

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA
(ORGANIZADOR)

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA
(ORGANIZADOR)

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



Artes: interfaces e diálogos interdisciplinares

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Ezequiel Martins Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Artes: interfaces e diálogos interdisciplinares / Organizador Ezequiel Martins Ferreira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0053-0

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.530221103>

1. Artes. I. Ferreira, Ezequiel Martins (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

A coletânea *Artes Interfaces e diálogos interdisciplinares*, reúne neste volume quatorze artigos que abordam algumas das possibilidades da discussão em torno da arte.

Nos Capítulos 1 a 4 temos a experiência do teatro em suas relações com processos de subjetivação, e de compreensão da sociedade, além dos aspectos da comicidade.

É a dança que ganha voz, nos Capítulos 5 e 6, a partir da possibilidade do ensino da Língua espanhola e das relações entre corpo e capitalismo. E no Capítulo 7, temos uma relação importante, pela conexão atual entre o cinema e a condição pandêmica.

Nos Capítulos 8 e 9 são as artes plásticas que ganham voz. Enquanto os capítulos seguintes trazem as possibilidades a partir da música e da arquitetura.

Espero que pela leitura dos textos que se seguem, uma abertura crítica sobre a diversidade das possibilidades de uma leitura estética do mundo, surja para cada leitor.

Uma boa leitura a todos!

Ezequiel Martins Ferreira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
LA PEDAGOGÍA TEATRAL, UNA PEDAGOGÍA DE SÍ, POTENCIADORA DE PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN	
Arley Fabio Ossa Montoya José Joaquín García García Nubia Jeannette Parada Moreno	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211031	
CAPÍTULO 2	21
O TEATRO DE GRUPO E SUAS PEDAGOGIAS SUBTERRÂNEAS	
Sinésio da Silva Bina	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211032	
CAPÍTULO 3	31
DA NECESSIDADE DO TEATRO PARA A SOCIEDADE: DIÁLOGOS ENTRE DENIS GUÉNOUN E AUGUSTO BOAL	
Amanda Lima	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211033	
CAPÍTULO 4	39
ATUAÇÃO CÔMICA: EXPERIMENTAR, CONVIVER E COMPOR	
Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211034	
CAPÍTULO 5	49
POSSIBILIDADES E LIMITES DA DANÇA FRENTE AO ESTRANHAMENTO DO CORPO NO CAPITALISMO	
Lailah Garbero de Aragão	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211035	
CAPÍTULO 6	58
O ENSINO DA LINGUA ESPANHOLA MEDIADA PELA DANÇA NO CONTEXTO SOCIOCULTURAL NO ENSINO MÉDIO	
Adailza Aparício de Miranda Adalberto Gomes de Miranda Adailson Aparício de Miranda	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211036	
CAPÍTULO 7	79
ARTE EM TEMPOS DE PANDEMIA - RESISTÊNCIA E VISIBILIDADES NA OBRA FÍLMICA JOAQUIM (2017)	
Zeloi Aparecida Martins	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211037	

CAPÍTULO 8	88
O MERCADO DE ARTE: NOÇÕES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS	
Bruno Cordeiro da Rocha Roseli Kietzer Moreira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211038	
CAPÍTULO 9	98
CROSSING BORDERS: INTERCULTURAL PERSPECTIVES IN GRAPHIC DESIGN. REFLECTIONS ON THE ARTWORK OF FUKUDA SHIGEO	
Tatiana Lameiro-González	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5302211039	
CAPÍTULO 10	108
CADEIA PRODUTIVA DA MÚSICA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19: UM ESTUDO DE CASO SOBRE SÃO LUÍS DO MARANHÃO EM 2020	
Daniel Lemos Cerqueira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110310	
CAPÍTULO 11	130
ALFABETO MUSICAL, TABLATURAS MISTAS E A TÉCNICA DO RASGUEADO: A HISTORIOGRAFIA DA GUITARRA FLAMENCA NA RECONSTITUIÇÃO DA PERFORMANCE	
Dagma Cibele Eid	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110311	
CAPÍTULO 12	141
VAMOS CANTAR: A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA	
Ezequiel Martins Ferreira Ana Lucia Sena Neres Luciene Gonçalves Leite	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110312	
CAPÍTULO 13	153
AS “HISTÓRIAS DA CAROCHINHA” DE HEITOR VILLA-LOBOS COMO RECURSO DIDÁTICO PARA ESTUDANTES DE PIANO DO ENSINO BÁSICO E SECUNDÁRIO DA UNIDADE ACADÊMICA DE ARTES DA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS	
Samuel Caleb Chávez Acuña Solanye Caignet Lima Edgar Henoch Bautista Acosta Federico Morales Pérez Tejada	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.53022110313	
CAPÍTULO 14	168
ARTES DECORATIVAS / INVENTARIO ARQUITECTÓNICO IGREJA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DO CARVALHAL, BOMBARRAL, PORTUGAL	
Olívia Maria Guerreiro Martins Rodrigues da Costa	

