

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

LEANDRO VACARO

O “HOMEM ERRADO” DOS L.O.R.D.S:
um objeto gerador de contranarrativas

Porto Alegre
2026

LEANDRO VACARO

O “HOMEM ERRADO” DOS L.O.R.D.S:

um objeto gerador de contranarrativas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Museologia, Museus e Coleções: história, teoria e métodos, como requisito para obtenção de título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Celina Figueira da Silva.

Porto Alegre

2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitora Prof.^a Dr.^a Márcia Barbosa

Vice-reitor Prof. Dr. Pedro Costa

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretora Prof.^a Dr.^a Ana Taís Martins

Vice-Diretor Prof. Dr. Thiago Henrique Bragato Barros

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

Coordenadora Prof.^a Dr.^a Vanessa Barrozo Teixeira Aquino

Coordenadora substituta Prof.^a Dr.^a Ana Celina Figueira da Silva

CIP - Catalogação na Publicação

Vacaro, Leandro
O "HOMEM ERRADO" DOS L.O.R.D.S: um objeto gerador
de contranarrativas / Leandro Vacaro. -- 2026.
121 f.
Orientadora: Ana Celina Figueira da Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, Porto Alegre, BR-RS, 2026.

1. Musealização. 2. Objeto gerador. 3. Racismo. 4.
Museu da Cultura Hip Hop do Rio Grande do Sul
(MUCHRS). 5. Ensino para Relações Étnico-Raciais
(ERER). I. Figueira da Silva, Ana Celina, orient. II.
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação

Rua Ramiro Barcelos, 2705, sl.203

Bairro Santana - Porto Alegre - RS

CEP: 90035007

Telefone 51 3308-2163

E-mail: ppgmuspa@ufrgs.br

LEANDRO VACARO

O “HOMEM ERRADO” DOS L.O.R.D.S:

um objeto gerador de contranarrativas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Museologia, Museus e Coleções: história, teoria e métodos, como requisito para obtenção de título de Mestre em Museologia e Patrimônio

Orientadora: Profª Drª Ana Celina Figueira da Silva

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Ana Carolina Gelmini de Faria (UFRGS)

Prof. Dr. Eráclito Pereira (UFRGS)

Profª Drª Márcia Regina Bertotto (UFRGS)

Profª Drª Ana Celina Figueira da Silva (UFRGS) - Orientadora

Dedicado a Júlio Cesar de Melo Pinto

AGRADECIMENTOS

Serei eternamente grato a muitas pessoas que, de alguma forma, participaram do desenvolvimento e conclusão deste trabalho. Mas creio que teria sido impossível atingir meus objetivos sem a presença de minha esposa Cristina. Além de todo seu companheirismo e compreensão a respeito do tamanho desta tarefa, ainda atuou como uma “orientadora”: muito de seu conhecimento e sabedoria estão contidos nestas páginas! Outra presença que me encheu de força foi a de meu filho Benjamin e seu sorriso que é fonte de amor e energia. Amo vocês imensamente!

Agradeço aos meus pais, Antonio e Teresinha, a minha irmã Letícia e a minha sobrinha Natália. Primeiro por razões óbvias, e também pelo incentivo a prosseguir o trabalho frente aos muitos obstáculos que surgiram durante esta caminhada. Amo vocês, muito obrigado por tudo!

Também quero fazer um agradecimento *in memoriam* a minha adorada sogra, Ingrid Gross Moraes. Obrigado por conviver conosco, por ser tão amorosa e generosa com nossa família e especialmente com o Benjamin. Saudades...

À minha estimada orientadora, Ana Celina Figueira da Silva, agradeço por ter aceitado se juntar a mim no desafio que esta pesquisa representou, transmitindo serenidade em todas as etapas, inclusive nos momentos em que foi necessário repensar diversas estratégias, além de algumas pausas por motivos pessoais, para a realização do projeto. Sou muito grato pelas trocas de ideias e saberes, pelos diálogos enriquecedores, pela parceria e pelo incentivo constante. Fui muito feliz sendo seu aluno e orientando. E estendo meus agradecimentos à banca examinadora, composta pelas Professoras Doutoras Ana Carolina Gelmini de Faria e Márcia Regina Bertotto, e pelo Professor Doutor Eráclito Pereira, que desde os tempos da graduação em Museologia me alimentam com seu conhecimento e foram essenciais para eu chegar até aqui. Muito obrigado!

Gostaria de agradecer meus entrevistados: ao Fúlvio Botelho Dickel, a quem sou grato pela disposição em me receber nas dependências do MUCHRS e compartilhar todo seu conhecimento sobre a instituição e sobre o Movimento Hip Hop. Sabe muito! À Dona Juçara, pessoa iluminada, de sorriso fácil e de uma simpatia que não se vê por aí toda hora. Obrigado de coração por me receber em sua casa e compartilhar memórias do Júlio Cesar comigo. Grande parte de minha inspiração para o trabalho veio da senhora! E um agradecimento especialíssimo ao Piá, por toda sua

trajetória. Te admiro desde a época do lançamento do “Homem Errado”, e me orgulho em constatar, após tantos anos, que essa admiração estava muito bem fundamentada. Tu és uma enciclopédia musical, uma pessoa com uma consciência social acima da média e um dos papos mais firmeza que já tive. Salve, meu mano!

Obrigado também às minhas amigas e meus amigos que me acompanham desde sempre. A lista é grande, então não nomearei ninguém; mas todas e todos moram em meu coração e me ajudaram a me constituir como pessoa. Vocês estarem em minha vida é uma honra e uma benção!

*Não suportam o meu fenótipo
Enquadram-me sempre no estereótipo
É a marca racista de Lombroso
Que faz de mim um criminoso
E motiva a violência policial
Na periferia, na zona central
Já não existe saída para mim
O cano do revólver será o meu fim
Se não mudarem a política nojenta
Que essa elite maldosa inventa
De assassinar a nossa negritude
E nos acusar de não ter atitude
Diante da vida
(coisa de genocida).*

Fenótipo, por Maurício de Novaes Reis

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender o potencial comunicativo de um objeto pertencente ao acervo do Museu da Cultura Hip Hop do Rio Grande do Sul (MUCHRS), a capa do álbum do grupo musical porto-alegrense de RAP L.O.R.D.S., intitulada “Homem Errado”. A arte e os textos desta capa narram, a partir da percepção dos integrantes do grupo, os acontecimentos que envolveram o assassinato de Júlio Cesar de Melo Pinto, homem negro que foi confundido com os assaltantes que invadiram um supermercado na Zona Leste de Porto Alegre em 1987, por agentes da Brigada Militar. A investigação centrou-se na metodologia de análise bibliográfica e documental e de entrevistas semi-estruturadas com profissional do MUCHRS, com a viúva da vítima e com integrante do grupo L.O.R.D.S à época do lançamento do disco, propondo uma ressignificação do objeto (que atualmente integra a exposição de longa duração do MUCHRS, sobre as origens do Movimento Hip Hop do Rio Grande do Sul), que possibilite a comunicação para os frequentadores da instituição e da comunidade em geral, desse episódio exemplar de racismo e violência policial contra a população negra e periférica da cidade de Porto Alegre. Para o embasamento teórico, buscou-se interligar os seguintes conceitos: objeto gerador (Ramos, 2020), objeto-devir (Brulon, 2014), musealização (Desvallés; Mairesse, 2010 e Loureiro; Loureiro, 2013), memória coletiva (Pollak, 1989, Gondar, 2016 e Tolentino, 2018) e racismo estrutural (Moore, 2007, Campos 2016 e Almeida, 2019). A investigação ressaltou as capacidades comunicativas, culturais e educativas do objeto, e concluiu-se que o mesmo pode ser um objeto-gerador na construção de novos discursos e entendimentos a respeito do crime que retrata e, sobretudo, sobre o racismo que integra a estrutura social brasileira, ensejando atividades educativas e culturais que colaborem no Ensino para Relações Étnico-Raciais (ERER).

Palavras-chave: Musealização. Objeto gerador. Racismo. Museu da Cultura Hip Hop do Rio Grande do Sul (MUCHRS). Ensino para Relações Étnico-Raciais (ERER).

ABSTRACT

This research seeks to understand the communicative potential of an object belonging to the collection of the Museum of Hip Hop Culture of Rio Grande do Sul (MUCHRS), the cover of the album of the musical group RAP L.O.R.D.S., entitled "Homem Errado". The art and texts on this cover narrate, from the perception of the members of the group, the events that involved the murder of Júlio Cesar de Melo Pinto, a black man who was mistaken for the robbers who invaded a supermarket in the East Zone of Porto Alegre in 1987, by agents of the Military Brigade. The research focused on the methodology of bibliographic and documentary analysis and semi-structured interviews with a MUCHRS professional, with the victim's widow and with a member of the group L.O.R.D.S at the time of the release of the album, proposing a resignification of the object (which is currently part of the long-term exhibition of MUCHRS, on the origins of the Hip Hop Movement of Rio Grande do Sul), that enables the communication to the institution's attendees and the community in general, of this exemplary episode of racism and police violence against the black and peripheral population of the city of Porto Alegre. For the theoretical basis, we sought to interconnect the following concepts: generating object (Ramos, 2020), object-becoming (Brulon, 2014), musealization (Desvallés; Mairesse, 2010 and Loureiro; Loureiro, 2013), collective memory (Pollak, 1989, Gondar, 2016 and Tolentino, 2018) and structural racism (Moore, 2007, Campos 2016 and Almeida, 2019). The investigation highlighted the communicative, cultural and educational capacities of the object, and it was concluded that it can be an object-generator in the construction of new discourses and understandings about the crime it portrays and, above all, about the racism that integrates the Brazilian social structure, giving rise to educational and cultural activities that collaborate in the Teaching for Ethnic-Racial Relations (ERER).

Keywords: Musealization. Generative object. Racism. Museu da Cultura Hip Hop do Rio Grande do Sul (MUCHRS). Teaching for Ethnic-Racial Relations (ERER).

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Capa do Jornal Zero Hora do dia 15/05/1987	20
Figura 02 – Prisão de Júlio pela Brigada Militar em 1987	22
Figura 03 – Trajeto da viatura mostrado na capa do álbum “Homem Errado”	23
Figura 04 – Periódico Raça e Classe, jornal do Movimento Negro	25
Figura 05 – Grupo de Breaking Cosmos	38
Figura 06 – O conjunto musical L.O.R.D.S.	38
Figura 07 – Oswaldo Niluk Júnior, o Piá	39
Figura 08 – O fonógrafo, que reproduzia os cilindros de cera, e o gramofone	42
Figura 09 – Anúncio de jornal da casa A Electrica	43
Figura 10 – Exemplo das primeiras capas de disco, em papel Kraft	44
Figura 11 – Capas dos álbuns ‘Eroica’, ‘Rhapsody in Blue’ e ‘Boogie Woogie’	45
Figura 12 – Capa do álbum Noel Rosa	46
Figura 13 – Capa do álbum “Chega de Saudade”, de João Gilberto	48
Figura 14 – Capa do “Gilberto Gil”, do artista homônimo	49
Figura 15 – Capa do álbum “Homem Errado”, dos L.O.R.D.S.	50
Figura 16 – Contracapa do álbum “Homem Errado”	51
Figura 17 – Capa do álbum “Grito Suburbano”	52
Figura 18 – Capa e encarte de “Miséria e Fome”, dos Inocentes	53
Figura 19 – Capas dos álbuns “Dia a Dia da Periferia”, de GOG, “Raio X do Brasil”, dos Racionais MC’s e “Brava Gente”, de Thaíde & DJ Hum	54
Figura 20 – Cartela de letras transferíveis, utilizadas na confecção da capa do álbum “Homem Errado”	55
Figura 21 – Exemplos de capas de Fanzines: Aos Berros (1983), do movimento punk de Juiz de Fora (MG); e Cartel do Rap (2009), publicação recente do Movimento Hip Hop de Foz do Iguaçu (PR)	56
Figura 22 – O álbum “Homem Errado” na exposição de longa duração do MUCHRS	60
Figura 23 – Páginas 04 e 05 da ficha catalográfica do MUCHRS	63
Figura 24 – Capa do álbum “Homem Errado” (anverso)	64
Figura 25 – Destaque do campo “informações intrínsecas e extrínsecas” da ficha catalográfica do MUCHRS	69

Figura 26 – Deslocamento dos territórios negros no espaço urbano de Porto Alegre, do século XIX aos anos 1970.....	83
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ACHE	Associação da Cultura Hip Hop de Esteio
ANC	Assembleia Nacional Constituinte
BM	Brigada Militar
CCHE	Casa da Cultura Hip Hop de Esteio
CNE/CP	Conselho Nacional de Educação/Conselho Pleno
DCNEI	Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil
DJ	Disc Jockey
ERER	Educação para as Relações Étnico-Raciais
HPS	Hospital de Pronto Socorro
IML	Instituto Médico Legal
IPM	Inquérito Policial Militar
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
LP	Long Play (disco de vinil)
L.O.R.D.S.	Legião Organizada Revolucionária dos Direitos Sociais
MC	Mic Controller (Controlador do Microfone)
MUCHRS	Museu da Cultura Hip Hop do Rio Grande do Sul
PM	Polícia Militar
PT	Partido dos Trabalhadores
RAP	Rhythm and Poetry (gênero musical)
RPM	Rotações por Minuto
SNI	Serviço Nacional de Informações
TVE/RS	Televisão Educativa do Estado do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	O CASO DO “HOMEM ERRADO” E O BRASIL À ÉPOCA DO CRIME	20
2.1	O crime que vitimou Júlio Cesar.....	20
2.2	O Brasil à época do crime do “Homem Errado”	30
2.3	O movimento Hip Hop nos anos 1980 e o surgimento dos L.O.R.D.S.	36
3	A EVOLUÇÃO DAS CAPAS DE ÁLBUNS MUSICAIS E A PRODUÇÃO DA CAPA DO “HOMEM ERRADO”	41
3.1	As origens das capas de álbuns, nos Estados Unidos e no Brasil.....	41
3.2	A criação da capa do álbum “Homem Errado”	50
4	O “HOMEM ERRADO”: MUSEÁLIA E OBJETO GERADOR	58
4.1	O processo de musealização do álbum “Homem Errado”.....	58
4.1.1	Os aspectos intrínsecos da capa do álbum “Homem Errado”	62
4.1.2	Os aspectos extrínsecos da capa do álbum “Homem Errado”	65
4.2	A capa do “Homem Errado”: um documento de memória periférica.....	69
4.3	O “Homem Errado” e a cristalização do racismo no Brasil.....	74
4.4	A pedagogia do “Homem Errado”	87
4.4.1	O “Homem Errado” e suas possibilidades expositivas, culturais e educativas	91
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS.....	101
	APÊNDICE A — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	108
	ANEXO A — TEXTO INTEGRAL DA LEI 1390, DE 3 DE JULHO DE 1951.....	112
	ANEXO B — FICHA CATALOGRAFICA MUCHRS	114

1 INTRODUÇÃO

Desde os tempos de minha Graduação em Museologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), busco conciliar a Museologia com uma das minhas grandes paixões: a música, e tudo que o fazer musical traz consigo. Meu Trabalho de Conclusão de Curso tratava de um álbum do conjunto musical *Punk Ratos de Porão*, chamado *Brasil*, lançado em 1989, onde eu analisava o conteúdo de faixas selecionadas deste álbum e comparava o que as letras destas falavam sobre o Brasil do final dos anos 1980 com a representação do país oferecida pelos meios de comunicação de massa, num contexto de final dos anos do regime civil-militar, redemocratização do país, nova constituição e reconquista do direito ao voto.

Com a proposta de seguir com esta linha de pesquisa, busquei ingressar no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPa), da UFRGS. Meu pré-projeto de dissertação propunha seguir com essa análise de conteúdo de letras, mas agora de canções de gêneros musicais como *RAP* e *Funk*, além do *Punk* (que tem em comum a origem periférica) produzidas nos anos 1990, já num contexto de maior abertura e liberdade discursiva, que não existia na década anterior. Porém, para uma aproximação ainda maior do meu projeto com o PPGMusPa, optei por trabalhar com acervos musicais que já estivessem musealizados.

Na busca destes acervos musicais, inicialmente surgiu a ideia de pesquisar sobre a produção da “Casa A Eléctrica”, fábrica porto-alegrense de discos musicais, que de forma pioneira, no início dos anos 1910, se incluía entre as pouquíssimas fábricas similares do mundo. Esta empresa gravava artistas, prensava os discos musicais e os distribuía para grande parte do Brasil e América do Sul. O acervo referente à Casa A Eléctrica encontra-se no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (MuseCom). Assim, tinha-se a música e a materialidade.

Apesar disso, o meu então novo objeto acabou por se distanciar muito das minhas ideias iniciais de pesquisa, o que me levou a pensar melhor e, juntamente com a orientadora, definir trabalhar com o acervo do Museu da Cultura Hip Hop RS (MUCHRS). Um acervo pertencente a um Museu, de um dos gêneros musicais inclusos em meu pré-projeto.

Volto, então, a proposta de analisar o conteúdo de letras, agora de RAP produzido no Rio Grande do Sul, a partir dos anos 1980. Buscando selecionar *rappers* ou grupos musicais dentro do acervo para minha pesquisa, cheguei até o conjunto

musical de RAP L.O.R.D.S. (sigla para Legião Organizada Revolucionária dos Direitos Sociais), oriundo da cidade de Porto Alegre, que iniciou sua carreira no ano de 1983. Originalmente um grupo de *Breaking* chamado Cosmos, era formado por Oswaldo Niluk Júnior, o MC Jr (mais tarde conhecido como Piá), Edson Legal e Sérgio Rodrigues, além de outros integrantes esporádicos. Na seção 2 desta dissertação a trajetória da banda e de seus integrantes será mais bem descrita.

O contato com a cena de RAP emergente nos Estados Unidos à época incentivou os integrantes do Cosmos a começarem a escrever letras e a rimar, em transição para um conjunto de RAP propriamente dito. A trajetória do conjunto culminou com o lançamento, no ano de 1994, de único álbum de estúdio do grupo, denominado “Homem Errado”. Esse álbum teve uma boa recepção no cenário RAP brasileiro à época, tendo levado o conjunto a se apresentar em diversas ocasiões no Rio Grande do Sul e em outros estados, a participar em programas de TV como o YO! MTV Raps (da emissora de televisão Music Television Brasil), entre outros feitos (Piá, 2024).

O álbum, “Homem Errado”, que possui oito faixas, tem uma capa impactante que integra a exposição de longa duração no Museu da Cultura Hip Hop do Rio Grande do Sul.

Em uma das visitas à exposição de longa duração do MUCHRS, visualizei a capa do disco “Homem Errado”, que muito me chamou a atenção, por me trazer lembranças da época de lançamento do álbum, e também por não encontrar na exposição maiores informações sobre esse objeto.

As letras desse disco, como é a tônica das produções de RAP, falam sobre mazelas sociais, violência policial, entre outros assuntos que assolam as comunidades periféricas das cidades. Entretanto, nenhuma das letras do álbum aborda especificamente o caso estampado na capa do disco.

Surgiu então uma nova (agora a última) ideia para minha pesquisa: analisar o objeto capa do álbum.

A capa do álbum “Homem Errado”, dos L.O.R.D.S., fala sobre o assassinato de um homem negro, Júlio Cesar de Melo Pinto, como desdobramento de um assalto a um supermercado na cidade de Porto Alegre (RS), por agentes da Brigada Militar do Estado do Rio Grande do Sul, ocorrido no ano de 1987. Esse crime foi documentado por um repórter fotográfico do jornal Zero Hora, Ronaldo Bernardi, e mostrado em uma série de reportagens no periódico nos dias seguintes ao fato. Em linhas gerais, o crime

consiste numa “confusão” feita pela Brigada Militar que, após populares apontarem Júlio Cesar como um dos integrantes da quadrilha que estava efetuando o assalto ao supermercado, mesmo ele estando entre estes mesmos populares assistindo ao acontecimento, distante da ação. Além disso, ele foi acometido por um ataque epilético durante o assalto. Mesmo assim, a polícia o recolheu, colocou-o na viatura e, por volta de uma hora depois, Júlio Cesar reapareceu, sem vida, dando entrada no Hospital de Pronto Socorro (HPS). Após investigações internas da Brigada Militar, uma intensa cobertura jornalística e repercussão, todos os policiais envolvidos foram absolvidos. Este caso será detalhado na seção 2 desta dissertação.

A arte da capa, que simula uma capa de jornal, com manchete, fotos e textos curtos, reporta o crime ocorrido a partir da visão dos integrantes da banda. E ela oferece outra versão do caso, diferente da versão oficial e seus desdobramentos.

Após escolhido o disco, e considerando o volume de informações que a capa deste traz, optei por tratar a capa e todo seu potencial informativo como o objeto de pesquisa da dissertação.

A contracapa do álbum, por sua vez, apresenta informações como os nomes das faixas musicais, fotos do grupo e dos integrantes individualmente, além de seus nomes. Ainda são encontradas informações sobre a produção do álbum e logotipos das empresas apoiadoras do projeto à época do lançamento. Esta contracapa não traz nenhuma referência ao caso reportado na parte frontal da capa, não sendo relevante para a proposta deste trabalho.

Além disso, nas visitas ao MUCHRS, um outro aspecto me chamou a atenção: o álbum escolhido é parte integrante da exposição de longa duração da instituição, como já mencionado. E em sua legenda apenas há o texto “vinil Homem Errado do grupo L.O.R.D.S.”. Entendo que, dentro do contexto da exposição, que mostra as origens do Movimento Hip Hop no Rio Grande do Sul (expondo um acervo composto por discos, roupas e acessórios, *posters* e *flyers* de shows, entre uma grande variedade de objetos), e onde o álbum está representando o grupo L.O.R.D.S. como integrante desse Movimento, essa forma de expor faz sentido. Importante neste contexto é frisar que este foi o primeiro álbum de *RAP* de um só grupo musical a ser lançado no Rio Grande do Sul, todos os lançamentos anteriores eram coletâneas, com diversos artistas. Entretanto, tendo em vista o enorme potencial comunicacional e educacional, de reavivamento de uma memória coletiva, de um crime que chocou e mobilizou sobretudo a comunidade negra da cidade de Porto Alegre, entendo que o

mesmo pode ser exposto e abordado dentro de um contexto em que toda sua capacidade informativa e formativa possa ser explorada.

Para além de sua importância dentro da evolução do Movimento Hip Hop no Estado do Rio Grande do Sul, a capa deste álbum especificamente tem o potencial de comunicar para os frequentadores da instituição um caso emblemático de violência policial, do racismo estrutural que segue assolando o Brasil, bem como mostrar a mobilização da comunidade negra de Porto Alegre frente a essa barbárie. Portanto, passei a ver a capa do álbum “Homem Errado” como um *objeto gerador*, considerando a colocação de Ramos (2004, p.22), onde “[...] uma ‘História dos objetos’ que pressupõem o estudo da ‘História nos objetos’: o objeto é tratado como indício de traços culturais que serão interpretados no contexto da exposição do museu [...]”.

Capas de álbuns musicais são parte importante de um projeto musical. Estas são relevantes chaves de leitura para entender não apenas a música, mas diversos outros aspectos culturais e sociais de nosso tempo. Sobretudo em álbuns de RAP, onde a crítica social e a denúncia são elementos quase sempre presentes. Especialmente em álbuns como o selecionado para a pesquisa que proponho, que são anteriores às plataformas digitais (e até a Internet em si), a capa se tornava um elemento essencial na comunicação artista-público. Para Genette (1987¹, *apud* Barat, 2018, p.14), textos de acompanhamento de uma obra literária são denominados *paratextos*. Para o autor, páginas de rosto, anexos, prefácios, textos de apresentação – póstumos ou contemporâneos –, títulos, composição, tiragem, ISBN, entre inúmeros outros dados que figuram numa publicação impressa, explicam dados importantes para compreender o texto principal. A despeito do autor estar se referindo a obras literárias, podem-se encontrar muitos paralelos com capas de álbuns musicais.

De maneira análoga, é certo que um disco tem vida autônoma sem sua capa e a prova disso é que inicialmente as capas sequer existiam. Assim como a camada sonora de um disco, a camada textual de uma obra literária existe por si só. Entretanto, se um paratexto é dispensável quando se lê Homero, por exemplo, sabemos também que edições com novos prefácios, ou textos de apresentações inseridos em novas coleções, agregam valor intelectual e estético à obra. Quando as capas de disco passam a ser exploradas como suporte, já não se pode entendê-las somente como complementos do disco – se torna necessário pensá-las como parte integrante essencial do processo, um elemento que cada vez menos se dissocia do objeto disco (Barat, 2018, p.14).

¹ GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Ed. Seuils, 1987.

A partir dessas considerações, coloca-se a pergunta-problema que alavancou a pesquisa: Que valores associados a capa do álbum “Homem Errado”, dos L.O.R.D.S., a potencializam como museália? Nessa condição, quais informações a capa evoca, em perspectiva intrínseca e extrínseca, que a reforça como unidade de memória? Qual o sentido que o MUCHRS atribuiu à capa deste disco e quais podem ser potencializados, o compreendendo como objeto-devir?

Como objetivo geral, se propõe reconhecer a capa do álbum como um elemento de comunicação da questão da violência policial e do racismo na sociedade brasileira, considerando-o um potencial objeto-gerador de novas narrativas museais. Além disso, como objetivos específicos, se busca apresentar a conjuntura política e cultural do período do crime evocado, bem como os registros sobre o crime, compreender as características intrínsecas e extrínsecas do objeto analisado que evidenciem sua musealização na condição de documento, além de identificar o potencial comunicativo da capa do álbum, na condição de museália, o que pode levar a uma ressignificação, evidenciando potenciais significações, na Instituição a qual pertence.

Deve-se reforçar que capas de discos, sobretudo de RAP brasileiro, são alvo de poucas pesquisas acadêmicas, sobretudo no campo museológico. Portanto, a presente pesquisa ganha em relevância ao jogar luz sobre este assunto, que traz aspectos de outras áreas, tais como História e Comunicação, o que reforça a transversalidade da Museologia. Além disso, as poucas pesquisas sobre as capas de discos geralmente acontecem sob o prisma do Design ou da Antropologia. Este trabalho buscará analisar o objeto sob o enfoque museológico, objetivando evidenciar seu imenso potencial comunicativo e educacional.

Norteando essa pesquisa, estarão interligados os conceitos de objeto gerador (Ramos, 2004), objeto-devir (Brulon, 2014), musealização (Desvallés; Mairesse, 2010 e Loureiro; Loureiro, 2013), memória coletiva (Pollak, 1989; Gondar, 2016 e; Tolentino, 2018) e racismo estrutural (Moore, 2007; Campos 2016; Almeida, 2019 e; Sodré, 2023). Trata-se de uma pesquisa acadêmica de caráter exploratório e de estudo de caso, sob uma abordagem qualitativa, com o intuito de auxiliar na análise desse ocorrido, buscando apresentar argumentos que permitam ressignificar o objeto dentro do acervo do MUCHRS. No que diz respeito às técnicas e fontes de pesquisa, o estudo proposto utilizou-se de revisão bibliográfica, pesquisa e análise documental, bem como de entrevistas semiestruturadas com Oswaldo Niluk Júnior (Apêndice A),

o Piá, integrante do grupo L.O.R.D.S à época do lançamento do disco, com Fúlvio Botelho Dickel, museólogo do MUCHRS (Apêndice B) e com Juçara de Melo Pinto, viúva de Júlio César (Apêndice C)².

O trabalho será composto pelas seguintes seções: esta, a **Introdução**, seguida pela seção 2, denominada **O caso do “Homem Errado” e o Brasil à época do crime**, que jogará luz sobre o assassinato de Júlio Cesar de Melo Pinto pela Brigada Militar em 1987, expondo a brutalidade policial e o racismo sistêmico em Porto Alegre, que chocou sua população, em especial sua comunidade negra. Esta seção relembrará o caso, contextualizará o país à época e traçará as origens do Movimento Hip Hop, do qual os L.O.R.D.S. fizeram parte. A seguir, a seção 3, **A evolução das capas de álbuns musicais e a produção da capa do “Homem Errado”**, versará sobre as capas de disco que, surgidas no final do século XIX como meros invólucros, tornaram-se poderosos meios de divulgação e expressão de ideias, bem como exemplificará a arte da capa do álbum “Homem Errado” sob esse prisma. Nesta seção se revisitará essa trajetória e se analisará a criação da capa do único álbum dos L.O.R.D.S.. Na sequência, a Seção 4, **O “Homem Errado”, museália e objeto gerador**, que analisará sob um olhar museológico a capa do “Homem Errado”, desde sua incorporação ao acervo do Museu da Cultura Hip Hop RS, com suas características intrínsecas e extrínsecas. Destacará seu valor como documento-testemunho do assassinato de Júlio Cesar e como objeto capaz de suscitar debates sobre racismo e violência policial contra a população negra e periférica. Por fim, as **Considerações Finais** retomarão as principais proposições desenvolvidas ao longo da dissertação, sintetizando suas conclusões e implicações para o campo de estudo. Esta seção também buscará apontar lacunas identificadas e sugerir caminhos para desdobramentos e pesquisas futuras.

² Esta pesquisa foi analisada e aprovada pela Comissão de Pesquisa da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (COMPESQ-FABICO), com processo registrado sob número 47047 e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CEP-UFRGS), conforme o parecer número 8.074.729. A veracidade desta informação pode ser conferida entrando em contato com o CEP-UFRGS presencialmente (Av. Paulo Gama, 110 – Sala 311 do Prédio Anexo 1 da Reitoria - Campus Centro, Porto Alegre/RS - CEP: 90040-060), por telefone (Fone: 51 3308 3787) ou e-mail (etica@gabinete.ufrgs.br).

2 O CASO DO “HOMEM ERRADO” E O BRASIL À ÉPOCA DO CRIME

O assassinato de Júlio Cesar de Melo Pinto por agentes da Brigada Militar, no ano de 1987, chocou a população da cidade de Porto Alegre. Especialmente sua comunidade negra, por expor a brutalidade policial (além de várias outras demonstrações de racismo sistêmico). Esta seção busca rememorar o que ocorreu, além de oferecer uma contextualização do país à época, bem como mostrar as origens do Movimento Hip Hop, do qual os L.O.R.D.S. são parte integrante.

2.1 O crime que vitimou Júlio Cesar

O caso do assassinato de Júlio César de Melo Pinto, ocorrido na noite do dia 14 de maio de 1987, é emblemático na história recente do Brasil, destacando questões de racismo e violência policial.

Figura 01 – Capa do Jornal Zero Hora do dia 15/05/1987



Fonte: Acervo pessoal Juçara de Melo Pinto, 2025.

