

## **Articulando Fluxos Globais e Experiência Local: Novas Identidades Reveladas pelo Grafite em Belo Horizonte**

### **Articulating Global Flows and Local Experience: New Identities Revealed by Graffiti in Belo Horizonte**

### **Articulando Flujos Globales y Experiencia Local: Nuevas Identidades Reveladas por el Grafito en Belo Horizonte**

*Mayara Emanuelli Oliveira, Graduada em Arquitetura e Urbanismo, Bolsista de iniciação científica FAPEMIG, Escola de Arquitetura, UFMG, [mayaraemanuelli@hotmail.com](mailto:mayaraemanuelli@hotmail.com), Belo Horizonte, Brasil.*

*Maria Luiza Almeida Cunha de Castro, Doutora em Ciências Socio ambientais, Professora Adjunta do Curso de Arquitetura e Urbanismo, UFMG, [luizadecastro@ufmg.br](mailto:luizadecastro@ufmg.br), Belo Horizonte, Brasil.*

#### **Resumo**

O grafite é uma manifestação artística e, acima de tudo, social, sendo assim suscetível às transformações que ocorrem nessa área, como aquelas relacionadas à globalização. Esse artigo tem como objetivo analisar se esse fenômeno mundial, com suas estratégias e consequências, traria prejuízos a representatividade local presente nesses registros, incentivando, assim, a massificação. Inicialmente se esboça um breve histórico dessa arte urbana, juntamente com seus conceitos e valores essenciais. Em seguida são apresentadas as teorias da globalização, ora crenças na homogeneização, ora esperanças quanto a possível construção de uma heterogeneidade. Considera o cenário atual do grafite como uma experiência guiada pela diversidade e intensidade dos fluxos globais, implantados em várias camadas

coexistentes, que criam mundos virtuais particulares ou paisagens. Esses cenários resultam em um novo conceito de cultura, agora desterritorializado e múltiplo, como proposto por Appadurai (2004). Finalmente, esses conceitos são inspecionados no contexto do grafite na cidade de Belo Horizonte, com base em entrevistas realizadas com artistas locais. Isso leva ao entendimento de que, embora haja uma forte influência estrangeira, principalmente americana, estas acrescentam-se às experiências de vidas individuais de cada artista, criando novas identidades e, assim, a presença de vários estilos nas paredes da cidade.

**Palavras-chave:** grafite; globalização; Belo Horizonte.

### Abstract

Graffiti is an artistic and, above all, social manifestation, being thus, susceptible to the transformations that occur in this area, such as those related to globalization. This paper aims at analysing if globalization should weaken local qualities present in this kind of work, thus encouraging mass phenomena. Initially the text outlines a brief history of this urban art, along with its essential concepts and values. The following section focuses on the theories of globalization, both from the homogenization and heterogeneity perspectives. It regards the current scenario of graffiti as an experience guided by the diversity and intensity of global flows, deployed in various coexisting layers, which create particular virtual worlds, or scapes. These scapes result in a new concept of culture, now deterritorialized and multiple, as proposed by Appadurai (2004). Finally, these concepts are inspected within the context of graffiti in the city of Belo Horizonte, based on interviews made with local artists. This leads to the understanding that, although there is a strong foreign influence, mainly American, it is added to the individual life experiences of each artist, creating new identities, and thus, the presence of various styles on the walls of the city.

**Keywords:** graffiti; globalization; Belo Horizonte

### Resumen

El grafito es una manifestación artística y, sobre todo, social, siendo así susceptible a las transformaciones que ocurren en esta área, como aquellas relacionadas a la globalización. Este artículo tiene como objetivo analizar si este fenómeno mundial, con sus estrategias y consecuencias, traería perjuicios a la representatividad local presente en estos registros, incentivando así la masificación. Inicialmente se esboza un breve histórico de este arte urbano, junto con sus conceptos y valores esenciales. La siguiente sección se centra en las teorías de la globalización, tanto desde la perspectiva de la homogeneización como de la heterogeneidad. Se considera el escenario actual del grafito como una experiencia guiada por la diversidad e intensidad de los flujos globales, implantados en varias capas coexistentes, que crean mundos virtuales particulares, o paisajes. Estos escenarios resultan en un nuevo concepto de cultura, ahora desterritorializado y múltiple, como propuesto por Appadurai (2004). Finalmente, estos conceptos son inspeccionados en el contexto del grafito en la ciudad de Belo Horizonte, con base en entrevistas realizadas con artistas locales. Esto lleva al entendimiento de que, aunque hay una fuerte influencia extranjera, principalmente americana, estas se agregan a las experiencias de vida individuales de cada artista, creando nuevas identidades y así la presencia de varios estilos en las paredes de la ciudad.

**Palabras Clave:** grafito; globalización; Belo Horizonte

## INTRODUÇÃO

**E**m uma época em que as práticas sociais mudam com as informações recebidas sobre elas próprias (HALL, 2006), surgem, porém, novas possibilidades de articulação do sujeito: a identidade não se impõe mais como uma espécie de nacionalidade, restrita a um território, “ela é uma construção imaginária que se narra” (CANCLINI, 1995 p. 124). Nesse contexto, que é o da globalização, a dialética entre o tempo e o espaço coloca em questão a sustentabilidade das subjetividades culturais.

As manifestações artísticas e sociais – entre as quais, nos interessa destacar especificamente o grafite –, como produto do cotidiano, são reflexos diretos desse processo. Motivado pela inquietude e como forma de resistência social no cenário dos guetos nova-iorquinos por volta de 1960 (VIANA, 2007), o grafite se propaga pelo mundo. O presente artigo procura analisar essa difusão, questionando até que ponto o processo consiste em uma homogeneização cultural ou adquire significados por meio de articulações com a cultura local. O ponto de partida da investigação é a proposta de Appadurai (2004) para a compreensão das paisagens culturais no mundo globalizado, formadas pela sobreposição de fluxos que são aplicados como instrumento para a construção das “paisagens” do grafite.

