, negligência burocrática.³⁹

Já para Zuenir Ventura, “Cara de Cavalo era um bandido chinfrim. Ladrão, não gostava de roubar. [...] Assustava mais pela fama do que pelos feitos”.⁴⁰ Em seu balanço de versões sobre a morte de Le Cocq, Oliveira aponta a coexistência de narrativas que classificam Manoel Moreira ora como achacador, ora como aliado de bicheiros. O mesmo fluxo narrativo se projeta sobre Le Cocq, ora retratado como inimigo, ora como aliado da contravenção.⁴¹ Os escassos dados biográficos concentram-se em 1964, após a morte de Le Cocq. É difícil estimar a relevância e precisão de cada informação “posterior à súbita notoriedade do marginal nas manchetes dos jornais”, que “talvez não passe de

³⁶ O material audiovisual foi gentilmente cedido pelo diretor para a confecção deste artigo e congrega entrevistas com jornalistas, o policial Sivuca e o sociólogo Michel Misso. A ausência de divulgação reforça a importância do presente artigo, sobretudo pela fala de Misso, para quem “essas versões contraditórias mostram o quanto há de imaginário, o quanto há de mítico na recuperação da memória nessa época do Rio de Janeiro”. PLANEL, Guillermo. Material audiovisual não publicado, s/d. (26 min), son., color.

³⁷ Cf. OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, e REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

³⁸ OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, p. 145 e 146.

³⁹ REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 25 e 26.

⁴⁰ VENTURA, Zuenir, *op. cit.*, p. 42.

⁴¹ Ver OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*

uma invenção do cronista para adicionar ainda mais tragédia onde já havia em demasia".⁴² Daí afirmar David Maciel Mello Neto:

*Ao ter suspostamente [sic] matado um notório “policial”, profissional que aplica regras e traça fronteiras, o “bandido” Manoel Moreira teria colocado em xeque a própria autoridade estatal. Tal acusação, todavia, acaba amplificada nas páginas dos jornais que noticiam o evento e acompanham o seu desenrolar até seu desfecho. Aqui ela ganha ares coletivos que transcendem a interação acusador-acusado. Agora, fala-se para toda uma plateia que, ávida, passa a acompanhar o desenrolar do evento. De um “bandido pé de chinelo” e desconhecido, “Cara-de-Cavalo” vira o “inimigo público nº 1”.*⁴³

Jurado de morte pela polícia, sua caçada foi acompanhada diariamente pelos jornais. Em 3 de outubro de 1964, Moreira foi cercado e morto em Búzios, episódio que também suscitou versões desencontradas. Duas delas consistem nas mais consolidadas: a do jornalista Vargas (nome fictício)⁴⁴ e a do policial Sivuca.⁴⁵

Na primeira, Vargas e o policial Jaime de Lima descobrem o paradeiro de Cara de Cavalo e pedem que o delegado Sérgio Rodrigues, do estado do Rio de Janeiro, os acompanhe. Este inicialmente recusa o convite, alegando que a perseguição caberia ao policiamento da Guanabara.⁴⁶ Vargas sugere que o delegado leve seus homens de confiança e algum policial da Guanabara. Todos de acordo, rumam para um ponto de encontro. Todavia, a informação vazia, e outros policiais também vão a Búzios, entre eles Hélio Vígio, Cartola e Jacaré.⁴⁷

Quinze policiais e cinco jornalistas chegaram ao esconderijo do bandido, dividiram-se em grupos e se posicionam. Ao ouvir conversas na área externa, uma luz se acendeu no esconderijo, e “alguém grita ‘quero ver vocês me matarem, seus filhas da puta!’, enquanto atira na direção do grupo”.⁴⁸ Na confusão, Jacaré correu em direção à casa e tropeçou numa bananeira. Pensando que o colega havia sido atingido, os demais policiais avançaram atirando e fuzilaram Cara de Cavalo. O jornalista alega que o delegado lhe perguntou se estava armado e, diante da negativa, Vargas recebeu uma arma. Findo o tiroteio, Hélio Vígio teria sugerido ao delegado que eliminassesem todas as testemunhas, inclusive os jornalistas. Após uma discussão, decidem não matar mais ninguém e todos vão embora.⁴⁹

Na versão de Sivuca, os policiais pediram que o delegado Sérgio Rodrigues os comandasse. Sivuca, disfarçado de médico, infiltrou-se na favela do Jacarezinho e localizou o paradeiro de Cara de Cavalo em Búzios. Conforme esse relato, participaram da operação o delegado Rodrigues e os policiais Ivo

⁴² *Idem, ibidem*, p. 145.

⁴³ MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-cavalo*, op. cit., p. 258.

⁴⁴ *Idem, ibidem*.

⁴⁵ Cf. RIBEIRO, Octavio, op. cit.

⁴⁶ O estado da Guanabara foi criado a partir da Lei nº 3.572, de 14 abr.1960, em função da transferência da capital federal para Brasília, em 21 de abril de 1960, compreendendo os mesmos limites geográficos da cidade do Rio de Janeiro. A extinção do estado da Guanabara e a fusão da cidade do Rio de Janeiro ao estado do Rio de Janeiro se deu com a Lei Complementar nº 20, de 1º de jul. 1974.

⁴⁷ Cf. MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-cavalo*, op. cit.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 254.

⁴⁹ *Idem*.

Americano, Jaime de Lima, Dumas, Chocolate, Cartola, Hélio Vígio, Jacaré, Paulista e Maneco, além dos repórteres Amado Ribeiro, Anver Bilate e um fotógrafo de nome ignorado. Ao chegarem ao local, cercaram a casa e traçaram uma estratégia. Todavia, Euclides Nascimento disparou sua Winchester accidentalmente, assustando os policiais e iniciando o tiroteio. Após o cessar-fogo, Paulista entrou no casebre, seguido por Sivuca. Este último relata que quase foi atingido por Cara de Cavalo, mas foi salvo pelos colegas que “pegaram o bandido com uma rajada de metralhadora. Então todo mundo atirou no bandido. Mais de cem tiros”.⁵⁰ Sivuca não fala sobre a eventual eliminação das testemunhas.