Júlio César, um operário negro de 30 anos de idade, foi confundido com um assaltante durante um roubo a um supermercado na Avenida Bento Gonçalves, em Porto Alegre. Ele foi detido pela Brigada Militar após sofrer uma crise epiléptica em frente ao local do crime, onde populares se aglomeravam devido à curiosidade a respeito do acontecimento (Dornelles, 2017). O Jornal Zero Hora de 15/05/1987, trazia em sua capa a manchete “Terror e mortes no Supermercado” (Figura 01). No primeiro parágrafo da reportagem já se coloca Júlio Cesar como um dos assaltantes:

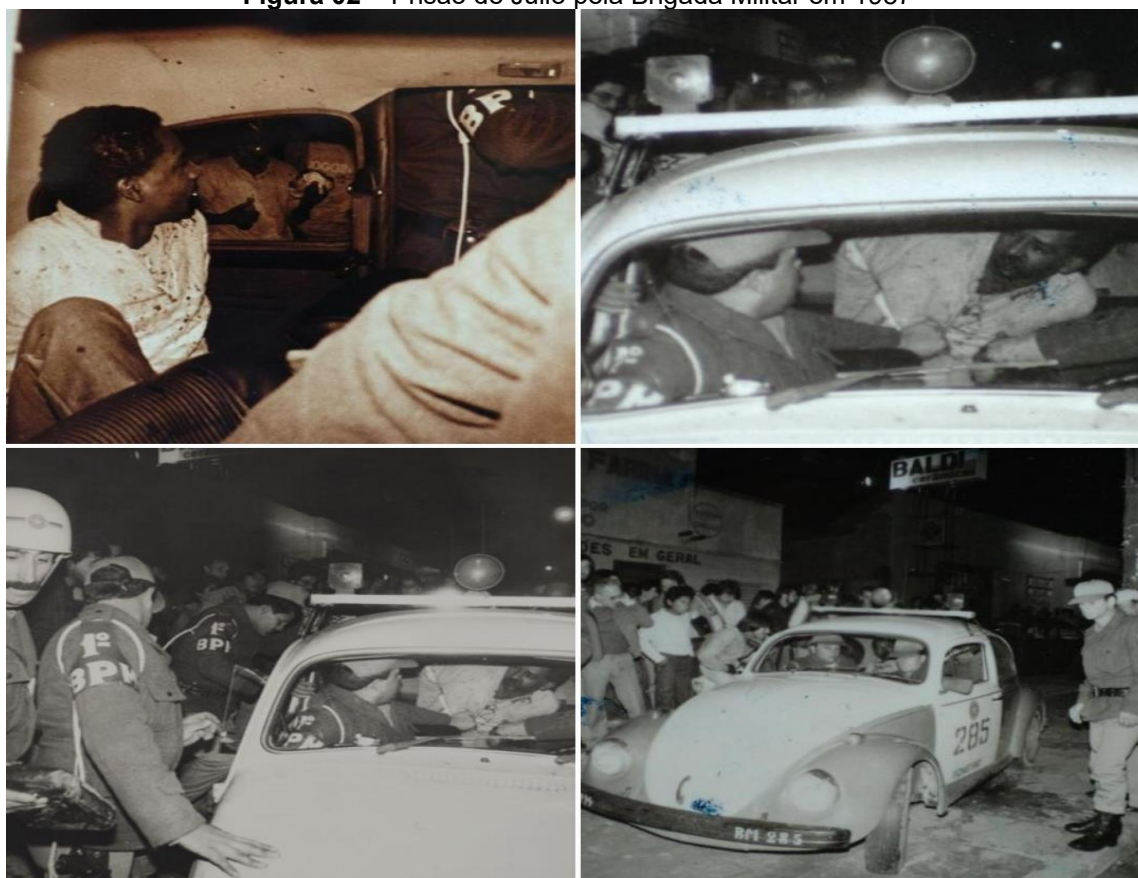
Dois bandidos, não identificados, foram mortos por agentes da Brigada Militar depois de assaltar, com três parceiros, às 19h30min de ontem o Supermercado Dosul, na avenida Bento Gonçalves, esquina Rua Guilherme Alves, no Bairro Partenon. Duas crianças chegaram a ser tomadas como reféns pelos assaltantes, mas logo depois elas foram soltas, ilesas. O grupo estava a pé e aparentemente seriam todos moradores da Vila Nossa Senhora da Conceição, rumo que tomaram os que puderam escapar, um dos quais estaria ferido (Zero Hora, 15/05/1987, grifo nosso).

Já no último parágrafo da mesma reportagem, o ainda não identificado Júlio Cesar tem sua situação descrita no texto:

O assaltante não aparentava ter ferimento algum de bala, quando a viatura saiu do local em direção ao pronto Socorro, conforme mostram fotos feitas naquele momento. Contudo, ele morreu no HPS, **em consequência de um disparo no peito segundo informaram os próprios brigadianos** (Zero Hora, 15/05/1987, grifo nosso).

As fotografias feitas pelo repórter fotográfico Ronaldo Bernardi, da Zero Hora, documentaram o momento em que Júlio César foi algemado e colocado na viatura da polícia, sem ferimentos aparentes (Figura 02).

Figura 02 – Prisão de Júlio pela Brigada Militar em 1987



Fonte: Ronaldo Bernardi (1987) – [mosaico de fotos montado pelo autor].

Pouco mais de uma hora depois, Bernardi registrou a chegada do corpo de Júlio César no Hospital de Pronto Socorro, onde ele foi declarado morto com um tiro no abdômen (Dornelles, 2017).

A investigação revelou que os policiais militares desviaram a rota entre o local do assalto e o hospital, levando Júlio César para um terreno baldio na Avenida Cristiano Fischer, onde ele foi executado (Figura 03).

Figura 03 – Trajeto da viatura mostrado na capa do álbum “Homem Errado”³



Fonte: Piá, 1994.

Somente após a pressão de familiares e da comunidade negra porto-alegrense surgiu a identificação de Júlio Cesar como um cidadão que não tinha relação alguma com o caso do assalto ao supermercado.

O jornal Zero Hora, em sua edição do dia 18/05/1987, trazia uma reportagem intitulada “Parentes dizem que PMs mataram o homem errado”, que mostra que investigações independentes, conduzidas por familiares de Júlio Cesar, apuraram essa circunstância:

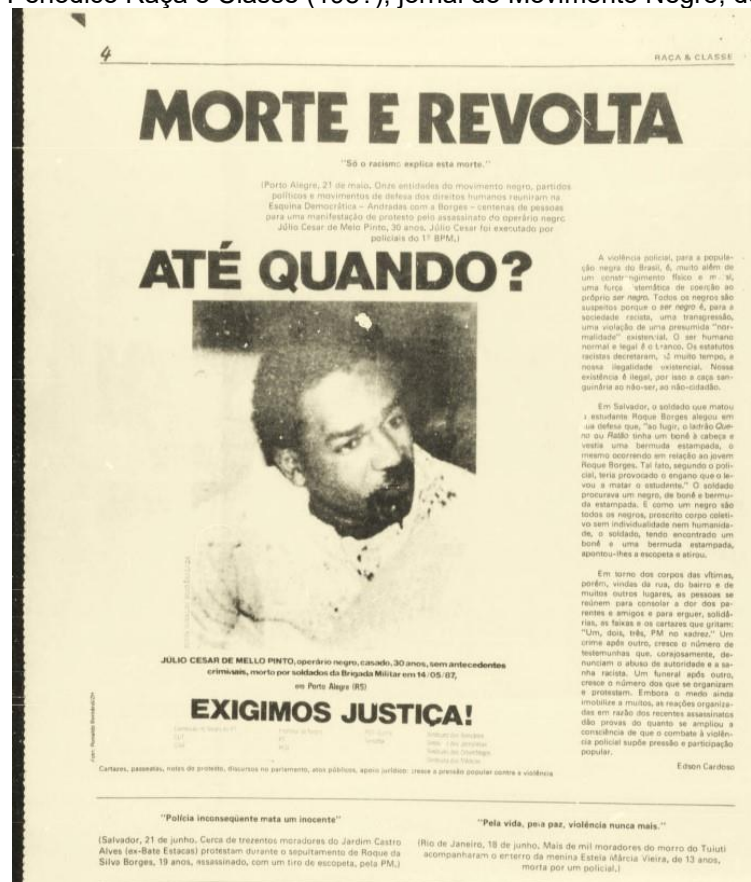
Um dos homens mortos por soldados da brigada militar, depois do assalto contra o Supermercado Dosul, do bairro Partenon, quinta-feira passada, não tinha nada a ver com a história, conforme garantem seus familiares. Trata-se do operário Júlio César de Melo pinto, de 30 anos, empregado da Cortazzi Engenharia que presta serviços para a CRT (Companhia Riograndense de Telecomunicações). Júlio César, casado há 04 anos com Juçara Gonçalves Pinto, morava na rua Batista Xavier, número 49, a cerca de uma quadra do supermercado [...] Somente ontem de manhã Júlio César foi identificado no IML, por seu compadre, o jornalista Paulo Roberto de Moraes, e os pais da vítima, Renato Gilberto Castilho Fróes e Maria Sebastiana de Melo Pinto. O prolongado espaço de tempo entre o sumiço de Júlio César e a descoberta

³ Conforme descrito na imagem, a viatura que levava Júlio e os agentes da Brigada Militar saiu do local do crime, na Av. Bento Gonçalves e, ao invés de se dirigir ao Hospital de Pronto Socorro (HPS), desviou-se do caminho original, indo até um local próximo a Av. Cristiano Fischer, onde ocorreu a execução da vítima. Após o fato, a viatura retomou o destino original, dando entrada no HPS do corpo de Júlio.

do seu corpo no IML, tem uma explicação. “Como os jornais se referiram a assaltantes mortos, nem por um momento nos passou pela cabeça que o desconhecido poderia ser Júlio César, embora a foto estampada em Zero Hora se assemelhasse a ele”, disse Teresa Carneiro, que junto com Paulo Ricardo e Iara Gonçalves, cunhada da vítima, passaram a procurá-lo. Conforme os parentes do operário, ele se preparava para o banho, quando ouviu o tiroteio entre os brigadianos e os bandidos por volta das 19h. Resolveu ver do que se tratava, embora advertido pela esposa para que não saísse, pois poderia ser atingido por uma bala perdida. O que aconteceu com ele a partir daí são conjecturas. Uma delas é que Júlio César, que ultimamente vinha sofrendo de ataques epiléticos, pela tensão, teria tido uma crise e desmaiado, levando os brigadianos acreditar que se tratava dos bandidos, fingindo. Outra, na opinião de Teresa, **é que ele se tornou suspeito pelo simples motivo de ser preto e estar sem documentos**, que deixara sobre um móvel junto com as roupas que pretendia trocar depois de barbear-se (Zero Hora, 18/05/1987, grifo nosso)

A cobertura jornalística e a pressão de movimentos sociais foram cruciais para desvendar o caso e provar a inocência de Júlio César (Figura 04). O caso gerou debates sobre a atuação da Brigada Militar e o racismo presente nas abordagens policiais.

Figura 04 – Periódico Raça e Classe (198?), jornal do Movimento Negro, de Brasília (DF)



Fonte: Arquivo Nacional, 2023.

O jornal Zero Hora, em sua edição do dia 03 de junho de 1987, anunciava o encontro de representantes do Movimento Negro Brasileiro com o então governador do Estado do Rio Grande do Sul, Pedro Simon. Neste encontro, que iria acontecer no dia seguinte à edição do jornal, o Movimento pressionaria por informações sobre o Inquérito Policial Militar (IPM) que fora instaurado para apurar as circunstâncias do crime contra Júlio Cesar. Na sequência do mesmo mês, como reportado pela edição de 22 de junho de 1987 do jornal Correio do Povo, o caso de Júlio Cesar chegaria às comissões constituintes em Brasília, pela mão de integrantes negros do Partido dos Trabalhadores (PT):

A agilização da campanha de emendas populares à constituinte com as questões específicas do negro. Este foi um dos principais pontos do segundo encontro da comunidade nacional dos negros do PT, neste final de semana. A reunião que seria em Brasília, foi transferida ao Rio Grande do Sul, com o objetivo de aprofundar a discussão em torno do assassinato de Júlio César de Melo Pinto, morto “por engano” por soldados da Brigada Militar. Conforme Júlio Camisolão, integrante gaúcho da comissão, reabriu-se o problema da violência policial e ligou o papel do estado à impunidade, trazendo de volta a ferida e o velho ditado: negro correndo é ladrão, parado é suspeito.” Hoje virgula a comissão e o deputado constituinte do PT, Paulo Renato Paim, tentarão audiência com o governador Simon, às 15 horas, ou de mais uma vez será pedida a real punição dos culpados (Correio do Povo, 22/06/1987).

Em reportagem publicada 12 anos após o crime, pelo jornal Zero Hora, edição de 19 de dezembro de 1999, era rememorado o resultado do IPM:

Oito policiais foram acusados pela morte de Júlio Cesar: os tenentes João Luís Clavijo e Sérgio Luís Borges, os cabos Paulo de Souza Melin e Carlos Ribeiro dos Santos, os soldados Dair Osvaldo de Freitas, Volmir Gambarra, Carlos Rocha e Jorge Jesus Gomes. Clavijo e Melin foram absolvidos. Os outros foram condenados a 12 anos de prisão (Zero Hora, 19/12/1999).

Conforme a edição de 20 de setembro de 2003 do jornal Diário Gaúcho, os policiais condenados cumpriram suas penas. Inclusive a reportagem não cita o nome dos condenados pois, segundo a reportagem, eles já não tinham “débitos” com a Justiça. A repercussão do caso contribuiu para mudanças na legislação, transferindo a investigação de crimes cometidos por militares contra civis para a Polícia Civil e o julgamento para a Justiça Comum, uma mudança que só foi implementada em 1996 (Lopes, 2021).

É importante ressaltar que, no ano do ocorrido, num período anterior à Constituição de 1988, o racismo era tipificado como contravenção e não como crime

propriamente dito. A nova Carta Magna brasileira representou um marco ao tipificar o racismo como forma de manifestação de preconceito considerando-o crime:

Para combater o racismo no Brasil, nosso sistema jurídico recepcionou vários princípios de caráter internacional, hoje incorporados à legislação vigente. Um passo importante foi dado na promulgação da Constituição Federal de 1988 que criminalizou o racismo e passou a rejeitar a prática de preconceito de qualquer natureza. Em 1989 a Lei 7.716 se refere diretamente à discriminação e preconceito, modificada e com maior abrangência oito anos depois, pela Lei 9.459/1997 que punia os crimes resultantes de discriminação e preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional (Castro; Almeida, 2018, p. 33).

Mas a alteração contida nesse mesmo instituto trouxe um componente que acabou por descaracterizar o crime de racismo: a figura penal do crime de injúria: “A partir de então as **autoridades encarregadas da aplicação da lei** caracterizam qualquer manifestação de preconceito contra o negro como injúria, não como crime de racismo propriamente dito (Castro; Almeida, 2018, p. 33. Grifo nosso).

Segundo Gonzalez (2018⁴, *apud* Portela junior; Lira, 2022, p. 122), o Brasil é marcado por um “racismo por denegação”, característico de países latinos, ou de colonização ibérica, marcados por um racismo disfarçado:

Diferentemente das realidades nacionais marcadas por uma segregação explícita legitimada pelo Estado, nesses países predominam ideologias da mistura e da assimilação raciais – no caso do Brasil, sintetizadas no discurso da “democracia racial” [...] um discurso que nega a importância das identidades raciais particulares para afirmar uma suposta identidade mestiça agregadora das diferenças; mas que, no entanto, deixa intocadas em si as hierarquias estruturais e as discriminações e preconceitos cotidianos que marcam as relações étnico-raciais na sociedade brasileira (Portela junior; Lira, 2022, p. 122).

Esse componente do racismo por denegação na realidade brasileira, em que suas leis asseguram uma horizontalidade vendendo a discriminação e a desigualdade, acaba por relativizar questionamentos sobre a existência do racismo. Mas dados trazidos pelo *Atlas da violência 2024* contradizem essa construção: a vitimização de pessoas negras pela violência. A exclusão tem notadamente uma dimensão racial:

Em 2022, a vitimização de pessoas negras – soma de pretos e pardos – em registros de homicídios correspondeu a 76,5% do total de homicídios registrados no país. Totalizando 35.531 vítimas, o que corresponde à taxa de

⁴ GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa... Diáspora Africana. São Paulo: Filhos da África, 2018.

29,7 homicídios para cada 100 mil habitantes desse grupo populacional. Em relação às pessoas não negras – isto é: brancas, indígenas e amarelas – a taxa de homicídio em 2022 era de 10,8, com 10.209 homicídios em números absolutos. Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, em média, para cada pessoa não negra assassinada no Brasil, 2,8 negros são mortos. Esse cenário de grande discrepância no perfil racial de pessoas vítimas de violência, infelizmente, não é novidade no contexto brasileiro. Considerando os dados da década analisada, entre 2012 e 2022, torna-se possível observar que houve redução na taxa de homicídios de negros a partir de 2017, com queda proeminente no período 2017-2019, passando de 43,1 para 29,0. Após 2020 as taxas aumentaram em relação a 2019, seguindo relativa estabilidade nos anos posteriores. Diferentemente das vítimas negras, a população não negra apresenta invariabilidade na primeira metade da década 2012-2022, seguida de um movimento de redução também a partir de 2017 (Cerqueira; Bueno, 2024, p. 52-53).

Conforme Cerqueira e Bueno (2024), a política de proibição das drogas tem contribuído para o aumento do encarceramento em massa no Brasil, afetando desproporcionalmente a população negra. A criminalização das drogas resulta em um sistema penal que perpetua desigualdades raciais, com a maioria dos presos sendo jovens negros de baixa renda. Destaca-se que essa política não apenas falha em reduzir o tráfico e o consumo de drogas, mas também agrava problemas sociais e econômicos, reforçando o ciclo de violência e exclusão social.

Os sujeitos criminalizados como traficantes são, em sua maioria, homens (86%), jovens (72% com idade até 30 anos), de baixa escolaridade (67% não concluíram o ciclo de educação básica) e negros (68%). O cruzamento da variável idade e cor/raça indica que 53,9% dos réus processados são jovens de até 30 anos e negros, simultaneamente. Quanto às circunstâncias dos processos típicos, na grande maioria houve prisão em flagrante (85% dos réus processados) por policiais militares (76,8% dos flagrantes). Em geral, a motivação para abordagem, conforme relato dos policiais, consiste em comportamento suspeito ou denúncia anônima – sendo que a denúncia anônima raramente é documentada no processo, constando somente a narrativa dos policiais (Cerqueira; Bueno, 2024, p. 116).

Dados como os apresentados acima escancaram essas políticas proibicionistas e de guerra às drogas como instrumentos efetivos de opressão e violência policial. Disfarçadas como tendo objetivo de tirar drogas de circulação, elas de fato retiram pessoas “indesejáveis” de circulação.

Borges (2019) aborda a violência contra a população negra no Brasil, destacando o papel da justiça criminal. Este acaba por legitimar essa violência, pelo fato de ser profundamente racista e sexista. O texto aponta que 64% da população prisional é negra, enquanto esse grupo compõe 53% da população brasileira. A autora também menciona que dois em cada três presos no Brasil são negros, evidenciando

a seletividade racial do sistema penal, e que essa violência se dá não somente até o momento do encarceramento:

O sistema de justiça criminal tem profunda conexão com o racismo, sendo o funcionamento de suas engrenagens mais do que perpassados por essa estrutura de opressão, mas o aparato reordenado para garantir a manutenção do racismo e, portanto, das desigualdades baseadas na hierarquização racial. Além da privação de liberdade, ser encarcerado significa a negação de uma série de direitos e uma situação de aprofundamento de vulnerabilidades. Tanto o cárcere quanto o pós-encarceramento significam a morte social desses indivíduos negros e negras que, dificilmente, por conta do estigma social, terão restituído o seu status, já maculado pela opressão racial em todos os campos da vida, de cidadania ou possibilidade de alcançá-la. Essa é uma das instituições mais fundamentais no processo de genocídio contra a população negra em curso no país (Borges, 2019, p.21).

A autora destaca que a tortura e outras formas de violência são práticas recorrentes, especialmente nas periferias e favelas, onde a população negra é majoritária. A autora menciona que 61% dos acusados de crimes de tortura são agentes públicos, e que essas práticas são frequentemente utilizadas para obter confissões ou informações. Esse cenário reflete a continuidade de um sistema punitivo e repressivo que remonta ao período escravocrata, perpetuando a marginalização e a opressão da população negra no Brasil. E que é legitimado também pelo mito da democracia racial brasileira, onde todos os cidadãos têm assegurada a plenitude de seus direitos, evidentemente em desacordo com a realidade da população negra:

A abordagem sobre seletividade penal passa, muitas vezes, em branco (literal e metaforicamente), consequência da força do mito da democracia racial brasileira e dos discursos universalistas de classe. Há um senso comum que aponta que as violências e índices de criminalização indevida estão mais relacionados com fatores sociais do que com racismo. Porém, o que se verifica, na realidade, são relatos e experiências de jovens negros e negras que convivem desde a tenra idade com a sabedoria do medo. O medo da polícia. Medo esse que é plenamente justificado (Bueno⁵, 2017 *apud* Borges, 2019, p.50).

Para Carneiro (2023), a violência contra a população negra no Brasil é produto de um entrelaçamento entre o racismo estrutural e o biopoder, que contribui para sua marginalização e morte. Segundo a autora, o biopoder é “o poder exercido sobre a vida, promovendo a vida de uma raça considerada superior e a morte de uma raça considerada inferior” (Foucault⁶, 1987, *apud* Carneiro, 2023, p.81). No contexto

⁵ BUENO, Winnie. **Quantos meninos negros precisam ser encarcerados para que combatamos a seletividade penal?** Artigo do site Justificando, 10 de março de 2017.

⁶ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

brasileiro, o biopoder combinado ao racismo promove a vida da raça branca e a morte da raça negra. A partir de Foucault, Carneiro coloca que no século XIX ocorre a assunção da vida pelo poder e a consequente inclinação para a “estatização do biológico”:

Há uma diferença fundamental no modo pelo qual esse biopoder é exercido em comparação ao modo pelo qual se exercia, até então, o direito de soberania. Se o soberano — porque tinha como um de seus atributos fundamentais o direito sobre a vida e a morte — podia “fazer morrer e deixar viver”, o biopoder se constitui como poder de “fazer viver e deixar morrer”. O primeiro incidia sobre a morte, afinal é “porque o soberano pode matar que ele exerce o seu direito sobre a vida”, enquanto o segundo passa a incidir principalmente sobre a vida e a regulamentá-la em diversos aspectos e de modo cada vez mais abrangente (Carneiro, 2023, p. 57).

Carneiro argumenta que o biopoder, ao ser instrumentalizado pelo racismo, assegura a função assassina do Estado. O biopoder não apenas promove a morte física, mas também estratégias de assujeitamento para aqueles que sobrevivem, como o epistemicídio, “forma de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão — que faz as pessoas negras anuladas enquanto sujeitos do conhecimento e inferiorizadas intelectualmente” (Carneiro, 2023, p. 13). A violência policial é apresentada como uma das manifestações mais explícitas dessa dinâmica de poder. A autora argumenta que a violência contra homens negros é uma forma de controle social, onde a brutalidade policial se torna um instrumento de opressão e subjetivação. As mulheres negras também são vítimas de violência, muitas vezes em formas de negligência e descaso que resultam em mortes evitáveis. Essas práticas são parte de um sistema maior de interdições e exclusões que visam manter a subordinação da população negra. A violência policial, portanto, não seria um fenômeno isolado, mas sim uma expressão de um sistema racista que busca manter a ordem social através da opressão e da violência.

Atualmente, nos aproximando do 40º aniversário do crime que vitimou Júlio, essa violência sistemática segue se manifestando contra a população negra em casos como o espancamento e morte de João Alberto Silveira Freitas. “Homem Errado” de 40 anos, foi assassinado por dois seguranças brancos em um supermercado Carrefour em Porto Alegre, na noite de 19 de novembro de 2020, véspera do Dia da Consciência Negra. O incidente foi filmado por testemunhas e gerou grande comoção. Os seguranças, funcionários de uma empresa terceirizada, foram presos em flagrante e autuados por homicídio qualificado. A Polícia Federal informou que um dos

seguranças não possuía registro nacional para atuar na função, e que outro segurança era um agente da Brigada Militar, portanto em desvio de função (G1 RS, 2020).

Até o ano de 2017, a viúva de Júlio César não havia sido indenizada pelo Estado, segundo Freitas (2017), que complementa:

Quanto aos envolvidos na morte de Júlio César, os tenentes da BM João Luis Clavijio e Sérgio Luiz Borges foram condenados a 14 anos em primeira instância e recorreram. Os cabos da BM Paulo Souza Melim e Carlos Ribeiros dos Santos; os soldados da BM João Carlos da Rocha, Dair Osvaldo de Freitas, Volmir Gambarra e Jorge Jesus Gomes foram condenados a 12 anos em primeira instância e foram expulsos da corporação. 12 policiais foram condenados em primeira instância, porém todos eles recorreram em liberdade. No final, apenas um oficial, o Sérgio Luís Borges, cumpriu pena. Foi uma vitória, mas até que ponto?

A despeito dos avanços na luta contra o racismo, seja por alterações no tipo penal, ou por uma mobilização maior da sociedade atualmente, esses crimes seguem acontecendo. Pessoas negras continuam sendo mortas por agentes de segurança pública ou privada, como no caso do assassinato de João Alberto Silveira Freitas, anteriormente mencionado. O racismo está na estrutura da sociedade brasileira, e por consequência, nas suas instituições.

2.2 O Brasil à época do crime do “Homem Errado”

O Brasil do ano de 1987 era um país que passava por uma mistura de problemas: uma transição de poder fraturada, dentro de um cenário de crise, tanto política quanto econômica; e em meio a tudo isso, a formação da Assembleia Nacional Constituinte.

A morte do então candidato eleito por eleições indiretas em 1985, Tancredo Neves, em abril de 1985, deixou um legado de frustração. José Sarney, seu vice improvisado pela transição negociada, assumira com um déficit duplo: ele tinha sua legitimidade questionada, por ser um opositor de última hora ao regime civil-militar (Schwarcz, 2015). Sarney era um ex-integrante da extinta Aliança Renovadora Nacional (Arena) dos tempos do regime autoritário, que fora substituída pelo Partido Democrático Social, o PDS (do qual ele foi o primeiro presidente) (Fausto, 1994, p. 575). Sua conversão à democracia era vista como oportunista. O Partido do Movimento Democrático Brasileiro, o PMDB (o MDB da época do regime) se dividia entre apoiá-lo para garantir a governabilidade e resistir à sua posse. Mas seu representante naquela eleição indireta, Ulysses Guimarães, então presidente da Câmara dos Deputados, recusou o cargo:

Enquanto Tancredo enfrentava a primeira cirurgia e o Brasil entrava em estado de choque, o PMDB agiu para garantir a transmissão de cargo. A Constituição determinava que a sucessão seguisse do presidente para o vice-presidente e, na falta deste, para o presidente da Câmara dos Deputados — no caso, Ulysses Guimarães. Por uma única vez, o general Figueiredo e o grupo dos autênticos do PMDB se puseram de acordo: se Tancredo não havia assumido, seu sucessor legal era Ulysses Guimarães. Mas Ulysses recusou. Alegou o prognóstico dos médicos de que Tancredo estaria em condições de tomar posse em 48 horas — divulgado pelo secretário particular de Tancredo, Aécio Neves, pela televisão. E insistiu para que Sarney assumisse e exercesse temporariamente o governo. Convenceu todo mundo (Schwarcz, 2015, p. 722).

Sarney foi alçado ao poder com sua herança autoritária. Manteve ativo o Serviço Nacional de Informações (SNI), da época do regime autoritário, recebendo recursos substanciais (Fausto, 1994, p. 520). Além disso, usava de práticas coronelistas, como o uso do orçamento público para aliciar o “Centrão”, bloco conservador com posterior forte atuação na Assembleia Nacional Constituinte (ANC).

Como outros políticos brasileiros, Sarney encarnava um novo tipo de coronel, que, se já não vive no velho sistema da Primeira República, conserva algumas de suas práticas: inadaptação às regras democráticas, convicção de estar acima da lei, incapacidade de distinguir o público do privado, e uso do poder para conseguir empregos, contratos, subsídios e outros favores para enriquecimento próprio e da parentela [...] utilizava práticas e acordos fisiológicos para estender o próprio mandato e garantir sua permanência por cinco anos na Presidência da República, e tratava de esvaziar o que restava da identidade programática da Nova República (Schwarcz, 2015, p. 722-723).

No campo da economia, o período foi igualmente de muitas dificuldades. O fracasso do Plano Cruzado, de 1986, criado com o intuito de conter a escalada inflacionária do país⁷, e que trouxe um breve período de euforia, provocado por medidas como congelamento de preços, aliados a aumentos reais de salário dos trabalhadores. Este plano foi lançado num momento de expansão das atividades econômicas e com medidas como o reajuste do salário-mínimo pelo valor médio dos seis meses anteriores, mais um abono de 8% (Fausto, 1994). Além disso, haveria reajustes automáticos sempre que a inflação chegasse aos 20%.

Como os preços estavam congelados, houve uma verdadeira corrida ao consumo, desde a carne e o leite até os automóveis e as viagens ao exterior. Em consequência, começou a surgir o ágio, uma quantia cobrada “por fora”, acima do preço da tabela. Em julho de 1986, com o objetivo de reduzir o consumo e incentivar os investimentos, Sarney anunciou um pacote de

⁷ No ano de 1985, a inflação brasileira chegou a 235,5% (Fausto, 1994).

medidas conhecido como “cruzadinho”. Ele atingia principalmente o consumo da classe média, pois instituía um empréstimo compulsório na compra de carros, de gasolina e álcool, de dólares para viagem e passagens aéreas ao exterior. Outro problema sério era o do desequilíbrio das contas externas provocado por um impulso nas importações. Esse impulso decorria do fato de que a moeda nacional se fortalecera, embora artificialmente, sem a contrapartida das exportações e do ingresso de capital estrangeiro (Fausto, 1994, p. 523).

Esse cenário acabou por levar o Brasil a declarar moratória em fevereiro de 1987: “O governo brasileiro suspendeu unilateralmente e por tempo indeterminado o pagamento de juros referentes à dívida externa de médio e longo prazo, devida aos bancos credores” (Fausto, 1994, p. 523). Essa medida isolou o Brasil no cenário internacional, e no campo doméstico se fez sentir com o aumento do desemprego e racionamento de bens de consumo e alimentos⁸.

A Assembleia Nacional Constituinte, instalada em 1º de fevereiro de 1987, concentrou as esperanças do país na elaboração de uma nova Constituição que não apenas definisse direitos e instituições, mas também solucionasse problemas estruturais. Os trabalhos prolongaram-se até 5 de outubro de 1988, quando a Carta foi promulgada, marcada por debates intensos sobre a organização do Estado e direitos fundamentais. A ausência de um projeto inicial e as pressões de diversos grupos, como empresários, militares, sindicalistas, resultaram em um texto amplo, muitas vezes criticado por incluir temas não tipicamente constitucionais, refletindo a tentativa de assegurar, no papel, normas que garantissem os direitos dos grupos citados (Fausto, 1994).