O foco do estudo é o panorama do grafite na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, tendo em vista sua origem, ascendência, princípios e, principalmente, a representatividade da cultura local frente às ameaças da mundialização. Para isso, foram realizadas entrevistas com quatro artistas da cidade que, apesar de compartilhar uma técnica, possuem formas de vida, bem como estilos artísticos diversificados.

Com intuito de criar uma melhor percepção sobre as “paisagens” de cada artista, as entrevistas foram realizadas em locais preferidos pelos mesmos: na rua, durante a realização de um trabalho, no próprio ateliê, no parque com a família. Elas ocorreram de forma não estruturada e foram gravadas, sendo posteriormente transcritas e traduzidas.

## ORIGENS DO GRAFITE

O grafite se compõe plasticamente de desenhos ou escritos que, além de toda expressividade artística garantida pela abundância de cores e formas abstratas, se apresenta como um meio de manifestação social: de forma direta e plural, ele representa as realidades, conflitos e anseios da contemporaneidade (VIANA, 2007). Presente em muros, fachadas, metrô e viadutos, não há regras sobre a implantação, já que sua linguagem nasce do ideal de liberdade. Desse modo, os registros se alastram e se sobrepõem na paisagem urbana, configurando-se na efemeridade resultante do contexto de cada instante.

Embora de reconhecimento recente, o termo, derivado do italiano *grafitto* corresponde à “inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc.” (GITAHY, 1999, p. 13). Assim, é possível reconhecê-lo como uma prática inerente à existência humana, já representada pelas pinturas rupestres, murais egípcios, e pelos registros da antiga civilização romana (GITAHY, 1999).

No século XX, uma expressão bastante significativa nesse sentido foi o muralismo, no México, um movimento artístico preocupado em transmitir ideais de valorização da identidade local com base em princípios comunistas (GITAHY, 1999). Mas foi a partir das novas tecnologias criadas em 1950, para o uso industrial – a tinta látex e a tinta *spray* – que esse tipo de manifestação ganhou força. Em Paris 1968, uma revolução de caráter estudantil fez com que os muros silenciosos da cidade fossem preenchidos por reivindicações de liberdade e melhoria da qualidade de vida (VIANA, 2007).

Mas o grande desenvolvimento do grafite, tal como é conhecido hoje, ocorreu nos anos finais de 1960, nos guetos americanos, onde negros e latinos foram realocados em virtude dos conflitos sociais. O grafite foi, então, inserido em um grande conjunto de formas de expressão cultural, traduzido não somente por meio dos desenhos, mas também da música e da dança – como o *hip-hop* e o *break* – e por meio dos ideais de valorização da sociedade e identidades negras. Ele foi, ainda, utilizado como uma forma de combate à violência, à pobreza e ao tráfico (VIANA, 2007).

É comum a confusão entre as variadas formas de expressões gráficas urbanas, que interferem no espaço, em especial entre o grafite e a pichação. Ainda que essas intervenções possam ser convergentes – em seu caráter de transgressão e no uso da cidade como suporte (CRUZ; ELIAS, 2008), - os aspectos gráficos particulares de cada uma delas costumam definir também a conotação artística da obra: “A pichação pode ser caracterizada como letras ou assinaturas de caráter monocromático, feitas com *spray* ou rolo de pintura” (SPINELLI, 2015, p. 113) e é considerada como decorrente da escrita (CRUZ; ELIAS, 2008). Ela se coloca com uma forma de identidade, um signo de reconhecimento de grupos que deixam sua marca pela cidade, apropriando-se do espaço urbano por meio de suas intervenções (SPINELLI, 2015). Ainda sobre a pichação, em geral é associada à poluição visual (CRUZ; ELIAS, 2008). Já o grafite, por sua vez, tem relações com as artes plásticas, “caracterizando-se pela força da imagem” e “pode ser encontrado no traçado de linhas simples, algumas vezes registrando uma escrita ligeira, outras se apresentando com formas coloridas e muito bem elaboradas” (CRUZ; ELIAS, 2008, p. 100).

No Brasil, o grafite surge por volta de 1950 e “segue pelos 1960, passa pelos 1970 e se consagra como linguagem artística nos anos 1980” (GITAHY, 1999, p. 16), adquirindo maior visibilidade e aceitação. A inserção da prática também se deu em meios mais desfavorecidos do ponto de vista econômico, inicialmente na cidade de São Paulo, mas, na atualidade, já se mostra extremamente difundida por todo o país (SANTOS, 2009).

O ato de grafitar era proibido no país até uma alteração no art. 65 da Lei nº 9.605, que descriminalizou a prática, quando não contraventivos de ora<sup>1</sup>. Entretanto, a referida lei não trouxe modificações que permitam a execução de outras formas de expressão urbana (BRASIL, 2011). Assim, a legislação continua prescrevendo punição para diversos tipos de expressão gráfica urbana, quando não autorizados.

Na cidade de Belo Horizonte, antes ainda da descriminalização da prática do grafite pela legislação federal, a manifestação foi reconhecida como prática artística por meio do inciso IV do art. 3º da Lei Municipal nº 10.059, de 2010, procurando-se dessa forma desencorajar a pichação.<sup>2</sup>

Assim, apesar de carregar a ideia da marginalidade, o grafite se reafirma cada vez mais como uma *street art*, que se contrapõe à ausência de vida dos grandiosos e modernos blocos de concreto encontrados nas cidades, levando a uma resignificação do imaginário coletivo (VIANA, 2007).

Ele se afirma, portanto, como forma de expressão que se transforma ao longo do tempo, e está em constante alomorfia, sendo assim, reflexo de todas as atividades e especificidades de cada época.