A produção dirigida por Guillermo Planel também exibe relatos que alteram brevemente os acontecimentos conforme os entrevistados.⁵¹ As considerações de Ventura sobre os mitos e lendas do período permanecem pertinentes⁵², e é evidente que uma obra escrita há 30 anos, como *Cidade partida*, pode apresentar lacunas que a historiografia já supriu. Todavia, não podemos desconsiderar que memórias enquadradas sob certa mítica condicionam a própria historiografia. José Amaral Argolo relata que a crônica policial da época sempre o atraiu “pela dinâmica da narrativa, dramaticidade e colorido das investigações, a cargo de um policial experiente (quase sempre acompanhado de perto por um jornalista igualmente tarimbado)”.⁵³ Esse relato ecoa nas versões sobre a morte de Manoel Moreira, pois o mérito investigativo costuma recair sobre o grupo social do depoente: para os jornalistas, a descoberta do esconderijo é atribuída à imprensa; para os policiais, à corporação.

Entre as finalidades e consequências proximais e distais dessas narrativas, a expressão popular “morre o homem, nasce o mito” servirá como fio condutor para analisar as memórias enquadradas sobre Le Cocq e Manoel Moreira, entre a iconofilia e a iconoclastia.

Milton Le Cocq e a Scuderie Detetive Le Cocq

A Scuderie Detetive Le Cocq foi fundada em 27 de agosto de 1965, no primeiro aniversário de morte do detetive.⁵⁴ Entre seus fundadores estavam Euclides Nascimento (presidente da Scuderie), Hélio Guaíba Nunes, Sivuca, Luiz Mariano dos Santos, Ivo Americano Alves de Brito, Adaylton Chaves,

⁵⁰ RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*, p. 217.

⁵¹ Entre os relatos, temos: a chegada dos repórteres antes dos policiais, que foram chamados por esses; que o primo de Cara de Cavalo informou aos policiais que o bandido estava em Búzios; que o fato ocorreu em Vassouras; que o bandido estava em Maricá; que o policial Jacaré, ao tentar se aproximar do casebre onde estava o procurado, tropeçou e disparou accidentalmente, fazendo com que Cara de Cavalo revidasse contra os policiais; que, com os policiais dentro do casebre, Cara de Cavalo tropeçou e derrubou sua arma, sendo então alvejado por um policial; que a imprensa toda estava lá; que apenas seis repórteres estavam lá; e que apenas Amado Ribeiro estava lá. O número de disparos contra Cara de Cavalo varia: 52, 64, 156, 100 e 200. Há versões em que todos os repórteres foram obrigados a atirar no cadáver; que somente alguns repórteres atiraram; que os repórteres foram obrigados a atirar para gerar provas contra si caso algum deles denunciasse os policiais; que todos os repórteres andavam armados na época; que nenhum repórter estava armado; que as armas foram dadas pelos policiais; e que a arma que os policiais obrigaram os jornalistas a disparar contra o cadáver pertencia a Le Cocq. Ver PLANEL, Guillermo, *op. cit.*

⁵² Ver VENTURA, Zuenir, *op. cit.*

⁵³ ARGOLO, José Amaral. *As luminárias do medo: vida, paixão e morte do jornalismo policial no eixo Rio de Janeiro-São Paulo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008, p. 10.

⁵⁴ Cf. MELLO NETO, David Maciel, “Esquadrão da Morte”, *op. cit.*, OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, e ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*



Manoel Bittencourt da Cruz, Euvaldo Raimundo Nascimento, João dos Santos Cardoso, Luiz Gonzaga de Aguiar Marques, Antonio Lopes dos Santos, Afonso Solano Guimarães de Oliveira e Joel Ferreira Crespo. O jornalista David Nasser, da revista *O Cruzeiro*, foi nomeado presidente honorário.⁵⁵

Segundo seus membros, a instituição tinha como objetivos principais prestar auxílio financeiro à esposa de Le Cocq⁵⁶ e homenagear a memória do policial.⁵⁷ Todavia, a associação do grupo aos esquadrões da morte era inevitável. O símbolo usado pelo grupo consistia numa caveira com duas tibias cruzadas e as iniciais E.M., que “eram demasiadamente evocativas do fenômeno ‘Esquadrão da Morte’ para que a crônica policial não se incumbisse de sedimentar em suas páginas a relação”.⁵⁸ À parte sua atuação como grupo de extermínio, nosso interesse repousa na Scuderie enquanto instituição iconográfica, dedicada a preservar e enaltecer determinada memória enquadrada sobre Milton Le Cocq.

Logo após a morte do detetive, alguns jornais já indicavam o surgimento do que viria a ser a Scuderie. Em 29 de agosto de 1964, o jornal *Luta Democrática* publicou uma carta assinada por “João Ninguém” que, apesar do pretenso anonimato, revela sua origem: “Nós, policiais, compreendemos o seu silêncio que fala aquilo que muitos não querem escutar”.⁵⁹ A carta denuncia a suposta conivência dos jornais com o crime; menciona o sofrimento de colegas de trabalho, viúvas, filhos e mães dos policiais assassinados; promete manter a união da corporação; e estabelece a meta de 10 bandidos abatidos para cada policial morto. “Espere Le Cocq. Tudo depende do tempo que os tempos não fazem esquecer. Amanhã será outro dia”.⁶⁰ O texto converge com os ideais defendidos pela Scuderie, conforme um exemplar da *Revista Le Cocq* (n. 1, de 1991):

*Em 1964, surgiu de uma reunião entre policiais que pertenciam ao grupo do detetive Le Cocq a ideia de criar uma instituição que mantivesse o espírito leal e corajoso do companheiro e irmão que a todos muito ensinou sobre o trabalho policial e também sobre a vida. Exatamente um ano após sua morte, os treze homens com que com ele subiram os morros, prendiam bandidos, e tantas vezes fizeram cumprir a lei estavam reunidos para dar origem de fato à Scuderie Le Cocq.*⁶¹

A revista é um entre os vários produtos e símbolos criados pela Scuderie para preservar e difundir memórias enquadradas sobre Le Cocq. Também foi possível rastrear um jornal (*O Gringo*⁶², de 1974) e material audiovisual⁶³

⁵⁵ Cf. REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, e ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*

⁵⁶ Em entrevista à *Revista Le Cocq*, de 1º de agosto de 1991, Sivuca recorda a função inicial da Scuderie, mas ressalta que a instituição prestou grandes serviços à sociedade posteriormente, ajudando em grandes catástrofes, como enchentes no Sul e no Rio de Janeiro. O policial reforça que “procuramos assistir também mulheres e filhos de companheiros, que por acaso tenham ido para cadeia ou hospital. Nós procuramos colégio e trabalho para essas pessoas. Quer dizer, nós estamos sempre voltados para a filantropia”. FERREIRA, José Guilherme Godinho *apud* REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 94 e 95.