Apesar de seus defeitos, a Constituição de 1988⁹ representou avanços significativos, especialmente na ampliação de direitos sociais e políticos, como o reconhecimento de direitos coletivos, a criação do *habeas-data*¹⁰ e a proteção aos povos indígenas:

No que diz respeito às minorias, um capítulo da Constituição reconheceu aos índios “sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam”. O texto constitucional é bastante abrangente, mas, mais do que em qualquer outro campo, há aqui uma enorme distância entre o que diz a lei e o que acontece

⁸ Nove meses após a criação do Plano Cruzado, já nos primeiros dois meses de 1987, a inflação brasileira estava na casa dos 337% (FGV, 2023).

⁹ É a mais extensa Constituição brasileira — tem 250 artigos principais, mais 98 artigos das disposições transitórias — e está em vigor até hoje (Schwarcz, 2015, p. 723).

¹⁰ Ação pela qual o cidadão pode assegurar a obtenção de informações relativas à sua pessoa, constantes de registros de entidades governamentais. O objetivo era impedir que registros secretos, especialmente de natureza policial, fossem utilizados contra as pessoas, como ocorreu no regime autoritário (Fausto, 1994, p. 525).

na prática. O massacre de índios e a invasão de suas terras não deixam dúvidas a respeito dessa distância (Fausto, 1994, p. 525).

Essa distância entre o texto legal e a realidade tornou-se evidente, como no caso transcrito acima. Além disso, a Carta gerou desafios futuros: o sistema tributário redistribuiu recursos sem contrapartidas claras, a previdência social foi sobrecarregada por benefícios insustentáveis, e a rigidez na administração pública limitou a eficiência do Estado (Fausto, 1994).

A Constituição de 1988 encerrou formalmente o regime autoritário, mas a transição democrática, iniciada em 1974, foi lenta e controlada pelo próprio governo, sem rupturas significativas. Diferentemente da Espanha, onde a monarquia e o Pacto de Moncloa¹¹ facilitaram uma democratização mais articulada, o Brasil manteve no poder figuras do antigo regime, e a sociedade civil, menos organizada, não conseguiu impor mudanças profundas (Fausto, 1994). A transição evitou conflitos sociais, mas também deixou intocados problemas crônicos, como desigualdade, corrupção e clientelismo. O consenso superficial em torno da democracia permitiu a perpetuação de práticas autoritárias, resultando em uma "situação democrática" frágil, distante de um regime consolidado.

Como o Brasil e como a própria democracia, a Constituição de 1988 também é imperfeita. Envolveu movimentos contraditórios e embates formidáveis entre forças políticas desiguais, e inúmeras vezes errou de alvo. Conservou intocada a estrutura agrária, permitiu a autonomia das Forças Armadas para definir assuntos de seu interesse, derrubou a proposta da jornada de trabalho de quarenta horas, manteve inelegíveis os analfabetos — embora tenha aprovado seu direito de voto. E, fruto de seu inevitável enquadramento histórico, nasceu velha em seus capítulos sobre o sistema eleitoral e em sua ânsia de regular as minúcias da vida social. Mas a Constituição de 1988 é a melhor expressão de que o Brasil tinha um olho no passado e outro no futuro e estava firmando um sólido compromisso democrático. Foi assinada por todos os partidos — inclusive o PT. Ela é moderna nos direitos, sensível às minorias políticas, avançada nas questões ambientais, empenhada em prever meios e instrumentos constitucionais legais para a participação popular e direta, e determinada a limitar o poder do Estado sobre o cidadão e a exigir políticas públicas voltadas para enfrentar os problemas mais graves da população (Schwarcz, 2015, p. 724).

¹¹ Firmado na Espanha em 1977, o Pacto de Moncloa reuniu forças políticas, econômicas e sociais de orientações muito diferentes, de conservadores a comunistas, passando por empresários e sindicatos, para enfrentar uma crise profunda marcada por inflação alta, desemprego, instabilidade institucional e a transição pós-Franco. Sob a liderança do então primeiro-ministro Adolfo Suárez, o acordo estabeleceu bases para estabilização econômica e consolidação democrática, mostrando que sociedades divididas podem encontrar soluções comuns quando há diálogo amplo, responsabilidade cívica e compromisso com o interesse nacional (Revista Veja, 2025)

Dentre as citadas minúcias da vida social do trecho acima, é necessário salientar que a inclusão da temática racial nos trabalhos da ANC, ainda que inicialmente celebrada pelo Movimento Negro¹², logo revelou-se um espaço restrito e fragmentado. A abordagem do tema como "questão de minoria", enquadrada na Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias, refletia uma visão contrária às demandas por reconhecimento estrutural do racismo. A escassez de debates formais (apenas dois encontros)¹³ e a dificuldade de formar quórum mostraram a pouca atenção ao assunto. Apesar disso, foi nesse cenário limitado que o movimento negro apresentou propostas fundamentais, como a titulação de terras quilombolas e a criminalização do racismo, articulando-se com aliados políticos como Benedita da Silva¹⁴ (Partido dos Trabalhadores, o PT), Carlos Alberto Caó (Partido Democrático Trabalhista, o PDT) e Paulo Paim (PT) (Gomes, Rodrigues, 2018). As reivindicações do Movimento Negro estavam ancoradas na denúncia do mito da democracia racial e na exigência de reparação histórica. Ainda assim, a subcomissão enfrentou resistências já em sua fase inicial, especialmente quanto ao caráter "subjetivo" do preconceito racial, que levou a descartar sua criminalização direta, limitando-a aos meios de comunicação:

A proposta de criminalização do preconceito racial foi considerada impossível de ser realizada. Conforme justificativa apresentada no anteprojeto, a impossibilidade de implementação estaria em sua característica de personalidade, trazendo à tona a dimensão subjetiva do comportamento

¹² Não foi possível identificar todas as entidades do movimento negro que estiveram presentes na subcomissão. Os nomes a seguir estão (entre as) pessoas/representantes que fizeram uso do direito de voz durante as discussões e, dessa forma, não dizem respeito ao todo. Foram registrados: Lélia Gonzáles, Helena Teodoro e Maria da Graça dos Santos, do Movimento Negro Unificado (MNU); Murilo Ferreira, da Fundação Afro-brasileira de Recife; Lígia Garcia Melo, do Centro de Estudos Afro-brasileiros; Orlando Costa, do Instituto Nacional Afro-brasileiro (INABRA); Januário Garcia, Mauro Pare, Professor Lauro Lima, Professor Paulo Roberto Moura, Natalino Cavalcanti de Melo e Raimundo Gonçalves dos Santos, do Núcleo Cultural de Girocan da Bahia; Lino de Almeida, do Conselho de Entidades Negras da Bahia; Marcília Campos Domingos, do Centro de Estudos Afro-Brasileiros (CEAB); B. de Paiva, do Teatro Experimental do Negro (TEN); Hugo Ferreira e Ricardo Dias, do Conselho da Comunidade Negra de São Paulo; e João do Pulo Carlos de Oliveira, Joel Rufino e Gilberto Gil (Gomes, Rodrigues, 2018, p. 7).

¹³ Cronograma de compromisso da Subcomissão dos Negros, População Indígena, Pessoas Deficientes e Minorias: 27/04/87 – Deficientes mentais, alcoólatras e deficientes auditivos; **28/04 – Negros**; 29/04 – Populações indígenas/homossexuais; 30/04 – Deficientes físicos/ostonizados/hansenianos/talassêmicos; **04/05 – Deficientes visuais/hemofílicos/negros**; 05/05 – População indígena/presidiários (incluindo visita ao presídio da Papuda, em Brasília), minorias raciais e religiosas; 06/05 – Visita à aldeia Kaiapó, na reserva Gorotiré, no sul do Pará (Rodrigues, 2005 *apud* Gomes, Rodrigues, 2018, p.6. Grifos nossos)

¹⁴ Benedita da Silva, nascida em 1942, foi a primeira mulher negra a ocupar os cargos de Vereadora do Rio de Janeiro, Deputada na Assembleia Constituinte de 1988 (única mulher negra na Constituinte), Senadora e Governadora do Estado do Rio de Janeiro. Foi Ministra da Secretaria Especial de Trabalho e Assistência Social no primeiro governo do Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva *(Camara dos Deputados, 2026).

social. A não criminalização do preconceito seria compensada pela criminalização da discriminação e pela “ação da educação que passa a cuidar desse assunto pela base, promovendo a correta interpretação da história das populações”. Dessa forma, o artigo (proposto pela Subcomissão à Comissão da Ordem Social) passaria a ter a seguinte redação: *Art. 3º – Constitui crime inafiançável subestimar, estereotipar ou degradar grupos étnicos, raciais ou de cor, ou pessoas pertencentes aos mesmos, por meio de palavras, imagens ou representações, através de quaisquer meios de comunicação* (Gomes, Rodrigues, 2018, p. 9).

Outro artigo proposto pela subcomissão que foi omitido do texto final foi o Artigo 4º:

Art. 4º – Não constitui privilégio a aplicação, pelo Poder Público, de medidas compensatórias visando à implementação do princípio constitucional de isonomia a pessoas ou grupos vítimas de discriminação comprovada (Rodrigues¹⁵, 2005 apud Gomes, Rodrigues, 2018, p. 8).

Essa dispersão ou omissão dos artigos propostos acabou por não fazer chegar à comissão de sistematização da ANC toda a discussão sobre ações afirmativas (Gomes; Rodrigues, 2018). Apesar de a Constituição de 1988 criminalizar o racismo sem detalhar claramente suas formas de ocorrência (um avanço em relação à Lei Afonso Arinos¹⁶, de 1951, que o tratava como mera contravenção), ela também consolidou direitos fundamentais, como a inserção da cultura africana na identidade nacional, a valorização da diversidade racial nos currículos escolares, a garantia de terras quilombolas e a proteção de direitos previstos em tratados internacionais. Embora insuficientes frente às demandas do movimento negro, essas conquistas pavimentaram o caminho para legislações posteriores mais abrangentes.

Portanto, o crime cometido pelos agentes da Brigada Militar contra Júlio Cesar ocorreu antes destes avanços conquistados a partir da Constituição de 1988. À época do crime, em 1987, racismo era apenas uma contravenção, e isso é crucial para o entendimento de todos os meandros do caso. E foi também à essa época que, na cidade de Porto Alegre, alguns jovens da periferia começaram a criar grupos de dança, inspirados pela *Black Music* estadunidense, num movimento que começava a tomar corpo simultaneamente em várias cidades brasileiras, o Movimento Hip Hop.

¹⁵ RODRIGUES, T.C. **Movimento negro no cenário brasileiro**: embates e contribuições à política educacional nas décadas de 1980-1990. 114f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2005.

¹⁶ Em anexo ao final da dissertação.

2.3 O movimento Hip Hop nos anos 1980 e o surgimento dos L.O.R.D.S.

Para melhor compreender o início do Movimento Hip Hop no Brasil, se faz necessário contextualizar brevemente seu surgimento e dos segmentos sociais a ele relacionados em sua origem.

O Hip Hop começou no Bronx, em Nova Iorque, nos anos 1970. Tudo iniciou numa festa organizada pelo DJ (controlador dos toca-discos) jamaicano Kool Herc em 1973, que acabou marcando a história da música. Herc teve a ideia de tocar só os trechos instrumentais e as batidas mais fortes das músicas de funk e soul, criando um ritmo que não parava de fazer todo mundo dançar. Esses trechos ficaram conhecidos como *breaks*. Os *breaks* são fornecidos pelos DJs e seus toca-discos para os MCs (*mic controller*, em inglês, o controlador do microfone), e foram a base para o surgimento do RAP¹⁷, do *breaking*¹⁸, do grafite e do conhecimento, o chamado à consciência, capaz de produzir aprendizado a quem ouve, que são considerados os Cinco Elementos da Cultura Hip Hop (Mendes; Neiva, 2019).

O RAP é a música do Hip Hop, onde as rimas são faladas pelos MCs sobre um ritmo. O *breaking* é a dança, com movimentos acrobáticos executados pelos *B-Boys* e *B-Girls* (os especialistas na dança), sincronizados com a música. E o grafite é a arte visual do Hip Hop, feita com spray nas paredes da cidade.

Essas manifestações ganharam força entre os jovens negros e latinos que moravam nas áreas mais pobres e perigosas de Nova Iorque. Para eles, o Hip Hop era uma forma de protesto, mas também de diversão e identidade. Alguns dos primeiros grupos e artistas famosos do hip hop foram Grandmaster Flash and the Furious Five, Afrika Bambaataa and the Soulsonic Force, Sugarhill Gang, Kurtis Blow e Run DMC, todos estadunidenses (Jornal do Rap, 2023).

Nos anos 1980, o Hip Hop ficou ainda mais famoso, principalmente porque a MTV¹⁹ estadunidense começou a veicular videocliques de RAP. E o Hip Hop começou a se misturar com outros estilos musicais, como rock, pop e reggae, oferecendo novas variações sonoras que atraíram mais fãs. Na década seguinte, o Hip Hop virou um

¹⁷ Sigla para *Rhythm and Poetry*, ritmo e poesia, em inglês.

¹⁸ Dança de rua que representa um dos Cinco Elementos da Cultura Hip Hop.

¹⁹ Acrônimo para *Music Television*. Canal de televisão estadunidense criado em 1981, voltado para a veiculação de videocliques musicais e que causou uma revolução no mercado da música na década de 1980.

fenômeno mundial, com músicas nas paradas de sucesso e prêmios importantes. Foi nessa época que surgiram os dois principais tipos de RAP: o *Gangsta RAP*, com letras violentas sobre a vida nas ruas, e o RAP Alternativo, com letras mais críticas sobre questões sociais e políticas. As décadas seguintes presenciam a evolução lírica, musical e de conhecimento desse fenômeno (Jornal do Rap, 2023).

No Brasil o Hip Hop chegou nos anos 1980, trazido por grupos de *break dance* que se encontravam na Galeria 24 de Maio e na estação São Bento, em São Paulo. Eles ouviam músicas americanas e inventavam seus próprios passos de dança. Quem deu o pontapé inicial nessa cena foi Nelson Triunfo, considerado o pai do Hip Hop brasileiro.

Além da dança, o RAP também começou a ganhar espaço por aqui. Os primeiros *rappers* brasileiros foram inspirados pelo *funk*, *soul*, *reggae* e samba. Eles usavam o RAP para contar suas histórias das periferias e protestar contra as injustiças sociais. Nos anos 1990, o RAP brasileiro virou um movimento cultural e político forte, ganhando mais reconhecimento. O RAP se misturou com outros estilos como rock, pop e samba. Nos anos 2000, o RAP brasileiro continuou evoluindo, trazendo novos elementos sonoros e visuais. O RAP foi inserido na era digital e nos grandes festivais, conquistando um público ainda maior e mais diversificado (Jornal do Rap, 2023).

Já no Rio Grande do Sul, o Hip Hop fez um caminho semelhante, com os primeiros *breaks* sendo ouvidos nos bailes da periferia de Porto Alegre, no início da década de 1980. Além disso, no Rio Grande do Sul o movimento teve o impulsionamento do primeiro programa televisivo sobre o tema do país, *Hip Hop Sul*, no ar pela Televisão Educativa do Rio Grande do Sul (TVE-RS) a partir de 1999, levando a produção gaúcha para todo o Estado e para algumas praças do país que repetiam o programa (Ferreira, 2023).

A partir desta contextualização chega-se ao conjunto musical de RAP L.O.R.D.S. (sigla para Legião Organizada Revolucionária dos Direitos Sociais), oriundo da cidade de Porto Alegre, que iniciou sua carreira no ano de 1983. Originalmente um grupo de *Breaking* chamado Cosmos (Figura 05), formado por Oswaldo Niluk Júnior, o MC Jr (mais tarde conhecido como Piá), Edson Legal e Sérgio Rodrigues, além de outros integrantes esporádicos.

Figura 05 – Grupo de *Breaking* Cosmos, da esquerda para a direita: Sérgio Rodrigues, Edson Legal, Romeu e Antonini - 1983



Fonte: Acervo pessoal Piá, 2025.

O contato com a cena de RAP emergente nos Estados Unidos à época incentivou os integrantes do Cosmos a começarem a escrever letras e a rimar, em transição para um conjunto de RAP propriamente dito, posteriormente batizado de L.O.R.D.S., por volta do ano de 1988 (Figura 06).

Figura 06 – o conjunto musical L.O.R.D.S., da esquerda para a direita: Edson Legal, Paulo Jaques, Sergio Rodrigues, Piá e Luciano Duarte - 1989



Fonte: Acervo pessoal Piá, 2025.

O nome do conjunto tem uma origem inusitada. A despeito do nome que denota o posicionamento político do grupo, seu batismo se deu de forma completamente

improvisada, no calor do momento. Esse momento era uma entrevista ao vivo num programa de rádio comandado por Mano Dêlcio DJ, na rádio porto-alegrense Princesa AM²⁰. Ao serem indagados pelo apresentador sobre o nome do grupo, os integrantes se deram conta que este ainda não existia, como conta Piá:

Lembro que no Mano Delcio DJ, quando ele perguntou qual é o nome do grupo, acho que a gente levou uma música chamada “carta ao presidente” (ao programa de rádio), a gente não tinha nome para o grupo ainda. A gente tinha um time de futebol no bairro que era LORDS, time de fim de semana, o time de futebol que a gente tinha, tinha camisetas, naquela época era muito forte, isso de cada rua, cada quebradinha ter time, mandava fazer a camiseta, o time tinha camiseta branca e preta, né? LORDS era o nome, (e eu) nem sei por quê. É, e daí o seguinte, como a gente ouvia bandas (estadunidenses) como N.W.A. (sigla para Niggas With Attitude) com essa coisa muito questionadora social, e com essas siglas (como nome das bandas) a gente resolveu tornar LORDS uma sigla para não ser só inglês. Uma sigla né? Então, inicialmente, quando o Delcio perguntou, “qual é o nome do grupo?” “Ah, é LORDS, né?” Os mesmos caras do grupo jogavam no time. Depois a gente acrescentou (Legião Organizada Revolucionária dos Direitos Sociais) em função das nossas influências, né, pra ter essa coisa mais social (Piá²¹, 2025).

Após a consolidação dos L.O.R.D.S. como um conjunto musical, ocorreram participações em programas de rádio especializados, participações do conjunto em álbuns coletivos de RAP, com canções próprias. Concomitante a essa evolução do conjunto, ainda havia o trabalho de Piá (Figura 07) como radialista especializado em RAP, na extinta rádio porto-alegrense Ipanema FM.

Figura 07 - Oswaldo Niluk Júnior, o Piá - 2018



Fonte: Acervo Pessoal Piá, 2025.

²⁰ A rádio Princesa AM foi fundada no ano de 1970 e durou até o ano de 1997 em sua primeira fase (como radio convencional). Após esse primeiro momento, ela teve períodos esporádicos de sobrevivência como Web Radio até ser definitivamente encerrada em 2024 (Wikipedia, 2025).

²¹ Entrevista concedida presencialmente em 19 de maio de 2025.

Todo esse caminho trilhado pelos L.O.R.D.S. culmina com o lançamento, no ano de 1994, de único álbum de estúdio do grupo, denominado “Homem Errado”. Esse álbum teve uma boa recepção no cenário RAP brasileiro à época, levando o conjunto a se apresentar em diversas ocasiões no Rio Grande do Sul e em outros estados, a participar em programas de TV como o YO! MTV Raps (da emissora de televisão Music Television Brasil), entre outros feitos (Piá, 2024).

Os L.O.R.D.S. encerraram suas atividades no ano de 1996. Hoje Piá segue em atividade, com trabalhos como DJ, locutor, professor de técnicas de DJ e produtor musical, para além da sua história no Movimento Hip Hop. Luciano Duarte tocou em outros grupos musicais e atualmente reside em Portugal, Paulo Jaques hoje é comissário de bordo, Edson Legal é segurança condominial e Sérgio Rodrigues passou em concurso público (Piá, 2025).

O único álbum dos L.O.R.D.S, que em sua capa estampa a fotografia de Júlio César e noticia seu assassinato, é o objeto de estudo desta dissertação. Na seção seguinte exploramos a trajetória da produção das capas de discos e especificamente o processo de criação da capa do “Homem Errado”

3 A EVOLUÇÃO DAS CAPAS DE ÁLBUNS MUSICAIS E A PRODUÇÃO DA CAPA DO “HOMEM ERRADO”

A história da produção fonográfica teve início no final do século XIX. Neste cenário, as capas de disco, que nos seus primórdios eram apenas invólucros para armazenamento dos discos, também tiveram uma notável evolução, se transformando em potentes instrumentos de divulgação para os artistas e de propagação de ideias, de visões de mundo. Os L.O.R.D.S. fizeram uso dessa potência na capa do álbum “Homem Errado”. Esta seção busca rememorar a trajetória da produção de capas de álbuns, e tratar especificamente da criação da capa do único álbum musical do grupo L.O.R.D.S.

3.1 As origens das capas de álbuns, nos Estados Unidos e no Brasil

A trajetória tecnológica da reprodução sonora registrada tem suas origens no último quarto do século XIX. O fonógrafo, patenteado por Thomas Edison em 1877, representou o marco inaugural desse processo, possibilitando pela primeira vez a gravação e reprodução mecânica de fonogramas em cilindros de cera. Essas tecnologias pioneiras foram suplantadas pelo disco (também chamados de chapas musicais à época) de 78 rotações por minuto (RPM), e que posteriormente cedeu espaço ao Long Play, o LP, este de 33 e 1/3 RPM e pelo gramofone²², em meados do século XX (Rezende, 2012), consolidando uma transição tecnológica marcante (Figura 08).

Figura 08– O fonógrafo, que reproduzia os cilindros de cera, e o gramofone



Fontes: Primeira Arte e O Som do Vinil, 2025 - [mosaico de fotos montado pelo autor].

²² Aparelho utilizado para reproduzir discos musicais através de um sistema mecânico de agulha e corneta. Essa corneta amplificava o som extraído do disco pela agulha (O som do vinil, 2025).

Essa progressão histórica não se limitou às transformações nos parâmetros de reprodução sonora, mas também se manifestou na materialidade física dos suportes. O disco, enquanto objeto, ofereceu um novo formato, com uma crescente importância para a comunicação visual aplicada às embalagens de discos.

Os primeiros discos de 78 RPM, no início do século XX, eram comercializados em envelopes de papel Kraft de tonalidade neutra, que por sua vez eram acondicionados em álbuns com capacidade para até quatro unidades (Rezende, 2012). Tais álbuns distinguiam-se visualmente apenas por variações cromáticas limitadas em suas encadernações e pela aplicação de títulos em relevo com acabamento dourado ou prateado - elementos tipográficos presentes tanto na lombada quanto na capa frontal.

A denominação “álbum” tem uma origem curiosa, segundo Laus:

Por influência da música de concerto, que exigia vários discos para reprodução das obras orquestrais, aparecem os álbuns para guardar os discos e organizar a discoteca. Aliás, a tradição norte-americana de utilizar a palavra álbum para os LPs, até a chegada do CD, tem sua origem nesse fato. Os álbuns de discos eram em muito semelhantes aos álbuns fotográficos (de onde tiraram o nome), com capa de material em tecido encerado imitando couro e várias divisões internas contendo cerca de seis a 12 envelopes. Trabalhadas pelos encadernadores, recebiam estampas prateadas e douradas, com o nome dos proprietários, autores musicais, ou numeração, no rosto e nas lombadas. Algumas, mais sofisticadas, já vinham com elementos e molduras em relevo. Evidentemente, esses álbuns eram comprados vazios, não tendo inicialmente nenhuma relação direta com a produção fonográfica (1998, p. 121).

A capa apresentava em seu centro uma espécie de “janela” (recorte circular), que permitia a visualização do selo do disco, que por sua vez informava título da canção, quem a performava, além da empresa que publicava este título (Figura 10).

A título de exemplo, na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, na década de 1910, diversas lojas de eletrodomésticos passaram a vender esses discos. Estes estabelecimentos também ofereciam os gramofones. Lojas como a Casa Hartlieb, ou o Emporio Phonographico A Elétrica (Figura 09) que logo se tornaria uma das primeiras fabricas de disco do mundo (Vedana, 2006).

Figura 09 – Anúncio de jornal da casa A Electrica, que oferecia gramofones e chapas (LPs), de Porto Alegre



Fonte: Vedana, 2006, p.25.

Os compradores não tinham acesso a esses discos, como se tornou comum anos mais tarde. Eles ficavam em prateleiras, numa disposição semelhante a uma biblioteca (com apenas a lombada visível ao vendedor). O vendedor apenas tinha acesso a estas prateleiras, e os clientes adquiriam os discos por indicação das novidades que eram informadas através dos anúncios nos jornais. O ritual de apreciação das capas e escolha dos discos a serem adquiridos ainda não acontecia.

Figura 10 – Exemplo das primeiras capas de disco, em papel Kraft



Fonte: Sastre e Martel, 2016.

O contexto comercial da época revela particularidades significativas: estabelecimentos especializados na venda de discos eram raros. Essa conjuntura, somada à ausência de atrativos visuais nas embalagens (Figura 10), resultava em

uma exposição mercadológica que privilegiava essa disposição vertical dos álbuns. Tal configuração, portanto, exercia influência direta nos padrões de interação do consumidor com o produto.

As embalagens surgem como resposta a necessidades básicas de contenção, proteção, conservação e transporte de mercadorias. Contudo, o desenvolvimento industrial do século XX atribuiu a esses artefatos funções complementares, como a identificação do fabricante e a capacidade de persuasão visual do potencial comprador. No caso específico dos suportes fonográficos, essa dupla função alcançaria sua plena expressão com as inovações introduzidas por Alex Steinweiss no design de capas.

A história do design de capas de discos divide-se claramente em um antes e um depois de Steinweiss. Quando o designer estadunidense ingressou na Columbia Records²³ em 1939, encontrou um cenário visualmente árido: os discos de 78 RPM eram armazenados nos referidos envelopes pardos, desprovidos de qualquer apelo gráfico, inseridos em álbuns que se diferenciavam apenas por títulos em relevo dourado ou prateado sobre capas monocromáticas (Heller, 2011). Nesse contexto em que os discos eram comercializados como meros acessórios de gramofones em lojas de eletrodomésticos, Steinweiss percebeu o potencial inexplorado da embalagem como interface entre a música e o público.

Sua abordagem revolucionária transformou cada capa em uma miniatura de poster, aplicando princípios do Modernismo europeu - simplificação formal, cores planas e composições geométricas - para criar metáforas visuais que traduziam a essência musical. O impacto foi imediato e mensurável, demonstrando pela primeira vez o valor comercial do design gráfico aplicado à música (Heller, 2000)²⁴. Mais do que decorativas, suas soluções visuais - como o piano solitário iluminado por um poste em *Rhapsody in Blue* ou as mãos estilizadas em *Boogie Woogie* - estabeleceram um novo paradigma onde a embalagem tornava-se parte integrante da experiência musical (Figura 11).

²³ A Columbia Records é uma gravadora americana de propriedade da Sony Music Entertainment, uma subsidiária da Sony Music Group, a divisão americana do conglomerado multinacional Sony. Fundada em 1889, a Columbia é a marca mais antiga ainda existente no ramo de som gravado (Wikipedia, 2025).

²⁴ A capa que Steinweiss criou para a gravação da Sinfonia Eroica, por Bruno Walter, resultou em um aumento de 895% nas vendas (em relação a sua versão anterior com a capa em papel kraft) (Heller, 2011).

Figura 11 – Capas dos álbuns ‘Eroica’, ‘Rhapsody in Blue’ e ‘Boogie Woogie’, criadas por Alex Steinweiss



Fonte: The Vinyl Factory, 2014 - [mosaico de fotos montado pelo autor].

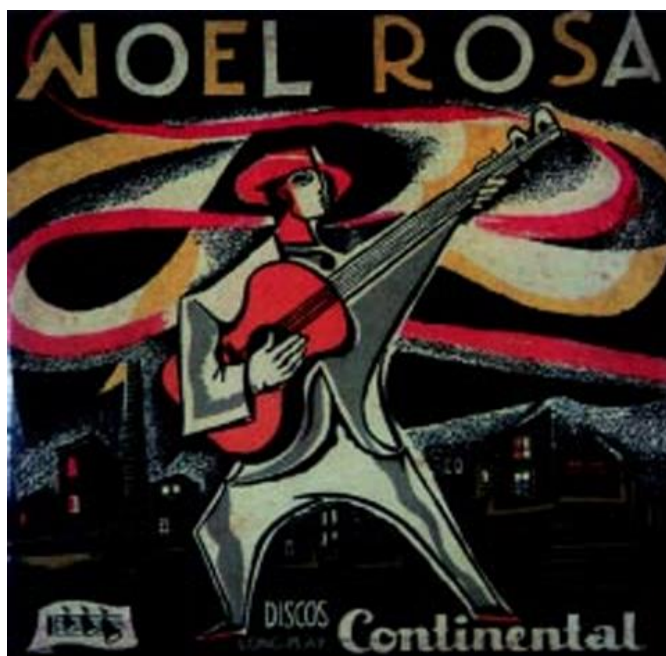
Nos anos 1950, Steinweiss enfrentaria outro desafio histórico ao desenvolver a capa de papelão para os novos LPs de 33 rpm (Heller, 2011). Este formato, que se manteria como padrão industrial por quatro décadas, resolvia não apenas questões práticas de armazenamento do vinil, mas oferecia pela primeira vez um suporte ideal para a expressão gráfica, com espaço para ilustrações, fotografias e textos. Apesar de seu estilo ilustrativo ter sido gradualmente substituído pela fotografia na era do rock, as inovações de Steinweiss criaram as bases conceituais e materiais que permitiriam o florescimento do design fonográfico como linguagem autônoma.

A criação de Steinweiss permitiu que as capas de disco se transformassem em potentes meios de propagação de ideias. Sejam criações gráficas que conversavam com o conteúdo sonoro dos álbuns, sejam fotografias dos artistas, ou qualquer outro formato gráfico, as capas acabaram por se tornar parte essencial do projeto artístico que constitui um álbum musical, uma espécie de vitrine.

Já no Brasil, o início da utilização de recursos gráficos nas capas de disco é diverso ao estadunidense. Esta se deu em discos lançados pela Gravadora Continental, por volta de 1946, em discos voltados para o público infantil (Laus, 1998).

No início da década de 1950, surgem os primeiros discos brasileiros de 78 RPM com capas personalizadas. Como visto em álbuns importados à época, estas capas eram produzidas em um cartão de papel rígido e uma espécie de lâmina impressa com tudo que caracterizava uma capa de disco: fotos, desenhos, nome do artista, título do disco, logo da gravadora.

Figura 12 – Capa do álbum *Noel Rosa*, da Gravadora Continental (1947)



Fonte: Laus, 1998.