SOBRE O ORGANIZADOR.....	186
ÍNDICE REMISSIVO.....	187

O MERCADO DE ARTE: NOÇÕES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS

Data de aceite: 01/02/2022

Bruno Cordeiro da Rocha

<http://lattes.cnpq.br/9486793377138603>

Roseli Kietzer Moreira

<http://lattes.cnpq.br/1221191313875602>

RESUMO: Este artigo aborda o mercado de arte trazendo algumas noções históricas e definições. O tema é resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso realizado no Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Regional de Blumenau, Santa Catarina. A motivação para este estudo se apoiou no fato de que o acesso a dados é restrito e a bibliografia específica sobre a temática ainda é escassa no Brasil. A partir disso, surgiu o objetivo deste trabalho que é trazer um maior conhecimento sobre o mercado de arte e, assim, contribuir para sua desmistificação. Buscar compreender esse mercado na atualidade pode colaborar para um entendimento mais aprofundado sobre o tema, pois aborda elementos como o artista e sua produção, a relação da procura e oferta, a importância dos mercados primário e secundário, entre outros. Além disso, é possível perceber que há uma relação inerente entre arte, mercado e artista, apesar de o artista, muitas vezes, negligenciar ou evitar o assunto, seja por desconhecimento, apatia ou por considerá-lo complexo. Este artigo utilizou-se de investigação bibliográfica e pesquisa qualitativa. Os autores pesquisados foram: Fialho (2014), Greffe (2013), Leroy (2019), Martí (2019) e Osinski (2002). A intenção final do

estudo aqui proposto é contribuir para um suporte teórico relacionado à temática do mercado de arte, ampliando esse conhecimento e, com isso, tentar desvelar essa prática para a comunidade artística na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Mercado de arte. História da arte.

ABSTRACT: This article discusses the art market bringing some historical notions and definitions. The theme is the result of a Course Completion Work developed in the Undergraduate Course in Visual Arts of a university in the city of Blumenau, Santa Catarina. The motivation for this study was based on the fact that access to data is restricted and the specific bibliography on the subject is still scarce in Brazil. From this, the objective of this work arose, which is to bring a greater knowledge about the art market and, thus, contribute to its demystification. Seeking to understand this market today can contribute to a deeper understanding of the theme, because it addresses elements such as the artist and his production, the relationship of demand and supply, the importance of the primary and secondary markets, among others. In addition, it is possible to perceive that there is an inherent relationship between art, market and artist, although the artist often neglects or avoids the subject, either out of ignorance, apathy or because he considers it complex. This article used bibliographic investigation and qualitative research. The authors researched were: Fialho (2014), Greffe (2013), Leroy (2019), Martí (2019) and Osinski (2002). The final intention of the study proposed here is to contribute to a theoretical support related to the theme of the art market,

expanding this knowledge and, thus, trying to uncover this practice for the artistic community in contemporary times.

KEYWORDS: Art. Art market. Art history.

1 | INTRODUÇÃO

O mercado de arte mobiliza grandes valores. Segundo Martí (2019), em 2018 esse mercado movimentou US\$ 67,4 bilhões no mundo todo. O mercado de arte é crescente e em forte progressão, fazendo surgir, assim, tanto oportunidades quanto desafios. Enquanto os dados do mercado de arte internacional têm se tornado cada vez mais aparentes, devido à globalização, o acesso a esse tipo de informação, como no Brasil, é restrito, devido às transações muitas vezes realizadas de forma velada. Com base em elementos como esses, buscou-se o entendimento sobre o mercado de arte por meio da história da arte e definições de autores (ROCHA, 2019).

Entende-se que os artistas, muitas vezes, procuram se distanciar da questão econômica, mas há de se perceber que a história da arte e a história da economia caminham juntas, pois estas se relacionam e determinam a posição do artista na sociedade, assim como, a produção de sua pesquisa artística. Mesmo que muitas vezes não sejam abordados, os aspectos econômicos da arte estão inseridos de forma implícita na história. E por meio dela, é possível a obtenção de respostas e das relações pertinentes da arte e os artistas (ROCHA, 2019).