⁵⁷ Cf. ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*, p. 208, e OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*

⁵⁸ OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁹ SEM AUTORIA. Carta de João Ninguém. *Luta Democrática*, ano 11, n. 3238, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964, p. 2. Disponível em <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030678/28187>>. Acesso em 7 maio 2024.

⁶⁰ *Idem, ibidem.*

⁶¹ *Apud* REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 93.

⁶² Cf. REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

(sem data) que serviam para a difusão de informações e valores entre os membros da Scuderie. A reprodução de alguns *frames* do material audiovisual na obra de Rego Neto aponta para uma espécie de vídeo institucional, que busca divulgar alguns valores da organização⁶⁴, seu histórico, datas comemorativas e homenagens a Le Cocq, retratado como “símbolo” e “exemplo maior”.⁶⁵ A Scuderie também possuía um hino⁶⁶, um juramento⁶⁷ e um estatuto, registrado sob o nº 28.055 Livro A-8, em 6 de agosto de 1971, no Cartório Castro Menezes, estado da Guanabara.⁶⁸

Rose menciona bustos que podiam ser adquiridos pelos filiados da Scuderie, além de chaveiros, canecas, broches, camisetas, bonés e adesivos:

*Cada um recebia um adesivo para colocar na janela traseira do automóvel. E não era para colocar de qualquer posição na janela; o adesivo ficava no meio do lado direito. O logotipo servia como um aviso de dupla utilidade: primeiro, “Não mexa com esse carro, senão será morto!”; e segundo, “Não faça nada de suspeito, senão será morto!” [...] em 1986, o presidente da Scuderie, Sivuca, orgulhava-se pelo fato de que, nos vinte anos da Scuderie, nenhum carro de um membro fora roubado.*⁶⁹

Havia igualmente símbolos que buscam preservar ou enaltecer a figura do policial fora do âmbito da Scuderie. A Ordem do Mérito Policial Detetive Milton Le Cocq foi instituída por lei⁷⁰ pelo então governador da Guanabara, Francisco Negrão de Lima (1965-1971), e anunciada em 27 de setembro de 1967.⁷¹ De acordo com reportagens da época, a honraria visava homenagear policiais que se destacassem no combate à criminalidade.

Bustos de bronze foram instalados e inaugurados em 27 de agosto de 1966, em comemoração ao segundo aniversário de morte do policial. Segundo o jornal *Luta Democrática*, o primeiro busto foi inaugurado no saguão da Polícia Central, e o segundo, na Delegacia de Vigilância e Capturas, última lotação de Le Cocq.⁷² Conforme Rego Neto, um dos bustos foi restaurado recentemen-

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Destacamos: “companheirismo”, “dignidade”, “lealdade” e “masculinidade”. *Idem, ibidem*, p. 106 e107.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 104 e105.

⁶⁶ Hino, na íntegra: “Nossa luta não é por glória, / Nossa meta é servir todo irmão / Na coragem, no amor, na justiça está / O segredo da nossa união / Só queremos unir esforços / Pra plantar nessa nossa canção / Na amizade, na paz, no exemplo está / O segredo da nossa união / Detetive Le Cocq / Juntos vamos seguir / Teu legado vamos todos cumprir / Nossas mãos vão se unir / Pra formar a corrente / E cada elo há de ser / Um irmão consciente do nosso dever / Seja no dar ou pedir / O ideal é um exemplo a seguir”. *Apud ROSE, Robert Sterling, op. cit.*, p. 310 e 311.

⁶⁷ Juramento, na íntegra: “Não devemos nos preocupar com o que a Scuderie pode fazer por nós, e sim, o que podemos fazer por ela e por todos nós, já que, quando nos associamos, deixamos de ser só, para ser um todo. É importante que tenhamos em mente, que a história não fala dos fracos, sejamos coesos, e seremos fortes”. *Apud REGO NETO, Antenor C., op. cit.*, p. 109 e 110.

⁶⁸ Cf. BIOCCHI, Ettore, *op. cit.*, e REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

⁶⁹ ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*, p. 310.

⁷⁰ Cf. REGO NETO, Antenor C., *op. cit.* O recorte do jornal *Diário de Notícias* de 10 de agosto de 1969, reproduzido por Rego Neto em sua obra, menciona a Lei nº 2352/1956, período anterior ao falecimento do policial. Pensamos o equívoco do periódico quanto ao ano decorreu da proximidade das teclas em uma máquina de escrever. A hipótese é reforçada pelas matérias apresentadas na nota seguinte, e possivelmente a referência correta ao ato seja a Lei nº 2352/1967.

⁷¹ Cf. SEM AUTORIA. Le Coq. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, ano 67, n. 22847, Rio de Janeiro, 27 set. 1964, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/86000>. Acesso em 7 maio 2024.

⁷² Ver SEM AUTORIA. Inaugurados os bustos do detetive Le Cocq. *Luta Democrática*, ano 13, n. 3850, Rio de Janeiro, 28 e 29 ago. 1966, p. 2. Disponível em <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030678/33936>>. Acesso em 7 maio 2024, e REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

te por profissionais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFFRJ) e se encontra no museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (PCERJ).⁷³ Esses atos demonstram a mobilização havida no estado do Rio de Janeiro para preservar a memória de Le Cocq.

As manifestações iconofílicas em prol de Le Cocq adquiriram um caráter mais institucional e até mesmo “oficial” ao serem gestadas pelo poder público. Nesse contexto, organizações, dispositivos legais e meios de comunicação viabilizam a criação de espaços de memória. Quanto à memória espacialmente enquadrada, temos a praça Detetive Milton Le Cocq em Sapucaia-RJ, cidade de nascimento do policial, a rua Detetive Le Cocq e as próprias sedes da Scuderie.