Segundo Laus (1998), colecionadores afirmam que poucos discos brasileiros foram lançados neste formato, que tem como exemplo a Figura 12:

Um deles, no selo Capitol, traz as melodias do filme *Somos dois*, estrelado por Dick Farney, com composições de Klecius Caldas. O design faz um mix de tipografia, ilustrações e foto do rosto de Dick Farney, seguindo a linha dos cartazes de cinema da época. Outro álbum, *Mário Reis apresenta músicas de Sinhô*, também de 1950, usa desenho de instrumentos e notas musicais estilizadas compondo com a tipografia sobre fundo geral preto. O mais admirável deles é um álbum com músicas de Noel Rosa cantadas por Aracy de Almeida, que traz na capa um belo (e completamente atual) desenho de Di Cavalcanti, tendo no interior desenho a traço de Augusto Rodrigues datado de 1947 (Laus, 1998, p. 123).

Já o formato Long Play, o LP, foi lançado nos Estados Unidos em 1948 pela Columbia Records. Com suas 33 e 1/3 RPM, era uma antiga aspiração dos apreciadores das músicas de concerto, que sofriam com as várias interrupções em suas audições para virar os discos (Laus, 1998), já que a reprodução de cada lado dos discos de 78 RPM rapidamente terminava. Esta tecnologia chegaria ao Brasil em meados de 1951, trazendo outra novidade: em virtude do desenvolvimento tecnológico do pós-Guerra, especialmente nos derivados de Petróleo, permitiu-se a substituição do acetato, até então matéria-prima dos discos, pelo vinil²⁵, de custo de produção mais barato.

No início desta nova era, os lançamentos eram esparsos, pelo fato de existirem no Brasil poucos reprodutores de discos capazes de tocá-los em 33 e 1/3 RPM. Mas novamente o cenário do pós-Guerra exerceu influência, com o surgimento de toca-discos baratos, utilizando os plásticos desenvolvidos nessa época, além de outro fator que revolucionaria o mercado consumidor: o surgimento do público jovem (Laus, 1998).

Os primeiros LP's editados no Brasil eram compilados de vários artistas, sendo a ilustração a opção disponível no momento. A fotografia só seria incorporada em anos posteriores. Isso acompanhava o comportamento da publicidade como um todo à época, que era totalmente baseada em ilustrações (Laus, 1998).

A partir da segunda metade dos anos 1950, as capas começam a incorporar trabalhos fotográficos. As capas eram produzidas por "duplas de criação", ilustrador e fotógrafo (Barat, 2018). As fotos eram trabalhadas pelo ilustrador, que adicionava elementos gráficos e letreiros feitos à mão, já que catálogos de fotoletras só surgiriam por volta de 1958-59 (Laus, 1998). Uma das duplas com uma visualidade mais ousada para a época era composta pelo artista visual Cesar G. Vllillela e pelo fotógrafo Chico Pereira, que seriam os grandes responsáveis pela criação da estética visual do movimento da Bossa Nova (Barat, 2016). Especialmente a imagem dos artistas passa a ser exposta na capa dos discos, como uma forma de divulgação da imagem dos artistas, como pode ser visto na figura 13:

²⁵ Tipo de material plástico utilizado na fabricação de diversos produtos. Ele é composto principalmente por policloreto de vinila (PVC), um polímero termoplástico (Defendi, 2025),

Figura 13 – Capa do álbum “Chega de Saudade” (1959), de João Gilberto, de autoria de Villela e Pereira



Fonte: G1, 2020.

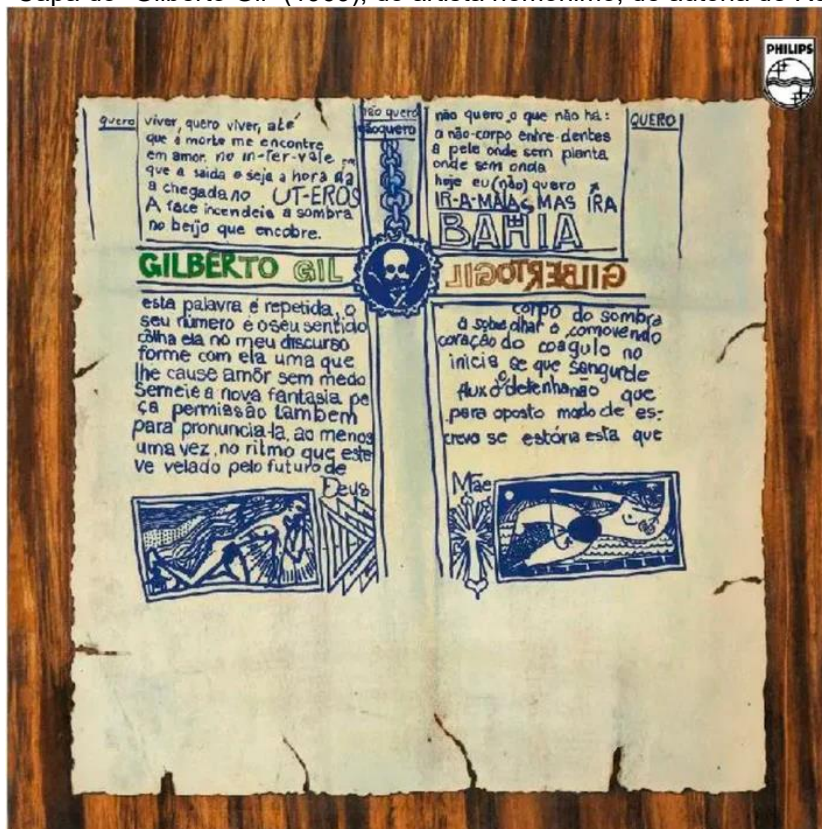
Na década seguinte, destaca-se o movimento Tropicalista na música brasileira, tendo o *designer* Rogerio Duarte como um de seus integrantes (Barat, 2016). Sendo a Tropicália um movimento de origem baiana, a força e coesão desse grupo impediu as gravadoras de interferirem neste projeto:

Quando a gente entra, vem como um grupo: ‘nós já temos a nossa equipe. Temos o cara que vai fazer a capa, o cara que vai também escrever o texto, etc. Quer dizer, nós temos o coração e a cabeça’. A integração era nesse nível. (Duarte²⁶, 2003, *apud* Barat, 2018, p 71-72).

A capa do álbum de Gilberto Gil, lançado em 1969 (figura 14), serve como exemplo das inovações visuais trazidas por esse grupo na criação de capas de disco:

²⁶ DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

Figura 14 – Capa do “Gilberto Gil” (1969), do artista homônimo, de autoria de Rogerio Duarte



Fonte: Slipcue.com, 2025.

A capa de Rogerio Duarte combina foto com textos e desenhos feitos à mão pelo próprio Gilberto Gil, num estilo que mescla psicodelia e elementos esotéricos (Barat, 2016). Interessante é a definição de um *site* estadunidense especializado em música, o *Slipcue.com* (1998): “[...] a capa deste (álbum) é um pergaminho desgastado com algumas letras malucas do Gil escritas nele...”²⁷

Esse período viu agentes de diversos segmentos culturais trabalharem em conjunto. As gravadoras, embora diante de um produto de ampla aceitação popular – o disco – e em um contexto de expansão do mercado de massa, não priorizavam a contratação de mão de obra especializada para atender a esta demanda. A prática de recrutar amigos e conhecidos próximos para a execução das capas era a estratégia para adaptação em um cenário de subdesenvolvimento industrial. Em um mercado da arte ainda restrito para jovens profissionais, as capas de discos consolidaram-se não

²⁷ Tradução livre de slipcue.com: the cover art on this one is of a frayed parchment with some wacked-out Gil lyrics written on it...

apenas como um veículo de divulgação para artistas plásticos e designers gráficos, mas também como um segmento que oferecia boa remuneração (Barat, 2016).

A evolução na criação e produção de capas de álbuns, que essa subseção pretendeu mostrar, fornece as bases da linguagem visual e de novos elementos de produção de capas que veremos na próxima subseção e que foram empregadas por Oswaldo Niluk Júnior, o *rapper* Piá, na confecção da capa do disco “Homem Errado”, do conjunto musical L.O.R.D.S..

3.2 A criação da capa do álbum “Homem Errado”

A capa (e contracapa) do álbum “Homem Errado” (Figuras 15 e 16), tem uma constituição totalmente diversa às capas de discos de RAP contemporâneos a ela. Essa capa é fruto do trabalho de uma pessoa: Piá, que foi o responsável pela criação, pesquisa e confecção da mesma:

Figura 15 – Capa do álbum “Homem Errado”, dos L.O.R.D.S. (1994)



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 16 – Contracapa do álbum “Homem Errado”



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Com uma metodologia totalmente artesanal, motivada pela falta de recursos, tanto financeiros quanto tecnológicos, esta capa é um exemplo do *ethos punk* (DIY)²⁸. Apesar de estarmos falando de um estilo musical diverso, o RAP, há uma aproximação entre ambos no que diz respeito às atitudes desafiadoras a autoridades e normatividades sociais:

O aspecto "faça você mesmo" do punk contribui ainda mais para sua natureza subjetiva. O punk sempre incentivou o envolvimento popular, desde a criação de fanzines e a organização de shows até a formação de bandas e a gravação independente de músicas. Esse espírito "faça você mesmo" significa que o punk não é apenas consumido, mas criado ativamente por seus participantes,

²⁸ Do It Yourself, faça-você-mesmo, no inglês.

levando a uma gama diversificada de expressões e interpretações²⁹ (Vandergast, 2016)

Como descrito acima, o envolvimento popular na criação é um elo entre estes dois estilos musicais marginais. Especificamente no caso da capa do “Homem Errado”, pode-se notar essa aproximação com as capas de álbuns *punks* do início do movimento (final dos anos 1970 e primeira metade dos anos 1980), por conta de sua estética “suja” e uso de colagens e desenhos feitos à mão, tanto nas capas quanto nas contracapas e nos encartes (Figuras 17 e 18).

Figura 17 – Capa do álbum “Grito Suburbano”, coletânea de bandas *punks* brasileiras (1982)



Fonte: Acervo Punk, 2025.

O movimento Punk surgiu nos anos 1970 em Londres como uma resposta contracultural ao sistema capitalista, criticando a mercantilização da vida e associando-se frequentemente ao anarquismo político. Originado entre as classes marginalizadas, unia seus integrantes através da revolta social, valorizando a individualidade e opondo-se à Cultura Hippie e ao rock progressivo. Além da música agressiva e letras contestadoras, o Punk influenciou a moda e a política, usando sua estética e atitude como ferramentas de protesto e comunicação de suas ideias à sociedade. No Brasil, o movimento Punk emergiu no final dos anos 70, durante a Ditadura Militar, como uma resposta agressiva à repressão estatal, ao desemprego e

²⁹ Tradução livre de a&rfactory.com: The DIY aspect of punk further contributes to its subjective nature. Punk has always encouraged grassroots involvement, from creating zines and organizing gigs to forming bands and recording music independently. This DIY spirit means that punk is not just consumed but actively created by its participants, leading to a diverse range of expressions and interpretations.

às más condições de trabalho, ganhando força entre jovens universitários e trabalhadores marginalizados de São Paulo (Assis, Zuccolotto, 2017). Embora a expressão “movimento punk” tenha se consolidado, não há uma diretriz definida capaz de dar conta de suas complexidades. Há, claro, pontos em comum, como o inconformismo e a proposta do “faça você mesmo”, que explica muito da estética punk: camisetas desenhadas à mão, bandas formadas por pessoas sem habilidade nos instrumentos, adereços improvisados com objetos do cotidiano (Viana, 2023).

Figura 18 - Capa e encarte de “Miséria e Fome”, dos Inocentes (1983)



Fonte: Acervo Punk, 2025

Vargas e Souza (2020) oferecem uma análise a respeito da produção das capas *punk* que encontra paralelos com a capa do “Homem Errado”:

Seguindo a estética dos fanzines e a proposta do “faça você mesmo”, várias capas foram feitas de maneira propositalmente amadora seguindo as características do movimento: rebeldia e crítica aos padrões sociais e contra design bem-acabado. Daí o uso da colagem aparentemente desorganizada. Como havia pouco investimento, as capas deveriam ser baratas. Uma solução recorrente era algum músico ou amigo fazer a arte, as fotografias ou os desenhos, o que, em muitos casos, comprometia a qualidade técnica do produto final. No entanto, se a falta de recursos e a postura crítica, às vezes, redundavam em trabalhos ruins, em outras situações, era condição fundamental para os selos que produziam as capas buscarem soluções criativas. Ou seja, os questionamentos acionados pela estética punk também atingiam os padrões mais conhecidos de design das capas e promoviam novas experiências no dispositivo (Vargas; Souza, 2020, p.9).

Cabe também salientar que a capa do “Homem Errado” não encontra similaridade com outras capas de álbuns de RAP brasileiro do seu ano de lançamento, 1994. Como demonstra a Figura 19, as capas de RAP da época buscavam mostrar fotos de divulgação das bandas, mostrando seus integrantes (GOG); imagens da realidade do país à época, retratando uma cela de presídio superlotada (Racionais MC's); ou ainda, fotos com uma proposta mais artística, como na capa de Thaíde e DJ Hum.

Figura 19 – Capas dos álbuns “Dia a Dia da Periferia”, de GOG (1994); “Raio X do Brasil”, dos Racionais MC's (1993); e “Brava Gente”, de Thaíde & DJ Hum (1994)



Fonte: Vaihiphop, 2025

Já a capa do “Homem Errado”, desenvolvida por Piá, se encaixa totalmente na ideia do faça-você-mesmo: foi fruto de um trabalho feito com pouquíssimos recursos, tanto técnicos quanto financeiros, e essa falta foi compensada com soluções criativas. O relato de Piá sobre o processo de criação da capa dá conta de todos esses aspectos *punks*:

A história (da produção da capa) do disco foi o seguinte, eu fui até a zero hora (jornal) e comprei aquela foto. Eu fui lá naquelas máquinas, né? Procurei a data, e “eu quero comprar essa foto”. Os caras me venderam a foto, né? E tipo assim, na época não teve direito autoral, nada, nem sabia, né, até a ignorância minha, eu peguei, comprei uma foto e usei a foto, né? Como tinha outras fotos além daquela, eu podia ter usado mais foto. Eu só não usei mais foto porque era caro para tu usar foto na capa do disco. Então aquela parada desenhada fui eu que fiz. Porque se eu botasse mais foto, era mais caro pra fazer, por causa do fotolito e tal. Na época eu fiz por uma serigrafia, o Luiz (amigo) trabalhava na Tirage (empresa de serigrafia). Ele não fez na empresa, mas ele fez o meio de campo com outro cara, que fez a serigrafia. Se eu botasse mais foto, ia ser mais caro. Então, pra não ser mais caro, eu desenhei. Eu trabalhava com Serigrafia, fazia umas camisetas em casa assim, vendia pros amigos e eu fiz na “cara dura”, até por ignorância, não era tipo desenhista, né? Mas eu fiz com nanquim, a gente usava nanquim pra desenhar, né? Então, aquilo tudo eu desenhei com uns papel manteiga, papel

poliéster. As letras (textos da capa) eu usei aquelas letras transfer³⁰ (Figura 20), saca? Comprava as cartelinhas na livraria. Então comprei as cartelinhas e pá, comprei a foto e fiz a capa com aquele conteúdo. E fui com a capa em uma pastinha pedir autorização para a dona Juçara (esposa do Júlio) (Piá³¹, 2025).

Figura 20 – Cartela de letras transferíveis, utilizadas na confecção da capa do álbum “Homem Errado”



Fonte: Medium, 2025.

Ambos os estilos musicais, RAP e *Punk*, tem uma origem parecida. Os dois são expressões culturais periféricas, feitas com poucos recursos, tanto em termos musicais propriamente ditos, quanto em sua produção visual, de divulgação. Cabe aqui salientar que ambos os estilos musicais se valiam de um instrumento de divulgação que foi essencial para o compartilhamento das ideias e produções, as *fanzines*³² (Figura 21).

³⁰ Cartelas de letras transferíveis a seco onde o elemento (letra) desejado era sobreposto sobre a superfície do projeto. Rabiscava-se sobre a letra desejada e então era realizado o processo de transferência (Trindade, 2024).

³¹ Entrevista concedida presencialmente em 19 de maio de 2025

³² Publicações amadoras, de tiragem limitada e feitas artesanalmente por fãs de temas específicos, os *fanzines* surgiram nos anos 1930 nos EUA, mas o termo foi cunhado em 1941 por Russ Chauvenet, unindo as palavras "fanatic" e "magazine". Originalmente ligados à ficção científica, depois ao punk e rock, hoje abrangem diversos assuntos. Apesar de ganharem espaço na mídia, ainda são pouco registrados em dicionários ou acervos formais. A grande imprensa os descreve como jornais alternativos, feitos com técnicas caseiras (fotocópias de uma matriz datilografada e composta de colagens fotográficas) e voltados a nichos (Magalhães, 1993).

Figura 21 – Exemplos de capas de *Fanzines*: *Aos Berros* (1983), do movimento *punk* de Juiz de Fora (MG); e *Cartel do Rap* (2009), publicação recente do Movimento Hip Hop de Foz do Iguaçu (PR)



Fontes: Memórias da Imprensa, 2025, e Fanzine Cartel do Rap, 2009.

Este entendimento do espírito *punk* observado na capa do “Homem Errado” foi exposto ao Piá, que ofereceu a seguinte impressão:

O que a gente ouvia do RAP foram os caras que surgiram em Nova Iorque na mesma época do *punk*, subgênero do rock, ele estava acontecendo entre os brancos em Nova Iorque, a comunidade negra estava desenvolvendo o RAP da mesma maneira. talvez o “faça você mesmo”, lema do *punk*, também estava no Hip Hop naquele momento. E aqui (em Porto Alegre) a gente tinha essa influência de caras que tinham influência de rock, como (os grupos estadunidenses de RAP) Run DMC, Public Enemy e Beastie Boys. E na época a gente andava muito na (Avenida) Osvaldo Aranha e as “tribos” (grupos que se identificavam com estilos musicais, como as tribos de RAP e *Punk*) tinham contato entre elas. A gente andava tanto nos bailes black quanto na Osvaldo. Todo mundo se encontrava no underground, então acho que por isso sim (tinha essa troca entre tribos). E tinha naquela época as *fanzines* que vem do *punk*. No RAP também tinham *fanzines*. São meio que umas colagens, meio coisa da época. tem essa influência *punk*, acho que sim, mas porque também o RAP conversava, eu acho que talvez o estilo que mais fosse próximo na atitude seria o *punk* (Piá³³, 2025).

Segundo o relato de Piá, era comum na época jornais como a Zero Hora venderem cópias das fotos que eram por ela publicadas em suas edições diárias. Daí vem o uso da icônica foto do repórter fotográfico de Zero Hora, Ronaldo Bernardi na capa (e que não tem nenhum tipo de crédito na mesma). Pelo fato de o artista disponibilizar de poucos recursos financeiros à época, a solução encontrada pelo

³³ Entrevista concedida presencialmente em 19 de maio de 2025.

mesmo foi desenhar o restante das imagens com o objetivo de descrever o ocorrido a partir da sua percepção, esta compartilhada com o grupo social em que se situa. Segundo Hall (2016), essa organização de conceitos de linguagem é sistematicamente organizada, com a intenção de construir sentidos a respeito de algo ocorrido. Ao serem compartilhados através dessa capa, são compreendidos pela sociedade ou por determinados grupos sociais: “qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema” (Hall³⁴, 2016, p. 37, *apud* Vargas, Bruck, 2019, p.6). Observando a capa do disco “Homem Errado” atualmente, ela pode ser pensada como um objeto de memória, pela articulação de afetos e sentidos que mobiliza.

Considerando capas de álbuns musicais como elemento mediador simbólico entre a produção e o consumo, capaz de reconstruir parte dos sentidos da música e de um determinado movimento cultural através da imagem e, além disso, possuindo o privilégio de passar de mão em mão, sendo alvo de desejo e sendo capaz de auxiliar na representação, tanto estética quanto política, de grupos marginalizados da sociedade (Vargas; Souza, 2020), a capa do “Homem Errado” é muito eficiente em, considerada sua simplicidade e linguagem direta, ser compreendida ao expor didaticamente o ocorrido. Por meio de um texto disposto em tópicos (escritos por Piá), como numa capa de jornal, a capa do álbum descreve a morte de Júlio, desde os primeiros momentos do assalto ao supermercado ao assassinato da vítima, que foi confundida com os assaltantes pelos agentes da Brigada Militar.

A capa do álbum “Homem Errado” traz uma carga de informações, tanto as inerentes ao objeto (intrínsecas) quanto as externas ao objeto (extrínsecas), que permitem o entendimento sobre o caso que relata, além de oferecer bases para uma contextualização a respeito do Brasil do final dos anos 1980, especialmente do período imediatamente posterior ao fim dos anos de regime civil-militar e anterior à Constituição de 1988.

Na próxima seção analisaremos esta capa sob um olhar museológico, apontando suas características intrínsecas e extrínsecas, buscando sustentar sua condição de objeto gerador de outras possibilidades expositivas, culturais e educativas.

³⁴ HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/ PUC-Rio, 2016

4 O “HOMEM ERRADO”: MUSEÁLIA E OBJETO GERADOR

Nesta seção analisamos a capa do álbum “Homem Errado”, do grupo musical L.O.R.D.S., sob um olhar museológico. Investigamos como se deu sua chegada ao acervo do Museu da Cultura Hip Hop RS (MUCHRS), e apontamos suas características intrínsecas e extrínsecas. Enfatizamos, nesse processo, seu potencial como um objeto gerador (Ramos, 2004) capaz de suscitar discussões a respeito do racismo que permeia a sociedade brasileira e da violência policial contra a população negra e periférica, com foco nos territórios urbanos de ocupação de população negra em Porto Alegre.

4.1 O processo de musealização do álbum “Homem Errado”

Para analisarmos a forma que se deu a incorporação do álbum ao acervo do MUCHRS, é necessária uma digressão, para que se possa entender como se formou esta instituição e seu acervo.

A concepção do MUCHRS foi uma iniciativa da Associação da Cultura Hip Hop de Esteio (ACHE), da cidade de Esteio, localizada na região metropolitana de Porto Alegre. Esta entidade encabeçou o projeto de criação do Museu em articulação com outros agentes da cultura Hip Hop do estado, tendo o *rapper* e ativista social e cultural Rafael Diogo da Silva, o Rafa Rafuagi, à frente.

Fundada em 2012, a ACHE nasceu como um projeto pautado nos valores do movimento Hip Hop. Seu foco principal é o envolvimento da juventude da periferia e a promoção das linguagens artístico-culturais do movimento, como forma de inclusão, educação e transformação social. Desde 2017, a ACHE atua por meio da Casa da Cultura Hip Hop de Esteio (CCHE). O espaço abriga oficinas culturais, apresentações, palestras e ações sociais, sendo um ponto de referência na região metropolitana de Porto Alegre. A sede conta com estrutura ampla: estúdio musical, quadra poliesportiva, horta, biblioteca, centro digital, refeitório, área de eventos e espaço empreendedor. Entre os principais projetos e ações da Casa, pode-se destacar as Oficinas 5 Elementos, o Programa Hip Hop AlimentAÇÃO, além do estúdio musical disponível para a comunidade (Santos, 2023). A ACHE é uma associação civil, sem fins lucrativos, que atua nos campos da cultura, educação e juventude, com ações voltadas para os direitos humanos.

Dentro desse amplo leque de iniciativas da ACHE, surge a ideia de um espaço museológico dedicado ao Movimento Hip Hop do Rio Grande do Sul. A criação do MUCHRS, inaugurado em dezembro de 2023, representou uma iniciativa voltada para o reconhecimento, preservação e valorização da memória e das práticas culturais do movimento hip hop no contexto gaúcho. A ACHE e agentes do movimento Hip Hop, confrontados com a ausência de espaços institucionais dedicados a essa cultura, decidiram implementar um museu que abrigasse não apenas objetos, mas narrativas, experiências e identidades ligadas ao hip hop. Essa construção do museu começou a se materializar por meio de ações coordenadas de pesquisa, coleta de acervo e envolvimento comunitário. (Santos, 2023).

O processo de implantação do MUCHRS foi guiado pela realização de nove fóruns regionais entre julho e setembro de 2021, que reuniram agentes culturais em diferentes cidades do estado. Esses fóruns serviram de base para a formação coletiva das memórias do hip hop e para a escolha de embaixadores e embaixadoras locais, responsáveis por contribuir com a formação do acervo e a preservação histórica do movimento.

A etapa seguinte, denominada “Na Estrada”, envolveu a coleta presencial de materiais nos municípios sedes de cada região, acompanhados de eventos culturais, com apresentações de grupos do movimento Hip Hop, que reforçaram o sentimento de pertencimento à iniciativa de constituição do acervo do MUCHRS. Estes eventos foram concebidos pelos embaixadores e embaixadoras de cada região, já que, estando dentro de suas próprias comunidades, entendiam o que teria mais potencial de atração de participantes (Silva, 2025). O museólogo do MUCHRS, Fúlvio Botelho Dickel, nos relata como se deram essas iniciativas:

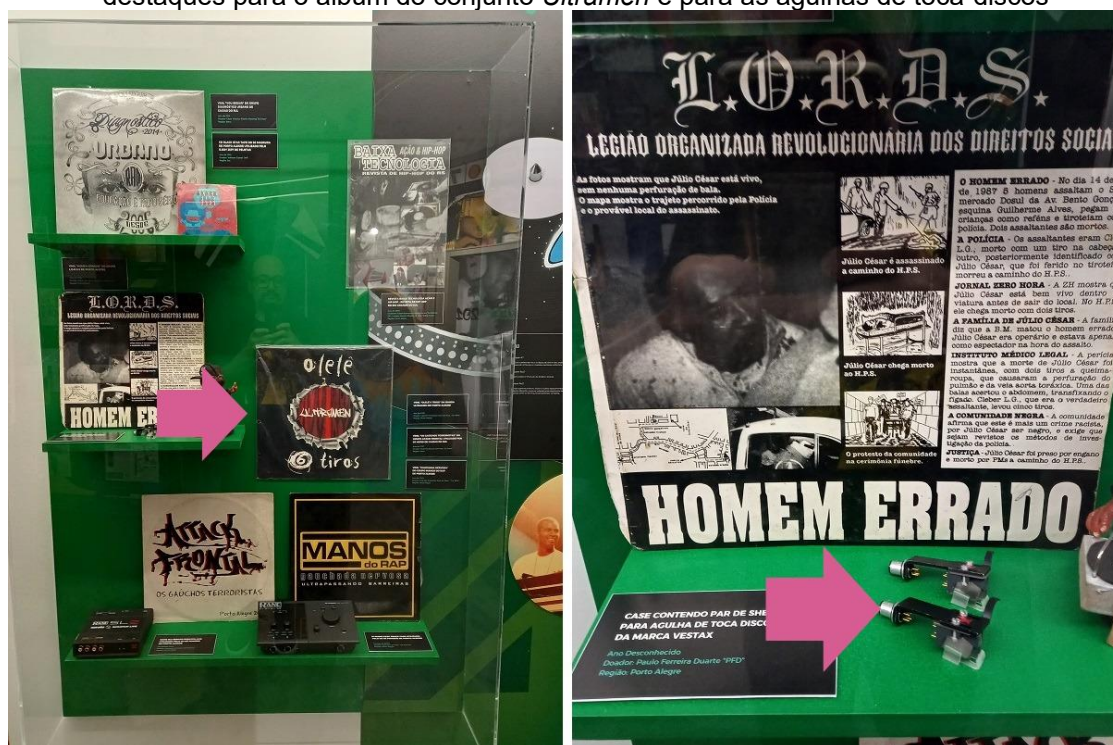
E então entender o que se poderia conseguir de acervo, as histórias que tinha por trás de cada região. E depois disso, então foi organizado o projeto na estrada, que foi a ação de recolha efetivo, né? Então, esses coletivos identificados ali, os atores (após os fóruns regionais), eles se tornaram embaixadores do museu nessas regiões e eles fizeram então toda a organização dos eventos. Porque eles sabiam como que como atrair o público, não é? Por exemplo, em Pelotas foi através das batalhas de rimas. No evento foi feito uma Batalha de Rima, que era como a galera mais chegava junto. Em Santa Maria, foi feito um best trick de skate (concurso de manobras) em praça pública. Já em Caxias do Sul foi um evento de dança dentro da Casa Fluência (ponto de cultura da cidade). E então cada localidade atraiu o público à sua maneira, não é? Cada região, em cada recolha, teve as suas especificidades. E foi bem tranquilo assim, né? A gente (MUCHRS) não botou nenhum recorte. “Ah, a gente quer tal, a gente quer de tal época”, não, a gente

deixou a galera livre pra levar o que achava que representaria a si mesmo, ao coletivo, a sua área, né? (Dickel³⁵, 2025)

A cópia do álbum dos L.O.R.D.S. (composta pela capa e pelo disco de vinil) que hoje integra o acervo do MUCHRS, foi adquirida via doação efetuada em 06 de abril de 2022, durante a ação de recolha ocorrida na região de Porto Alegre (Silva, 2025). A doação foi efetuada por Fábio Luiz Alves Pedroso, conhecido como Seguidor F., jornalista, educador social, ativista cultural e *rapper*, como informa seu perfil na rede social Instagram.

Esse álbum hoje integra a exposição de longa duração do MUCHRS, que aborda as origens do Movimento Hip Hop no Rio Grande do Sul (Figura 22). Segundo o museólogo da instituição, a capa encontra-se em um nicho destinado às práticas dos DJs. Os álbuns dos L.O.R.D.S. e do conjunto musical Ultramen, de Porto Alegre, estão neste mesmo nicho pelo fato do DJ Anderson, que era um dos integrantes dos L.O.R.D.S., atualmente fazer parte do Ultramen.

Figura 22 – O álbum “Homem Errado” na exposição de longa duração do MUCHRS, com os destaques para o álbum do conjunto *Ultramen* e para as agulhas de toca-discos



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

³⁵ Entrevista concedida presencialmente em 04 de setembro de 2025.

Uma vez incorporada ao acervo do MUCHRS, a capa do álbum torna-se passível de fornecer testemunho da realidade a que se refere. Conforme o conceito de “musealização” proposto por Stránský (1995),

Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica (Stránský³⁶, 1995, *apud* Desvalées; Mairesse, 2013, p. 57).

À luz desta conceituação, vemos a capa do álbum “Homem Errado”, dos L.O.R.D.S, ser removida de seus contexto e função originais e inserida no museu como *museália* – operação que “confere ao objeto um novo status cultural” (Desvalées; Mairesse, 2013, p. 57) ao deslocá-lo de seu contexto de consumo para o do acervo. Uma vez dentro do espaço museológico, a capa não permanece apenas ilustração gráfica e/ou invólucro de proteção do disco, mas torna-se evidência material da história do Hip Hop no Rio Grande do Sul e do caso de violência que ela narra, objeto-testemunho, servindo assim como fonte de exibição e, especialmente, de estudo:

os museólogos selecionam geralmente aquilo que eles já intitulam como “objetos” em função de seu potencial de testemunho, ou seja, pela qualidade das informações (indicadores) que eles podem trazer para a reflexão dos ecossistemas ou das culturas que se deseja preservar. “Os *museália* (objetos de museu) são objetos autênticos móveis que, como testemunhos irrefutáveis, revelam os desenvolvimentos da natureza ou da sociedade” (Schreiner³⁷, 1985, *apud* Desvalées; Mairesse, 2013, p.69).