Ao se verificar o desenvolvimento histórico do artista, desde o período da arte rupestre até a atualidade, o conhecimento sobre a economia se torna essencial. Assim como a arte, a economia também está em constante mutação, o que influencia rapidamente na produção do artista e na sua valoração, tanto econômica quanto social (ROCHA, 2019).

É preciso salientar que a bibliografia sobre o mercado de arte no Brasil é insuficiente. Poucos autores falam brevemente sobre o assunto. Diante desse cenário, viu-se a necessidade de contribuir para um suporte teórico relacionado a essa temática para ampliar o entendimento do mercado de arte contemporâneo.

Este artigo se estrutura da seguinte maneira: inicialmente uma breve contextualização sobre o artista e o mercado de arte eurocêntrico; seguido de um estudo sobre o mercado de arte contemporâneo e suas divisões e finalizando com as considerações finais.

2 | BREVE HISTÓRIA SOBRE O ARTISTA E O MERCADO DE ARTE EUROCÊNTRICO

Embora não haja um fator histórico efetivo que determine o início do mercado de arte, de forma implícita, ele sempre esteve presente na história da arte, afinal, ele pode e é considerado como um serviço, ainda que não seja qualquer serviço. Isso implica diretamente a geração de riquezas. Segundo Greffe (2013, p. 19), “As atividades artísticas

têm, entretanto, uma dimensão econômica. Como toda atividade humana, a atividade artística precisa de recursos, e a maneira como estes são obtidos influencia tanto no modo de expressão quanto suas carreiras.”.

Para se entender a história da arte e a relação do artista com a sociedade, é essencial a compreensão dos processos econômicos desenvolvidos na época em questão, pois, conseqüentemente, isso irá se refletir nas características artísticas desenvolvidas durante o período, assim como, nas gerações futuras. É necessário entender que o mercado e a arte sempre andaram juntos, mesmo que indiretamente, influenciando a situação socioeconômica do artista (ROCHA, 2019).

O ser humano sempre teve a necessidade de se expressar, assim, os primeiros registros de arte, conhecidos por arte rupestre, passaram por diversas transformações, não somente pictórica e estética, mas também na posição social ocupada pelo artista. Conforme Osinski (2002), durante o período paleolítico, os artistas eram vistos como curandeiros ou sacerdotes, por sua capacidade de materializar animais ou fortalecer os caçadores, isso gerava privilégios, como a isenção de algumas obrigações cotidianas e ganho de destaque social. Pela riqueza de detalhes anatômicos, segundo Hauser (1994, p. 19 apud OSINSKI, 2002, p. 12), “[...] consumiram parte considerável da sua vida aprendendo e praticando arte, e que já constituíam uma classe profissional.”. Portanto, formando uma classe profissional, na qual a aprendizagem se dava em escolas informais com intensa educação que perpetuava as tradições locais por meio da imitação.

Com o surgimento da agricultura e da pecuária no período neolítico, o processo de urbanização e formação de cidades-estados influenciou para a diminuição da importância do artista na sociedade, pois há um crescimento na divisão e especialização do trabalho, sendo visto como um trabalhador qualquer. Então, a arte se torna uma atividade doméstica, o que leva a adquirir características utilitárias. Outro fator para essa diminuição social do artista é a instituição da escravidão, visto que havia a necessidade de mão de obra barata. Isso gerou uma visão em que atividades que necessitavam de mão de obra não tinham prestígio. Dessa forma, a literatura e outras atividades intelectuais ganham espaço na sociedade (OSINSKI, 2002).

Na sociedade antiga do Egito, devido a intensas atividades religiosas, a demanda de serviços para o artista na produção de imagens era grande. No início, o artista permaneceu no anonimato, porém, com o Novo Império, muitos artistas começaram a participar de classes sociais mais elevadas, gerando uma forte valorização dessa mão de obra (OSINSKI, 2002).

A cultura greco-romana passou por diversas transformações nas perspectivas sobre arte e artista. Essas transformações se devem principalmente pelos filósofos, que debatiam sobre o que era arte e qual a sua importância na filosofia a qual defendiam. Segundo GREFFE (2013, p. 35), “Na Grécia antiga, as obras que classificamos como obras de arte não são tomadas como tal ou como existindo em separado de outras criações

humanas. Com a mitologia elas estão ligadas a um cerimonial político-religioso.”. Assim, todos aqueles que imitavam recebiam um tratamento diferente, um desprestígio, pois, no contexto grego, Osinski (2002) afirma que todas as atividades remuneradas e o trabalho produtivo eram desprezados, por sugerirem subordinação e serviço. Embora não usufrísse do prestígio da sociedade, o anonimato não era uma regra. Era por meio das oficinas que os conhecimentos eram passados, em sua maioria, de geração em geração. Nas oficinas, abrigavam-se em torno de 6 a 50 artesãos e aprendizes.

Durante o fim do Império Romano, houve uma desestruturação das cidades, o que levou à defasagem no desenvolvimento da arte, assim como, ao repúdio da arte clássica, pois era remetida ao paganismo. Esses movimentos foram fortes suficientes a ponto de provocar uma queda brusca na quantidade e na qualidade das obras produzidas (OSINSKI, 2002).

Durante a Idade Média, Greffe (2013, p. 37) aponta que “O artista é, então, um fazedor de arte: ele faz, mas só Deus cria.”. Dessa forma, antes mesmo de o artista ser artista, ele é um técnico. Assim, artistas se reúnem em ateliês e mosteiros, permanecendo muitos no anonimato, principalmente nos mosteiros, pois a individualidade não era permitida. Os ateliês funcionavam como empresas, produzindo o seu próprio material para a produção de obras. Esses ateliês eram gerenciados por famílias que estavam no ramo há muito tempo, assim, para entrar em um ateliê, era necessária alguma ligação direta com o mestre do ateliê. Um ponto a se notar é que, durante esse período, não havia diferenciação entre homens e mulheres no setor artístico. Muitas mulheres, em boa parte, de origem nobre, tinham acesso às técnicas artísticas da época por meio de abadias e conventos, principalmente na Alemanha, Inglaterra, Borgonha e Espanha. Porém, há a dificuldade de se identificar a autoria, visto que muitas obras não eram assinadas. Greffe (2013) ressalta:

Mas, embora a religião servisse como alavanca para essa presença, o papel das mulheres estendia-se pela sociedade civil, e as guildas da época incluíam muitas mulheres, mesmo que lhes fosse impossível herdar os ateliês ou empreendimentos comerciais de seus maridos, depois de sua morte. Muitas representações como a que fica acima da porta norte da catedral de Chartres, mostram que nenhum ofício era, então, de fato ou de direito reservado aos homens. (GREFFE, 2013, p. 40).

Os mosteiros e conventos eram centros de produção cultural, ocupando-se com atividades de copiagem, iluminação de livros, arquitetura, pintura e escultura, entre outras atividades. De acordo com Osinski (2002, p. 19), “Os monges possuíam uma rotina extremamente organizada e valorizava sobremaneira o trabalho manual.”. Os mosteiros também se tornavam escolas de artes para suprir sua demanda pela produção de arte religiosa. Para tal, preparava tanto os membros da sua ordem como jovens artistas e trabalhadores livres (OSINSKI, 2002).

Com o início do renascimento (1400) na Europa, a mentalidade sobre arte e artista passou por grandes mudanças, as quais afetaram a sociedade. Durante a Idade Média, a

autoria não tinha importância, pois, segundo Osinski (2002, p. 25), isso se dava “[...] por ser o artista apenas veículo da expressão divina [...]”, mas, com a chegada do renascimento, o conceito de propriedade intelectual é estabelecido, como no período clássico. A arte se afasta de dogmas religiosos e se torna de caráter científico e metodológico, uma ferramenta de pesquisa voltada a colocar o homem no centro das investigações.

A criação da rede bancária gera um grande fortalecimento da burguesia, a qual se torna uma grande consumidora de arte. Para Osinski (2002, p. 25), “A associação dos artistas com os mecenas, em cujos palácios eram tratados com familiaridade e mesmo certa igualdade social, elevou-os da condição de artesãos pequeno-burgueses para a de trabalhadores intelectuais livres.”. Essa mudança social possibilitou que o desenvolvimento artístico fosse considerado como conhecimento e não apenas reprodução técnica. Esse modelo se reflete até os nossos dias, pois, permitiu um grande desenvolvimento na individualidade dos artistas.