A rua Detetive Le Cocq localiza-se no bairro de Inhaúma, zona norte do Rio de Janeiro. Inicialmente denominada rua 18 de outubro, foi ali que Le Cocq residiu por anos, o que explica sua escolha para uma homenagem póstuma. Em 1º de setembro de 1964, o jornal *Luta Democrática* noticiou a mobilização para a mudança do topônimo, encabeçada pelo então deputado e policial Fioravante Fraga, do Partido Republicano Trabalhista (PRT):

Após agradecer às homenagens prestadas ao detetive Milton Le Cocq de Oliveira, morto pelo bandido “Cara de Cavalo”, fêz o Sr. Fioravante Fraga um histórico da vida do policial, cuja fôlha funcional está pontilhada de elogios. Apresentou ainda o deputado dois projetos: concessão à viúva do detetive Le Cocq de pensão especial de uma vez e meia o salário-mínimo, tendo em vista que, pela lei, sómente a metade dos seus vencimentos perceberá, e para que seja dada à Rua 18 de Outubro, onde residiu muitos anos o policial, a denominação de Rua Detetive Le Cocq, como homenagem àquele que durante mais de vinte anos lutou contra o crime.⁷⁴

Quanto às sedes da Scuderie, conforme a *Revista Le Cocq* (n. 1, de 1991),

A 12ª DP, em Copacabana, serviu de sede inicial até 1967, quando transferiu-se para a 7ª DP, em Santa Tereza. De lá mudou-se, em 1968, para o 1º Setor de Vigilância Sul, em Botafogo, indo logo em seguida para a 2ª DP, próximo a Central do Brasil. Em 1970, instalou-se numa pequena sala de automóveis na rua São Francisco Xavier, nº 468, na Tijuca. Só em 1971, contou com fundos suficientes para alugar uma casa na rua Araújo Lima, 101⁷⁵, também na Tijuca.⁷⁶

As primeiras sedes da Scuderie foram instalações policiais, ou seja, pertencentes ao Poder Público. A conquista de uma sede própria, contudo, representou um marco importante para a instituição, visto que todos os ícones e símbolos relacionados a Le Cocq seriam inseridos num espaço desvinculado da corporação policial. Além do mais, os membros da Scuderie poderiam realizar encontros no local, perpetuando e difundindo valores vinculados à me-

⁷³ Ver REGO NETO, Antenor C., *op. cit.* Mediante contato com a Scuderie Le Cocq Nacional, obtivemos a informação de que o busto que fora restaurado e se encontra no museu da PCERJ possivelmente é aquele previamente instalado na Policia Central. O outro busto, que se encontrava na extinta Delegacia de Vigilância, tem destino desconhecido.

⁷⁴ Ver SEM AUTORIA. Deputado criticou a alta do custo de vida. *Luta Democrática*, ano 11, n. 3240, Rio de Janeiro, 1 set. 1964, p. 3. Disponível em <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030678/28210>>. Acesso em 7 maio 2024.

⁷⁵ O endereço também é mencionado por BIOCCA, Ettore, *op. cit.*

⁷⁶ Apud REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 93.

mória enquadrada e às figurações sobre Le Cocq. Esse fenômeno não representa necessariamente um deslocamento ou ruptura com a corporação, que permaneceu e permanece representativa do grupo social ou nicho de memória que agencia enquadramentos de memória favoráveis ao detetive.

Por fim, a própria obra de Antenor Rego Neto, publicada em 2022, é exemplar para pensarmos em iconofilia, iconoclastia e memórias enquadradas. Para o autor,

Muito pouca coisa foi escrita sobre Le Cocq. [...] O objetivo principal foi angariar informações históricas para esclarecer todas e quaisquer dúvidas no tocante ao real significado de Le Cocq e os objetivos da Scuderie que leva seu nome. Pela exclusão, poderíamos adiantar que, com certeza, não foi um criminoso, um vingador, uma ameaça pública, apesar de muitos, por inveja ou maledicência ideológica, explorem esse sentido, o expondo ao ridículo, manchando sua honra com ataques a sua imagem e a instituição que o representa.⁷⁷

A obra articula-se com outras formas de enquadramento da memória sobre Le Cocq, agenciadas no âmbito da Scuderie, exaltando o policial como lenda, herói e mártir da Polícia Civil. No capítulo intitulado “Le Cocq, a lenda”, o autor lamenta o fato de que Lúcio Flávio, Lili Carabina, Lampião e Lamarca tiveram adaptações filmicas ou livros, enquanto pouco foi feito sobre Le Cocq.⁷⁸ A indignação do autor permite refletir sobre figurações cuja “presença é tão ultrajante que acaba provocando reações virulentas e imprevisíveis”.⁷⁹ Contudo, seu argumento se afasta da iconoclastia clássica, caracterizada pela destruição física, e pende para a destruição metafórica⁸⁰, com a demonização do outro e de suas figurações.⁸¹ É o que notamos quando Rego Neto apresenta Manoel Moreira de maneira compatível com o processo descrito por Alberto Klein: “a imagem encarna não somente uma série de valores que deve ser rechaçada, mas é geralmente atravessada pela sensação de risco, ameaça, ou simplesmente, um perigo que deve ser afastado a todo custo”.⁸²

Também é possível notar uma demonização deslocada, que se projeta contra os agenciamentos iconofílicos favoráveis aos bandidos e iconoclasticos em relação aos policiais. Daí Rego Neto criticar a associação da Scuderie aos esquadrões da morte, por “pura fantasia de mau gosto, espalhada pelos plantadores da cizânia malfazeja”⁸³ e menciona as obras plásticas de Hélio Oiticica sobre Cara de Cavalo, questionando: “por que homenagear, romanceando bandidos e espalhando a ilusão que foi vítima e emboscado pela polícia?”⁸⁴

O livro reúne depoimentos apologéticos a Le Cocq, provenientes de diversas personalidades.⁸⁵ As numerosas fontes públicas escrutinadas pelo autor contrastam com suas queixas quanto à suposta escassez de registros de memória sobre o policial, e as críticas contra a imprensa – tida por ele como

⁷⁷ REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, s./p.

⁷⁸ *Idem, ibidem.*

⁷⁹ KLEIN, Alberto, *op. cit.*, p. 112.

⁸⁰ Cf. GAMBONI, Dario, *op. cit.*

⁸¹ Cf. KLEIN, Alberto, *op. cit.*

⁸² *Idem, ibidem*, p. 116.