Enfatizamos que o disco (e, por consequência, sua capa) “Homem Errado” passou a fazer parte do acervo por sua relevância dentro do Movimento Hip Hop do Rio Grande do Sul. Como foi exposto anteriormente, o álbum, como produto musical, constitui peça importante para o desenvolvimento do Movimento, já que é o primeiro

³⁶ Stránský Z. Z., 1995. **Muséologie**. Introduction aux études, Brno, Université Masaryk.

³⁷ Schreiner K., 1985. “Authentic objects and auxiliary materials in museums”, **ICOFOM Study Series**, no8, p. 63-68.

álbum de um conjunto musical solo a ser prensado em vinil no Estado. Procuramos, com este trabalho, evidenciar sua importância para além desse aspecto primeiro, já que esta capa joga luz sobre o caso do assassinato de Júlio Cesar, como veremos no decorrer desta seção.

4.1.1 Os aspectos intrínsecos da capa do álbum “Homem Errado”

Observando a capa do álbum a partir de uma abordagem museológica, é possível identificar seus aspectos *intrínsecos*. As informações intrínsecas são aquelas inferidas a partir do próprio objeto, por meio da análise de suas características físicas. Em anexo à dissertação, está a ficha catalográfica do MUCHRS, no formato digital *Google Formulários*, onde estão registradas as informações relativas ao álbum Homem Errado.

A ficha catalográfica (Figura 23) arrola as seguintes características intrínsecas ao objeto:

- a) Forma: quadrado
- b) Altura: 31 cm
- c) Largura: 31 cm
- d) Profundidade: nr (não relacionado)
- e) Circunferência: 95 cm
- f) Peso: 193 g
- g) Título: homem errado
- h) Autor (es)/fabricante: l.o.r.d.s

Figura 23 – Páginas 04 e 05 da ficha catalográfica do MUCHRS, onde se localizam as informações intrínsecas referentes ao álbum

29/04/2025, 09:13 Catalogação Muchrs 2024 10. ESTADO DE CONSERVAÇÃO (Informe o estado em que se encontra o objeto) * Marcar apenas uma oval. ☐ NOVO ☐ BOM ☐ REGULAR ☒ RUIM ☐ PÉSSIMO 11. FORMA (Informe o formato do item) * Marcar apenas uma oval. ☐ REDONDO ☒ QUADRADO ☐ RETANGULAR ☐ Outro: _____ 12. ALTURA (Informe a altura do objeto se possível) 31 cm 13. LARGURA (Informe a largura do objeto se possível) 31 cm 14. PROFUNDIDADE (Informe a profundidade do objeto se possível) NR 15. CIRCUNFERÊNCIA (Informe a circunferência do objeto se possível) 95 cm	29/04/2025, 09:13 Catalogação Muchrs 2024 16. PESO (Informe o peso do objeto se possível) 193 g 17. DENOMINAÇÃO/CLASSIFICAÇÃO (Informe o tipo de item, a que se destina. Exemplo: Toca-disco, Tênis, Camiseta) * Vinil 18. TÍTULO (Informe título informado por autor(a) ou titulação que descreva o item) * Homem Errado 19. AUTOR(ES)/FABRICANTE (Informe todos autores ou fabricantes do item) * L.O.R.D.S. 20. OUTROS PERSONAGENS (Pessoas que de alguma forma estão ligadas ao objeto) Fábio Luiz Alves Pedroso
--	---

<https://docs.google.com/forms/d/1QPY4A8qM4SAqTa998w095N6GCs5YEjTy6QSFZRG/edit> 4/8

<https://docs.google.com/forms/d/1QPY4A8qM4SAqTa998w095N6GCs5YEjTy6QSFZRG/edit> 5/8

Fonte: Dados da Pesquisa do Autor, 2025

Conforme a proposição de Mensch³⁸ (1987, 1990, *apud* Ferrez, 1998, p.2), as informações intrínsecas ao objeto, versam sobre as:

- Propriedades físicas dos objetos (descrição física)
- a) composição material
 - b) construção técnica
 - c) morfologia, subdividida em: forma espacial, dimensões; estrutura da superfície; padrões de cor e imagens; texto (se existente)

A partir das proposições de Mensch acima citadas, observa-se que a ficha catalográfica do MUCHRS apresenta algumas lacunas, bem como informações conflitantes, tais como: a altura e largura do objeto se referem ao invólucro (capa), já a circunferência se refere ao disco de vinil propriamente dito (o que deixa em dúvida, se a ficha é da catalogação da capa ou do vinil); se faz necessária essa distinção na

³⁸ MENSCH, Peter van. A structured approach to museology. In: **Object, museum, Museology, an eternal triangle**. Leiden: Reinwardt Academy. Reinwardt Cahiers.1987

ficha. Mensch também enfatiza a necessidade de apontamento de padrões de cor, imagens e texto. Texto que, na capa do álbum “Homem Errado”, é de vital importância, especialmente se o que pretendemos evidenciar é sua capacidade comunicativa a respeito do fato descrito nesta capa.

O “Homem Errado” tem sua capa montada tal como uma capa de jornal (Figura 25), com informações sobre o assassinato de Júlio César, conforme já discorrido em seções anteriores deste trabalho. A partir de Gondar (2016), considera-se que não seja uma “montagem inócua”, já que carrega intenções políticas. Segue a íntegra do texto da capa do álbum:

Figura 24 – Capa do álbum “Homem Errado” (anverso)



Fonte: Acervo pessoal, 2025

Abaixo do título do álbum “L.O.R.D.S. LEGIÃO ORGANIZADA REVOLUCIONÁRIA DOS DIREITOS SOCIAIS”, no canto superior esquerdo, sobre a foto de Júlio César, está escrito: “As fotos mostram que Júlio César está vivo, sem nenhuma perfuração de bala. O mapa mostra o trajeto percorrido pela Polícia e o provável local do assassinato”

Abaixo da imagem de Júlio César, no canto inferior esquerdo, tem o desenho do percurso feito pela Polícia.

Ao centro da capa, visualiza-se três desenhos em preto e branco, cada um com uma legenda abaixo, na seguinte ordem:

“Júlio César é assassinado a caminho do HPS (Hospital de Pronto Socorro)

Júlio César chega morto ao HPS

O protesto da comunidade na cerimônia fúnebre.”

À esquerda do observador, a capa do álbum apresenta o texto abaixo transcrito:

O HOMEM ERRADO - No dia 14 de maio de, 1987 5 homens assaltam o Super-mercado Dosul da Av. Bento Gonçalves esquina Guilherme Alves, pegam duas crianças como reféns e tiroteiam com a polícia. Dois assaltantes são mortos.

A POLÍCIA - Os assaltantes eram Cleber L.G., morto com um tiro na cabeça, e outro, posteriormente identificado como Júlio César, que foi ferido no tiroteio e morreu a caminho do HPS.

JORNAL ZERO HORA - A ZH mostra que Júlio César está bem vivo dentro da viatura antes de sair do local. No HPS, ele chega morto com dois tiros.

A FAMÍLIA DE JÚLIO CÉSAR - A família diz que a B.M. matou o homem errado. Júlio César era operário e estava apenas como espectador na hora do assalto. **INSTITUTO MÉDICO LEGAL** - A perícia mostra que a morte de Júlio César foi instantânea, com dois tiros a queima-roupa, que causaram a perfuração do pulmão e da veia aorta torácica. Uma das balas acertou o abdome, transfixando o fígado. Cleber L.G., que era o verdadeiro assaltante, levou cinco tiros.

A COMUNIDADE NEGRA - A comunidade afirma que este é mais um crime racista, por Júlio César ser negro, e exige que sejam revistos os métodos de investigação da polícia.

JUSTIÇA - Júlio César foi preso por engano e morto por PMs a caminho do HPS.

4.1.2 Os aspectos extrínsecos da capa do álbum “Homem Errado”

Quanto às categorias de informação a serem identificadas em fontes externas ao objeto, o que entendemos por aspectos extrínsecos a este, Mensch (1987, 1990, *apud* Ferrez, 1998, p.2) propõe as seguintes distinções fundamentais:

Função e significado (interpretação)

a) significado principal: significado da função e significado expressivo (valor emocional)

b) significados secundários: significados simbólico e metafísico

História

a) gênese: processo de criação no qual ideia e matéria-prima se transformam num objeto

- b) uso: uso inicial, geralmente de acordo com as intenções do criador/fabricante, e sua reutilização
- c) deterioração, ou marcas do tempo: fatores endógenos e exógenos
- d) conservação, restauração

Destas distinções propostas anteriormente pelo autor, focaremos na que trata da interpretação. As informações extrínsecas são classificadas por Mensch (1987, 1990, *apud* Ferrez, 1998) como *documentais* e *contextuais*, derivam de fontes externas ao mesmo. Elas revelam os contextos em que os objetos existiram, funcionaram e (especialmente para este trabalho) adquiriram significado, sendo geralmente registradas no momento de sua incorporação ao museu ou obtidas por meio de fontes bibliográficas e documentais disponíveis.

A documentação museológica é fundamental nesse cenário, para dar conta deste conjunto de informações. Ferrez (1998) defende a necessidade de reunir informações detalhadas sobre cada item incorporado a uma instituição museológica, tanto por meio de registros escritos quanto de imagens. Esse sistema de documentação possibilita a transformação dos suportes materiais em fontes de pesquisa. Para Otlet³⁹ (1934, *apud* Loureiro, 2008, p.2,3), todo objeto, sob a intenção de ser coletado para estudo e pesquisa, adquire o *status* de documento, pois:

é representante de alguma ação humana ou de algum detalhe da natureza” (Smit 2008). Buckland (1991) enfatiza o uso por Otlet da expressão “unidade documentária” como “termo genérico para denotar coisas informativas”, incluindo, ao lado de textos, objetos naturais, artefatos e “objetos portadores de vestígios de atividades humanas”. Embora não tenha explorado a noção de documento em sua totalidade, Otlet promoveu uma considerável ampliação ao considerar todo e objeto produzido pelo homem, ou seja, dotado de uma “intencionalidade para um determinado uso”.

A capa do álbum cumpre essa função de “unidade documentária” destacada acima, ao registrar intencionalmente o ocorrido, a partir de um discurso político bem demarcado, sendo considerado, nesse sentido, um objeto-documento.

Loureiro (2008) entende a documentação museológica não como um fim, mas como um meio essencial para localizar artefatos, recuperar seus aspectos intrínsecos e extrínsecos, e controlar seus deslocamentos internos e externos, especialmente em exposições. Esse conceito legitima a prática da documentação, que consiste na “[...] elaboração e implantação de processos analíticos, representacionais e sistêmicos,

³⁹ Otlet, Paul. **Traité de Documentation**: Le livre sur le livre. Bruxelles: Mundaneum, 1934.

nos quais fluxos aleatórios de conhecimento encontram eixos estruturantes para produzir sentido [...]" (Loureiro, 2008, p. 24). Dessa forma, a documentação integra o processo de musealização, indo além do registro mecânico das características do objeto, pois contribui para sua identificação, contextualização e individualização dentro de uma coleção. Dentro do acervo do MUCHRS, a capa do álbum detém valor documentário, que se baseia na "[...] correlação de dados que vão da materialidade [...] às intenções socioculturais [...]" (Loureiro, 2008, p. 7). Como museália, a capa requer registro de sua trajetória histórica, informações que possibilitam contextualizar esse objeto, permitindo produzir diversos significados no contexto museológico.

Brulon (2015) observa que os objetos de museu podem por vezes escapar às categorias rígidas da museologia tradicional, constituindo a figura do objeto-devir, numa nova forma de pensar a musealização contemporânea:

Nos museus ditos tradicionais, uma vez fechados em vitrines, os objetos são momentaneamente solidificados, fixos, assentados sobre um quadro específico de significações. Nos ecomuseus, tipo específico de museu comunitário, o objeto de uso, que se manipula, se quebra, é recuperado e passa a fazer parte de um ritual; ele é apreendido e apropriado segundo a noção de objeto-devir [...] para romper com a unidade simbólica do objeto, percebida como a base lógica de alguns museus (Brulon, 2015, p. 30)

Para o autor, esse objeto-devir não existe por si só, mas é definido pelas relações, sejam elas disciplinares, comunitárias e/ou estéticas, que configuram sua existência social. Esta noção de objeto-devir, oriunda das experiências dos ecomuseus, permite aos espectadores que não interpretem um acervo a partir de um sistema de valores disseminado pelas elites de metrópoles culturais, e sim de acordo com seus valores comunitários, numa espécie de autoavaliação mediada pelos agentes do museu:

O objeto olhado é continuamente prisioneiro das palavras que o descrevem ou que o interpretam, constituindo simultaneamente documento de si mesmo e devir. Para melhor explorar tal ideia no âmbito dos objetos de museus, podemos remeter à noção de devir, na concepção disseminada por Deleuze e Guattari (2009), que se refere às relações estabelecidas entre subjetivações, totalizações, ou unificações que são produzidas a partir de multiplicidades. Logo, falar em objeto-devir significa fazer referência não mais ao objeto em si, mas às relações que configuram sua existência social (Brulon, 2015, p. 32).

O álbum “Homem Errado” ilustra esse conceito: ele incorpora camadas de significado em narrativas jornalísticas sobre o caso de Júlio César, nos debates jurídicos que resultaram nos inquéritos dos envolvidos, bem como nas lutas antirracistas da comunidade negra de Porto Alegre. Brulon se vale do termo “permuta de significados”, pois o objeto é “a base do que irá se escrever como discurso, e a sua contextualização depende, em primeiro lugar, da contextualização dos múltiplos conceitos produzidos sobre ele (2015, p. 32).

Diferentemente dos museus tradicionais, onde ocorre uma “sacralização” do objeto que neutraliza sua vida pregressa, o objeto-devir estaria liberto das classificações tradicionais, estando disponível para múltiplas interpretações, tanto do museu como, e por consequência, do seu público:

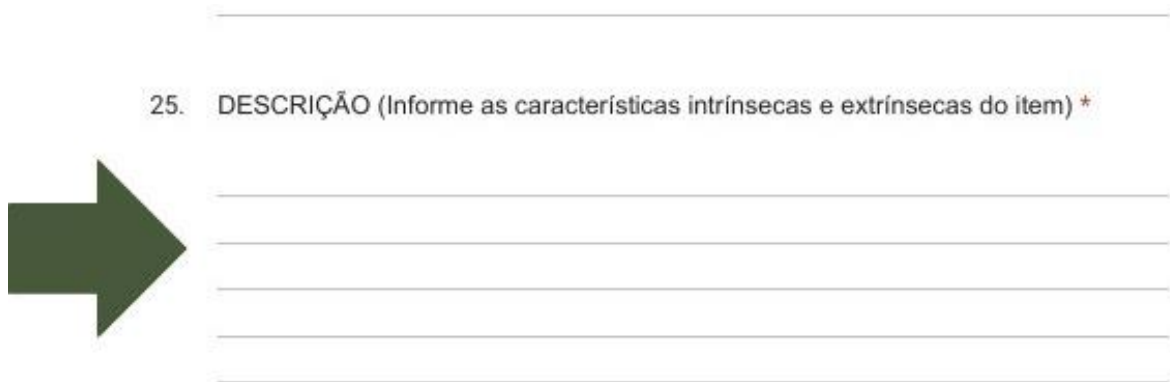
Na prática, é a documentação museológica que ganha ênfase, cabendo a ela o papel de documentação histórica e sociológica, registrando todos os estados do objeto e as relações estabelecidas em sua biografia. Como consequência desse olhar livre sobre o objeto que é devir, hoje cabe à museologia não apenas se voltar aos objetos e à informação atribuída a eles (seja ela artística, histórica, etnográfica ou científica), mas dedicar parte da pesquisa museológica ao estudo dos sistemas culturais em que os sistemas de informação estão inseridos. A museologia, então, tem o seu objeto de estudo radicalmente ampliado, passando do que há de intrínseco aos objetos precisamente classificados, ao que há de devir nas múltiplas interpretações lançadas sobre eles (Brulon, 2015, p. 35).

Brulon (2015) destaca a necessidade de uma documentação dinâmica: a ficha museológica deve deixar de ser um mero registro estático para tornar-se uma espécie de “arquivo vivo”, capaz de registrar todas as acima citadas mudanças de estado que a capa do “Homem Errado”, como objeto-devir, venha a sofrer ao longo do tempo. Esse conceito revela como a capa do disco “Homem Errado” pode atuar não somente como um documento histórico, mas como um agente ativo na construção de novos discursos.

Como podemos verificar no destaque da página 06 da ficha catalográfica do MUCHRS (Figura 24), o espaço destinado às informações extrínsecas, bem como das intrínsecas, a despeito destas estarem informadas em campos anteriores - encontra-se sem preenchimento. Isso nos leva a pensar que o Museu não tenha conseguido, até o momento, realizar uma pesquisa aprofundada sobre o objeto, ou, talvez, não tenha registrado na ficha os resultados de tal pesquisa. De toda forma, consideramos

que nosso trabalho vai colaborar nesse sentido, oferecendo algumas informações a serem registradas no campo “Descrição”.

Figura 25 – Destaque do campo “informações intrínsecas e extrínsecas” da ficha catalográfica do MUCHRS



25. DESCRIÇÃO (Informe as características intrínsecas e extrínsecas do item) *

A green arrow points to the '25. DESCRIÇÃO' field, which is followed by four horizontal lines for text entry.

<https://docs.google.com/forms/d/1QPvY4A8tqM4SAqTa99Bwr095f4GCdSYEjTy6QSFZRlg/edit>

6/8

Fonte: Dados da Pesquisa do Autor, 2025.

Pelas informações contidas em sua capa, o álbum dos L.O.R.D.S. se consolida como um documento que contém a voz das pessoas periféricas. Pessoas que são cotidianamente submetidas a ações truculentas dos agentes do Estado. Na subseção a seguir, iremos observar essa condição de documento do “Homem Errado”.

4.2 A capa do “Homem Errado”: um documento de memória periférica

A capa do álbum, através de uma linguagem visual e de texto que se assemelha a uma capa de jornal, oferece uma versão do caso de Júlio César desprovida de quaisquer dos filtros por que passam esse tipo de ocorrência quando publicada pelos meios de comunicação “oficiais”. Podemos considerar, portanto, essa capa como um documento de memória.

Cada um dos tópicos do texto da capa não aparece ao acaso, mas sim para moldar uma narrativa sobre o caso que provém dessa voz periférica - ao mesmo tempo que busca emular uma voz neutra, simulando um periódico jornalístico - da parcela da população propensa a ser vítima em casos similares ao de Júlio Cesar.

Esta voz questiona a versão oficial sobre o acontecido (expressa nos meios de comunicação e exposta na seção 2 deste trabalho), denunciando o crime e construindo mobilização. Para Gondar,

Há sempre uma concepção de memória social implicada na escolha do que conservar e do que interrogar. Há nessa escolha uma aposta, um penhor, uma intencionalidade quanto ao porvir. Tanto quanto o ato de recordar, nossa perspectiva conceitual põe em jogo um futuro: ela desenha um mundo possível, a vida que se quer viver e aquilo que se quer lembrar. O conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos ética e politicamente (Gondar, 2016, p. 25).

Conforme considera Sá (2007), o campo de estudo da memória social, a despeito de seu caráter complexo e multifacetado, tem seus pioneiros Halbwachs e Bartlett convergindo na proposição comum de que

“A memória humana não é uma reprodução das experiências passadas, e sim uma construção, que se faz a partir daquelas, por certo, mas em função da realidade presente e com o apoio de recursos proporcionados pela sociedade e pela cultura” [...] Os “quadros sociais da memória”, em Halbwachs (1925/1994), e a “convencionalização social”, em Bartlett (1932/1995), regem as respectivas preocupações construtivistas. De fato, ambos os autores, nessas e em outras proposições, demonstram consistentemente o caráter não meramente reprodutivo da memória e a influência das necessidades e interesses presentes na reconstrução do passado pela memória. Trata-se provavelmente da principal influência unificadora do campo, que abriga a maioria das contribuições contemporâneas, independentemente de suas origens disciplinares. Ao adotá-la, a psicologia social da memória exclui do seu domínio apenas as perspectivas psicologistas segundo as quais as experiências permanecem intactas na memória dos indivíduos, podendo ser, com maior ou menor dificuldade, por eles reproduzidas (Sá, 2007, p. 291).

Sá (2007) arrola cinco princípios que convergem na compreensão do conceito de memória social: Em primeiro lugar, a lembrança não reproduz mecanicamente eventos passados, mas reconstrói-os a partir das necessidades e interesses do presente. Essa construção mobiliza quadros sociais, esquemas coletivos de interpretação e práticas de normatização social que permitem contextualizar e atribuir significado à experiência individual;

Em segundo lugar, embora sejam as pessoas que efetivamente recordam, grande parte do que permanece na memória recebe estruturação e conteúdo

fornechos por grupos, instituições, linguagem e demais recursos culturais. Essa mediação social não reduz a dimensão psicológica da lembrança, mas revela como marcos históricos e símbolos de ordem sociocultural moldam o que e como nos lembramos;

O terceiro princípio enfatiza que interação e comunicação social constituem o suporte indispensável para a formação, a manutenção e a atualização das memórias, até mesmo aquelas de caráter pessoal. Discursos orais, narrativas de massa ou conversas informais atuam como canais de recontagem do passado, nos quais o passado é reelaborado em função de questões imediatas;

O quarto princípio aponta que memória e pensamento sociais são praticamente indissociáveis. O que recordamos está sempre entrelaçado ao que sabemos sobre o ocorrido; e por fim, o quinto princípio, em que variáveis motivacionais e afetivas, como interesses emergentes e sentimentos circunstanciais, determinam o conteúdo das reconstruções de memória. Emoções coletivas ou individuais, desejos de justiça ou de pertencimento, por exemplo, influenciam tanto o que sobrevive em nossas memórias quanto a maneira pela qual o passado é narrado em cada contexto social. Estes cinco princípios dialogam perfeitamente com a narrativa do crime oferecida pela capa do álbum dos L.O.R.D.S., que à luz destes opera como um dispositivo de construção e/ou evocação de memória social.

Memória social que não tem uma construção pautada por neutralidade; contém sobretudo implicações éticas e políticas. Para Gondar,

Nossa proposta (da concepção da memória social) não é neutra, e nem pretende sê-lo. Tampouco são neutras aquelas que se apresentam como tal. Os discursos que almejam a imparcialidade costumam ocultar o olhar, a posição e a vontade de quem os emite. Pretendem, assim, tudo julgar sem correr o risco de serem também julgados. Em um campo múltiplo e móvel como o da memória social, toda perspectiva envolve a escolha de um passado e a aposta em um futuro. Cabe-nos responder por essa escolha e pelas consequências que ela implica (Gondar, 2016, p. 25).

A capa do “Homem Errado” configura-se então como um verdadeiro dispositivo político de reconstrução do passado, que se apoia nesta “montagem não inócua” apontada anteriormente, para mobilizar intenções políticas explícitas: cada elemento tipográfico e iconográfico foi escolhido não por acaso, mas para articular uma narrativa dissidente, proveniente de vozes periféricas e comprometida com a visibilidade das vítimas de violência estatal. Em vez de reproduzir mecanicamente os fatos, a capa

reconstrói o assassinato de Júlio César segundo esquemas coletivos de interpretação, normas culturais e quadros sociais que redefinem o significado da experiência individual em função de demandas e interesses presentes (e de futuro).

Candau (2012) se vale do conceito de metamemória - representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e o que diz dela. É o que o indivíduo diz de seu passado e a construção explícita da identidade. Assim, é uma memória reivindicada. É uma representação da protomemória e da memória de alto nível (Candau⁴⁰, 2012, *apud* Tolentino, 2018, p. 70) - para ilustrar o fato de que qualquer forma pública de lembrança (que tem como exemplos tanto um museu quanto uma capa de álbum) carrega uma ideologia, encoberta ou não, capaz de legitimar ou desafiar o *status quo*. No caso de Júlio, as metamemórias oficiais construídas pelo Estado e pela imprensa tinham a intenção de reforçar uma narrativa ancorada numa visão branca e, por consequência, naturalizar a violência policial, como se pode evidenciar neste trecho de matéria do jornal Zero Hora:

O que aconteceu com ele a partir daí são conjecturas. uma delas é que Júlio César, que ultimamente vinha sofrendo de ataques epiléticos, pela tensão, teria tido uma crise e desmaiado, levando os brigadianos acreditar que se tratava dos bandidos, fingindo. Outra, [...] **é que ele se tornou suspeito pelo simples motivo de ser preto e estar sem documentos**, que deixara sobre um móvel junto com as roupas que pretendia trocar depois de barbear-se (Zero Hora, 18/05/1987, grifo nosso)

Contrário a isso, a capa do álbum dos L.O.R.D.S. forja uma outra metamemória que, combinando arte com testemunho oral e uma percepção trazida da realidade de pessoas periféricas que não tem esse crime como algo extraordinário, expande o campo da memória para além do que é documentado. Ela atua na esfera das emoções e desejos de justiça, como Gondar (2016) sugere quando afirma que a memória, concebida no presente, projeta futuros possíveis e carrega sempre um compromisso ético-político.

Assim, tem-se uma tensão entre as narrativas oficiais e aquelas descritas por Pollak (1989) como memórias subterrâneas. A morte de Júlio César, vítima da violência policial e do racismo estrutural, pode ser interpretada não apenas como uma tragédia social, mas um caso exemplar de disputa de memória, entre as vítimas da violência do estado e os que negam essa violência. Essa disputa pode ser observada

⁴⁰ CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

a partir dos conceitos de memória subterrânea e trabalho de enquadramento da memória. Segundo Pollak, “[...] as memórias subterrâneas prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível, aflorando em momentos de crise em sobressaltos bruscos [...]” (1989, p. 5). A história de Júlio César, inicialmente apagada pela mídia e pelas instituições policiais, ressurgiu através da mobilização familiar, do movimento negro e, posteriormente, do nosso objeto de pesquisa. Isto revela a persistência de uma memória silenciada que, ainda que invisível no espaço público, para o autor,

mostra também a sobrevivência, durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas. Apesar da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (Pollak, 1989, p.5).

Candau (2012), por sua vez, vê as memórias coletivas como

uma representação, ou seja, uma forma de metamemória, evocada e pretendida por determinados grupos. É ‘um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo’ ou ‘um enunciado relativo a uma descrição de um compartilhamento hipotético de lembranças’ (Candau, 2012, *apud* Tolentino, 2018, p. 71).

Esta representação proposta por Candau nunca é, portanto, um espelho neutro de lembranças compartilhadas. Para o autor, se faz necessário evidenciar sutilezas, como

consequência de processos dinâmicos de inclusão e exclusão de diferentes atores que colocam em ação estratégias de designação e de atribuição de características identitárias reais ou fictícias, recursos simbólicos mobilizados em detrimento de outros provisória ou definitivamente descartados (Candau, 2012, *apud* Tolentino, 2018, p. 71).

Estas sutilezas se manifestam nos jogos sociais em que estão inseridas as relações de poder e interações na construção, invenção e reinvenção das identidades coletivas e de suas formas de representações. A partir daí se constroem as metamemórias.

4.3 O “Homem Errado” e a cristalização do racismo no Brasil

A capa do álbum dos L.O.R.D.S. atua como um dispositivo gerador de debates sobre racismo e violência policial, com seu tensionamento entre a interpretação oficial e não-oficial do crime que vitimou Júlio César.

Esta tradução visual do crime oferecida pela capa do “Homem Errado” é um registro simbólico de como opera o racismo na sociedade brasileira. Operação que se dá não somente em atos isolados, mas como uma lógica que atravessa discursos, práticas estatais e memórias coletivas.

Para Moore (2007), correntes neo-racistas, surgidas no Brasil a partir dos anos 2000, operam com a intenção de minar quaisquer ofensivas mais sérias contra a opressão racial, relegando as práticas racistas a “preconceito individual” ou a meras desavenças pessoais. Na visão do autor, os meios acadêmicos agem como incubadoras de teses revisionistas, capazes de promover a banalização e trivialização da escravidão racial e do racismo em geral. Estes meios acadêmicos, onde do século XVII ao século XX foram gestadas ideologicamente as noções raciais predominantes até os dias atuais, ofereceram mitos como “democracia racial”, “raça cósmica”, “relações plásticas” e “mestiçagem generalizada”:

Antropólogos, sociólogos, historiadores, etnólogos, psicólogos, economistas e filósofos atuaram como os grandes sustentáculos conceituais daquelas arquiteturas teóricas que alicerçaram o racismo ideologicamente. Ainda hoje, protegidos por um discurso circunstancialmente ‘liberal’, esses mesmos teóricos da desigualdade e das iniquidades sociorraciais se mantêm à frente das campanhas tendentes a deslegitimar qualquer ofensiva séria contra o edifício globalizado da opressão racial (Moore, 2007, p. 29).

Em sociedades fundamentalmente radicalizadas como a brasileira, a subestimação e a trivialização de práticas racistas se dão por uma necessidade puramente ideológica. Estas operam para legitimar e consolidar a posição das elites brancas, debaixo de discursos e práticas que visam a manutenção do *status quo*. E, também, para deslegitimar as crescentes lutas reivindicatórias das populações periféricas, alvos desse racismo:

A banalização do racismo visa criar a impressão de que “tudo anda bem” na sociedade, imprimindo um caráter banal às distorções socioeconômicas entre as populações de diferentes “raças”. Os que acreditam no contrário podem ser julgados “revoltosos”, “inconformados” e, até mesmo, “racistas às avessas”. Contra estes, a “boa sociedade” estaria legitimada a organizar

vigorosas ações de repressão. Essa expansão e aceitação do racismo conduzem, inexoravelmente, à sua banalização (Moore, 2007, p. 29).

O autor argumenta que seria necessário um desmanche das bases teóricas do racismo. Se faz urgente uma desestabilização profunda do imaginário social e das ordens institucionais que acabam por naturalizar a hierarquia racial. Esse movimento é essencial no sentido de extirpar o racismo dos alicerces da sociedade:

A luta pelo pluralismo racial, a luta pela afirmação da diferença, luta contra o racismo, deve também ser um fator permanente da sociedade, articulando-se igualmente a partir das estruturas sociais. A luta permanente, multiforme e em todos os níveis contra o racismo – seja qual for sua forma, o contexto ou instância na qual se manifeste, não poderá prescindir de vincular, e simultaneizar, uma ofensiva global orientada para três campos diferentes: a) o desmantelamento da ordem de desigualdades socioeconômicas e políticas historicamente herdadas de um passado de conquista, colonização e escravização, mediante estratégias políticas especificamente voltadas para a equidade sociorracial em todos os âmbitos. b) a sustentação de uma campanha permanente de demolição do imaginário raciológico da sociedade, ancorado em fantasmas raciais coletivos; c) a colocação de todas as características fenotípicas das populações que compõem sociedade em um mesmo plano de valorização estético-moral e afetiva (Moore, 2007, p. 292,293).