Conforme Osinski (2002), durante o Renascimento, o termo academia foi empregado a associações de diversas áreas de estudo, ressignificando o vocábulo original da Grécia antiga, o qual seria atribuído a um parque que teria pertencido ao herói Academus. A academia no Renascimento buscava emancipar artistas das guildas e diferenciar os artesãos na escala social. No início, essas academias eram custeadas por mecenas, em geral nobres amantes da cultura, tendo, em raras exceções, vínculos com o estado. Muitos artistas bem-conceituados à época como Michelangelo, Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini eram frequentadores e membros dessas academias (OSINSKI, 2002).

O Neoclassicismo foi um movimento que sofreu fortes influências do Estado, monopolizando o artista. Quando em 1648 foi criada a Academia de Pintura, por Charles Le Brun, em Paris, o ensino artístico mudou completamente. No início, era uma associação de artistas livres, mas, em 1664, tornou-se Academia Real de Pintura e Escultura, cujo principal papel era de instrumento político para a monarquia absoluta de Luís XIV. Assim, as produções passaram a ser centralizadas e sofrer intervenções pela Academia. Devido às grandes produções de arte e monumentos arquitetônicos, Luís XIV se transformou no único financiador, monopolizando toda mão de obra e ocupando o lugar dos mecenas aristocratas e burgueses (OSINSKI, 2002).

Com o tempo, além da Academia ser o principal meio de propaganda do regime, ela se tornou um competente regulador, pois poderia determinar o sucesso ou o fracasso de um artista, como aponta Wick (1989, p. 66 apud OSINSKI, 2002, p. 37). Dessa forma, a Academia ganha poderes que nunca haviam sido conferidos a uma instituição de arte, pois, além de glorificar o prestígio de domínio de Luís XIV, ela fiscalizava artistas, emitia licença para exposições e concursos, incluindo concessão a pensões e premiações para artistas. Seu controle era excessivo, não permitindo que o artista atuasse como professor caso não estivesse vinculado a ela. Por conseguinte, a Academia instituiu a elaboração do cânone estético acadêmico e sua metodologia rigorosa, a qual atravessou séculos. Sofreu

mínimas variações, influenciando muitos artistas e a criação de outras academias como a Academia de Roma e a Academia Imperial de Belas-Artes. No período da Revolução Francesa, a Academia foi suprimida por liberais, criando-se o Clube Revolucionário das Artes e a *Commune des Arts*, ambos fundados por Jacques Louis David, com a finalidade da representação da classe artística. Tanto a Revolução Francesa quanto o Primeiro Império Francês se beneficiaram do movimento neoclássico, pois sua forte influência era um meio de propaganda da devoção cívica desses movimentos. Mesmo na tentativa de suprimir a Academia, esta continuou com sua autoridade e manteve sua exclusividade educacional-artístico (OSINSKI, 2002).

Com o declínio das academias no século XIX, elas se tornaram alvo de críticas, pois eram conservadoras demais ao progresso e à vida cotidiana. Como Osinski (2002, p. 42) aponta o fato, “[...] de alguns artistas considerarem o termo acadêmico como sinônimo de antiquado.”, sendo visto como retrógrado, inibindo a criação, assim, gerou movimentos e artistas contrários ao academicismo. Conforme os artistas se sentem mais distantes, a variedade de temas aumenta significativamente. No início, esses temas eram malvistas, principalmente pela influência que a Academia ainda exercia na sociedade, sendo muitas obras recusadas no salão que era organizado pelas academias ou por um júri oficial composto por artistas e apreciadores de arte. Nesse contexto, nasceu o salão dos recusados em 1827, mas o que realmente fez sucesso foi o de 1863, quando foram recusadas 3 mil obras das 5 mil inscritas, então, Napoleão III decidiu abrir uma nova exposição com os artistas recusados, atraindo muitos espectadores que não compreendia as obras, passando a ridicularizá-las. Alguns artistas não gostavam de ser expostos à ridicularização e de serem chamados de recusados, assim, em 1874, um grupo de artistas que não se preocupava com o academicismo organizou no ateliê de Félix Nadar, uma exposição com 165 pinturas (OSINSKI, 2002). Em 25 de abril de 1874, Louis Leroy realiza uma crítica, no Jornal *Le Charivari*, para a pintura “Impressão, nascer do sol” (1872) de Monet:

Impressão eu tinha certeza disso. Eu estava apenas dizendo a mim mesmo que, desde que fiquei impressionado, tinha que haver alguma impressão nele – e que liberdade, que facilidade de fabricação! Um desenho preliminar para um padrão de papel de parede está mais acabado do que esta paisagem marinha. (LEROY, 1874, tradução nossa¹).

Com essa crítica de Leroy, os artistas se apropriam do nome e começam a se chamar de “Os impressionistas”. Gradativamente, os artistas começam a se voltar aos burgueses, fazendo retratos de famílias para se sustentar. Então, os pintores iniciam negociações com os marchands, que realizam suas vendas particulares. Consequentemente, eles começam a dar visibilidade aos artistas, trazendo estabilidade econômica e social.

É no século XIX que, como indica Greffe (2013, p. 80), “O sistema artístico e as

1 Do original: “Impression I was certain of it. I was just telling myself that, since I was impressed, there had to be some impression in it — and what freedom, what ease of workmanship! A preliminary drawing for a wallpaper pattern is more finished than this seascape.”. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Leroy. Acesso em: 10 out. 2019.

instituições correspondentes estavam, então, completos.”. É a partir de então que o mercado de arte vai passar por transformações cada vez mais rápidas, pois, com um mercado formado, o artista se torna cada vez mais independente, transgredindo, abstraído e se libertando, abrindo-se a novas experiências.

3 I MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEO

Em sua grande extensão, o mercado de arte possui diversos agentes, muitos atuando diretamente e outros indiretamente, mas ambos importantes. O mercado é dinâmico, movimentando grandes valores, conforme já citado anteriormente e apontado por Martí (2019), em 2018, o mercado de arte movimentou US\$ 67,4 bilhões no mundo, cerca de R\$ 275 bilhões². Esse mercado engloba os mais variados agentes, desde artistas, críticos, galeristas, colecionadores, até seguradoras, advogados, transporte e logística, montadores, entre outros, e, conforme aponta Fialho (2014, p. 38), “[...] formando uma cadeia produtiva bastante complexa, cujo impacto econômico, no caso do Brasil, merecia um estudo à parte.”.

Dentre tantos agentes, o mercado de arte contemporâneo pode ser dividido em dois: mercado primário e secundário. Embora eles se entrelacem, essa divisão é necessária para se entender o funcionamento desse mercado tão complexo, que influencia diretamente nas produções dos artistas. Como descrito por Greffe (2013, p. 19), “Os regimes econômicos da arte refletem a maneira específica como ela é reconhecida na sociedade e, por sua vez, delimitam as oportunidades e as restrições aos artistas.”.

3.1 Mercado primário

Para se entender o mercado de arte primário, Greffe (2013, p. 162) o descreve:

Existe uma particularidade do mercado primário de arte que é diretamente oposta a um mercado padrão. A definição do bem não preexiste no mercado, e a troca, ali, sanciona ao mesmo tempo a natureza e o preço do bem. De fato, no começo, existe, uma incerteza radical, e o verdadeiro jogo do mercado primário é saber, através das trocas de sinais que acontecem ali, se o bem é reconhecido objetivamente, portanto, ao mesmo tempo, legitimado e valorizado, essa especificidade será menor quando se considera o mercado secundário, pois o bem já foi reconhecido, mesmo que sofra os efeitos da moda.

O mercado primário é responsável em partes por lançar artistas buscando a sua legitimação. Essa legitimação pode acontecer de diversas maneiras, como descreve Greffe (2013), quando a aquisição da obra é feita, pois o valor e preço estipulado à obra pelo artista e galerista só é aceito por meio da aquisição do comprador, ou fora do mercado primário, por meio de uma catalogação de uma exposição realizada em algum museu, curadores e críticos de arte (embora não atuem diretamente no mercado, são atores

² Cotação realizada em 3 de outubro de 2019.

importantes na definição do valor da obra e do artista, colaborando para a precificação da obra, seja no mercado primário ou secundário). Com o tempo, com base no desempenho de sua produção, sua circulação e validação no mercado primário, esse artista irá entrar no mercado secundário, sendo muito ou pouco precificado ou valorizado. Esse mercado é formado por artistas, galerias, colecionadores e museus. Segundo Fialho (2014, p. 38), “Existe uma grande variedade de perfis de agentes que atuam no mercado primário e secundário, em algumas circunstâncias os papéis podem ser intercambiáveis.”