⁸³ REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 45.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*

sensacionalista e tendenciosa – atritam com os abundantes recortes de jornais homenageando o detetive, sobretudo no capítulo “Honrarias e homenagens póstumas a Le Cocq”.⁸⁶ Esse aparente paradoxo entre o alegado e o apresentado demonstra uma intenção reparatória – na perspectiva de Rego Neto –, partindo do pressuposto de que Le Cocq fora vítima de apagamento.

Para Klein, “o desejo de apagamento da imagem defronta-se com a condição de nos situarmos em uma cultura centrada na visualidade, em que todas as coisas cedem ao apelo da visibilidade midiática no consumo cotidiano de informações”.⁸⁷ Todavia, é importante acentuar que o espaço gráfico dos jornais, as adaptações filmicas e o espaço público de circulação desses artefatos, como meios plurais e de construção coletiva, permitem a evocação de discursos favoráveis e desfavoráveis às memórias que determinados grupos buscam preservar. Assim, as críticas do autor revelam (voluntariamente ou não) o fluxo de imagens e sua seleção, difusão e preservação diferencial como expressões de processos simultâneos de iconofilia e iconoclastia.

Os discursos que enquadram memórias favoráveis a Le Cocq e à corporação policial são agenciados a partir de iconoclasmos contra Cara de Cavalo ou uma categoria ampla e abstrata de “bandidos”. A tônica predominante é a construção de uma iconofilia mediante a destruição metafórica das representações dos adversários, movimento que se alinha ao terceiro tipo de iconoclasmo apresentado por Latour.⁸⁸ Todavia, esse movimento surge de uma percepção de agenciamentos iconofílicos e iconoclasticos opostos e recíprocos, advindos de diferentes nichos de memória. Isso nos leva a pensar nos iconoclasmos contra imagens ou figurações estáticas – segundo tipo delineado por Latour⁸⁹ – ao considerarmos disputas de memória sobre indivíduos no fluxo do devir. Como veremos, esse balanço de iconofilia-iconoclastia não é exclusivo da Scuderie ou dos grupos que compartilham suas memórias enquadradas.

Cara de Cavalo e as artes

Le Cocq já gozava de certo prestígio em vida, porém a notoriedade de Manoel Moreira só se consolidou após a morte do detetive. Se compararmos as memórias enquadradas sobre o bandido e o policial, notaremos que a iconofilia em torno de Cara de Cavalo é construída e difundida em espaços de circulação distintos, especialmente no campo das artes.

Pensar os trabalhos de Hélio Oiticica exige reconstruir o contato entre o artista plástico e o bandido. Favaretto esclarece que Oiticica conviveu na Mangueira, tornou-se passista da Estação Primeira e fez do morro um local para suas diversas manifestações artísticas. Nestas incursões pelo morro, conheceu Cara de Cavalo, que, como muitos que sobreviviam nas adversidades do ambiente, recorria à marginalidade que tanto fascinava Oiticica. O encon-



⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 65-75.

⁸⁷ KLEIN, Alberto, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁸ Ver LATOUR, Bruno, *op. cit.*

⁸⁹ Idem, *ibidem*.

tro com a cultura da favela funcionou como catalisador para a inserção de uma dimensão social em sua obra⁹⁰:

Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. [...] Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protestos (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que [sic] reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.⁹¹

A homenagem citada remete à B33 Bólido-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”, de 1966. O artefato consiste numa caixa preta, cujas paredes internas estampam a foto do corpo de Cara de Cavalo. Na base da caixa há um saco plástico com pigmento alaranjado, acessível por uma abertura frontal com dobradiça e coberta por um tecido vermelho semitransparente. Sobre o saco plástico, Oiticica inscreve sua “imagem-poema-homenagem”⁹², com os dizeres: “Aqui está, / e ficará! / Contemplai / seu / silêncio / heroico”.

Em 1968, Oiticica prestou uma nova homenagem com a obra B56 Bólido-caixa 24 “Caracara com Cara de Cavalo”.⁹³ No fundo do bólido, uma fotografia em primeiro plano do rosto de Manoel Moreira contrasta com sua representação nos jornais – morto e crivado de balas. Sobre a fotografia, André Masseno comenta que “Hélio Oiticica põe diante do observador não a célebre foto do suposto inimigo público número um, perseguido e extermínado, mas o registro de um instante de sua vida, mesmo que a fotografia, frontal e com uma neutralidade encenada, remeta ao padrão de captação visual utilizado pelas instituições policial e penal”.⁹⁴ Em conjunto, as duas obras demonstram o empenho do artista em atentar contra imagens e figurações estáticas de Manoel Moreira – apenas um facínora abatido –, algo convergente com o segundo tipo de iconoclasmo descrito por Latour.⁹⁵

Atualmente, os dois bólides pertencem ao acervo Gilberto Chateaubriand, sob guarda do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)⁹⁶, integrando uma das mais importantes coleções de arte contemporânea do país, que inclui nomes como Lygia Clark, Cândido Portinari e Tarsila do Amaral. Ventura frisa que “Cara de Cavalo entrou mais merecidamente para o acervo contemporâneo das artes plásticas do que para a crônica da criminalidade carioca”⁹⁷, devido a sua periculosidade e influência limitadas. Essa avaliação

⁹⁰ Ver FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

⁹¹ OITICICA, Hélio *apud* FAVARETTO, Celso, *op. cit.*, p. 131.

⁹² *Idem*.

⁹³ MASSENO, André, *op. cit.*

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 32.

⁹⁵ Ver LATOUR, Bruno, *op. cit.*

⁹⁶ Cf. SEM AUTORIA. Homenagem. MAM Rio, s./d. Disponível em <<https://mam.rio/colecionadores/gilberto-chateaubriand-95-anos/>>. Acesso em 2 jun. 2024.

⁹⁷ VENTURA, Zuenir, *op. cit.*, p. 40.

converge com as narrativas dominantes sobre a morte do bandido, que apon tam para a desproporção entre sua repercussão midiática e a gravidade de seus crimes.

A consagração de Oiticica no cânone artístico brasileiro contribuiu pa ra que memórias enquadradas e iconofiliais associadas a Manoel Moreira migrassem para o meio acadêmico, estabelecendo uma circulação paralela de memórias e narrativas sobre o antagonista de Le Cocq em diferentes nichos de memória, que, embora distintos, se entrecruzam. Uma busca realizada no Google Acadêmico em 28 de setembro de 2024 com os termos “Cara de Cavalo”+“Hélio Oiticica” retornou 137 resultados em trabalhos publicados a partir de 2020. A mesma busca constando apenas “Cara de Cavalo” retornou 247 resultados, e a busca por “Cara de Cavalo”+“Moreira” gerou 105 resultados. Isso indica que mais da metade das referências a “Cara de Cavalo” se relacionam direta ou indiretamente às homenagens de Oiticica, sendo menos fre quente a preocupação com o nome real de Manoel Moreira. Observa-se, assim, a sua transformação em uma marca, “Cara-de-Cavalo” – fenômeno semelhan te ao que ocorreu com a figura de Le Cocq no caso das manifestações iconofílicas da Scuderie, embora o policial não alcançasse projeção significativa no meio acadêmico. Buscas pelos termos “Milton”+“Le Cocq” tiveram um retorno de 100 resultados, e “Scuderie”+“Le Cocq”, 92.

Esses dados ilustram como diferentes meios e formas de produção e circulação de memórias enquadradas são agenciadas por variados artefatos e grupos sociais, compondo nichos de memória que coexistem no espaço e no tempo, mesmo que segregados socialmente. Ainda que preso a um paradigma midiático de massas, Pollak já notava que “indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadradores de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar”.⁹⁸ Essa “coexistência segregada” deriva do próprio antagonismo entre os personagens – num enredo de assassinato e vingança – que reforça tensões éticas e ideológicas e estruturas narrativas de heróis e vilões. Nesse processo, a iconofilia de um lado implica a iconoclastia contra outro, retroalimentando o fluxo de gestos iconofílicos e iconoclásticos opostos e recíprocos.

Outra memória enquadrada de Manoel Moreira nas artes consta no texto dramatúrgico de Pedro Kosovski, com colaboração de Marco André Nunes e Aquela Cia. de Teatro.⁹⁹ No prefácio, Nunes expõe como conheceu a história mítica do bandido: neto de um delegado de polícia, Cara de Cavalo foi um dos personagens que figuravam as “histórias para fazer dormir um neto agitado”.¹⁰⁰ Um dos colaboradores do texto apresenta o bandido, sua morte e, talvez sem uma intenção explícita, os processos de iconofilia sobre ele:

Aquele homem assassinado ainda jovem pelo Esquadrão da Morte ganhava, através da imaginação do meu avô, uma aura de invencibilidade. Meio homem, meio bicho, corria tanto que a polícia nunca conseguia pegá-lo, galopava escapando das armadilhas que lhe eram preparadas. Todas as noites, a meu pedido, o delegado Edmundo inventava

⁹⁸ POLLAK, Michel, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁹ A estreia da peça nos palcos se deu em 2012 pelo grupo Aquela Cia. de Teatro, no Espaço Sesc Rio de Janeiro. Cf. KOSOVSKI, Pedro, *op. cit.*

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 7.

uma nova aventura do Cara de Cavalo, que de tão criativa acabava transformando o bandido em herói. [...] Ao tratarmos os acontecimentos reais como ficção – partes de um filme de ação – e as cenas inventadas como realidade – partes de um documentário –, de certa forma emulamos os procedimentos de meu avô ao lembrar e inventar histórias: os procedimentos da criação de um mito.¹⁰¹

As didascálias do texto organizam três planos narrativos: “a trajetória ‘histórica’ de Cara de Cavalo. O segundo, contemporaneamente, os bastidores de uma entrevista. O terceiro, a mesma entrevistam editada e finalizada em vídeo”.¹⁰² É significativo o uso de aspas para referir-se à trajetória “histórica” do bandido, já que Nunes, no prefácio, enfatiza o caráter mítico de suas memórias.

Cara de Cavalo é visto como um bandido que “arrisca a pele por nenharia”¹⁰³, mas esta condição se altera após o confronto e morte do policial Galo (alusão a Le Cocq). Entretanto, é o jornalista Amado Ribeiro quem assume o protagonismo na peça após a morte do policial. Amado propõe ao delegado Cunha – responsável pela investigação – destruir a imagem de Cara de Cavalo para preservar a honra da corporação policial e do detetive. Segundo o jornalista, Galo morreu em circunstâncias inglórias, abatido por um bandido “pé de chinelo” durante uma missão a serviço do jogo do bicho, o que poderia macular a corporação. Amado propõe uma série de reportagens sobre a caçada ao bandido, transformando-o em inimigo público para encobrir as reais circunstâncias da morte de Galo.¹⁰⁴

Durante a fuga, Cara de Cavalo se encontra com o personagem Artista, que propõe discutir o poder da revolta: “qualquer um que acenda a revolta em si é subitamente enquadrado como louco ou bandido. Não tem espaço para revolta, Cavalo. O mundo tá quadrado! [...] Quem se revolta não volta uma vez. Volta cem, volta mil! É a revolta na carne. Eu tenho um plano: eles te matam hoje e você não volta. Você revolta!”¹⁰⁵

No desfecho da trama, quando Cara de Cavalo é encerrado em Búzios, a narrativa migra para o plano da entrevista. O personagem Entrevistado, revelando-se um policial que participou da execução de Cara de Cavalo, confessa à Entrevistadora,

Eu matei pessoas, filha. O último foi Cara de Cavalo. Não foram muitos. Eu logo pulei fora dos homens de ouro. Eu observava na hora do justiçamento que meus companheiros, ao apertarem o gatilho, sentiam uma descarga percorrer o corpo. Sadismo. Catarse. Comigo era diferente. Apertar o gatilho era uma obra de arte. Tirar a vida de alguém era trazer a jogo o vácuo da morte. Naquele breve clique tangia um mistério. Total! E a desesperada felicidade surgia. Felicidade! Felicidade!¹⁰⁶

Ao final, as didascálias indicam uma fusão de planos narrativos: Cara de Cavalo irrompe na cena da entrevista, arfando como um cavalo, enquanto

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 8.

¹⁰² *Idem, ibidem*, p. 21.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 22 e 23.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 58.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 65.

policiais apontam armas em sua direção. Não há um confronto final explícito nem a representação direta de sua morte, apenas a sugestão de um desfecho trágico.