Entende-se que a capa do álbum “Homem Errado”, enquanto objeto museal, tem a possibilidade de operacionalizar esse desmanche proposto por Moore: ela reúne evidências sobre o crime e dá voz à periferia, criando um imaginário que abala as narrativas oficiais sobre o caso. Ela não só documenta o crime, mas oferece bases para a luta antirracista ao expor toda a violência a que as populações negras e periféricas são submetidas.

Moore observa que a preservação do *status quo* sociorracial é sustentada por discursos de natureza universalista, integracionista e republicana, os quais desconsideram dados estatísticos e evidências concretas sobre a persistência da opressão racial na América Latina. Nesse panorama, o autor chama atenção para a violência estrutural e institucional dirigida à população negra, com ênfase na atuação policial, como expressão de um sistema racista profundamente enraizado na sociedade brasileira. O autor, com o propósito de revelar as raízes do racismo ao longo da trajetória humana, examina a origem e a presença histórica dos povos melanodérmicos (negros) na constituição da humanidade. Moore questiona a anterioridade geográfica desses povos, ponderando se tal ideia corresponde a uma

construção mítica ou a uma realidade histórica, a partir da análise de evidências antropológicas e documentais.

Racismo é um fenômeno eminentemente histórico ligado a conflitos reais ocorridos na história dos povos. Se, efetivamente, como pensamos, o racismo remete à história longínqua da interação entre as diferentes populações do globo, certas questões devem ser respondidas. Por exemplo, trata-se de que tipo de conflitos, especificamente? Entre quais povos? Onde? Quando? Essas indagações nos remetem ao cerne do problema: a saber, o próprio conhecimento factual da História da Humanidade. Mas nada é mais problemático e contido de preconceitos racistas que a questão de determinar a respectiva posição das diferentes populações humanas na grande trama que foi o povoamento do planeta e a constituição das primeiras sociedades estáveis (Moore, 2007, p.38).

Segundo Moore, a concepção de que os povos negros desempenharam um papel marginal na história da humanidade emerge especialmente no contexto da colonização das Américas e da escravização dos africanos nesse território. Trata-se de uma construção histórica marcada por um viés eurocêntrico e racializado, que demanda revisão crítica, “no sentido de que os povos de raça negra do planeta foram e continuam sendo o foco central de toda a problemática ligada ao racismo na história” (Moore, 2007, p.39).

O autor também dialoga com a tese de Fournier-González (1901), que propõe que os povos melanodérmicos exerceram uma presença ampla e disseminada durante a alta antiguidade, tendo influenciado significativamente diversas civilizações do mundo antigo.

A tese central de Fournier-González assenta-se na antiguidade absoluta da raça negra sobre todas as raças atuais na Ásia, na África e na Europa. O desenvolvimento e a formação da “raça mista ou morena” no Mediterrâneo, explica o antropólogo, seria o resultado de mestiçagens ulteriores advindas dessas populações negras com “povos geográficos” que se diferenciaram racialmente em tempos relativamente recentes. Trata-se do desenvolvimento e da formação da raça branca no centro da Europa, e da raça amarela na Ásia (Moore, 2007, p. 40).

Para Moore, a ideia de uma democracia racial no Brasil configura-se como um mecanismo de autoilusão coletiva, uma vez que a formação da sociedade brasileira se deu sobre fundamentos racistas. Tal construção é resultado direto dos processos de naturalização e banalização do racismo no contexto da globalização contemporânea.

Almeida (2019) aprofunda essa ideia: para ele, o racismo no Brasil não seria algo anômalo, mas sim um componente orgânico de suas instituições. A polícia, o judiciário e até mesmo os veículos de mídia mais tradicionais reproduzem padrões advindos desses fundamentos racistas. Ele critica o mito da democracia racial no Brasil, que afirma a miscigenação como característica básica da identidade nacional. Para o autor, o surgimento desse discurso foi concomitante ao projeto de adaptação do Estado brasileiro ao capitalismo industrial na década de 1930:

No caso da população negra, a democracia racial condensou um compromisso que tinha duas vertentes, uma material e outra simbólica. Materialmente, a ampliação do mercado de trabalho urbano absorveu grandes contingentes de trabalhadores pretos e pardos, incorporando-os definitivamente às classes operárias e populares urbanas. Incorporação que foi institucionalizada por leis como a de Amparo ao Trabalhador Brasileiro Nato, assinada por Vargas em 1931, que garantia que dois terços dos empregados em estabelecimentos industriais fossem brasileiros natos; ou a lei Afonso Arinos, de 1951, que transformava o preconceito racial em contravenção penal. Simbolicamente, o ideal modernista de uma nação mestiça foi absorvido pelo Estado e as manifestações artísticas, folclóricas e simbólicas dos negros brasileiros foram reconhecidas como cultura afro-brasileira. O “afro”, entretanto, designava apenas a origem de uma cultura que, antes de tudo, era definida como regional, mestiça e, como o próprio negro, crioula. A ideologia política da democracia racial, como pacto social, foi predominantemente o trabalhismo, tendência que data da Primeira República (ver, por exemplo, a ideologia de um Manoel Querino) e que foi continuada por novas lideranças, como Abdias do Nascimento (Guimarães⁴¹, 2006 *apud* Almeida, 2019, p. 110).

Segundo o autor, o Estado brasileiro não difere de outros Estados capitalistas nesse aspecto, pois o racismo integra de forma estrutural sua organização política e econômica. Essa ideologia gera um discurso que legitima tanto a violência quanto a desigualdade racial, ao considerar as particularidades do capitalismo no Brasil.

[...] não é o racismo estranho à formação social de qualquer Estado capitalista, mas um fator estrutural, que organiza as relações políticas e econômicas. Seja como racismo interiorizado – dirigido contra as populações internas – ou exteriorizado – dirigido contra estrangeiros –, é possível dizer que países como Brasil, África do Sul e Estados Unidos não são o que são apesar do racismo, mas são o que são graças ao racismo (Almeida, 2019, p.111).

A capa do álbum “Homem Errado”, a luz destes conceitos, funciona como uma evidência gráfica de como essa sistematização do racismo pode produzir corpos

⁴¹ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Depois da democracia racial. **Tempo Social**, v. 1, n. 2, nov. 2006.

negros, pobres e periféricos como alvos legítimos, pois estes homicídios cometidos por forças estatais de segurança não se configuram como atos isolados, mas sim como um *modus operandi* institucional.

Sodré (2023) difere da visão de Almeida (2019), trazendo o conceito de Paraestrutura, que designa aquele conjunto de práticas, afetos e imaginários coletivos em que o racismo continua a operar mesmo depois de extintas suas formas legais explícitas. Ela não se confunde com a estrutura jurídico-política, pois não precisa de leis ou decretos para existir, mas age “ao lado” dos dispositivos formais sempre que há margem institucional ou ocasião social.

Considere-se, assim, a palavra *paraestrutura*: o prefixo grego para aponta para um processo “ao lado” de um sistema identificável. É possível pensar em “estrutura” como um jogo com suas regras e peças interdependentes. Há situações cruciais em que as peças mudam, mas o jogo continua. No caso do racismo pós-abolicionista, mudou o jogo (estrutura), porém ficaram as peças imersas no imaginário escravista; isto é, nas imagens ambíguas de uma forma social hierárquica. Paraestrutural significa estar fora da estrutura jurídico-política, mas dentro das vontades e das práticas, na medida em que para isso houver margem institucional ou então oportunidade social. “Vontade” não deve aqui ser entendida como fenômeno individual ou subjetivo e sim como a força interna de uma forma coletiva (Sodré, 2023, p. 33).

O autor sustenta que, justamente por atuar fora dos marcos formais, essa noção de paraestrutura é suficiente para revelar a persistência do racismo, mesmo com a abolição legal das formas de segregação explícitas. Ela se dá por formas culturais e narrativas que naturalizam a inferioridade do negro, numa espécie de hierarquização herdada do período colonial. Sodré afirma que o sistema estrutural se baseia no Estado e na economia, organizando o poder de forma racional e codificada, sem considerar especificidades de sociabilidades de cada local, que em última instância define essa ordem social hierárquica:

As correntes sociológicas sul-americanas - em especial, a sociologia econômica — que fizeram ou “fazem a cabeça” de inteiras gerações intelectuais (estudos das relações centro-periferia, impossibilidade de ações autônomas dos Estados, formação de burguesias industriais etc, levados a cabo por autores de peso científico como Celso Furtado, Raúl Prebisch, Anibal Pinto, Jose Medina Echavarría, Maria da Conceição Tavares) primárias, não incluíam o racismo no rol das questões nacionais primárias, eventualmente confinando-o ao lugar de objeto de micropolíticas regionais. A “heterogeneidade estrutural” dos países de capitalismo dependente (diferente da polarização entre atraso e modernização na perspectiva do “dualismo estrutural”), teorizada por autores como Prebisch e Pinto, referia-se à coexistência de modos de produção econômicos distintos em variações

regionais, sem qualquer referência a desigualdades raciais, tidas como secundárias. Não se trata apenas de uma falha teórica, mas também da dificuldade de compreender um fenômeno que embaraça a consciência dita civilizada das elites neocoloniais. Não raro as duas coisas interpenetram-se, como ressalta Clóvis Moura a propósito de Celso Furtado, para quem “o reduzido desenvolvimento da população submetida à escravidão” devia-se ao “atraso mental” do negro. Entretanto, seria enganoso pensar que Furtado, um dos mais ativos e radicais pensadores da Cepal, atribuisse a esse seu juízo sobre a população negra a causa do “entorpecimento” da economia nacional. Na verdade, para ele, sempre existiu um estancamento do crescimento econômico em países sob a dependência do centro capitalista, como o Brasil, mas isso seria devido aos fatores da concentração do progresso tecnológico em determinadas regiões, assim como à forte concentração de renda. A questão social do afrodescendente apenas deixava de ser pensada no âmbito dessa categorização teórica (Sodré, 2023, p. 35-36).

A noção de paraestrutura proposta por Sodré (2023) expande o conceito de racismo para além dos embates jurídicos e das estatísticas socioeconômicas. Ela mostra que, no Brasil pós-abolição, a mudança de “jogo” institucional manteve intactas as “peças” imersas no imaginário escravista. Sob essa ótica (considerando a realidade brasileira do ano de 1987, onde o racismo ainda não era tipificado como crime e sim como contravenção penal, como visto na seção 2 deste trabalho), a capa do álbum dos L.O.R.D.S. age como uma materialização ilustrada dessa paraestrutura: um campo paralelo às normas escritas em que o racismo se faz presente, dispensando o respaldo jurídico. Ali, o “crime” estampado não é apenas um erro policial isolado, mas a expressão de um modo de operar que, ao largo da lei, legitima a suspeita automática sobre corpos negros, naturalizando violência e mortes que não aconteceriam se esses corpos negros não estivessem envolvidos.

Já Campos (2017) propõe o racismo como uma realidade social estratificada, composta por três dimensões analiticamente distintas e ontologicamente interdependentes: ideológica, prática e estrutural. A dimensão ideológica corresponde aos repertórios de representações e discursos que naturalizam a violência, operando como “conjunto vulgar de significados do senso comum”, capaz de criminalizar corpos negros sem provas objetivas, exatamente como ocorreu na cobertura midiática do assassinato de Júlio César, apresentado como “suspeito” por meio de estereótipos opacos e inconscientes. Para o autor,

[...] ao admitir que condutas discriminatórias nem sempre expressam suas bases ideológicas – o que sempre deixa alguma margem para que se pense que elas são motivadas por ideias não racistas – Miles e seus parceiros põem em perigo o princípio basilar de sua teoria, qual seja, o de que o racismo é primordialmente uma ideologia. Ademais, tratar o racismo como um fenômeno eminentemente ideológico, ou conceder uma proeminência causal

às crenças, também possui algumas consequências para a política e para a militância antirracistas. Vale lembrar que a busca por uma acepção delimitada e rigorosa de racismo é motivada basicamente por uma agenda política, preocupada com a punição legal: “enquanto definir racismo possa parecer pedante e fora de moda, é algo concretamente conectado com o debate político e moral” (Miles e Brown, 2004, pp. 3-4). Porém, não são propriamente as ideologias que se busca punir, mas as condutas delas derivadas ou por ela motivadas. Novamente, as práticas individuais e institucionais parecem ter maior relevância na realidade concreta do que ideias propriamente ditas (Campos, 2017, p. 5).

Na dimensão prática, o racismo se manifesta em condutas automáticas, reativas e irrefletidas; decisões policiais são tomadas sob o impulso de ansiedades ligadas à negritude, que comprovam ser possível discriminar mesmo sem crenças explícitas de superioridade racial, o que é ilustrado pela execução sumária de Júlio César:

Entende-se que tais atitudes são muito mais emotivas, irracionais e reativas e, por isso, nem sempre possuem uma ideologia identificável como causa. Novamente, isso não implica que ações discriminatórias, intencionalmente racistas, tenham deixado de existir, mas apenas que os motores da discriminação racial vão além delas. Como destacam Pager e Shepherd (2008), “a discriminação pode ser motivada por preconceitos, estereótipos ou racismo [enquanto ideologia], mas a definição de discriminação não presume nenhuma causa subjacente”. De modo semelhante, Blank, Dabady e Citro (2004) entendem a discriminação racial não somente como todo “tratamento diferencial com base na raça que cria desvantagens para um grupo racial”, mas, sobretudo, “o tratamento com base em fatores outros inadequadamente justificados para além da raça que cria desvantagens para um grupo racial (efeito diferencial)”. Presume-se, assim, que a preexistência de crenças racistas não é sequer o critério definidor das discriminações raciais, já que elas podem, para Pager, Shepherd (2008), “incluir decisões e processos que podem não ter em si nenhum conteúdo explicitamente racial, mas que têm consequências ao produzirem ou reforçarem desvantagens raciais” (Campos, 2017, p. 6).

Já a dimensão estrutural encontra-se na persistência de leis, protocolos e omissões institucionais que mantêm a hierarquia racial sob a aparência de normalidade democrática, o que é visto por Bonilla-Silva⁴² (*apud* Campos, 2017) como uma “fundação estrutural do racismo”:

[...] todas essas definições conferem alguma precedência e autonomia relativas aos sistemas/estruturas/instituições racistas. Como corrobora Bonilla-Silva (1997), “ainda que processos de racialização estejam sempre incrustados em outras estruturas, eles adquirem autonomia e têm ‘efeitos pertinentes’ no sistema social. Isso significa que o fenômeno que é codificado como racismo e é visto como uma ideologia que paira sobre nós tem, a rigor,

⁴² BONILLA-SILVA, Eduardo. Rethinking racism: toward a structural interpretation. **American Sociological Review**, 62 p. 465-480.

uma fundação estrutural”. O autor não descarta os efeitos das ideologias e práticas racistas, mas defende que elas são uma das partes de sistema social racializado, “termo que faz referência à sociedade nas quais os níveis econômico, político, social e ideológico são parcialmente estruturados pelo posicionamento dos atores em categorias raciais ou raças” (Campos, 2017, p. 9,10).

Este conceito pode-se combinar com o de Feagin⁴³ (*apud* Campos, 2017) de “amnésia ideológica” das instituições, forças que, em último caso, garantem a impunidade e invisibilidade jurídica notadas no caso de Júlio Cesar:

Outra discordância desses aportes sistêmicos em relação às perspectivas mais próximas da noção de ideologia tem a ver com os efeitos inerciais de instituições racistas. Autores como Miles e Brown (2004) vislumbram a possibilidade de que instituições formadas no passado a partir de ideologias raciais continuem tendo efeitos no presente mesmo quando essas ideologias de origem desaparecem. No entanto, eles asseveram que elas só podem ser classificadas como racistas caso se consiga conectar seus efeitos presentes com suas motivações ideológicas pretéritas. Para autores como Feagin (2006), contudo, essa “amnésia ideológica” de uma instituição não é um caráter residual do racismo moderno, mas o contrário: ela é uma das condições que faz com que sistemas racistas reproduzam seus princípios básicos mesmo quando grandes avanços antirracistas parecem ter ocorrido (Campos, 2017, p. 10).

Almeida (2019) diferencia o racismo de outras duas categorias que também são associadas à ideia de raça: o preconceito e a discriminação racial; apesar da relação entre os conceitos,

[...] o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em vantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. Embora haja relação entre os conceitos, o racismo difere do *preconceito racial* e da *discriminação racial*. O preconceito racial é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias. Considerar negros violentos e inconfiáveis, judeus avaros ou orientais “naturalmente” preparados para as ciências exatas são exemplos de preconceitos. A *discriminação racial*, por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados. Portanto, a discriminação tem como requisito fundamental o poder, ou seja, a possibilidade efetiva do uso da força, sem o qual não é possível atribuir vantagens ou desvantagens por conta da raça (Almeida, 2019, p.22,23).

⁴³ FEAGIN, Joe. **Systemic racism: a theory of oppression**. Nova York, Routledge, 2006.

Na visão de Almeida (2019), a discriminação desdobra-se em duas formas: a direta, que se expressa de modo ostensivo e intencional, como a recusa de atendimento a determinados grupos ou a vedação de acesso a espaços públicos; e a indireta, que se oculta em normas e práticas supostamente neutras, mas que, ao ignorar as condições específicas de minorias, produz efeitos adversos sem intenção declarada. Isso acaba por “condenar” estas minorias (e suas linhagens) a se manter em seu lugar dentro da sociedade:

A consequência de práticas de *discriminação direta e indireta* ao longo do tempo leva à *estratificação social*, um fenômeno *intergeracional*, em que o percurso de vida de todos os membros de um grupo social – o que inclui as chances de ascensão social, de reconhecimento e de sustento material – é afetado (Almeida, 2019, p. 23).

As áreas das cidades onde crimes - como o exposto na capa do álbum - também não se dão por acaso. Para Almeida (2019), o racismo se manifesta também através de mecanismos de segregação:

[...] o racismo – que se materializa como discriminação racial – é definido por seu caráter sistêmico. Não se trata, portanto, de apenas um ato discriminatório ou mesmo de um conjunto de atos, mas de um processo em que condições de subalternidade e de privilégio que se distribuem entre grupos raciais se reproduzem nos âmbitos da política, da economia e das relações cotidianas. **O racismo articula-se com a segregação racial, ou seja, a divisão espacial de raças em localidades específicas – bairros, guetos, bantustões, periferias etc. e/ou à definição de estabelecimentos comerciais e serviços públicos como escolas e hospitais – como de frequência exclusiva para membros de determinados grupos raciais**, como são exemplos os regimes segregacionistas dos Estados Unidos, o apartheid sul-africano e, para autoras como Michelle Alexander e Angela Davis, o atual sistema carcerário estadunidense (Almeida, 2019, p. 24, grifo nosso).

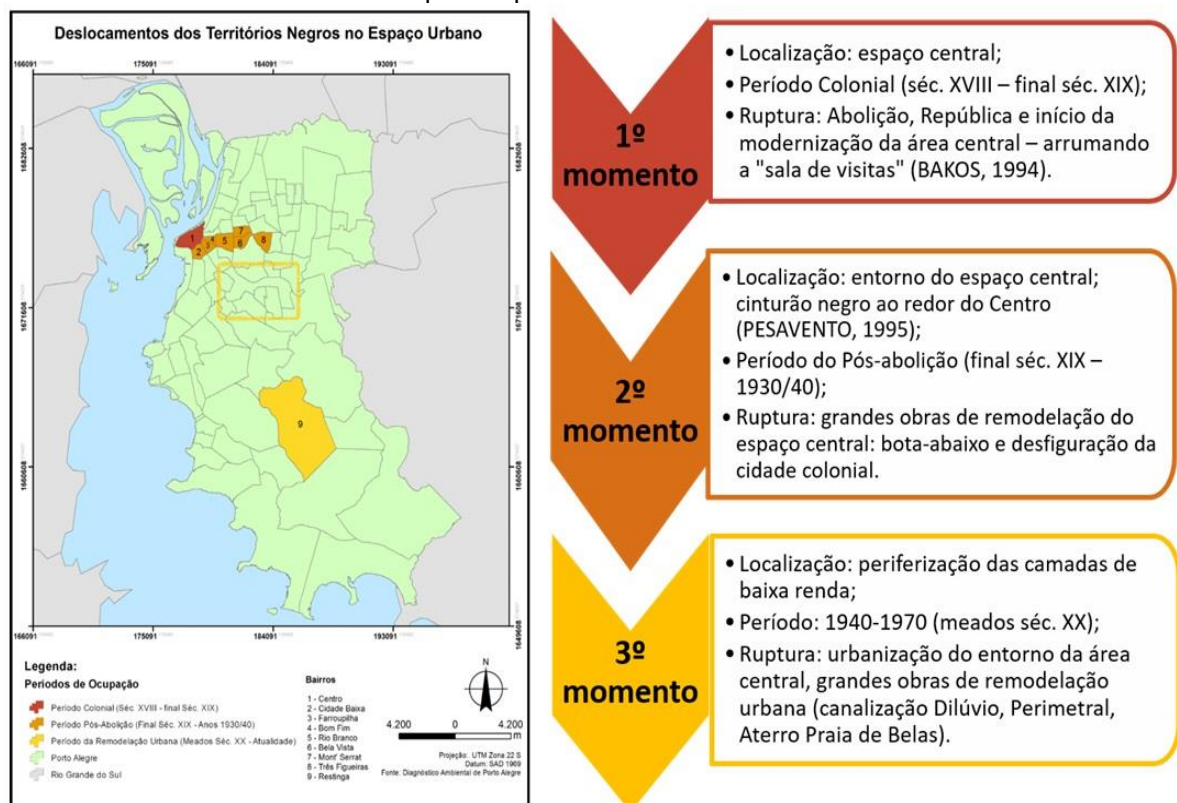
Para Bittencourt Junior (2005), o bairro porto-alegrense Partenon, onde Júlio Cesar residia e se localizava o supermercado onde ocorreu a sua prisão, configura-se como um “Território Negro Urbano”. Conforme o autor, após a abolição da escravidão, os negros libertos em Porto Alegre foram sistematicamente deslocados para áreas periféricas e insalubres, sem estrutura mínima. Inicialmente remetidos à Colônia Africana, na Redenção (atual Parque Farroupilha), eles também se espalharam pelo Areal da Baronesa, Cidade Baixa e pelas proximidades da Rua Lima e Silva, alcançando bairros hoje conhecidos como Bonfim, Mont’ Serrat, Rio Branco e Três Figueiras.

Na falta de moradias dignas, passaram a viver em cortiços e “avenidas”, como eram designados conjuntos de famílias que compartilhavam água e serviços sanitários coletivos. Ao assumir as áreas periféricas da cidade de Porto Alegre, menos valorizadas e de difícil acesso, esses grupos negros consolidaram territórios negros urbanos, que hoje são bairros consolidados da cidade:

Compreendo "Território Negro Urbano", aqui, como um espaço de construção de singularidades socioculturais de matriz afro-brasileira e que, ao mesmo tempo, é um objeto histórico de exclusão social, em razão da expropriação estrutural dos direitos sociais, civis e específicos fundamentais dos negros. Os territórios negros urbanos podem perfazer um conjunto de quilombos urbanos, vilas ou bairros com densa presença de cidadãos afro-brasileiros (Bittencourt Junior, 2005, p.37)

De acordo com Vieira (2017), esses deslocamentos para as áreas periféricas se deram em momentos distintos da história da cidade (Figura 26).

Figura 26 – Deslocamento dos territórios negros no espaço urbano de Porto Alegre, do século XIX aos anos 1970. O destaque do quadro amarelo se refere à área do Bairro Partenon



Fonte: Vieira (2017, p. 162)

Num primeiro momento, os territórios negros se localizavam na área central ou em seu entorno imediato, durante o período colonial, que compreende desde a fundação da cidade (por volta de 1700). até fins do século XIX.

No segundo momento, entre o final do século XIX e a década de 1940, os territórios negros ficam situados nas imediações do espaço central. Dispostos sobretudo ao sul e ao leste, formam um arco negro que circunda o Centro, expressão que a historiadora Sandra Pesavento⁴⁴ denominou cinturão negro (1995, *apud* Vieira, 2017, p.165).

Já o terceiro momento se caracteriza pelo desmantelamento dos territórios negros e pela dispersão de seus moradores rumo à periferia e aos municípios vizinhos da região metropolitana de Porto Alegre. Esse processo de desmantelamento começa quando os melhoramentos urbanos alcançam essas áreas. Na segunda metade do século XX são construídos conjuntos habitacionais em lugares afastados do centro, como os hoje bairros Rubem Berta e Restinga. Segundo Vieira,

é um momento em que são construídos diversos conjuntos habitacionais na longínqua periferia, em sua maior parte carente de infraestrutura. Isso faz parte de uma política nacional de habitação para as camadas de baixa renda, que requer a sua periferização. Hoje existem diversos bairros da periferia de Porto Alegre que foram formados a partir do processo de expansão da cidade e periferização urbana e que tem uma grande concentração de população negra. Alguns deles são bastante conhecidos: o Bom Jesus (a Bonja), a Restinga (a Tinga), o **Partenon**, a Lomba do Pinheiro, a Cruzeiro, o Rubem Berta, a Vila Maria da Conceição, entre outros (Vieira, 2017, p. 174-175, grifo nosso).

Conforme Vieira (2021), a construção de um Território Negro Urbano se dá a partir de uma noção, emprestada de Silva⁴⁵, do que é o “Mundo Africano”: “[...] a provinda dos Ancestrais, assegura nosso pertencimento ao Mundo Africano – espaço simbólico e físico habitado e significado por mulheres e homens negros do Continente [Africano] e da Diáspora” (2010, *apud* Vieira, 2021, p. 37). Esta noção é a chave para entender a construção de um Território Negro Urbano:

⁴⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Os excluídos da cidade. In: SEFFNER, Fernando (Org.). **Presença Negra no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 80-89.

⁴⁵ SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Colonos e Quilombolas, todos negros! In: SANTOS, Irene (Coord.) et al. **Colonos e Quilombolas**: memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre. Porto Alegre: do autor, 2010. p. 12-15.

Nesta perspectiva é imprescindível a vinculação entre espaço físico e sua significação a partir da presença de pessoas negras e/ou de práticas realizadas por elas, suas territorialidades. Para ser concebido como um território negro, os significados atribuídos a este espaço devem estar relacionados não apenas as práticas consideradas negras (capoeira; batuque, umbanda e suas variações; samba, pagode, maracatu e suas variações), mas, antes disso, à efetiva presença de pessoas negras neste espaço. Constituindo-se os territórios negros, enquanto espaços apropriados, marcados, qualificados, por grupos negros, ainda que não sejam exclusivos [...] destacamos a necessária vinculação entre espaço físico e espaço simbólico. A elaboração do simbólico – significados e sentidos construídos – sobre o espaço material (físico) e as práticas ali desenvolvidas é o que promove a construção do sentimento de identificação, pertencimento e a criação de vínculos com tal espaço. Assim, os nossos territórios negros são num primeiro momento espaços físicos habitados, ocupados, apropriados e produzidos por pessoas negras. Mas, mais do que isso, são espaços simbólicos, repletos de sentidos e significados relacionados às práticas ali existentes, que remetem a uma ancestralidade negra, a uma memória negra, a um modo de ser e estar negro (Vieira, 2021, p.37,38).

Para a autora, além de espaços físicos e funcionais, estes espaços ganham significados a partir das relações neles estabelecidas, sendo também, e sobretudo, espaços simbólicos. Nem sempre espaços exclusivamente de negros, mas também de pobres e excluídos da sociedade. O próprio Júlio César, segundo nos informa sua viúva, Juçara Gonçalves Pinto, chegou ao território do Partenon nos últimos dias do ano de 1983:

A mãe dele morava (no município de) Viamão, mas era do (bairro) Mont' Serrat (também este um antigo Território Negro). No Partenon ele morou depois que nos casamos. Eu já tinha a minha casa, que era na outra rua aonde foi o assalto do supermercado. No caso, ele foi morar lá a partir do dia 17/12/1983 (Pinto⁴⁶, 2025, parênteses nossos)

Estes são espaços criados como reflexo de políticas sistemáticas de segregação da pobreza e, por conta da história conjuntural, espaços racializados. Habitados por “outros”, sem lugar na cidade, desumanizados, aptos a serem vistos como “inimigos” a serem “exterminados”. Isso vai ao encontro do conceito de necropolítica, formulado por Mbembe (2018). Para o autor, existem formas de soberania cujo projeto central não é luta pela autonomia, e sim “a instrumentação generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”. Necropolítica vem a ser o poder de determinar quem vive e quem morre:

A percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica

⁴⁶ Entrevista concedida via aplicativo *WhatsApp* em 23 de outubro de 2025.

reforçaria meu potencial de vida e segurança, é este, penso eu, um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade. O reconhecimento dessa percepção sustenta em larga medida várias das críticas mais tradicionais da modernidade, seja quando se dirige ao niilismo e à proclamação da vontade de poder como a essência do ser, seja à reificação, entendida como o "devir-objeto" do ser humano; ou ainda à subordinação de tudo à lógica impessoal e ao reino da racionalidade instrumental. De um ponto de vista antropológico, o que essas críticas contestam implicitamente é uma definição do político como relação bélica por excelência. Também desafiam a ideia de que, necessariamente, a racionalidade da vida passe pela morte do outro; ou que a soberania consiste na vontade e capacidade de matar a fim de viver (Mbembe, 2018, p. 19,20).

Ancorada no conceito de biopoder de Foucault e em suas tecnologias de vigilância e controle populacional, a lógica do “deixar morrer” torna-se natural. Mas essa naturalização não atinge todos os corpos. O corpo “matável” é aquele assinalado por condições socioeconômicas (e, sobretudo, pela raça), permanentemente exposto ao risco de eliminação. Assim, se erguem estruturas estatais, no mundo contemporâneo, destinadas a destruição sistemática de determinados grupos. Essa combinação de poderes disciplinares, biopolíticos e necropolíticos possibilita ao Estado a dominação absoluta sobre os habitantes de territórios como os anteriormente descritos. Pode-se fazer um paralelo com a Palestina (Mbembe, 2018, p. 48), e pensar nestes territórios negros urbanos como sujeitos a um poder colonial que exerce uma dominação absoluta sobre seus habitantes:

Ele permite uma modalidade de crime que não faz distinção entre o inimigo interno e o externo. Populações inteiras são o alvo do soberano. As vilas e cidades sitiadas são cercadas e isoladas do mundo. O cotidiano é militarizado. **É outorgada liberdade aos comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar [...]** às execuções a céu aberto somam-se matanças invisíveis (Mbembe, 2018, p. 48-49, grifo nosso).