3.2 Mercado secundário

O mercado secundário é formado por todos os agentes que buscam comercializar a obra de arte que teve mais de um dono, entre eles encontram-se instituições ou empresas privadas, colecionadores, marchands, leiloeiros, entre outros. Muitos desses agentes atuam tanto no mercado primário como no secundário, não possuindo uma regra específica, porém quando se transita nesses dois meios deve-se ter muito cuidado, pois ambos os mercados possuem suas especificidades e demandas de diversos especialistas. Segundo Fialho (2014, p. 39), o mercado secundário gera altos valores, o que dá uma boa comissão para quem revende, inclusive ao artista. Este por muitas vezes não vê a aplicação do direito de sequência, que no Brasil é regido pelo artigo 38, da Lei Federal n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, o qual prevê ao artista o mínimo de 5% do valor da mais-valia de toda comercialização após a primeira venda (BRASIL, 1998).

Um fator importante que torna o mercado secundário convidativo é a liquidez que ele oferece, apesar dos riscos. Por mais que o mercado primário e o secundário possuam suas particularidades, eles se complementam. Segundo Fialho (2014, p. 41), “Um mercado secundário dinâmico estimula o colecionador a fazer investimentos mais arriscados no mercado primário, responsável pela renovação e expansão da oferta, o que ajuda, por sua vez, a alimentar o mercado secundário.”

No mercado secundário, a legitimação da obra ou do artista já está consolidada em valor artístico e comercial, porém, há maiores preocupações, como autenticidade da obra. Embora a obra ou o artista já estejam consolidados, a precificação sofrerá diversas alterações como retrata Greffe (2013, p. 165), conforme alterações dos agentes, sejam colecionadores, museus ou empresas, isso poderá baixar ou elevar o preço, gerando instabilidade a curto e médio prazos, conseqüentemente causando uma certa tensão entre os mercados.

Como apontado por Fialho (2014, p. 40):

Existem ocasiões em que uma mesma obra (quando se trata de uma edição) se encontra à venda no mercado primário e no secundário com preços díspares. Em geral é no mercado primário que se encontra o menor preço, mas nem sempre. De toda forma, isso indica falha de comunicação, prejudicial ao negócio de ambos os mercados.

Fialho (2014) destaca que quando uma obra já pertenceu a algum colecionador ou instituição importante, ela carrega consigo uma marca, que pode ser considerada informalmente um selo de autenticidade, estimulando outros colecionadores para aquisição quando disponibilizada em um leilão, por exemplo. Embora, o mercado de arte seja inteiramente transparente, progressivamente, esse cenário muda, com levantamento de dados das mais diversas áreas.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se que o mercado de arte está sempre ativo, principalmente quando há uma busca no sentido de investir em arte. Isso é bom para todas as partes, fomentando e difundindo a arte nacional para o mundo. Porém, com os cortes na cultura e educação brasileiras, há um enfraquecimento das instituições públicas, o que afeta diretamente o mercado em si. Desse modo, é necessário compreender que investir em cultura e arte não impacta somente uma área, mas toda uma cadeia, necessária para o dinamismo do mercado de arte.

Compreende-se que o mercado de arte, até o momento atual, sempre influenciou a produção do artista, principalmente no período contemporâneo, abrindo portas para a exploração de novas linguagens, investigando e pesquisando sobre questões relevantes na sociedade. Dessa forma, o artista que estuda e busca sempre aprimorar sua produção, tende a crescer e a se manter nesse mercado.

Para a comunidade artística, assimilar este setor econômico é de fundamental importância, tanto para desmistificar os pré-conceitos que possam existir, quanto para perceber sua importância como fator inerente à comercialização e veiculação da produção de arte. Acredita-se que este artigo sobre a temática do mercado de arte possa ter contribuído para uma abrangência de conhecimento e para o seu entendimento prático na contemporaneidade. Entende-se que este trabalho não finda em si mesmo, mas que sirva de inspiração para futuros estudos relacionados ao tema.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.** Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF, 19 fev. 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 10 out. 2019.

FIALHO, Ana Leticia. O valor da obra de arte. In: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica de (org.). **O valor da obra de arte.** São Paulo: Metalivros, 2014.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado.** Tradução: Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2013. 366 p.

LEROY, Louis. The Exhibition of the Impressionists. 25 abr. 1874. In: WIKIPEDIA. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Leroy. Acesso em: 10 out. 2019.

MARTÍ, Silas. Mercado global de arte cresce, mas mulheres ficam na base da pirâmide. **Folha de S. Paulo, São Paulo**, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/mercado-global-de-arte-cresce-mas-mulheres- ficam-na-base-da-piramide.shtml>. Acesso em: 4 jun. 2019.