Embora menos influente que as obras de Oiticica, o texto de Kosovski evidencia o agenciamento de memórias enquadradas e problematiza seus mecanismos. A peça realça sobretudo a disputa por memórias e narrativas balizada por ideais de honra e reputação, assinalando como distintos grupos – policiais, jornalistas e artistas – constroem, com base em seus interesses, heróis e vilões. Trata-se, portanto, de um “espetáculo” além da dramaturgia, que sublinha o trânsito entre iconofilia e iconoclastia na produção da memória pública.

Preocupação semelhante surge no documentário *Com as próprias mãos*, dirigido por José Francisco Tapajós. Tendo como protagonistas a jovem jornalista Yasmin Santos e o veterano Luarlindo Ernesto Silva – que atuava em *Última Hora* à época dos acontecimentos –, a narrativa se concentra na morte de Cara de Cavalo a partir de múltiplos relatos fragmentados, conferindo ao enredo um caráter investigativo. Para Luarlindo, “toda história tem duas, três versões. O que contaram, o que foi publicado e o que chegou à justiça. No meu ponto de vista [a da justiça] não foi a verdadeira. Eu vou tentar esclarecer isso... é melhor que eu conte antes de levar para o túmulo; aí perde a graça. Foram três mortes [...] a sequência macabra começou com a morte do Le Cocq”.¹⁰⁷ As três mortes seriam as de Milton Le Cocq, a de Perpétuo de Freitas (que, durante as buscas por Cara de Cavalo, envolveu-se em uma discussão fatal com outro policial) e, por fim, a do próprio bandido.

No documentário, a morte de Le Cocq confirma a versão do jornalista Vargas, para quem o policial fora vítima de fogo amigo. Luarlindo rememora o episódio junto ao jornalista e amigo Ubirajara Moura: “Ele assaltou o ponto de bicho errado, ele estava na hora errada que o Le Cocq levou o tiro, e ele levou a culpa! Bota na conta do Cara de Cavalo!”¹⁰⁸ As lembranças do repórter sobre Le Cocq assumem papel secundário, servindo para explicar como Cara de Cavalo foi transformado no inimigo número um da polícia.

No relato de Luarlindo, o paradeiro de Cara de Cavalo foi descoberto após ele e outros jornalistas infiltrarem uma mulher na casa dos pais de Manoel Moreira como empregada doméstica. A mulher, de identidade ignorada, teria interceptado uma carta do bandido aos pais, contendo seu esconderijo em Cabo Frio. Luarlindo teria ido à polícia acompanhado de outros jornalistas e revelado o local, esperando que Manoel Moreira fosse preso. Questionado por Yasmin se sentiu culpa ao revelar o esconderijo, o jornalista reafirma sua expectativa quanto à prisão do bandido. O desfecho foi outro, marcado por uma “confusão de tiros, escuro ainda, [...] vendo aquelas labaredas, aquele fogo saindo das armas, aquele barulho ensurdecedor, e todo mundo com o dedo no gatilho”.¹⁰⁹ Interpelado se também foi obrigado a atirar, Luarlindo afirma que todos os repórteres dispararam contra o cadáver com a arma de Le Cocq, sob ameaça de execução caso se recusassem. Essa revelação sugere que

¹⁰⁷ *Com as próprias mãos*, op. cit., 12m28s.

¹⁰⁸ *Idem*, 16m26s.

¹⁰⁹ *Idem*, 59m02s.

o jornalista Vargas, mencionado por Mello Neto, possa ser Luarlindo Ernesto Silva.

Em outro momento do documentário, Yasmin e Luarlindo vão até Búzios para entrevistar moradores que presenciaram a caçada. Um deles nega qualquer reação de Cara de Cavalo e confirma que as testemunhas e jornalistas foram coagidos sob ameaça de morte, corroborando aspectos da versão de Vargas. Em contraste com a linha crítica adotada pela produção, esse morador manifesta apoio ao extermínio de bandidos.

Enquanto os discursos favoráveis a Le Cocq se produzem na esteira da iconoclastia contra Cara de Cavalo e contra uma categoria ampla e abstrata de “bandidos”, narrativas contrárias, como a desenvolvida em *Com as próprias mãos*, promovem uma iconofilia que nasce da crítica à Scuderie Le Cocq e ao padrão de atuação policial, denunciando o uso desmedido da força – prática que encontra ressonâncias em ações estatais contemporâneas.

Um texto de Yasmin Santos é exibido ao final do documentário, retomando casos recentes de extermínio agenciados por forças do Estado.¹¹⁰ Reproduzimos a seguir um de seus trechos, que, embora extenso, sintetiza o propósito da narrativa audiovisual:

Dos mais de cem tiros disparados pelos policiais, 61 acertaram Cara de Cavalo em pontos vitais do tórax, apenas um na cabeça para não dificultar o reconhecimento. Cada policial atirou várias vezes, até uma arma de Le Cocq foi usada na fuzilaria que durou quinze minutos. O delegado Sivuca, autor da frase “Bandido bom é bandido morto”, contaria mais tarde com prazer: “Mais de cem tiros. O umbigo do cara ficou colado na parede”.

Misturo intencionalmente casos de inocentes e bandidos porque em ambos o que impera é a lógica da necropolítica, conceito cunhado pelo filósofo camaronense Achille Mbembe. O Estado brasileiro adota uma política de morte, de uso ilegítimo da força. Separa quem é amigo e inimigo. A licença para matar tem endereço e densidade negra. Bandido ou inocente, nenhum deles merecia morrer pela mão de ninguém, muito menos pelo Estado de forma tão truculenta. Se culpados, há a justiça para julgá-los e condená-los, como estabelece a Declaração Universal dos Direitos Humanos e a Constituição Federal.

[...] Um ano após a morte de Cara de Cavalo, o artista Hélio Oiticica imortalizou-o com uma obra, motivado pela “maneira com a qual a sociedade castrou toda possibilidade de sobrevivência como se ele fora uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradados princípios, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, violentamente”.

Neville D’Almeida talvez tenha dito uma das frases mais surpreendentes das entrevistas que fiz. Para o cineasta, Cara de Cavalo é um poeta. Agora entendo o que ele quis dizer. Cara de Cavalo é um poeta justamente por sua imperfeição, por não ser modelo para ninguém. Em toda a caçada, desde a encomenda de sua morte por um contraven-



¹¹⁰ Entre os casos, temos: 1 - a prisão preventiva de 159 pessoas, majoritariamente pretas e pardas, após uma operação policial em Santa Cruz na madrugada de 7 de abril de 2018; poucos dias após o evento, o Ministério Público do Rio de Janeiro pediu a soltura da esmagadora maioria dos detidos pela ausência de provas elas. 2 - a “chacina de Costa Barros” em novembro de 2015, quando um veículo com cinco jovens foi alvejado por 111 disparos da Polícia Militar, resultando na morte de todos os ocupantes do veículo. 3 - o fuzilamento do carro do músico Evaldo Rosa, então ocupado por cinco pessoas, entre elas a esposa grávida de Evaldo, por 257 disparos de militares; o caso resultou na morte do músico e do catador Luciano Macedo.

tor ao fuzilamento pela polícia a sangue frio, escancarou, sem dizer uma palavra, o fascismo brasileiro.

Uma poesia fúnebre eternizada pelo amigo Hélio Oiticica: "Aqui está e aqui ficará. Contemplai o seu silêncio heróico".¹¹¹

Disputas de memória e o fluxo iconofilia-iconoclastia

Como pudemos observar, diferentes grupos sociais enquadraram distintamente as memórias que consideram relevantes para a preservação e difusão sobre um mesmo evento e sobre os mesmos personagens, criando artefatos culturais e estabelecendo nichos de memória. As histórias de vida e morte de Le Cocq e Manoel Moreira são exemplares devido às míticas que as envolvem, resultando em enquadramentos e circulações específicas de memória conforme o grupo social ou nicho de memória onde são, simultaneamente, produzidas e produtoras, difundidas e difusoras.

Diante dos exemplos analisados, parece inadequado falar em vácuo de memória a respeito desses personagens, considerando a ampla variedade de registros, figurações e narrativas existentes. Qualquer observação nessa linha repousa mais em aspectos atencionais, subjetivos, do que na ausência de fragmentos de memória inscritos em múltiplos suportes e mobilizados por diversos agentes. Talvez a explicação resida no posicionamento antagônico dos indivíduos em uma estrutura narrativa maniqueísta, típico-ideal, na qual a iconofilia em relação a um polo implica o iconoclasmo em relação ao outro, produzindo o mencionado fluxo ou circulação de gestos iconofílicos e iconoclasticos, opostos e recíprocos.

Entre as memórias enquadradas pela corporação policial, pela Scuderie e seus simpatizantes (ocupantes de um mesmo nicho de memória), temos ações de iconofilia em favor de Le Cocq, mitificado como mártir da justiça e da luta contra o crime; e ações de iconoclasmo contra Manoel Moreira ou à categoria de “bandidos”, facínoras que atentam contra agentes da lei. Entre as memórias enquadradas pelo meio artístico e, indiretamente, pela academia (ocupantes de outro nicho de memória), temos ações de iconofilia em favor de Manoel Moreira, mitificado como mártir da truculência policial, e ações de iconoclasmo contra práticas de extermínio que violam o devido processo legal e se encarnam na figura do policial abatido e seu grupo vindicativo. Se pensarmos no fluxo de memórias através dos tempos, notamos que essa encarnação de práticas autoritárias por figuras como Le Cocq e seu grupo derivam de uma mítica endógena, gestada pelo próprio grupo em momentos passados, quando buscava tornar públicos os méritos do extermínio como ferramenta pragmática de combate ao crime, algo visível tanto nos discursos de Sivuca quanto no jornalismo da época.

Sobre o jornalismo de então, nota-se a necessidade de enaltecer todos os envolvidos. Sem uma narrativa mítica ou cinematográfica, nenhum dos agentes diretos seria suficientemente valorizado: era preciso um bandido fora do comum para que os policiais responsáveis por sua captura ou eliminação também fossem extraordinários – e, por consequência, os jornalistas que

¹¹¹ SANTOS, Yasmin *apud* Com as próprias mãos, *op. cit.*, 1h05m49s.

acompanhavam e narravam esses eventos. Afinal, as considerações de Pedro Kosovski, Zuenir Ventura e José Amaral Argolo captam um fenômeno capaz de contradizer nossas considerações sobre vácuos de memória: quanto não foi apagado para dar espaço à construção de discursos míticos? Não nos restringindo às formas específicas de enquadramento da memória, indagamos: qual é o espaço do ainda não enquadrado? Melhor dizendo: que interpretações históricas poderiam emergir de modos alternativos de enquadramento ainda não mobilizados?

Explorar as rememorações sobre Le Cocq e Cara de Cavalo nos conduz reconhecer as limitações das categorias propostas por Latour e, simultaneamente, legitimar sua potência heurística. Encontramos discursos que rejeitam qualquer figuração, denunciando a irrelevância fática e as condições inglórias de toda a trama; discursos que metamorfoseiam os personagens ao longo do tempo, ora enaltecedo, ora depreciando seus feitos e suas mortes; discursos que operam apenas na tensão dicotômica e maniqueísta que posiciona heróis e vilões, projetando toda iconofilia como um iconoclasmo em relação ao outro polo; iconoclasmos gerados pela própria guarda da memória, como um busto de Le Cocq de paradeiro ignorado ou dados biográficos ruidosos sobre Manoel Moreira; por fim, discursos que denunciam a irrelevância de todos os outros.

Contudo, a complexidade das relações sociais tensiona essas categorias discretas, evidenciando que a mescla entre duas ou mais possibilidades não apenas ocorre, mas constitui condição necessária para a adequação a uma delas. Levando em conta os processos de destruição metafórica por meio da demonização do outro, observa-se que é precisamente na construção inglória da trama como um todo que repousa a estratégia mais enfática de iconoclasmo contra Le Cocq – estratégia que martiriza Manoel Moreira como vítima da truculência policial. De maneira análoga, é justamente na construção mítica da trama como um todo que repousa a estratégia mais contundente de iconoclasmo contra Manoel Moreira, porque todo o capital simbólico acumulado em sua figuração representa uma afronta a valores pretensamente universais – estratégia que, por sua vez, martiriza Le Cocq como homem da lei abatido na luta contra o crime.

Artigo recebido em 2 de fevereiro de 2025. Aprovado em 24 de maio de 2025.