## GLOBALIZAÇÃO E VISÃO DE FLUXOS

Em um senso comum, refere-se à globalização como um processo atual, que se expande com a consolidação do modelo capitalista, garantindo a interconexão entre várias partes do mundo por meio das tecnologias de comunicação, informação e transporte. Entretanto, a circulação dos antigos mercadores, viajantes e exploradores a partir das grandes navegações dos séculos XV e XVI e, ainda antes disso, múltiplas interações entre povos por meio das guerras e conquistas de territórios ou da peregrinação, já eram também formas de conexões globais (APPADURAI, 2004).

Tal reflexão nos leva ao princípio de que seria, então, a globalização um fenômeno intrínseco a grande parte da história da humanidade, ainda que por meio de contatos esporádicos, árduos e custosos. Em contraposição à ideia do surgimento de uma globalização contemporânea, podemos dizer, portanto, que o que ocorre é sua transformação quantitativa, diferenciada em termos de escala em virtude do arcabouço tecnológico disponível. Ou seja, o que houve foi uma alteração na relação entre tempo e espaço – decorrente de uma intensificação das conexões globais frente às inúmeras inovações dos séculos XVIII e XIX (APPADURAI, 2004).

<sup>1</sup> “§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional” (BRASIL, 2011, § 2º).

<sup>2</sup> “IV - Promover práticas artísticas que, como o grafite ou a pintura mural, possam contribuir para a qualidade visual do ambiente urbano e desestimular a prática da pichação” (BELO HORIZONTE, 2010).

Assim, os novos contatos possibilitados pela ambição capitalista transfiguram relações culturais que, antes mais estáveis e confinadas em uma delimitação física, se tornam cada vez mais fluidas e desterritorializadas. Se antes era possível fazer referência à uma identidade cultural e relacioná-la a uma localidade, tal possibilidade passa a se dissolver na expansão das redes globais (APPADURAI, 2004; CANCLINI, 2000).

Dentro de um contexto de “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001) caracterizada pela volatilidade, incerteza e insegurança, diversas interpretações e teorias têm surgido sobre o tema da globalização. Basicamente elas seguem duas vertentes: a da Homogeneização e Heterogeneização (APPADURAI, 2004). Conforme o próprio nome, a primeira baseia-se na ideia da massificação, da formação de uma cultura mundial única, enquanto a segunda defende uma redefinição do que se conhece por cultura, permitindo a inserção e o compartilhamento de dimensões muito mais complexas frente ao pensamento anterior.

Segundo Crane (2002), explicar ou enquadrar os processos globais existentes seria uma tarefa inviável, mas ela identifica quatro teorias básicas que podem ajudar em seu entendimento. Aquela mais difundida faz referência ao “imperialismo cultural” que, caracterizado pela dominação dos países periféricos por países economicamente centrais (no caso os Estados Unidos), levaria a uma eliminação das particularidades culturais destes locais mais frágeis, que pressionados pela forte presença de corporações multinacionais ou transnacionais, seriam apenas receptores culturais.

De acordo com a segunda teoria, os fluxos não são unidirecionais, mas se configuram como um rizoma, no modelo chamado de “fluxos culturais ou modelo de redes”. Existiria, nesse caso, uma relação de troca na qual não há distinção entre a produção e recepção central ou periférica, tendo como resultado uma “hibridização cultural”.

Em uma terceira abordagem, temos a “teoria da recepção”, que evidencia a capacidade de resistência das culturas locais. Nesse processo, em contraposição aos anteriores, existiria um multiculturalismo, em que, apesar de serem aceitas as influências mundiais, são interpretadas de maneiras diversas, de acordo com as experiências de vida de cada grupo.

Por último, Crane (2002) descreve o modelo de “estratégias políticas culturais”, adotado pelos estados e organizações. Por meio dessas estratégias, estados e pelas organizações criam um cenário de competição entre si, com a justificativa de manutenção das particularidades locais, as quais, na realidade, se apresentam como formas de incentivo ao consumo, promovendo (e não restringindo) a globalização cultural. Com estratégias como proteção do patrimônio, incentivo ao turismo e subsídios aos produtores locais, tal teoria se encaixa em temas como *marketing* urbano, *marketing* cultural ou indústria cultural.

No entanto, para Appadurai (2004), a presente realidade econômica e cultural global se mostra extremamente complexa e volúvel, de forma que tais teorias se tornam rígidas e, assim, incapazes de compreendê-la. O mundo é agora movido por fluxos, os quais ainda são carregados de diferenças, ou “disjunturas”,

existentes nos diversos grupos e nas articulações políticas, econômicas, sociais e culturais, que assim proporcionariam a criação de horizontes individuais, ou “paisagens”. Este último termo é, então, adotado como sufixo em uma tentativa de estruturar conceitos para uma possível análise desse múltiplo fenômeno mundial. Nesse esquema, existiriam, então cinco “dimensões de fluxos culturais globais”, que o autor denomina: *ethnoscapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *mediascapes* e *ideoscapes*.

As *ethnoscapes* ou “paisagens de pessoas” constituem o mundo habitado em movimento, ou seja, turistas, imigrantes, refugiados, exilados, etc. As *technoscapes* correspondem a configuração das tecnologias e seu rápido desenvolvimento, que permite a quebra de barreiras antes inimagináveis. Como *financescapes* entende-se a veloz rede global de especulação e circulação de capital. As *mediascapes* representariam a distribuição da capacidade de produção e difusão informacional por meios de comunicação, proporcionando um extenso repertório de imagens, narrativas e visões diferenciadas. Finalmente, as *ideoscapes* seriam ideologias ou contraideologias, sobre as quais as nações organizariam suas políticas culturais, ainda fundamentadas no encadeamento de imagens, termos e ideias, como liberdade, democracia, direitos, etc. (APPADURAI, 2004).