Moore (2007) argumenta que, quanto mais características fenotípicas que distanciem os habitantes de tais territórios do é que tido como “ideal”, mais eles estão sujeitos a sofrer estas ações estatais. Para o autor,

A América “Latina” toda funciona segundo uma **ordem sociorracial pigmentocrática**; um contexto social no qual as diferenciações de cor de pele, de textura do cabelo, da forma dos lábios, da configuração do nariz, entre outras características, determinam o *status* coletivo e individual das pessoas. Essas diferenciações, obtidas mediante o fracionamento incessante do segmento dominado, são o resultado de uma política deliberada de miscigenação. A ordem hierárquica neste tipo de sociedade gira em torno de dois polos excludentes; entre estes, existe um enorme terreno movediço feito de “identidades” nebulosas, inconclusas, flutuantes e desconexas, cujo único

referente é o segmento julgado *racialmente* “superior” (Moore, 2007, p. 277, grifo nosso).

O crime que a capa do “Homem Errado” denuncia materializa estes conceitos territoriais, de “corpos matáveis” e do racismo e violência empregados pelo Estado contra estes “outros”. A partir destas conceituações, pode-se entender o desencadeamento deste caso e de tantos outros semelhantes no Brasil.

Como visto no decorrer desta seção, a capa do álbum dos L.O.R.D.S. é capaz de suscitar uma série de discussões sobre racismo estrutural, violência policial contra as populações negras e periféricas, especialmente as que se localizam nos chamados Territórios Negros Urbanos. A partir desta perspectiva, é possível atribuir à capa do “Homem Errado” o *status* de objeto gerador de novas narrativas museais. Este objeto pode auxiliar na formação educativa e cultural a respeito do racismo e da configuração espacial e social da cidade de Porto Alegre em relação à ocupação de territórios associados à população negra.

4.4 A pedagogia do “Homem Errado”

Ramos (2004) propõe o conceito de objeto gerador baseado na pedagogia de Paulo Freire e na ideia de “palavras geradoras”, incorporando a ela outras perspectivas. Para Freire, antes da leitura de palavras, indivíduos tem leituras de mundo e, partindo de leituras de palavras, ocorrem novas leituras de mundo. Nesse sentido, “o ato de aprender a ler e a escrever deve começar a partir de uma compreensão muito abrangente do ato de ler o mundo, coisa que os seres humanos fazem antes de ler a palavra. (Freire⁴⁷, 1982, *apud* Ramos, 2004, p. 31).

Para além de decorar letras, sílabas e palavras, Freire propunha “[...] uma forma de dizer o mundo, no mundo e com o mundo [...]” (Ramos, 2004, p. 31). O alfabetizador efetuava um levantamento do universo de vocábulos de um determinado grupo social e dali extraía um grupo de “palavras geradoras”, que fizessem sentido para os alfabetizados. Desta maneira, criavam-se as condições para a descoberta de como as palavras seriam escritas. Dava-se início ao “movimento de leitura das palavras com

⁴⁷ FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo; Cortez, 1982.

leituras do mundo, com a escrita e a re-escrita do mundo” (Ramos, 2004, p. 32). Para Freire,

[...] se a palavra favela, no caso brasileiro, e a palavra ‘callampa’, no chileno, são palavras geradoras em áreas faveladas ou ‘callamperas’ nestes países, é obvio que as codificações em que devem estar postas devam representar aspectos da realidade favelada. A análise das relações entre os seres humanos e o mundo leva necessariamente à reflexão sobre a maneira de se estar sendo numa favela ou ‘callampa’ (Freire⁴⁸, 1975, *apud* Ramos, 2004, p. 32)

Assim como Freire utilizava palavras significativas para alfabetizar adultos, Ramos sugere que objetos significativos podem ser usados para motivar reflexões sobre a relação entre sujeito e objeto. O autor afirma que

O objetivo primeiro do trabalho com o objeto gerador é exatamente motivar reflexões sobre as tramas entre sujeito e objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano. Ora, tal exercício deve partir do próprio cotidiano, pois assim se estabelece o diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que se vai saber – leitura dos objetos como ato de procurar novas leituras (Ramos, 2004, p.32).

Ramos propõe que, em sala de aula ou em museus (além de outros espaços, como centros comunitários), educadores escolham objetos que tenham relevância para os educandos e utilizem esses objetos para criar exercícios que conectem a vida cotidiana deles com a história: “[...] o professor faria uma pesquisa e escolheria objetos significativos para os alunos, ou participantes de certo grupo, e daí realizaria exercícios sobre a leitura do mundo através dos objetos selecionados [...]” (Ramos, 2020, p.23). Ainda é destacada a necessidade da contextualização histórica para que tais objetos geradores se tornem “objetos de fato”, que passam a ter vinculações entre passado e presente; que passam a ter passado partindo de perguntas do presente. Dessa forma, o autor considera que os objetos não são apenas fontes de informação, mas também ferramentas para entender as dinâmicas de poder e as transformações sociais ao longo do tempo. Isso se dá a partir de uma exploração do presente vivido, das realidades do cotidiano de cada um. O autor destaca que

O fundamental é a partir do mundo vivido. Contudo, não se trata de um método de revelação do real. Pelo contrário, o intuito dessa pedagogia do

⁴⁸ FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a Liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

objeto é ampliar nossa percepção sobre a historicidade do real, sobre a multiplicidade cultural contida nos objetos – a trama de valores e seres humanos que reside na criação, no uso, na transformação, na destruição ou na reconstrução de objetos. O ato de conhecer é a fecundação de novas posições no mundo, a partir do mundo e diante do mundo. Afinal, o mundo não é um dado, uma informação a mais e sim uma criação política, envolvida em novas leituras – ver novas relações entre coisas já vivenciadas (Ramos, 2004, p. 34).

O autor destaca as interconexões entre literatura, história e objetos, onde enfatiza a necessidade de “[...] problematizar as relações sociais mediadas pela cultura material [...]” (2020, p. 44), mostrando que os humanos se constroem através dos objetos que utilizam. Porém, cabe ao grupo que transforma determinados objetos em objetos geradores a geração de uma reflexão histórica, que levará a conflitos e tensões: “Fundamental e inegociável é chegar à história, em sua dúvida metodicamente conduzida, em sua capacidade para lidar com as diferenças sem reduzi-las a um rol de diversidades prontas e acabadas [...]” (Ramos, 2020, p. 25). Não se pode, para o autor, confundir “memória” com “história”. Relacionar determinados artefatos com lembranças pessoais e coletivas até pode ser um ponto de partida, nunca um objetivo final. Ramos ressalta que

[...] a história deve tratar a memória como matéria de estudo, e não como a voz que vem do passado e simplesmente deve ser escutada e credenciada. É uma armadilha confundir memória com história. Trata-se de uma confusão que transforma os debates sobre os artefatos em sessões de terapia, em que, no final das contas, o professor se vê numa situação na qual ele não tem domínio (e nem deveria, já que existem profissionais especializados na questão). Relacionar objetos com a vida pessoal não é um exercício de desabafo coletivo com base em intimidades da moda. Não se trata de cultivo de subjetividades consumistas de si ou de objetos. Numa aula de história, em espaços formais ou não, o que realmente interessa é partir da cultura material atrelada a um problema histórico. Não adianta simplesmente perguntar por perguntar. A pergunta deve ter sentido de análise da historicidade. [...] O fato histórico não é um dado, não é dado à percepção como ser puro – essência do acontecimento. Conhecer o passado significa interrogá-lo a partir de questões historicamente fundamentadas. Na medida em que são vestígios do passado recente ou mais longínquo, os objetos também se constituem, vale repetir, em cruzamentos possíveis. Não possuem essência, não são definidos de modo pronto e acabado: são tessituras, tramas em movimento. (Ramos, 2020, p. 27)

O museu atua como um palco privilegiado para o exercício pedagógico proposto por Ramos a partir do objeto gerador. Para o autor, a fundamentação teórica do trabalho com tal objeto tem uma relação umbilical com o ensino de história, mas isso não implica restrição aos espaços formais de educação. O uso dos objetos

geradores, capazes de suscitar a formação de pensamento crítico, pode se dar em vários outros espaços de convivência. Ramos (2004) sustenta que o museu deve, a partir de seus projetos educativos, fornecer orientações para a montagem de exposições em espaços diversos a ele:

Procuram-se, com isso, parâmetros básicos sobre o exercício de pensar os modos de construir atividades com objetos que, de alguma forma, fazem parte da vida dos alunos e professores. Após certo período de amadurecimento do trabalho continuado com objetos geradores, pode-se, por exemplo, juntar fotografias antigas (e novas) do bairro, envolvendo nessa atividade as famílias dos alunos. A partir de fotografias e entrevistas com antigos (e novos) moradores, é possível montar painéis museológicos sobre a história da urbanização, dos movimentos sociais ou da própria escola... (Ramos, 2004, p. 37)

Partindo da montagem dessas exposições em espaços diversos, incentivadas pela atuação pedagógica do museu, este torna-se um espaço do cidadão, e não só um lugar a ser visitado. Para Chagas⁴⁹ (1998, *apud* Ramos, 2004, p. 38), “ou o museu assume que o público é visitante e passa a se comportar como um bom anfitrião, ou trata o público como participante do patrimônio cultural e sua razão de ser”. Essa lógica pode perfeitamente ser aplicada ao objeto desta pesquisa, a capa do álbum “Homem Errado”, no Museu da Cultura Hip Hop RS. Esse objeto apresenta diversos elementos para pensar criticamente questões sociais prementes, com atividades que podem se dar em qualquer espaço de convivência comunitário. Para Ramos (2004, p. 38), a museologia comprometida com o papel educativo do museu no mundo contemporâneo tem como destaque, “em sua prática profissional, a relação entre produção do conhecimento e transformação, entre reflexão coletiva sobre o mundo e ação para mudá-lo”. Segundo Santos,

A ação museológica, portanto, deve conduzir a uma produção de conhecimento e à construção de uma nova prática social. [...] compreender, por exemplo - utilizando um exemplo bem simples, mas bem concreto - que fazer uma cadeira é uma ação cultural, que uma cadeira pode me remeter a uma outra cadeira do século XVIII, pode me fazer compreender a tecnologia do presente, pode me fazer criar uma nova cadeira. Quando coloco, portanto, que a produção de conhecimento deve conduzir a uma nova prática social, é porque estou entendendo as ações da museologia (preservação, pesquisa e

⁴⁹ CHAGAS, Mario de Sousa. O museu-casa como problema: comunicação e educação em processo. **Anais do II seminário sobre Museus-Casa** (Comunicação e educação), Rio de Janeiro: fundação casa de Rui Barbosa, 1998.

comunicação) como ações comprometidas com o mundo. (Santos⁵⁰, 1998, *apud* Ramos, 2004, p. 38).

O trabalho com o objeto gerador através de problemáticas histórica traz ao museu um infindável campo de possibilidades. Para Ramos, exercícios com tais objetos são formas de estudar a historicidade. Ao fazer a reflexão sobre o potencial pedagógico do museu, para o autor, deve-se enfrentar a fragmentação que caracteriza o ensino em história, a partir da realização de programas educativos que façam interações entre campos aparentemente distintos como biologia, geografia, música, história ou física. Para evitar o que Ramos denomina como “conhecimento esmigalhado” (2004, p. 39), sugerem-se práticas que entrelacem saberes em torno de um determinado tema, com “abordagens históricas, geográficas, ecológicas, matemáticas, artísticas”. Essa interdisciplinaridade proposta por Ramos pode ser vista em nosso objeto de estudo, que combina elementos artísticos, históricos, jornalísticos, além da denúncia do cotidiano de violência vivido pelas populações periféricas.

4.4.1 O “Homem Errado” e suas possibilidades expositivas, culturais e educativas

O objetivo principal do texto desta dissertação é analisar e entender o processo de musealização da capa álbum “Homem Errado”. Mas durante esse processo de análise não nos escapou pensar nas possibilidades que a temática do álbum poderia suscitar em termos de discussão de outras questões, além daquele da exposição que o objeto atualmente faz parte. Nesse sentido, sem a pretensão de propor uma exposição ou atividades com todos os seus processos técnicos, fizemos um exercício, levantando possibilidades de algumas atividades a partir da capa do disco.

Como visto na subseção anterior, a capa do álbum dos L.O.R.D.S. é um objeto gerador, e como tal, capaz de fomentar discussões a respeito de temas como o racismo que permeia a sociedade brasileira e que se manifesta na atuação do Estado contra a população negra e periférica.

Estas discussões podem se dar tanto dentro do espaço do museu quanto fora dele, em escolas e espaços comunitários. As mesmas podem basear-se na Educação para as Relações Étnico-Raciais (ERER), abordagem educacional que procura

⁵⁰ SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Museu-casa: comunicação e educação. **Anais do II seminário sobre Museus-Casa** (Comunicação e educação), Rio de Janeiro: fundação casa de Rui Barbosa, 1998.

combater o racismo, a discriminação e os estereótipos em ambientes educacionais. Buscando, para isso, promover o reconhecimento da história e da cultura, tanto afro-brasileira quanto indígena. Desta forma, esta abordagem pode contribuir para a formação de uma sociedade mais inclusiva e justa.

A EREER está garantida a todos os níveis de educação, da infantil ao ensino superior, por meio de legislações brasileiras como o Parecer 03/2004 do Conselho Nacional de Educação/Conselho Pleno - CNE/CP⁵¹; as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana; o Artigo 26A da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) da Educação brasileira (alterada pelas Leis 10.639/03⁵² e 11.645/08⁵³); a resolução 5/2009, que fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (DCNEI); entre outras legislações estaduais e municipais.

O parecer 03/2004 tem especial importância na efetivação da lei que instituiu a EREER na educação brasileira:

Essa lei foi um empoderamento, uma vitória sem precedentes do Movimento Negro, mas ela, isoladamente, não dialogava muito no campo da Educação. Para os professores, era mais uma lei entre tantas que o Brasil aprova, mas, na prática, não se efetiva. O que a tornou realidade foi o Parecer CNE/CP 3/2004, da professora Dra. Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva. Isso colocou a lei no seu devido lugar, que é o artigo 26 da LDB. Não estávamos mais falando de uma lei solta no mundo, mas da sua presença na Carta Magna da Educação (Santos⁵⁴, 2024, *apud* Nunes (org.), p 29).

Na condição de membro do Conselho Nacional de Educação no ano do parecer, 2004, a professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva traz o seguinte relato:

O parecer CNE/CP 3/2004 configura importante política curricular para a educação de todos os cidadãos brasileiros. Política esta que visa ao reconhecimento da inestimável contribuição dos africanos escravizados e de seus descendentes para construção da nação brasileira, a reparações que lhes são devidas em virtude dos sérios danos que o racismo e políticas tácitas

⁵¹ Disponível em: <https://prograd.ufu.br/legislacoes/parecer-cnecp-0032004-10-de-marco-de-2004-diretrizes-curriculares-nacionais-para>

⁵² Altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, tornando obrigatório o ensino da História e da Cultura Afro-Brasileira e Africana nas escolas públicas e particulares de ensino médio e fundamental (Nunes, 2024).

⁵³ Modifica a Lei nº 10.639/2003: Torna obrigatória a inclusão do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nas escolas públicas e privadas do ensino fundamental e médio (Nunes, 2024).

⁵⁴ SANTOS, Adriana. Personagens e Histórias. In: NUNES, Adriana Garcia (org.). **A educação para as Relações Étnico-Raciais em Porto Alegre**: Memórias, vivências e perspectivas da Rede Municipal de Ensino. Coord. Eduardo de Carvalho Borba. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre - SMED, 2024.

de exclusão lhes vêm, há cinco séculos, causando. Esta política curricular orienta os sistemas e os estabelecimentos de ensino no sentido de educar para relações étnico-raciais positivas, a partir da divulgação, respeito e valorização da cultura e história dos africanos escravizados no Brasil, dos seus descendentes, relacionando-as às histórias e culturas dos africanos do Continente e da Diáspora. Políticas são elaboradas e implantadas com o intuito de promover aperfeiçoamentos na sociedade, garantir e proteger direitos (Santos, 2024, *apud* Nunes (org.), p 29).

A abordagem educacional antirracista propiciada pela EREER pode fornecer as bases necessárias para o uso pleno da capa do álbum dos L.O.R.D.S. como um objeto gerador das mais diversas discussões sobre o racismo, a violência do Estado contra as pessoas pretas e periféricas.

No âmbito do Museu da Cultura Hip Hop do Rio Grande do Sul, pode-se sugerir a criação de uma exposição composta apenas pela capa do álbum “Homem Errado” em destaque, com perguntas geradoras como: “Por que esse homem foi considerado errado?”, ou “Que tensões de classe, raça e gênero aparecem nesta capa?”. A intenção das perguntas é fazer refletir sobre casos de violência que ainda ocorrem rotineiramente, atingindo as populações vulneráveis. Pode-se pensar a respeito de suas representações na mídia, de que forma as vítimas são retratadas pelos veículos de comunicação; e a partir dessas reflexões, conectar casos de violência semelhantes, se houveram ou como se deram movimentos de resistência, de protesto contra situações análogas. A capa, com sua narrativa do crime e, sobretudo, seu questionamento sobre “quem errou”, dialoga com temáticas de injustiça social, identidades e memórias coletivas que tocam diretamente os frequentadores do Museu. Especialmente os que pertencem a essas populações vulnerabilizadas. Além disso, o *rapper* Piá, que concebeu e produziu a capa, pode ser convidado pelo Museu a participar de atividades em que ele falaria sobre os motivos que levaram os L.O.R.D.S. a trazer o assassinato de Júlio Cesar para a capa de seu único álbum.

Uma exposição neste formato também pode acontecer fora do ambiente museal. Pode-se recriar o formato em escolas e centros comunitários, o que ampliaria o alcance destas discussões. Nestes espaços, podem-se sugerir rodas de problematização a respeito do crime; a proposição de criação de narrativas (micro-contos ou poemas, por exemplo) inspirados no que a capa informa. E, após estas atividades, um retorno à capa para reflexões sobre o que de novo se pode adicionar a leitura deste objeto gerador.

Estas sugestões contemplam apenas o aspecto das tensões raciais levantadas pela capa do álbum dos L.O.R.D.S. Mas, para além deste, a capa pode ser utilizada para gerar uma série de discussões acerca do contexto político, social e econômico do Brasil dos anos 1980, especialmente o período anterior a Constituição de 1988. Também podem-se propor exercícios relacionado ao fazer/produção de capas de álbum, a pensar na evolução técnica deste ofício. E aqui também caberia uma participação de Piá, falando sobre o processo de produção da capa do álbum, expondo todas as etapas, dificuldades e soluções encontradas durante sua realização, como visto anteriormente na seção 03. Não há dúvidas que seriam discussões menos prementes que as que abordariam os temas de racismo e violência estatal, mas estas possibilidades servem para enfatizar a potência expositiva, cultural e educativa da capa do “Homem Errado” enquanto objeto gerador.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo/
Quem disparou usava farda (Mais uma vez)/
Quem te acusou nem lá num tava (Bando de espírito de porco)/
Porque um corpo preto morto é tipo os hit das parada:/
Todo mundo vê, mas essa porra não diz nada
(Emicida, *Ismália*, 2019)

A questão motivadora desta pesquisa foi compreender como a capa de “Homem Errado”, primeiro e único álbum do grupo de RAP porto-alegrense L.O.R.D.S., apresenta valores associados a ela que a potencializam como museália: sua evocação de informações, tanto em perspectiva intrínseca quanto extrínseca, a reforçando como uma unidade de memória.

É muito atual o tema central da capa do álbum, que remete ao assassinato de Júlio Cesar de Melo Pinto, um homem negro, ocorrido na cidade de Porto Alegre em 1987, como desdobramento de um assalto a um supermercado. Assassinato praticado por agentes da Brigada Militar do Rio Grande do Sul. O episódio foi registrado pelo fotojornalista Ronaldo Bernardi, do jornal *Zero Hora*, e divulgado em uma série de reportagens nos dias seguintes. Em termos gerais, tratou-se de uma ação confusa da Brigada Militar: populares apontaram Júlio Cesar como integrante do grupo que assaltava o estabelecimento, embora ele estivesse entre os espectadores, afastado da cena; durante o episódio, sofreu uma crise epilética. Ainda assim, a polícia o deteve, colocou-o na viatura e, cerca de uma hora depois, ele deu entrada sem vida no Hospital de Pronto Socorro (HPS). Mesmo com investigações internas da Brigada Militar, ampla cobertura da imprensa e grande repercussão, todos os policiais envolvidos foram posteriormente absolvidos.

A letra da canção *Ismália*, do *rapper* Emicida, em destaque no início destas considerações, foi lançada mais de 30 anos após o caso de Júlio Cesar e, no entanto, parece narrar o crime que o vitimou. O que nos fornece mais um exemplo de como a violência policial e, em última análise, o racismo que é elemento estruturante na sociedade brasileira, seguem vitimando pessoas que recebem o carimbo de “Homem Errado”. Isto, por si só, nos permite propor a ressignificação da capa do álbum dos L.O.R.D.S. que, para além de um objeto musealizado como parte integrante de uma exposição que objetiva contar a história do Movimento Hip Hop do Rio Grande do Sul,

é um potencial objeto-gerador de novas narrativas museais. Também podemos, a partir de nossa pesquisa, evidenciar suas capacidades comunicativas e educativas.

Estas potencialidades do objeto foram aferidas durante o desenvolvimento da nossa pesquisa, com seu caráter exploratório e de estudo de caso, sob uma abordagem qualitativa. Foram realizadas a revisão bibliográfica, pesquisa e análise documental, que nos permitiram rememorar os aspectos do caso de Júlio Cesar, entender em que contexto histórico do Brasil se deu esse ocorrido, e sedimentar os argumentos, partindo dos conceitos apresentados pelas autoras e autores selecionados, que permitem evidenciar esse potencial comunicativo da capa do álbum.

Também foram de imensa valia as entrevistas semiestruturadas com Oswaldo Niluk Júnior, o Piá, *rapper* e integrante dos L.O.R.D.S.; com o museólogo do Museu da Cultura Hip Hop do Rio Grande do Sul (MUCHRS), Fúlvio Botelho Dickel; e com a viúva de Júlio Cesar, Juçara de Melo Pinto. Conversas, que além de muito prazerosas, foram muito importantes para o entendimento e desenvolvimento desta pesquisa.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, buscou-se evidenciar, numa rememoração extraída dos veículos de imprensa porto alegreense da época, o caso do assassinato de Júlio Cesar, e seus desdobramentos. Este exercício acabou por expor a brutalidade policial e todas as manifestações sistêmicas de racismo presentes no ocorrido. Foi muito importante para esse entendimento a contextualização do Brasil à época, em seus aspectos econômicos, sociais e políticos. O fato do crime acontecer às vésperas da promulgação da Constituição de 1988 também se mostrou importante neste entendimento pois, como visto, o racismo no ano de 1987 era tipificado como uma contravenção. Neste aspecto, o acontecimento que vitimou Júlio Cesar influenciou diretamente as comissões responsáveis pelos direitos da população negra na confecção da Constituição. A partir desta, o racismo passou a ser tipificado como crime.

Dentro desta contextualização de país, foram traçadas linhas sobre as origens do Movimento Hip Hop, nos Estados Unidos e no Brasil, além de um olhar um pouco mais apurado sobre a história dos L.O.R.D.S. e de seu principal integrante e criador da capa que foi nosso objeto de pesquisa, Piá. Para um melhor entendimento dos processos que envolveram a confecção da capa do “Homem Errado”, este trabalho ainda buscou realizar uma digressão, contando um pouco da evolução histórica das capas de álbuns musicais, desde seu surgimento no final do século XIX, onde era

apenas uma embalagem parda que acondicionava o disco. Graças a ação visionária de pessoas ligadas a indústria musical, capas de álbuns tornaram-se poderosos instrumentos, num primeiro momento mais centrados na divulgação dos artistas; e na esteira desta evolução, passaram a ser um veículo de expressão de ideias. A capa do “Homem Errado”, exemplo desta expressão, teve seus processos de criação e manufatura deslindados durante as conversas com Piá.

No prosseguimento do trabalho a capa do “Homem Errado” foi analisada a partir de um olhar museológico. Após uma breve digressão para o entendimento sobre a formação do acervo do MUCHRS, e sobre os processos de formação da instituição, foram reforçadas sua condição de museália e sua relevância como produto dos primeiros momentos do Movimento Hip Hop do Rio Grande do Sul. A partir daí, buscou-se evidenciar sua importância para além destes aspectos, e focamos no que pode ser extraído de sua condição de objeto-testemunho do caso de Júlio Cesar.

Foram destacados os aspectos intrínsecos ao objeto, onde identificamos algumas lacunas informacionais e informações conflitantes na ficha catalográfica da instituição; lacunas de fácil resolução, e acreditamos que este trabalho possa auxiliar neste processo.

Verificamos que a capa cumpre sua função de unidade documentária ao registrar o ocorrido de forma intencional, com um discurso político demarcado, o que faz dela um objeto-documento, o suporte material que deu origem à nossa pesquisa. Também evidenciamos sua condição de objeto-devir, por trazer à tona um acontecimento que não é, em sua essência, algo estranho às comunidades periféricas brasileiras. Numa “permuta de significados” (Brulon, 2015), o objeto incorpora camadas de significado com sua narrativa em moldes jornalísticos sobre o caso, sobre os desdobramentos jurídicos a partir dos inquéritos dos envolvidos e sobre as lutas antirracistas da comunidade negra porto-alegrense. Assim, entendemos que o “Homem Errado” não é somente um objeto histórico, mas um agente ativo para a construção de novos discursos.

A capa do álbum dos L.O.R.D.S. é um documento de memória periférica, onde os tópicos de seu texto não aparecem desprovidos de intenção. O que motiva a construção da capa é a produção de uma narrativa sobre o caso advinda das camadas da população propensas a serem as vítimas de casos semelhantes ao de Júlio Cesar. Narrativa que denuncia o crime, questiona versões oficiais (disseminadas pelos meios de comunicação) e suscita mobilização de potenciais alvos dessa violência

sistematizada. A partir desse olhar, nota-se que a capa opera como um dispositivo de construção e/ou evocação de memória social, um verdadeiro instrumento político de reconstrução do passado, partindo de uma narrativa dissidente, periférica e comprometida com estas pessoas periféricas.

O “Homem Errado” atua como um dispositivo gerador de debates sobre racismo e violência policial, a partir de seus tensionamentos entre interpretação oficial e não-oficial do crime do qual Júlio Cesar foi vítima. Sua tradução visual deste crime age como um registro simbólico de como opera o racismo na sociedade brasileira. Este não se dá em fatos isolados, mas em uma lógica que atravessa discursos, práticas do Estado e memórias coletivas.

Os conceitos de autores como Moore (2007), Almeida (2019), Sodré (2023) e Campos (2016), a despeito de conflitarem em alguns pontos em suas visões sobre o conceito de racismo estrutural no Brasil, acabaram por nos fornecer as bases para entender que a capa do álbum, enquanto objeto museal, reúne evidências sobre o crime, dando voz às populações periféricas. Este objeto não só documenta o crime, como oferece insumos para a luta antirracista ao expor a violência que subjuga as populações negras e periféricas brasileiras. A capa é uma evidência gráfica da operação do racismo dentro das estruturas sociais, que constitui corpos negros, pobres e periféricos como alvos legítimos, dentro de um *modus operandi* institucional. Mas também pode ser percebida como uma forma de resistência, ao expor uma narrativa contrahegemônica.

Também evidenciamos que a localização espacial na cidade sofre a influência deste racismo: áreas da cidade como o bairro Partenon, reconhecido Território Negro Urbano, são vistas por esta estrutura como espaços habitados por “outros” (aqui, como um sinônimo para “homens errados”), sem lugar na cidade, desprovidos de humanidade, inimigos a serem exterminados. Como nos mostra Mbembe (2018) e seu conceito de Necropolítica, territórios habitados por estes outros estão sujeitos ao poder soberano que decide quem vive e quem morre, e essa decisão se dá durante ocorrências como a que acabou por vitimar o “corpo matável” de Júlio Cesar. Corpo que, para Moore (2007), está sujeito a uma ordem sociorracial pigmentocrática, onde as suas características fenotípicas, distanciadas de um “ideal”, determinam seu *status*, sua descartabilidade.

Destacamos que esta pesquisa converge diretamente com o Plano Nacional Setorial de Museus 2025-2035 (PNSM), especialmente com os Eixos 2 (Identidade,

patrimônio cultural musealizado, memória e educação) e 3 (Diversidade cultural e transversalidades de gênero, sexualidade, raça, etnia, deficiências e neurodivergências para a acessibilidade universal na política museal). Em termos gerais, ambos reforçam e institucionalizam as ideias aqui desenvolvidas sobre a capa do “Homem Errado” como objeto gerador: memória periférica, reparação histórica, função educativa dos museus, protagonismo de grupos historicamente excluídos. Essas diretrizes auxiliam no entendimento da capa do álbum como um instrumento de apoio em processos de reparação e visibilização de memórias negras e periféricas; legitimam a ideia desta capa como parte de uma museologia comunitária; sustentando a argumentação sobre seu potencial educativo e comunicacional. Para além disso, o texto do PNSM também dialoga com as análises sobre racismo, territorialidades e necropolítica do Estado, bem como ecoa a proposta do compromisso do campo museal em reparar e devolver voz às comunidades afetadas.

Também identificamos convergências com a recentemente aprovada pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Política Nacional de Educação Museal (PNEM). Essa aprovação se deu pela Resolução Normativa Ibram N° 40, de 03/12/2025. As diretrizes e princípios da PNEM articulam-se de modo direto e complementar às conclusões aqui apresentadas sobre a capa do “Homem Errado”, reforçando tanto sua dimensão educativa quanto seu papel político e reparatório. Ao reconhecer a educação museal como função fundamental, a PNEM legitima nossa leitura do objeto como instrumento comunicativo e pedagógico, abrindo caminho para sua incorporação em programas educativos formais e informais que articulem pesquisa, mediação e ação comunitária; a ênfase do PNEM em integrar a educação museal aos planos e programas institucionais reforça a proposta de inclusão do objeto em programas educativos. E princípios como o VIII (combate ao racismo, machismo, sexismo, LGBTfobia, capacitismo, e toda forma de opressão) se encaixam perfeitamente ao norte de nossa pesquisa, que busca sobretudo reparações e combate às mais diversas formas de opressão às quais são submetidas as populações periféricas.

Considerando tudo que a capa do álbum aponta, nós atribuímos ao “Homem Errado” a denominação de Objeto Gerador de novas narrativas museais, que podem auxiliar na formação educativa e cultural, suscitando debates sobre racismo, violência estatal e a configuração espacial e social da cidade de Porto Alegre. Debates que podem se dar tanto dentro do espaço do museu propriamente dito, como dentro de

escolas e espaços comunitários, baseados em ferramentas legais como a Educação para as Relações Étnico- Raciais (ERER). A despeito deste não ser o objetivo primordial desta dissertação, levantamos algumas possibilidades que a temática do álbum poderia suscitar em termo de discussão destas questões, sem termos a pretensão de propor tais atividades em todos seus processos técnicos.