OSINSKI, Dulce. **Arte, história e ensino: uma trajetória**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002. 119 p.

ROCHA, Bruno Cordeiro da. **O artista e sua relação com o mercado de arte na contemporaneidade brasileira**. 2019. 38f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Centro de Ciências da Educação, Artes e Letras, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2019.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Administração musical 108, 114, 127

Análisis musical 153, 156, 162, 167

Arte 2, 3, 4, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 41, 48, 58, 59, 62, 63, 64, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 114, 116, 143, 144, 146, 147, 148, 152, 154, 155, 164, 165, 167, 168, 186

Artes cênicas 22, 31, 39, 42, 117, 123, 186

Artes decorativas 4, 168, 173, 175, 176, 178, 183

Artworks 98, 99, 102, 104

Atuação cênica 39, 42

Azulejo 168, 176, 178, 179, 183, 184

C

Capitalismo 2, 3, 18, 19, 49, 50, 51, 52

Cinema 2, 31, 36, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87

Comicidade 2, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 48

Consciência corporal 49, 64

Corpo 2, 3, 32, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 64, 65, 75, 76, 78, 85, 86, 87, 124, 143, 144, 147, 150, 171, 178, 179

Criança 4, 65, 72, 141, 142, 143, 148, 149, 150, 151, 152

D

Dança como prática pedagógica 58, 60

Desenvolvimento 4, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 76, 78, 80, 81, 84, 89, 91, 92, 111, 114, 124, 127, 141, 142, 143, 145, 148, 149, 150, 152, 186

E

East-west 98, 99

Ensino-aprendizagem 27, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 76, 134, 141, 142, 143, 148, 150

Espect-ator 31, 33, 37

Estranhamento 3, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57

Expressão e comunicação 58

F

Fukuda shigeo 4, 98, 99, 101

G

Graphic design 4, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 107

Guitarra barroca 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 140

H

Heitor villa-lobos 4, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167

História 19, 25, 34, 35, 48, 63, 65, 73, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 97, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 170, 186

História da arte 80, 88, 89, 90

I

Influences 98, 99, 102

Interdisciplinaridade 39, 40, 41, 42

Interpretación musical 153, 156, 165, 166

Inventario 4, 168

J

Jogo do ator 31

L

Língua espanhola 2, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 68, 70, 72, 74, 75, 76, 77

M

M.C.Escher 98, 99

Memória 54, 56, 79, 81, 83, 84, 86

Mercado de arte 4, 88, 89, 94, 96, 97

Multidirecional 98, 99

Música 2, 4, 59, 63, 66, 68, 69, 71, 75, 77, 82, 83, 86, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 162, 163, 164, 165, 166, 167

Música latinoamericana del siglo XX 153

N

Notação musical 130, 131, 134

P

Pandemia 3, 4, 79, 80, 108, 109, 110, 114, 119, 124, 125, 126, 127, 129, 161, 162

Patrimônio 168

Pedagogias subterrâneas 3, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30

Pedagogia teatral 18, 21, 23, 24, 25, 30

Piano 4, 127, 153, 154, 156, 162, 163, 166, 167

Políticas culturais 108, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 122, 124, 128

Processo de ensino-aprendizagem 59, 61, 62, 63, 64, 141, 142, 148, 150

Produção cultural 91, 108, 114, 116

R

Rasgueado 4, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140

Resistência 3, 79, 84, 85, 86

Riso 39, 40, 41, 47, 48

S

Sociabilidade 49, 50, 53, 54, 55, 56

Sociedade 2, 3, 31, 32, 34, 35, 37, 41, 42, 50, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 64, 66, 73, 76, 79, 83, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 125, 126, 127, 128, 147, 174, 178

Swiss international style 98, 99, 102, 103

T

Teatro de grupo 3, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30

Teatro do oprimido 31, 32, 38

Toque flamenco 130, 131, 136, 137, 138

Tradição oral 130, 131, 133, 136

Typography 98, 99, 102, 103, 105

V

Visibilidades 3, 79, 80, 86, 87

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Antes:

INTERFACES E DIÁLOGOS
INTERDISCIPLINARES

-  www.arenaeditora.com.br
-  contato@arenaeditora.com.br
-  [@arenaeditora](https://www.instagram.com/arenaeditora)
-  www.facebook.com/arenaeditora.com.br