Dessa forma, as paisagens ou *scapes* de Appadurai constituem uma proposta para interpretação da realidade, que contempla a sua complexidade e dinamismo: “a lógica binária que procura entender a cultura a partir de termos mutuamente exclusivos de homogeneidade/heterogeneidade, integração/desintegração, unidade/diversidade, deve ser descartada.” As hierarquias simbólicas devem dar espaço à diversidade, à consciência de que existem “terceiras culturas” que sustentam processos de troca e fluxos conferindo uma certa autonomia aos processos (FEATHERSTONE, 1990, p. 2). É, portanto, necessário aceitar a ideia de que existe uma dimensão transversal por meio da qual diferentes fluxos se sobrepõem, coexistem e se relacionam, criando novas localidades virtuais que se encontram em transmutação constante.

## A GLOBALIZAÇÃO E AS “PAISAGENS DO GRAFITE”

Considerando o grafite uma manifestação social que se confunde e se dá em diversas esferas do cotidiano – enquanto referência estética e expressão artística, mas também como manifestação política - esta nada mais será que um produto dos fluxos que se sobrepõem em cada época.

As culturas contemporâneas, sobretudo as culturas urbanas, são formas abertas e oscilantes. Por se fazerem nos territórios múltiplos das metrópoles são favoráveis a trocas e aptas a interações e cruzamentos. Os grafites inseridos no conjunto de manifestações urbanas, também adquirem esse caráter expansivo na medida em que adquirem outros elementos e referências estéticas, políticas e de ocupação dos espaços públicos, ao se aproximarem da mídia, das tecnologias contemporâneas e sobretudo das artes (VIANA, 2007, p. 227).

A partir desse raciocínio, se extingue, portanto, o medo da homogeneização. A hibridização e o sincretismo se constituem mais como regra do que como exceção em um processo consciente de mistura e transgressão de fronteiras (FEATHERSTONE, 1995). O hibridismo pós-moderno se projeta no multiculturalismo, na instabilidade de fronteiras que permitem diálogos constantes entre múltiplas culturas (CANCLINI, 2000).

Esse entendimento está em sintonia com a proposta de Appadurai (2004), pois essas formulações híbridas seriam exatamente o resultado da superposição das “paisagens” propostas pelo autor. O grafite, como “um meio sincrético e transcultural” (CANCLINI, 2000, p. 338), se configura como representação cambiante dos fluxos globais, inconsistentes, flexíveis, em constante mutação. Ele se configura, portanto, como a própria arte dos fluxos, uma arte global.

As *ethnoscapes* expressas pelo grafite representam uma das dimensões responsáveis pela combinação de influências nesse meio. Deslocar-se pelo planeta tornou-se um desejo coletivo, que passa a fazer parte do imaginário social (APPADURAI, 2004). Nesse cenário, artistas e suas obras não estão mais restritos a uma localidade, de forma que tais registros podem ser espalhados por todo o mundo. Os fluxos de pessoas resultam em trocas culturais e na absorção de valores que levam a práticas e costumes inicialmente únicos a uma localidade. Suas tradições são desenraizadas, assimiladas e expressas por outros povos. Os *mangás*, originalmente japoneses, traduzem atualmente o conceito da universalidade – a representação de uma cultura urbana comum e genérica que, por muitas vezes, se sobrepõe aos costumes locais. A linguagem dos *comic books*, de origem americana, tornou-se um fenômeno comunicacional global por sua estrutura, praticamente, intuitiva: formada principalmente por imagens e por frases simples, garante rápida compreensão, tornando-se desnecessária uma língua comum. A *pop art*, originalmente inglesa, direcionada para o consumo e para a reprodução em massa, se difundiu instantaneamente, fundindo vários valores culturais. O hiper-realismo (americano), por outro lado, narra os acontecimentos cotidianos, os fatos da vida moderna e sua ambição, associando a rotina urbana globalizada e o apelo capital.

Esses contatos são então permitidos por meio dos fluxos que formam as *technoscapes*, que os fazem cada vez mais simples e acessíveis. Nos referimos aqui a um conjunto de tecnologias que permitem o desenvolvimento e a difusão dos meios de comunicação cultural. Relevantes para o grafite, podemos destacar: as tecnologias de transporte, que continuam a reduzir drasticamente os custos e o tempo de viagem; novos materiais para o uso industrial, como os *sprays* – que estão à origem dos grafites – e o *stencil*; *softwares* de desenho e edição – como *Adobe Photoshop®*, *Adobe Illustrator®* e *CorelDraw®* – e equipamentos como tabletes e mesas digitalizadoras, que permitem a composição e visualização do grafite em formato digital. Finalmente, há o papel da mídia digital, essencial para a disseminação do grafite e as ideias que transmitem além dos limites originais. Tais tecnologias – sobretudo a Internet – permitem a reprodução e a troca instantânea de informações e imagens, conectando diversos mundos por meio de fluxos virtuais, sendo responsáveis pela combinação de influências e propagação de tendências estéticas.



No que diz respeito aos *financescapes*, assim como grande parcela dos valores culturais, o grafite corre o risco de ser subsumido pelas incisivas forças de mercado. Tendo adquirido *status* de arte, nota-se claramente que “o processo de comercialização dessa prática artística vem crescendo e se sofisticando no decorrer dos anos” (SANTOS, 2009, p. 45), o que leva por consequência, a sua institucionalização. O entrave da questão é que, se tal institucionalização não traz consigo uma rotulação, há imposição de normas para permitir que as obras se enquadrem “nos moldes artísticos, comerciais e legais, ou seja, [submetam-se] à lógica do lucro, à obtenção de visibilidade e às regras do mercado de consumo” (CAIAFA; SODRÉ, 2007, p. 257 apud SANTOS, 2009, p. 45). Ícones brasileiros, como a dupla Os Gêmeos, Nina Pandolfo e Nunca, entre muitos outros artistas, cuidam hoje, não só dos espaços urbanos, mas também de quadros e outros produtos orientados para o consumo, que inclusive já possuem reconhecimento internacional e grande valor de mercado. Muitos outros grafiteiros também comercializam suas obras como veículo de promoção de produtos e lojas.

O questionamento dessa submissão aos fluxos financeiros se entrelaça aos *ideoscapes*: a incerteza sobre a validade da institucionalização de uma prática que teve origem na ideologia política e libertatória. “Na sua origem, o grafite era informal, marginal” (SANTOS, 2009, p. 46). Em razão da grande qualidade e das formas inusitadas das obras, enquanto de um lado cresce sua presença como forma de manifestação das ruas, do público periférico, de outro, também se expande um grupo intencionado a inseri-lo dentro das galerias e museus, em mercadorias e na publicidade. Opiniões divergem sobre o tema. Para muitos artistas, de certa forma os mais engajados politicamente, a relação entre o grafite e a rua é indissociável, de forma que sua presença em interior de edifícios ou em estampas de camisas o torna apenas um ofício técnico. Em uma visão mais amena, ambas as formas se mostram como o grafite, pois mesmo quando presentes em outros contextos ainda representam a subjetividade e ausência de padrões, fazendo uso de novos estilos e técnicas. Em relação aos trabalhos propriamente ditos, destacam-se temas polêmicos e instigantes, que demonstram o fluxo de ideias que permeiam a prática: imigração, preconceito, devastação ambiental e cultural, violência e vulnerabilidade social, bem como outras formas de crítica. Eles carregam, assim, a realidade de sua origem, transmitindo essas mensagens a outras localidades. Como exemplos, temos os grafites dos Gêmeos e do artista Nunca – que espalharam a influência de personagens brasileiros por todo o mundo – os primeiros com pessoas típicas do Nordeste, e o outro, com os indígenas.

O grafite como veículo de comunicação é uma parte integrante das *mediascapes*. Ele traz informações, destaca novas perspectivas da realidade, estimula a discussão e pode até trazer certas discussões para a agenda oficial. Para Spinelli (2007), o grafite compõe uma estética comunicativa que pode ser decodificada como mensagem, articulando “signos com técnicas semelhantes às da *mass media*” (Spinelli, 2007, p. 117). Ao mesmo tempo, é influenciado e interage com outras formas de mídia, com ênfase na mídia social, a partir da qual se reconstrói uma infinita porção de conteúdo em todos os momentos. Essas mídias e, mais especificamente, as redes sociais, são capazes de proporcionar grande visibilidade à técnica, graças ao contato popular imediato. Atualmente,

páginas criadas pelo *Facebook*, *Instagram* e *Pinterest*, bem como *sites* pessoais, são muito eficientes nesse sentido. Há também projetos voltados para o mapeamento colaborativo desses trabalhos – inserindo-os em um circuito turístico – como o *Street Art Locator*, que mapeia obras em vários países, e o "Olhesse Muro", na cidade de Belo Horizonte.

A partir da combinação dos diversos fluxos, associados às experiências de vida de cada sujeito – produto inequívoco desses tipos exatos de fluxos, embora com conteúdos distintos – são gerados, permanentemente, diferentes reflexos da realidade. Desse modo, embora partindo de um modelo inicialmente importado dos subúrbios americanos, o grafite expressa aspectos da identidade específica de cada local e tempo, dentro da visão de cada artista – reconfigurando-se continuamente. "Cada vez há mais provas de que o consumo de comunicação de massas origina em todo mundo resistência, ironia, seletividade e, em geral, impulso para a ação" (APPADURAI, 2004, p. 19). Assim, a heterogeneidade se formaria por meio das ferramentas da homogeneização, garantindo não a defesa das singularidades territoriais, mas as tensões presentes na coexistência de influências globais, nacionais e locais (ZIGLIO; COMEGNA, 2005).

## **O GRAFITE NA CIDADE DE BELO HORIZONTE: REPRESENTATIVIDADE LOCAL OU GLOBAL?**

Os primeiros registros murais na cidade de Belo Horizonte surgem na década de 1970, em forma de frases de cunho político, poético ou humorístico (LODI, 2003). Sendo a capital mineira uma cidade "historicamente e espacialmente segregada" (PINHEIRO, 2016, p. 5) – em virtude da ocupação das áreas centrais por classes mais favorecidas, como estratégia própria de seu planejamento – esses manifestos surgem como indicadores das transformações sofridas pela metrópole ao longo dos anos, como a explosão de crescimentos das favelas, vilas e aglomerados.

Semelhante a outras cidades brasileiras, como São Paulo e Brasília, Belo Horizonte passa, por volta de 1980, a receber de forma significativa as influências nova-iorquinas, resultando na conformação dos primeiros grupos de *hip-hop*, formados principalmente por jovens vindos da periferia (VIANA, 2007). Seguindo essa linha, o grafite se dissemina e ganha força, adquirindo maior espaço e número de adeptos no final dos anos 1990 (LODI, 2003). Nesse contexto, surgem as primeiras oficinas e projetos sociais, principalmente como um meio de combate ao tráfico de drogas e à violência. Cresce, também, a representatividade do grafite em outras manifestações, como é o caso do Duelo de *MCs*, encontros que reúnem, além dos grafiteiros, rappers, *skatistas* e demais públicos do *hip-hop*, desde 2007 (FERREIRA, 2014).

No cenário atual, a cidade conta com um grande número de artistas, que se apresentam em uma vasta diversidade de estilos. Considerando a difusão, combinação e superposição dos fluxos culturais, a presente pesquisa procura investigar os valores predominantes e as influências recebidas pelos grafites belo-horizontinos a partir do aprofundamento dos contatos internacionais. Para isso, ainda mais importante que a análise dos registros encontrados, impõe-se a

compreensão dos valores que norteiam seus autores e das paisagens que os cercam. Com esse objetivo, foram, então, entrevistados quatro artistas da cidade: Seres (Davidson Gonzalez do Nascimento), Wera (Wemerson da Silva), Othu (Jessen Eduardo de Jesus) e Tina (Ana Cristina Assunção Leite).

Wera, nascido em 1975, é considerado um dos primeiros a se envolver com o grafite em BH, colorindo seus muros há mais de 20 anos: “Eu sou um dinossauro, e eu tenho o maior orgulho disso! O primeiro evento que teve em BH, chamava Grafitando BH, eu tava lá, novinho, cara, eu tava moleque lá”.<sup>3</sup> Seres, que também participou desse primeiro evento, aproximando-se do grafite no final do ano de 1997, afirma que foi a partir dessa época que a manifestação tomou corpo na cidade.

O aparecimento do grafite condiz, então, com a difusão das tecnologias – principalmente midiáticas – na metrópole. Embora com recursos finitos, em termos de técnicas e materiais, contando basicamente com o “querer fazer”, esse contato era suficiente para desenrijecer antigos fluxos e impulsionar a formação de outros:

Eu aprendi na marra, com a cara e a coragem. Você pegava uma lata de spray e ela fazia um traço desse tamanho [...] era uma loucura. E aí eu fui aprendendo sozinho, e, então, entra a globalização né? Eu comprava revistas americanas, eu tinha acesso a elas, né? E a partir disso que comecei a desenvolver bicos e técnicas [...]<sup>4</sup>

Seres também aponta essas revistas como uma referência inicial:

As revistas pra você ter ideia, só Os Gêmeos que distribuam as revistas aqui no Brasil. [...] Pedimos Os Gêmeos a primeira, e aí veio, e nós falamos, nó, vamo pedir gringa agora! Gringa é 60 dias pra esperar. [...] E era tudo carta, carta pra lá e carta pra cá.<sup>5</sup>

E, assim, o grafite adentra a cidade, mas esbarra em sua realidade. Os meios tecnológicos, os costumes e hábitos e a própria forma urbana são totalmente díspares com relação a seu local de origem. Desse encontro resultam compilações de fragmentos de vida, compartilhados e remodelados a todo tempo: “O Brasil trabalha muito com latéx. [...] Ele criou uma forma de fazer o grafite com o custo reduzido, adequado a nossa realidade”. Quanto aos materiais, haveria também certa inferioridade frente àqueles encontrados em outros países: “Aqui todo mundo cresceu pintando com tinta pra pintar veículo”.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Entrevista com Wera; Belo Horizonte, fevereiro de 2017. O artista é natural de Belo Horizonte, e teve seu primeiro contato com o Grafite em 1995, mesclando ilustrações infantis e artes plásticas ao grafite. Entre o final dos anos 1990 e 2014, trabalhou como educador no projeto Guernica- articulado pela Prefeitura de Belo Horizonte para redirecionar o foco dos grafiteiros para a arte, ministrando oficinas de Grafite, arte e história. Trabalha também em projetos sociais como o Espaço Criança Esperança, e Freud Cidadão. Ao mesmo tempo, é líder de uma *crew* ou *coletivo* (grupo) - o Cartel Lado Norte.

<sup>4</sup> Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>5</sup> Entrevista com Seres. Belo Horizonte, fevereiro de 2017. Atuando desde o final da década de 1990, Seres já participou de exposições nacionais e internacionais e presta serviços para grandes empresas, além de sua atividade de grafiteiro.

<sup>6</sup> Entrevista com Seres. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

Othu e Tina<sup>7</sup> emergiram dos grupos seguintes, em grande parte, alunos dessa formação inicial. O contato com o grafite, por volta de 2005, ainda se deu em oportunidades mais limitadas que as atuais: "Não tinha nada de tecnologia, nenhum acesso."<sup>8</sup> Entende-se como a tecnologia referida, sobretudo, a Internet. São irrefutáveis as transformações e possibilidades criadas desde então, sobretudo em termos de interação cultural. Para Tina, essa ferramenta informacional e comunicacional, além de elevar o número de mulheres (ainda pequeno) nesse meio, permite novos olhares frente aos temas de empoderamento feminino.

No que diz respeito aos questionamentos sobre os riscos de homogeneização da prática, existe um consenso entre os artistas:

Corre não, cara, não corre, por dois motivos: primeiro que não é dentro da faculdade que a gente aprende grafite, é na rua. Eu não tenho formação acadêmica, tudo que eu aprendi foi lendo livros por aí, fazendo cursos de desenho e tal. Agora imagina que cada um vai transportar um pedacinho disso pro muro. Não tem como ele ficar igual.<sup>9</sup>

Tal reflexão nos leva a crer na resistência das relações que os artistas mantêm com o território, mas esse agora, é mutável e flutuante, livre de delimitações geográficas, individualizado. Além disso, existe no grafite, de forma geral, uma grande preocupação quanto à formação de um estilo próprio, como um único meio de alcançar o reconhecimento. "Você pode pegar referências para certas coisas [...] mas estilo você não pode, você tem que criar o seu."<sup>10</sup>

Haveria, assim, uma diferenciação – mas não em termos de cores e formas – ligada a um conjunto de experiências inseridas no território pessoal: "O que diferencia o grafite mineiro? O artista!"<sup>11</sup> Desse modo, a representatividade local se formaria por meio das oportunidades e experiências de vida proporcionadas pelo espaço habitado, seja ele concreto ou virtual.

O contato com culturas exteriores é almejado. Não com o intuito de apropriação, mas de propalar o próprio meio. Seres já realizou exposições e trabalhos internacionais,<sup>12</sup> que garantiram maior reconhecimento, novos aprendizados e possibilidades. No entanto, a cultura de rua, genitora dos grafites, prioriza o

<sup>7</sup> Tina, atualmente com 28 anos, teve seu primeiro contato com o grafite em 2003, mas considera que efetivamente se tornou uma grafiteira a partir de 2006. Desde 2008, assina suas obras como TinaSoul, e atua exclusivamente como arte-educadora e grafiteira.

<sup>8</sup> Entrevista com Othu. Belo Horizonte, fevereiro de 2017. O artista, nascido em 1988 interessou-se pelo grafite a partir de 2004, quando teve contato com grafiteiros mais experientes. Desde 2014, faz parte de uma Crew (grupo) - o Cartel Lado Norte, liderado por Wera.

<sup>9</sup> Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>10</sup> Entrevista com Othu. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>11</sup> Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>12</sup> Entre as diversas exposições e mostras nacionais e internacionais - Expo "Graffiti", Fábrica De Artes" São Paulo; "Mostra Coletiva De Street Art "Da Rua" no Rio De Janeiro, "Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto", "Exposição Coletiva Collection Des Musées", "Concegraff - Penco e Concepción" Chile, "Exposição coletiva Palácio das Artes" MG, Exposição "Horizonte do Graffiti -Paris França, Bienal Internacional de Graffiti", Meeting Of Styles São Paulo e Red Bull BC One Brazil Cypher, Goiânia. Dentre as premiações, destaca-se o "Prêmio Funarte De arte Negra" e o 1º lugar – categoria Graffiti no XIV Concurso de Redação, Frases e Desenhos – MG.

berço: “Tenho vontade de sair, mas eu quero vencer com o nome daqui, quero mostrar minha origem.”<sup>13</sup>

Essa, portanto, é a estrutura dos *ethnoscapes* que configuram o atual grafite mineiro. Com relação às *technoscapes* e *mediascapes*, elas já são também exploradas em todo seu potencial tecnológico – *softwares*, redes sociais, *sites*, dispositivos eletrônicos, etc. De certa maneira, o uso desses recursos converge, em grande parte, para os trabalhos comerciais. Eles permitem maior agilidade e diálogo com o cliente, além da exploração de novos campos, como a fotografia, o design e a produção audiovisual.

“A mídia que a gente tem hoje é o que viabiliza o nosso trabalho. E essas mídias, cara, joga a gente longe.”<sup>14</sup> Wera, que no momento da entrevista finalizava em parceria com o companheiro Othu um trabalho comercial, afirma: “Isso daria uma estampa de camisa linda.” Por coincidência, usava uma: “Essa aqui é de um amigo meu ó, e hoje em dia, isso aqui tá na moda! Eu falo que isso aqui é moda pura. A galera odeia pichação mas quando vê uma camisa pichada todo mundo fica: nó, onde você comprou e tal, aí todo mundo quer.”<sup>15</sup>

Apesar dos trabalhos comerciais, existe, para os artistas entrevistados, uma separação clara entre manifesto e ofício (*ideoscapes* e *financescapes*). Fora das ruas e atrelado a vínculos financeiros não existe mais o grafite, mas uma técnica artística:

Certos vínculos quebram o paradigma do que é grafite, o grafite tem uma liberdade de expressão, ele é todo contextualizado nesse sentido, entendeu? Que você tem que sair com seu material e executá-lo [...] sem esperar algo em troca [...] se doando.<sup>16</sup>

Apesar de eu estar usando a técnica do grafite, quem ditou a regra é o dono. O grafite pra mim é o querer fazer, o imperfeito-perfeito, ele não precisa estar bonito. Mas nem todo mundo aceita. [...] A gente sente um pouco se prostituindo em determinados momentos, claro.<sup>17</sup>

“É uma propaganda, né?”<sup>18</sup> Assim, divididos entre responsabilidades sociais (de ocupação e conscientização urbana) e pessoais, os grafiteiros buscam um equilíbrio dos esforços: “O trabalho comercial é importante pra você se sustentar, sustentar sua família. Mas a rua é [...] a sua válvula de escape né, é onde você encontra seus amigos.”<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>14</sup> Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>15</sup> Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>16</sup> Entrevista com Seres. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>17</sup> Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>18</sup> Entrevista com Tina. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

<sup>19</sup> Entrevista com Othu. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

As visões apresentadas, originais do círculo estudado, permitem então enxergar além das hipóteses que especulam sobre uma reprodução homogeneizante nesse meio artístico-social. "O grafiteiro é adaptável em qualquer lugar."<sup>20</sup> fato que decorre principalmente de seu conteúdo imagético, mas essa adaptação não corresponde à substituição de antigas convicções. A propagação de uma inserção tecnológica e cultural de forma intensa e difusa não deslegitima as especificidades locais, mas propicia seu desenvolvimento e sua diversificação de acordo com a oferta trazida pelos novos fluxos. Somado a esses fatos, o grafite em Belo Horizonte ainda acontece em um ambiente extremamente familiar – em laços que se formam por meio do reconhecimento de valores e intenções – e da valorização da cultura periférica, ainda preterida e vítima de preconceitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A globalização, enquanto fenômeno complexo e plurifacetado, está sincronizada com os fluxos tecnológicos. O ritmo metamórfico da era da informação e do conhecimento gera novas dinâmicas, transcendendo conexões lineares e substituindo-as por matrizes com articulações diversas que conformam a cultura. Face a esse processo, vários enfoques buscam entender as novas relações globais/locais e suas consequências. Dentro do contexto apresentado, a perspectiva que colocava a identidade como uma espécie de nacionalidade restrita a um território não parece prosperar (HALL, 2006). As tendências emergentes apontam, ao contrário, para um cenário multicultural, resultante da superposição dos diversos fluxos que criam paisagens dinâmicas (APPADURAI, 2004), próprias à realidade local e experiências de cada sujeito. A noção atual de identidade se constrói por meio de articulações que podem operar em diferentes níveis.

O grafite, imerso nessa trama dinâmica, passa por intensas transformações políticas, sociais, espaciais, ideológicas e técnicas. Globalmente disseminado, os indícios de sua gênese nova-iorquina são ainda presentes, mas não como limitadores ou moldes de concepção – agora inexistentes. Desse modo, a temida homogeneização tem cedido lugar a novos conceitos e possibilidades, que surgem em uma nova figura de artista. Este, embora sob a influência de tendências universais, as reformula e as mescla aos reflexos de seu cotidiano, sendo assim, capaz de garantir a representação de sua identidade local. Essa influência se coloca como uma das muitas camadas de significado que compõem a obra.

Essa identidade não se refere a um caráter estável, mas fluido, efêmero e múltiplo, como os próprios fluxos que a criam e que fazem do grafite a própria figuração da arte global – no entanto, formulada na dialética entre aproximação e diferenciação. No caso da cidade de Belo Horizonte, tais fatos se evidenciam na busca dos artistas pela formação de uma personalidade própria e nos laços de pertencimento existentes com a cidade.

<sup>20</sup> Entrevista com Wera. Belo Horizonte, fevereiro de 2017.

Esses temas mantêm a cidade viva, seja como uma expressão política – uma demanda do direito à cidade – seja como uma expressão artística. Eles transformam a paisagem do espaço vivido, e permitem a sua apropriação, fornecendo ao artista a possibilidade de participar de sua configuração.

Informações sobre culturas distantes se mesclam com informações sobre as aspirações e a história pessoal do artista. As mídias digitais permitem o acesso a ideias e técnicas inovadoras, que são processadas e refletidas em imagens, densas em significados e referências culturais.

Com vistas a estimular a prática autorizada do grafite, nos últimos anos no Brasil, observa-se um movimento apoiado pelo poder público de alguns centros urbanos, espaço no qual a arte urbana se difunde, visando fomentar a execução não contraventora, dando maior visibilidade e assistência aos praticantes. Como exemplos recentes, no Rio de Janeiro, acontece o movimento GaleRio, que tem a intenção de reconhecer o ofício do artista e, em Belo Horizonte, em 2017, ocorreu o Festival Circuito Urbano de Arte (CURA), levando artistas convidados a grafitar quatro fachadas, de 50 metros de altura e 37 metros de largura, em prédios do Centro de Belo Horizonte. Contudo, persiste sempre a prática contraventora, como uma forma de transgressão.

A somatória desses contextos reelabora padrões e valores, “propondo novas fontes de percepção e de pensamento, ampliando nosso espectro da forma como entendemos arte, política e estética” (VIANA, 2007, p.136). A tecnologia, principalmente as mídias sociais, garantem, assim, uma disseminação instantânea e facilmente acessível, evidenciando, a partir dos grafites, importantes temas de apelo coletivo que vão muito além de ideais artísticos ou comerciais.

## REFERÊNCIAS

APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2004.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BELO HORIZONTE. Lei Nº 10.059, de 28 de dezembro de 2010. Dispõe sobre a Política Municipal Antipichação. 2010. Disponível em: <<https://www.cmbh.mg.gov.br/atividade-legislativa/pesquisar-legislacao/lei/10059/2010>>. Acesso em: 26 set. 2017.

BRASIL. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Dispõe sobre a descriminalização do ato de grafitar, e sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. 2011. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm)>. Acesso em: 25 set. 2017.

- CAIAFA, J.; SODRÉ, R. Imagens urbanas: alguns aspectos da produção contemporânea de grafite no Rio de Janeiro. In: BORELLI, S; FREIRE FILHO, J. (Org.) *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Unesp, 2000.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- CRANE, D. Culture and globalization: Theoretical models and emerging trends. In: CRANE, D.; KAWASHIMA, N.; KAWASAKI, I. K. *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*. London and New York: Routledge, 2002.
- CRUZ, D. M.; ELIAS, M. T. *Grafite e Pichação – Que Comunicação é Esta? LINHAS*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 95 – 112, jul. / dez. 2008. Disponível em: <<http://www.labtecgc.udesc.br/tabd1/bitstream/handle/123456789/10212/1351-2174-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26 set. 2017.
- FEATHERSTONE, M. (ed). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: SAGE 1990.
- FEATHERSTONE, M. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London: SAGE 1995.
- FERREIRA, M. H. B. Arte e cidade: grafiteiros e pixadores em Belo Horizonte. In: *Teoria e Sociedade: Antropologias e Arqueologias, hoje*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <<http://teoriaesociedade.fafich.ufmg.br/index.php/rts/article/viewFile/111/88>>. Acesso em: 26 abr. 2017.
- GITAHY, C. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LODI, M. I. *A escrita das ruas e o poder público no projeto Guernica de Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003. Disponível em: <[http://bib.pucminas.br/arquivos/270000/270000/25\\_270038.htm](http://bib.pucminas.br/arquivos/270000/270000/25_270038.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- PINHEIRO, C. N. *MINAS DE MINAS: trajetórias de mulheres grafiteiras na cidade de Belo Horizonte*. Caxambu: Anais do 40º Encontro Anual da Anpocs, 2016. Disponível em: <<http://www.anpocs.org/index.php/papers-40-encontro/spg-3/spg17-3>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- SANTOS, M. H. *Jovens na prática do grafite: trajetória de invenções e inversões*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). São Paulo: PUC-SP, 2009. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/17385>>. Acesso em: 30 abr. 2017.



SPINELLI, L. Pichação e comunicação: um código sem regra. *Logos: Comunicação & Universidade*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2007. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/15234/11536>>. Acesso em: 28 set. 2017.

VIANA, M. L. D. *Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos*. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VPQZ-73GR8Z>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

ZIGLIO, L.; COMEGNA, M. A. A cultura e o processo de globalização. *Estudos geográficos*. Rio Claro: 3(2): 91-102, dezembro, 2005. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/profile/Luciana\\_Ziglio/publication/228646902\\_A\\_CULTURA\\_EO\\_PROCESSO\\_DE\\_GLOBALIZACAO/links/55ed144208aeb6516268d000.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Luciana_Ziglio/publication/228646902_A_CULTURA_EO_PROCESSO_DE_GLOBALIZACAO/links/55ed144208aeb6516268d000.pdf?origin=publication_detail)>. Acesso em: 20 mar. 2017.