Concluimos esta Dissertação julgando ter atingido os objetivos propostos, constatando e procurando fornecer bases que reforçam o potencial comunicativo, cultural e educativo do Objeto Gerador que é a capa do álbum “Homem Errado”. Para a produção desta análise a partir de um olhar conceitual museológico, foram necessários e de muita valia o uso de conceitos oriundos de outras áreas de conhecimento, o que reforça a interdisciplinaridade da Museologia. E esperamos que a partir da nossa proposta de trabalho se dê uma maior atenção para as possibilidades geradoras de objetos que estão a nossa disposição para a construção de novos, de diversos entendimentos sobre o que nos constitui como sociedade.

E, para finalizar, cabe considerar que os objetos expostos nos museus, logicamente, devem ser percebidos na composição da narrativa expográfica onde estão inseridos e que ajudam construir. Entretanto, esse nosso olhar deve ser sempre instigante, consciente da beleza do potencial de cada objeto em gerar novos discursos, novas construções e reflexões.

REFERÊNCIAS

ALEX STEINWEISS: THE STORY OF THE WORLD'S FIRST RECORD SLEEVE ARTIST. **The Vinyl Factory**, [s.d.]. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/alex-steinweiss-the-story-of-the-worlds-first-record-sleeve-artist/2/> Acesso em: 20 jul 2025.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

AOS BERROS. **Memórias da Imprensa Juiz de Fora**. [s.d.]. Disponível em: <https://memoriasdaimpressajf.wordpress.com/impressos-de-juiz-de-fora-9/impressos-de-juiz-de-fora/fanzines/aos-berros/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ARAGÃO, Murillo de. Um pacto civilizatório. **VEJA**, 20 jun. 2025. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/murillo-de-aragao/um-pacto-civilizatorio>. Acesso em: 08 jan. 2026.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Discriminação e violência seletiva. **Que república é essa?** Rio de Janeiro, 08 nov. 2023. Disponível em: <https://querepublicaeessa.an.gov.br/index.php/que-republica-e-essa/assuntos/temas/78-secoes-anteriores/67-surpresa/489-discriminacao-e-violencia-seletiva>. Acesso em: 25 out. 2024.

ASSIS, Juliane; ZUCCOLOTTO, Pedro. O punk no Brasil e sua relação com a ditadura militar. **Medium**, 12 ago. 2023. Disponível em: <https://pedrozucco.medium.com/o-punk-no-brasil-e-sua-rela%C3%A7%C3%A3o-com-a-ditadura-militar-db179cf0b3fe>. Acesso em: 15 abr. 2025.

BARAT, Aïcha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco: modos de ler**. 2018. 297 f. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BERNARDI, Ronaldo (fotógrafo). **[Prisão de Júlio pela Brigada Militar em 1987]**. c1987. 4 fotografias cedidas para Renato Dornelles (Zero Hora) em 26 maio. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2017/05/morto-por-ser-negro-e-pobre-emblematico-caso-do-homem-errado-completa-30-anos-9801089.html>. Acesso em: 04 out. 2024.

BITTENCOURT JUNIOR., Iosvaldyr Carvalho. Territórios Negros. In: SANTOS, Irene (org.) **Negro em Preto e Branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre**. Porto Alegre: Do Autor, 2005.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em Massa**. São Paulo: Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

BRASIL. **Lei nº 1.390, de 3 de julho de 1951**. Inclui entre as contravenções penais a prática de atos resultantes de preconceitos de raça ou de cor. *Presidência da*

República. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L1390.htm. Acesso em: 25 mar. 2025.

BRASIL (Casa Civil). **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 28 out. 2024.

BRULON, Bruno. Os objetos de museus, entre a classificação e o devir. **Informação & Sociedade**, João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 037, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ies/article/view/025>. Acesso em: 04 out. 2024.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Benedita da Silva. **Portal da Câmara dos Deputados**, 22 ago. 2022. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/estruturaadm/secretarias/secretaria-da-mulher/bancada-feminina/benedita-da-silva>. Acesso em: 19 mar. 2026.

CAMARA, G. D.; GOULART, S.; REINEHR, R. M. Apropriação e racionalidade nas práticas organizativas de grupos de hip hop em Porto Alegre: uma análise desde a perspectiva de Guerreiro Ramos. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 209-225, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/cadernosebape/article/view/5152>. Acesso em: 04 out. 2024.

CAMPOS, Luiz Augusto. Racismo em três dimensões: uma abordagem realista-crítica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 95, e329507, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17666/329507/2017>. Acesso em: 20 ago. 2024.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. São Paulo: Zahar, 2023.

CASTRO, Alexandre de; ALMEIDA, Jémerson Quirino de. Da contravenção penal ao crime de racismo: uma história de impunidade. **Revista Mosaico**, v. 8, n. 13, p. 30-47, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.12660/rm.v9n15.2018.76867>. Acesso em: 20 ago. 2024.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). **Atlas da violência 2024**. Brasília: Ipea; FBSP, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/14031>

COLUMBIA RECORDS. **Wikipedia**, [s.d.]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Columbia_Records Acesso em 28 mai. 2025.

DA SILVA, Amanda Trois. **Na Estrada**: A formação do Acervo do Museu da Cultura Hip Hop RS. 2025. 72 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Bacharelado em Museologia. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2025.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Armand Colin, 2013.

DISCOGRAFIA. **Acervo Punk**, [s.d.]. Disponível em: <https://acervopunk.com.br/discografia/> Acesso em: 12 mai. 2025.

DO VINIL AO CD. **Primeira Arte**, [s.d.]. Disponível em: <https://primeiraarte.home.blog/do-vinil-ao-cd/> Acesso em: 13 jun. 2025.

DORNELLES, Renato. Morto por ser negro e pobre: emblemático "caso do homem errado" completa 30 anos. **Jornal digital GZH**, Porto Alegre, 26 maio 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2017/05/morto-por-ser-negro-e-pobre-emblematico-caso-do-homem-errado-completa-30-anos-9801089.html>. Acesso em: 25 out. 2024.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12^a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Estudos museológicos**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, v., p. 64-74.

FREITAS, Douglas. O “Caso do Homem Errado” expõe o genocídio de jovens negros no Brasil. **Portal Geledés**, [São Paulo], 18 maio 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-caso-homem-errado-expoe-o-genocidio-de-jovens-negros-no-brasil/>. Acesso em: 06 nov. 2024.

G1 RS. Homem negro é espancado até a morte em supermercado do grupo Carrefour em Porto Alegre. **G1 Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, 20 nov. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/11/20/homem-negro-e-espancado-ate-a-morte-em-supermercado-do-grupo-carrefour-em-porto-alegre.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2024.

GILBERTO GIL DISCOGRAPHY PAGE 1: 1963–1980. **Slipcue**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.slipcue.com/music/brazil/gil.html> Acesso em: 13 ago. 2025.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. **Morpheus**: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 19-40, mar. 2016.

GOMES, Nilma Lino; RODRIGUES, Tatiane Cosentino. RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA: A QUESTÃO RACIAL E A CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 39, n. 145, p. 928-945, 2018.

HELLER, Steven. In: REAGAN, Kevin. **Alex Steinweiss: The Inventor of the Modern Album Cover**. Colônia: Taschen, 2011.

HOMEM ERRADO. Intérprete: L.O.R.D.S. Porto Alegre, Produtora Ipanema, 1994. Album musical.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Resolução Normativa IBRAM nº 40**, de 03 de dezembro de 2025. Brasília: IBRAM, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos->

normativos/resolucao-normativa-ibram-no-40-de-03-de-dezembro-de-2025. . Acesso em: 19 mar. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) 2025–2035**. Brasília: IBRAM, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/documentos/plano-nacional-setorial-de-museus-pnsm-2025-a-2035.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2026.

JEDLOWSKI, Paolo. Memória e a mídia: uma perspectiva sociológica. In: SÁ, Celso Pereira de (org.). **Memória, imaginário e representações sociais**. Rio de Janeiro: Museu da República, p. 87-98, 2005.

JORNAL DO RAP (Redação). A história e a evolução do hip hop no Brasil e no mundo. **Jornal do Rap**, 27 abr. 2023. Disponível em: <https://www.jornaldorap.com.br/noticias/a-historia-e-a-evolucao-do-hip-hop-no-brasil-e-no-mundo/>. Acesso em: 15 abr. 2024

LAUS, Egeu. A capa de disco no Brasil: os primeiros anos. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 1, n. único, p. 102–126, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/85057>. Acesso em: 14 mai. 2025.

LOPES, Larissa. Preconceito escancarado: o insano caso do "homem errado" em Porto Alegre. **AH Aventuras na História**, São Paulo, 30 jan. 2021. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/o-caso-do-homem-negro-que-foi-assassinado-injustamente-ha-34-anos.phtml>. Acesso em: 25 out. 2024.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. A Documentação e suas diversas abordagens: esboço acerca da unidade museológica. In: GRANATO, Marcos; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus (org.). **Documentação em museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. **Midas**, Évora, n. 1, p. 1-10, 26 mar. 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/78#quotation>. Acesso em: 04 out. 2024.

MAGALHAES, Henrique. **O que é fanzine**. Coleção primeiros passos, Brasília: editora brasiliense, 1993

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDES, Gabriel Gutierrez; NEIVA, Gabriel Chavarry. O rap na cidade: O “Quinto Elemento” e as Rodas de Rima do RJ. **Tríade**: Comunicação, Cultura e Mídia, Sorocaba, v. 7, n. 14, p. 199-219, maio 2019. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/3427>. Acesso em: 7 jul. 2024.

MOORE, Carlos. **Racismo & sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

NUNES, Adriana Garcia (org.). **A educação para as Relações Étnico-Raciais em Porto Alegre**: Memórias, vivências e perspectivas da Rede Municipal de Ensino. Coord. Eduardo de Carvalho Borba. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre - SMED, 2024.

O QUE É GRAMOFONE, TOCA-DISCOS E A REVOLUÇÃO FONOGRÁFICA. **O Som do Vinil**, [s.d.]. Disponível em: <https://osomdovinil.com/o-que-e-gramofone-toca-discos-revolucao-fonografica/> Acesso em: 13 jan. 2026.

O QUE É VINIL. **Defendi**, [s.d.]. Disponível em: <https://defendi.com.br/glossario/o-que-e-vinil/> Acesso em: 10 jul. 2025.

PLANO CRUZADO. In: **Atlas Histórico do Brasil**. Rio de Janeiro: FGV CPDOC, 2023. Disponível em <https://atlas.fgv.br/verbete/6297>. Acesso em: 15 mar. 2025.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTELA JÚNIOR, Aristeu; LIRA, Bruno Ferreira Freire Andrade. América Ladina e a crítica à democracia racial em Lélia de Almeida Gonzalez. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 28, n. 63, p. 105-131, ago. 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-71832022000200004>. Acesso em: 04 out. 2024.

RÁDIO PRINCESA (Porto Alegre). In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, [s.d.]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_Princesa_\(Porto_Alegre\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_Princesa_(Porto_Alegre)). Acesso em: 10 mar. 2025.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **Em nome do objeto**: museu, memória e ensino de história. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 2020.

REZENDE, André Novaes de. Alex Steinweiss: paradigmas da criação de imagens para capas de discos de 78RPM. In: Congresso Internacional Da Associação De Pesquisadores Em Crítica Genética, X Edição, 2012, Porto Alegre. **Anais Eletrônicos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 215-228. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Andre.Novaes.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2025.

SÁ, Celso Pereira de. Sobre o campo de estudo da memória social: uma perspectiva psicossocial. **Psicologia: Reflexão & Crítica**, 20, v. 2, p. 290-295, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/>. Acesso em 12 mai. 2025.

SANTOS, Giovanna Veiga dos. **E assim nasce o Museu da Cultura Hip Hop - RS**: uma análise a partir do olhar da gestão museológica e da museologia social. 2023. 164 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Faculdade de

Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

SASTRE, R. M.; MARTEL, M. **Do Vinil ao Mp3**: análise evolutiva das embalagens de discos no Brasil. *Arcos Design* (Online) , v. 9, p. 121 / 8-136, 2016. Acesso em: 15 mar. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEGUIDOR F REAL (@seguidorfreal). Perfil público. *Instagram*, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.instagram.com/seguidorfreal/>. Acesso em: 18 mai. 2025

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor**: uma radiografia do racismo nacional. Petrópolis: Vozes, 2023.

TERROR E MORTES NO SUPERMERCADO. **Zero hora**, Porto Alegre, 15 mai. 1987, p. 41.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Memórias coletivas e narrativas museológicas: limites e conflitos da representação de identidades. **Revista Memore**, Tubarão, v. 5, n. 1, p. 62-77, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19177/memore.v5e1201862-77>. Acesso em: 04 out. 2024.

VALÉRIO, Luiz. **Artesanato de palavras no tempo da Letraset**. Medium, [s.d.]. Disponível em: <https://luizvalerio.medium.com/artesanato-de-palavras-no-tempo-da-letraset-b3f16ff231e6> Acesso em 15 ago. 2025.

VANDERGAST, Amelia. The Intangible Ethos of Punk: Why Its Subjective Ambiguity Makes It Almost Impossible to Define. **A & R Factory**, Londres, 23 nov. 2023. Disponível em: <https://www.anrfactory.com/the-intangible-ethos-of-punk-why-it-is-almost-impossible-to-define/>. Acesso em: 20 abr. 2025.

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir S. Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de discos LP (1959-1970). **E-Compós**, São Bernardo do Campo, SP, v. 23, p. 1-26, 2020. <https://doi.org/10.30962/ec.2007>. Acesso em: 01 mai. 2025

VARGAS, Herom; SOUZA, Renan Marchesini de Quadros. Representação do punk rock paulista em capas de disco. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 27, n. 1, p. e36731, 2020. DOI: 10.15448/1980-3729.2020.1.36731. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/36731>. Acesso em: 21 abr. 2025.

VEDANA, Hardy. **A eléctrica e os discos gaúcho**. Porto Alegre: Do autor, 2006.

VIANA, Diego. Diversidade pautou movimento punk dos anos 1980. **Nexo Jornal**, 12 ago. 2023. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2023/08/12/diversidade-pautou-movimento-punk-dos-anos-1980>. Acesso em: 15 abr. 2025.

VIEIRA, Daniele Machado. **Territórios negros em Porto Alegre/RS (1800-1970):** geografia histórica da presença negra no espaço urbano. Belo Horizonte: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional - ANPUR, 2021.

VIEIRA, Daniele Machado. **Territórios negros em Porto Alegre/RS (1800-1970):** geografia histórica da presença negra no espaço urbano. 190 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

APÊNDICE A — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Você está sendo convidado a participar de estudo acerca da pesquisa para dissertação de mestrado com o título provisório “O “HOMEM ERRADO” DOS L.O.R.D.S.: a ressignificação de um objeto pela voz da periferia”, de autoria de Leandro Vacaro, sob orientação da Profa. Ana Celina Figueira da Silva.

A proposta deste projeto consiste em propor uma ressignificação da capa do álbum Homem Errado do grupo musical L.O.R.D.S, que integra a exposição de longa duração do MUCHRS. Este objeto de estudo é relevante no entendimento da prática de racismo em nossa sociedade e visa possibilitar a comunicação para os frequentadores da instituição e da comunidade em geral do episódio de racismo e violência policial contra a população negra retratado na capa do álbum.

Sua participação é livre, você tem o direito de solicitar quaisquer informações a respeito da pesquisa a qualquer momento, sem que isso acarrete qualquer prejuízo a você direta ou indiretamente.

Os dados serão mantidos sob confidencialidade, e você poderá escolher se deseja ter seu nome mencionado ou substituído por um pseudônimo. O conteúdo será utilizado para análise da pesquisa e poderá ser divulgado em formato acessível e compreensível, conforme previsto na Resolução CNS nº 510/2016. As entrevistas consistirão em gravação de áudio, sem captura de imagem em vídeo, com previsão de duração de 1 hora e 30 minutos, em local de sua preferência. Para isso, solicitamos sua autorização para o uso de sua voz.

Caso aceite, sua participação se dará através de uma entrevista semiestruturada, que será gravada para posterior transcrição e análise de dados. A restituição será feita com o envio do texto transcrito.

Ao participar deste estudo, o(a) senhor(a) permitirá que o pesquisador realize perguntas sobre a sua experiência pessoal e profissional que serão utilizadas na redação da dissertação.

O(a) senhor(a) terá liberdade de se recusar a participar ou desistir de continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem que implique prejuízo para a mesma. Sempre que quiser poderá pedir mais informações

sobre a pesquisa através do telefone do pesquisador, Leandro Vacaro, pelo celular (51) 99208.1278 ou pelo email vacaroleandro@gmail.com, e com a Profª Drª. Ana Celina Figueira da Silva (Orientadora), e-mail: ana.celina@gmail.com e telefone (51) 99838.7844.

Conforme a Resolução CNS nº 510/2016, Art. 9º, Inciso II, considerando-se as lembranças que a entrevista possa evocar, que podem resultar em desconfortos, constrangimentos ou incômodos, o(a) Senhor(a) poderá se recusar a responder ou adiar sua resposta em qualquer momento, sem que isso possa causar prejuízos à pesquisa. As informações coletadas são consideradas de estrita confidencialidade e só a pesquisadora e os demais docentes envolvidos terão acesso aos dados. Pedimos que autorize a divulgação do seu nome ou faça opção de sua substituição por um nome fictício. O prazo de guarda dos documentos gerados pela pesquisa será de, no mínimo, cinco anos e fica garantido o acesso aos resultados da pesquisa pelos participantes de acordo com o Artigo 17, Inciso VI da Resolução CNS nº 510, de 07 de abril de 2016 da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEPE/CNS/MS).

Referente a situações de cansaço ou riscos relativos às memórias do evento, bem como os eventuais problemas relativos aos recursos tecnológicos (equipamento e aplicativo de gravação) que serão utilizados e que possibilitem a interrupção momentânea da entrevista para sua resolução, sendo retomada assim que o participante da pesquisa considere adequado e os problemas tecnológicos sejam solucionados, cabendo ao pesquisador a adoção de medidas de resolução e/ou atenuação de seus efeitos.

De acordo com o Inciso IV, do Artigo 17 da Resolução CNS nº 510, de 07 de abril de 2016 da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa

(CONEPE/CNS/MS), fica assegurada a preservação do sigilo e confidencialidade do(a) participante da pesquisa, durante todas as suas fases, excetuando a manifestação explícita em sentido contrário do(a) participante da pesquisa, mesmo após o término da pesquisa no que se refere

à possíveis danos maiores do que os existentes na vida cotidiana de acordo com o caráter processual e dialogal da pesquisa, a fim de evitar a estigmatização do(a) participante da pesquisa, esclarecendo que os dados serão repassados a terceiros somente depois de anonimizados. Como medida de precaução e proteção fica acordado que se for identificado um possível dano ao participante da pesquisa como consequência do seu processo e utilização será discutida entre ambas as partes as providências cabíveis, que podem incluir o encerramento da pesquisa, informando o sistema CEP/CONEP, mesmo que não esteja previsto no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), assegurando o direito a assistência e busca por indenização.

A assinatura do termo não exclui a possibilidade do(a) participante da pesquisa buscar indenização diante de eventuais danos decorrentes de sua participação na pesquisa, como preconiza a Resolução CNS nº 466, de 12 de dezembro de 2012, da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEPE/CNS/MS), item IV. O pesquisador se compromete a submeter o texto (versão final) da entrevista à apreciação do(a) participante da pesquisa a fim de que possa ou não concordar com a publicização do conteúdo desse texto.

O presente projeto de pesquisa foi avaliado pelo Comitê de Ética da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CEP-UFRGS), órgão colegiado, de caráter consultivo, deliberativo e educativo, cuja finalidade é avaliar – emitir parecer e acompanhar os projetos de pesquisa envolvendo seres humanos, em seus aspectos éticos e metodológicos, realizados no âmbito da instituição. O CEP UFRGS está localizado na Av. Paulo Gama, 110, Sala 311, Prédio Anexo I da Reitoria - Campus Centro, Porto Alegre/RS - CEP: 90040- 060. Fone: +55 51 3308 3787 E-mail: etica@gabinete.ufrgs.br. Horário de Funcionamento: de segunda a sexta, das 08:00 às 12:00 e das 13:30 às 17:30h.

Após estes esclarecimentos, solicita-se seu consentimento de forma livre para participação nesta pesquisa, cabendo ao(a) participante da pesquisa uma via do documento, assinada e rubricada em todas as páginas por ambas as partes, conforme norma do Inciso X, do Artigo 17 da Resolução CNS nº 510, de 07 de abril de 2016 da Comissão Nacional de Ética em

Pesquisa (CONEPE/CNS/MS).

Em concordância preencher, por favor, os itens que se seguem:

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa.

() AUTORIZO E CONSINTO EM DIVULGAR MEU NOME

() NÃO AUTORIZO A DIVULGAÇÃO DE MEU NOME, PREFIRO UM PSEUDÔNIMO

Nome:

Assinatura do(a) Participante da Pesquisa/Responsável Legal

Assinatura do(a) Pesquisador(a) Responsável

Data: _____

CONTATOS:

Pesquisadora Profa. Dra. Ana Celina Figueira da Silva:

Fone (51) 99838.7844; e-mail: ana.celina@ufrgs.br.

Mestrando Leandro Vacaro: Fone (51) 99208.1278; e-mail: vacaroleandro@gmail.com

CEP UFRGS - Av. Paulo Gama, 110 – Sala 321 | Prédio Anexo 1 da Reitoria

ANEXO A — TEXTO INTEGRAL DA LEI 1390, DE 3 DE JULHO DE 1951

Promulgada durante o governo de Getúlio Vargas, inclui entre as contravenções penais a prática de atos resultantes de preconceitos de raça ou de cor:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Constitui contravenção penal, punida nos termos desta Lei, a recusa, por parte de estabelecimento comercial ou de ensino de qualquer natureza, de hospedar, servir, atender ou receber cliente, comprador ou aluno, por preconceito de raça ou de cor.

Parágrafo único - Será considerado agente da contravenção o diretor, gerente ou responsável pelo estabelecimento.

Art. 2º Recusar alguém hospedagem em hotel, pensão, estalagem ou estabelecimento da mesma finalidade, por preconceito de raça ou de cor. Pena: prisão simples de três meses a um ano e multa de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros) a Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros).

Art. 3º Recusar a venda de mercadorias em lojas de qualquer gênero, ou atender clientes em restaurantes, bares, confeitarias e locais semelhantes, abertos ao público, onde se sirvam alimentos, bebidas, refrigerantes e guloseimas, por preconceito de raça ou de cor. Pena: prisão simples de quinze dias a três meses ou multa de Cr\$ 500,00 (quinhentos cruzeiros) a Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros).

Art. 4º Recusar entrada em estabelecimento público, de diversões ou esporte, bem como em salões de barbearias ou cabeleireiros por preconceito de raça ou de cor. Pena: prisão simples de quinze dias a três meses ou multa de Cr\$ 500,00 (quinhentos cruzeiros) a Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros).

Art. 5º Recusar inscrição de aluno em estabelecimentos de ensino de qualquer curso ou grau, por preconceito de raça ou de cor. Pena: prisão simples de três meses a um ano ou multa de Cr\$ 500,00 (quinhentos cruzeiros) a Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros).

Parágrafo único. Se se tratar de estabelecimento oficial de ensino, a pena será a perda do cargo para o agente, desde que apurada em inquérito regular.

Art. 6º Obstar o acesso de alguém a qualquer cargo do funcionalismo público ou ao serviço em qualquer ramo das forças armadas, por preconceito de raça ou de cor. Pena: perda do cargo, depois de apurada a responsabilidade em inquérito regular,

para o funcionário dirigente da repartição de que dependa a inscrição no concurso de habilitação dos candidatos.

Art. 7º Negar emprêgo ou trabalho a alguém em autarquia, sociedade de economia mista, emprêsa concessionária de serviço público ou emprêsa privada, por preconceito de raça ou de côr. Pena: prisão simples de três meses a um ano e multa de Cr\$ 500,00 (quinhentos cruzeiros) a Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros), no caso de empresa privada; perda do cargo para o responsável pela recusa, no caso de autarquia, sociedade de economia mista e emprêsa concessionária de serviço público.

Art. 8º Nos casos de reincidência, havidos em estabelecimentos particulares, poderá o juiz determinar a pena adicional de suspensão do funcionamento por prazo não superior a três meses.

Art. 9º Esta Lei entrará em vigor quinze dias após a sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

ANEXO B — FICHA CATALOGRAFICA MUCHRS

29/04/2025, 09:13

Catálogo Muchrs 2024

Catálogo Muchrs 2024

FICHA CATALOGRÁFICA MUCHRS

* Indica uma pergunta obrigatória

1. IMAGEM/ARQUIVO (Tirar foto frontal do item sem usar flash ou adicionar arquivo digital, foto, áudio, vídeo, pdf)

Arquivos enviados:

2. NÚMERO DE REGISTRO (Inserir número de tombo, sequencial numérico) *

22.001.792

3. NÚMERO DE IDENTIFICAÇÃO (Inserir número alfanumérico com sigla da coleção * pontuação e numeral de seis dígitos)

VNL.000.018.2

29/04/2025, 09:13

Catalogação Muchrs 2024

4. COLEÇÃO (A qual coleção pertence o objeto) *

Marque todas que se aplicam.

- ☐ IMPRESSOS A4, A3, A2, A1 (IMP)
- ☐ IMPRESSOS DIVERSOS (IPD)
- ☐ CRACHÁS (CRC)
- ☐ INDUMENTÁRIA (IND)
- ☐ ACESSÓRIOS (ACS)
- ☐ INSTRUMENTOS MUSICAIS (ISM)
- ☐ ELETRÔNICOS (ELT)
- ☐ ITENS REPRESENTATIVOS (ITR)
- ☐ MÚSICA DIGITAL (MUD)
- ☐ VÍDEO DIGITAL (VID)
- ☐ OUTRO ARQUIVO DIGITAL (OAD)
- ☐ CDS (CDS)
- ☐ TELAS, QUADROS E PLACAS(TQP)
- ☒ VINIL (VNL)
- ☐ ARTES EM GERAL (AEG)
- ☐ BANNERS (BNR)
- ☐ LATAMORFOSE (LTM)
- ☐ ACERVO ARQUIVÍSTICO (ARQ)
- ☐ PUBLICAÇÕES (PBL)
- ☐ FOTOS (FTS)
- ☐ MÍDIAS AUDIOVISUAIS (MAS)
- ☐ PREMIAÇÕES (PRM)
- ☐ DESENHOS (DES)
- ☐ JORNAL (JRN)

5. LOCALIZAÇÃO FIXA (Inserir onde se encontra o objeto na Reserva Técnica ou exposto) *

Envolto em papel pardo disposto na segunda prateleira,
de cima para baixo da estante azul

6. DATA DE AQUISIÇÃO (Inserir data de ingresso do item na instituição) *

06 de abril de 2022

Exemplo: 7 de janeiro de 2019

29/04/2025, 09:13

Catalogação Muchrs 2024

7. REGIÃO DE RECOLHA (Ação de recolha onde foi coletado o item) *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ PASSO FUNDO
- ☐ CAXIAS DO SUL
- ☐ PELOTAS
- ☐ TRAMANDAÍ
- ☐ SANTO ÂNGELO
- ☐ ESTEIO
- ☐ SANTA MARIA
- ☐ SANTA CRUZ DO SUL
- ☒ PORTO ALEGRE
- ☐ ENVIO ELETRÔNICO
- ☐ ENVIO CORREIOS
- ☐ ENTREGUE EM MÃOS NA ACHE
- ☐ ENTREGUE EM MÃOS NO MUSEU

8. FORMA DE AQUISIÇÃO (Informe como o item foi adquirido) *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ COLETA
- ☐ COMPRA
- ☒ DOAÇÃO
- ☐ LEGADO
- ☐ PERMUTA
- ☐ TRANSFERÊNCIA
- ☐ PRODUÇÃO INTERNA
- ☐ CESSÃO DE USO
- ☐ COMODATO
- ☐ FIEL DEPOSITÁRIO

9. DOADOR/FORNECEDOR (Informe quem forneceu o item ao museu)

Fábio Luiz Alves Pedroso

29/04/2025, 09:13

Catalogação Muchrs 2024

10. ESTADO DE CONSERVAÇÃO (Informe o estado em que se encontra o objeto) *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ NOVO
☐ BOM
☐ REGULAR
☒ RUIM
☐ PÉSSIMO

11. FORMA (Informe o formato do item) *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ REDONDO
☒ QUADRADO
☐ RETANGULAR
☐ Outro: _____

12. ALTURA (Informe a altura do objeto se possível)

31 cm

13. LARGURA (Informe a largura do objeto se possível)

31 cm

14. PROFUNDIDADE (Informe a profundidade do objeto se possível)

NR

15. CIRCUNFERÊNCIA (Informe a circunferência do objeto se possível)

95 cm

29/04/2025, 09:13

Catalogação Muchra 2024

16. PESO (Informe o peso do objeto se possível)

193 g

17. DENOMINAÇÃO/CLASSIFICAÇÃO (Informe o tipo de item, a que se destina. *
Exemplo: Toca-disco, Tênis, Camiseta)

Vinil

18. TÍTULO (Informe título informado por autor(a) ou titulação que descreva o item) *

Homem Errado

19. AUTOR(ES)/FABRICANTE (Informe todos autores ou fabricantes do item) *

L.O.R.D.S.

20. OUTROS PERSONAGENS (Pessoas que de alguma forma estão ligadas ao objeto)

Fábio Luiz Alves Pedroso

29/04/2025, 09:13

Catalogação Muchrs 2024

21. LOCAL DE PRODUÇÃO (Cidade onde o item foi produzido) *

Porto Alegre

22. DATA DE PRODUÇÃO (Quando o item foi produzido) *

1994

23. ELEMENTO VINCULADO (A qual dos cinco elementos do Hip Hop o item está vinculado) *

Marque todas que se aplicam.

	MC	CONHECIMENTO	DJ	GRAFFITI	RAP	DESCONHECIDO/OUTRO
Elemento	☒	☐	☐	☐	☐	☐

◀  ▶

24. MATERIAL/TÉCNICA (Informe todas as técnicas conhecidas empregadas na construção do item) *

Prensagem em disco de vinil

25. DESCRIÇÃO (Informe as características intrínsecas e extrínsecas do item) *

29/04/2025, 09:13

Catalogação Muchrs 2024

26. OBSERVAÇÕES (Registre qualquer informação cabível)

NC

27. MOVIMENTAÇÃO (Informe todas as movimentações do item, restaurações, exposições, empréstimos, etc...)

Item em exposição no MUCHRS

28. PREMIAÇÕES/EXPOSIÇÕES (Premiações e exposições pelas quais o item tenha passado)

NC

29. FICHA EXPOSITIVA (Registre as informações básicas a serem exibidas junto ao item quando em exposição. Título, ano, doador) *

Vinil Homem Errado

Ano de 1994

Fábio Luiz Alves Pedroso, "Seguidor F"

Porto Alegre

29/04/2025, 09:13

Catalogação Muchrs 2024

30. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (Possíveis obras ou reportagens onde o item tenha sido citado)

NC

31. RÚBRICA DO REGISTRADOR (Informe quem registrou o item) *

MLR

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários