

Edu Brandão

Sócio-proprietário da Galeria Vermelho

“É preciso dar atenção a uma obra como se ela fosse uma pessoa; cuidar e ter a dimensão de que a arte significa a nossa qualidade de pensamento.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 03 de maio de 2010, em São Paulo.

Edu Brandão

Edu Brandão é fotógrafo, curador de arte, galerista e colecionador de arte. É formado em fotografia pelo Brooks Institute of Photography, em Santa Barbara (CA, EUA). Trabalhou como editor de fotografia e de arte na *Folha de S.Paulo* entre 1991 e 2004, tempo em que começou a colecionar arte, cobrando obras como pagamento das fotografias que os próprios artistas encomendavam a ele. Deixou o jornal para se dedicar às atividades de galerista e de curador.

Foi professor no curso de artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), onde conheceu a potência criativa de seus alunos e se frustrou constantemente ao vê-los em um vazio logo que se formavam na faculdade. Essa crise levou Edu Brandão a deixar o magistério e a abrir, em 2002, uma galeria em sociedade com a ex-aluna Eliana Finkelstein, no bairro de Higienópolis, em São Paulo. “Eu achava que a sociedade tinha que receber de alguma forma o que essas pessoas tinham para dizer.”

A Galeria Vermelho nasceu ligada a artistas contemporâneos, como Rosângela Rennó, Chiara Banfi, Jac Leirner, João Loureiro, Héctor Zamora, Julian Rosefeldt, entre muitos outros. Edu Brandão enumera as funções do galerista hoje em dia: “ele apresenta a obra da melhor forma possível; cria exposições honestas e sinceras com a intenção do artista; distribui as obras para outros lugares; cria relações de vendas, inclusive as transações institucionais; e, sobretudo, fica do lado do artista.”

Como surgiu a ideia de criar a Galeria Vermelho?

A galeria surgiu de uma frustração de professores. Eu dava aula na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e já tinha dado aula de fotografia no Parque Lage um tempo. E foi dando aula de fotografia para o curso de artes plásticas que eu percebi que o aluno terminava o curso com defasagem. Algumas garotas e garotos muito talentosos ainda ficavam à margem quando deveriam se tornar artistas. Não sei se o professor deve se preocupar com isso, mas eu me preocupei. Eu achava que a sociedade tinha que receber de alguma forma o que essas pessoas tinham para dizer. A tecnologia colocava a imagem, a fotografia e o vídeo em todo lugar, mas essa reflexão no campo da arte não vinha. Eu não tinha conhecimento comercial nenhum para abrir a galeria, mas buscava auxiliar no sustento desses artistas que estavam entrando no mercado. Eu já conhecia, frequentava e até trabalhava em algumas galerias como fotógrafo. Nelas, eu percebia que o negócio era quase só pintura. Mas não era isso que nós, os professores, vínhamos batalhando. Então, pensar a galeria foi uma espécie de reação a esse cenário. Acabou sendo criada em 2002.

E foi um empreendimento com parceiros e financiadores?

Sim. A minha parceira é a Eliana Finkelstein, minha aluna, que tentava me seduzir há algum tempo para ter uma galeria. Para mim não era uma ideia muito bem-vinda porque sou um péssimo comerciante. Eu trabalhava na *Folha de S.Paulo* há 12 anos com fotografia e com direção de arte. Durante muito tempo a Eliana só falava em abrimos uma galeria. Eu recusava. Até que fui convencido de que aquilo seria uma possibilidade. Mas também existiu um momento antes no qual eu e dois colegas professores de faculdade – a artista Dora Longo Bahia e Felipe Chaimovich, que hoje é curador do MAM – tivemos um espaço de convivência na Barra Funda. Era o terceiro andar de um prédio onde reuníamos a moçada que já tinha se formado. Há dez anos os museus não tinham tanta força, os centros culturais não tinham tanta força, então a molecada se formava e caía em um vácuo. Esse espaço era uma tentativa de preencher esse vácuo. Passávamos o sábado inteiro conversando sobre arte, era muito legal. Contudo, isso só durou três anos, porque eu bancava tudo, o aluguel e não sei mais o quê. Não dava para pedir para a moçada ajudar, porque todos tinham acabado de se formar em artes plásticas e mal conseguiam ter dinheiro para o ônibus. Aquilo foi ficando oneroso para mim. Aí eu pensava que era preciso ter uma alternativa. Uma das alunas que frequentavam esse lugar era a Eliana Finkelstein e, assim, surgiu a proposta da galeria. A ideia era criar um lugar que pudesse vender e, ao mesmo tempo, manter o que se tinha naquele lugar que nem chegou a ter um nome. Para alguns era “escolinha”, para outros era “terceiro andar” (*risos*). Eu queria manter aquilo lá, mas que fosse algo autossuficiente.

E por que o nome Galeria Vermelho?

Venho da fotografia, sou um fotógrafo analógico. Quando eu pensava o nome da galeria, sabia que não queria colocar o sobrenome. Esse modelo de assinatura parece que alguém está dando algo para a arte, o que, na verdade, é o inverso. A arte é quem nos dá algo. A gente foi muito criticado na época, mas há uma inversão nesse universo. Esse monte de sobrenomes das galerias são muito menores do que a arte. Então, queria algum nome que fizesse referência à arte. E a cor está no trabalho o tempo todo. E há o lado romântico de quando a gente fazia fotografia com luz vermelha. Na revelação, sempre via a imagem vermelha e preta. Era o momento mágico, da curiosidade, a busca da imagem. Muitas vezes a imagem que você tinha imaginado existia, outras não. Esse momento era muito importante e ele era vermelho.

O Rui Campos, da Livraria da Travessa, fala que o nome é um copo vazio que você vai preenchendo, não acha?

Aquele momento da fotografia é muito especial. Para mim isso gera força e as outras pessoas ficam impregnadas disso. Claro que o vermelho possui várias conotações, inclusive a política. O comunismo e um monte de coisa foi vermelha. Mas a ideia inicial não tinha essa conotação. Algumas pessoas pensaram que por se tratar de fotografia, pela qual eu batalhava muito, isso poderia significar esse lado político. Mas foi mais o lado romântico do que político. E não que o romântico não seja político (*risos*).

A galeria começou só com fotografia ou a ideia era abranger várias áreas e suportes?

Desde aquele momento de discussão, eu já batalhava por um espaço que não fosse voltado a um único meio. Isso já não fazia sentido desde a universidade. Eu trabalhava com fotografia dentro do contexto das artes, como a pintura e outros meios. Mas é óbvio que eu não queria trabalhar só com fotografia ou vídeo, tínhamos muita performance também. Enfim, queria a arte contemporânea e a arte que nascia com a nova geração. Por outro lado, eu queria uma bandeira e a fotografia me serviu para isso. Tivemos um bom casamento: ela me fez pensar coisas – sou representante da fotografia –, mas eu nunca quis só tê-la, não fazia sentido.

E como foi lidar com os artistas jovens? Qual foi o processo, vocês pincelaram os artistas que estavam com qualidade e estavam perdidos no mercado?

Eu dava aula há muitos anos. A maioria dos artistas que foram para a galeria tinham sido alunos meus. Quando você está acompanhando a garota ou o garoto, você percebe que ser artista não é só ter boas ideias ou uma cultura. É mais complexo. A situação de sala de aula coloca você muito próximo aos alunos, o que me deu a vontade de ficar próximo ao desenvolvimento do trabalho artístico deles. Eu gostava e acreditava no que eles falavam. Apostei no fortalecimento e na divulgação do trabalho deles. Apesar disso, muitas vezes a gente pensa que se é arte, logo é bom. Eu não vejo bem assim. Há de tudo. Existem até peças formalmente interessantes, mas quando eu começo a analisar e conversar com ele sobre a produção, você vai entendendo o que o artista acha do mundo, o que ele tem para dizer. Você pode concordar com aquilo ou não. É fácil não concordar também, mesmo com obras tão formalmente bem resolvidas e que possuem competência. Em qualquer coisa é assim. Arte não é diferente.

A pesquisadora Ana Letícia Fialho [autora da tese de doutorado *A Inserção da Arte Brasileira nos Circuitos Internacionais, desenvolvida entre 2000 e 2004*] avalia que o avanço da produção artística contemporânea brasileira no exterior resultou mais em reconhecimento da crítica e dos museus do que no valor de mercado. Você concorda?

Se a gente for pensar hoje, depois de participar de uma feira como a SP-Arte, por exemplo, eu discordaria e acharia que as coisas estão caminhando juntas. Mas ela escreveu isso há algum tempo também, ela é uma conhecedora, concordo com ela nesse sentido. A minha vivência, por exemplo, foi com curadores da Europa e dos Estados Unidos. Hoje, a América Latina vem sendo reconhecida como valor. A coisa incontestável é que esse reconhecimento latino-americano chegou primeiro com os curadores e depois com o mercado. Nos últimos dois ou três anos, já percebemos que há crescimento e que o mercado está mais estruturado. Minha experiência é que houve, portanto, um reconhecimento anterior dos curadores. Há quatro anos, a Galeria Vermelho estava envolvida de alguma forma em mais de 40 exposições fora do Brasil com 35 artistas. É um número relevante. E não quer dizer que a gente tivesse um mercado para aquilo.

Quais são as principais feiras e exposições internacionais?

Há várias. A Art Basel, na Suíça, e Art Basel Miami Beach, nos Estados Unidos. As duas são muito importantes para artistas e curadores. Para nós, a Miami Basel atrai por causa da latinidade. Na Europa, também acho muito importante a Frieze Art Fair, na Inglaterra, a Foire Internationale d'Art Contemporain (Fiac), em Paris, e a Arco, em Madri.

Qual foi a sua impressão da SP-Arte, a maior feira de arte aqui no Brasil?

Em termos de venda é maravilhoso. A Galeria Vermelho usa a feira como uma situação muito especial de divulgação. É o momento de encontrar curadores, representantes de instituições, muita gente. Não pensamos em fazer dinheiro ali. Mas por quê? Porque existe uma arte ainda barata e o movimento para fora daqui é caro. Sair do Brasil é caro, porque os impostos, a burocracia e o transporte são caríssimos. Você faz uma feira, trabalha e não faz dinheiro. Então onde rende essa feira? Justamente no contato com curadores do mundo todo. O lucro vem depois, ao ter um artista participando de exposição no Japão, na Inglaterra, na Alemanha, nos Estados Unidos. É um lucro cultural e institucional. A venda acontece *a posteriori*.

Sobre os altos valores de circulação da arte, que políticas você acha

interessantes para incentivar essa movimentação ou maior aquisição de obras no Brasil?

São infinitas. Na Galeria Vermelho, não sou eu quem lida muito com os detalhes da circulação. A minha sócia, a Eliana, está junto com o Márcio Botner, da galeria A Gentil Carioca, por exemplo, nesse movimento de criar uma associação de galerias para discutir isso. Agora, se usarmos os Estados Unidos como comparação, a facilidade com que você entra, sai e paga um imposto é impressionante. Isso aqui não existe. É super complicado e isso faz com que galerias de fora nem venham para cá. Tudo é mais difícil e a gente não tem uma política cultural para isso. Quando a gente pensa alguma exposição, por exemplo, eu nem penso em vender. Se a gente for pensar em lucro, não sai daqui. A gente pensa que vai levar a uma representação de um artista brasileiro e fazer uma mostra dele dentro de um cubículo que é onde a gente pode pagar. É trabalho de Sansão.

Os leilões de obras são oportunidades para o comprador e para o artista. É bom para as galerias também?

É todo um sistema. Nunca é bom ou ruim só pra um lado. É tudo enredado. Recentemente, aconteceu um leilão dos BRICs (Brasil, Rússia, Índia e China), foi feito pela casa de leilão Phillip de Pury em Londres. Foi meio desastrado, porque um tanto das obras não chegaram a tempo do leilão por causa dos problemas de transporte com as cinzas do vulcão da Islândia que cobriu o espaço aéreo europeu. Mas o conceito era ter arte moderna e arte contemporânea desses quatro países. A Galeria Vermelho, que, em tese, é um mercado específico e direto, foi convidada a colocar algumas peças. Depois de algumas conversas, quatro ou cinco artistas da galeria entraram, até porque já têm até um mercado lá fora, em especial na Inglaterra. Mas ficamos com a pergunta se a galeria deveria entrar neste outro mercado. Resolvemos viver a experiência para ter uma resposta e não ficar supondo o resultado. O que aconteceu, infelizmente, é que as obras desses jovens artistas não chegaram por conta do transporte. Contudo, só o fato deles estarem ali com o nome, com a fotografia e no mercado foi ótimo. É uma distribuição de imagem, de reflexão e de conexão. Não rendeu nada em dinheiro, mas os curadores que viram a peça no catálogo telefonaram pedindo portfólios. E isso resultou em exposições para dois artistas. Esse meio é tão carente que qualquer divulgação parece válida.

Em mais de oito anos de Galeria Vermelho, qual é a sua reflexão sobre o papel do galerista para a carreira do artista?

A gente aprende o tempo todo, mas só fazemos o que sabemos. Eu come-

cei como um professor e parece que hoje sou um amigo. O que eu faço? Eu acompanho desde a ideia do artista, a produção e a compreensão do que está acontecendo. Isso é importante porque eu divulgo e falo sobre aquela obra para compradores, curadores, diretores de museu. Então, você representa as obras e o artista. Eu procuro um conhecimento profundo daquela obra. Mantenho contato com o que está acontecendo em museus e em outros espaços para oferecer a obra do artista. Também acompanho muito as montagens das exposições em lugares diferentes, acompanhando os artistas e sempre buscando sistemas que possibilitem a divulgação. Se for cara, difícil e morosa a tentativa de tirar uma escultura do Brasil e colocar em uma exposição na Itália, por exemplo, pensamos em uma alternativa de o artista ir lá produzir a obra. São estratégias que criamos para divulgar a arte daquele artista. Hoje, o galerista faz, sobretudo, o seguinte: apresenta a obra da melhor forma possível; cria exposições honestas e sinceras com a intenção do artista; distribui as obras para outros lugares; cria relações de vendas, inclusive as transações institucionais; e, sobretudo, fica do lado do artista.

A Galeria Vermelho possui exclusividade dos artistas? Como é essa negociação com o artista? Como isso funciona?

Não. Temos algumas exclusividades, mas eu procuro inclusive outras galerias para eles trabalharem. É bom você ter companheiros de trabalho, contudo não vejo que só eu deva vender o sujeito. Muito pelo contrário. É importante ter representante na Europa, por exemplo. Precisamos usar ao máximo as capacidades dos outros também e dividir. É bom para o artista manter relações diferentes, isso o faz mais maduro. Para a galeria, também acontece isso. Existem galerias no México, na Colômbia, na Argentina, na França, em Portugal que a gente chama de irmãs. Isso nos dá latitude, você aprende outras formas de negociar, abre novos caminhos para o outro. Não existe isso só de briga de galerias, um também ajuda o outro. Se o meio está forte então você vai bem, não tem ninguém fazendo sozinho. Não sei como era antes, talvez fosse assim, mas hoje a gente sabe que ninguém vai sozinho. É preciso ter um sistema, senão a coisa não cresce.

Você comentou que trabalha muito com ex-alunos seus. E agora que você deixou de dar aula, como procura e encontra novos artistas? Qual é o processo?

É rara uma noite que eu não esteja em um ateliê. E de um ateliê você vai

pra outro. Há um cheiro que acompanhamos. Vou a exposições, a galerias, a centros culturais. Vou acompanhando o que o sujeito tem a dizer. Há alguns anos, eu fiz um projeto junto com o Itaú Cultural que se chamava Portifólio. O objetivo era mostrar um trabalho de fotografia de quem começava. Havia dois artistas de São Paulo, fui para Belém e trouxe outro de lá. Esse método é muito interessante. O projeto permitia a montagem de uma exposição com jovens artistas, foi a oportunidade de viajar e ter alguém bancando o conhecimento. Em Recife, me apresentaram um trabalho de um garoto que chama Jonathas de Andrade. Gostei muito, acabamos fazendo a exposição de um trabalho que ele tinha. Então, no dia a dia da galeria, fico em contato com as pessoas. A internet ajuda muito nisso também. Sem estar do lado do artista você também tem acesso ao que é feito. Vejo se o sujeito tem fôlego, capacidade de abranger outras questões, passo a conhecer sua reflexão. Com o Jonathas de Andrade, foi assim. Algum tempo atrás eu falei para ele que gostaria de trabalhar e ter uma relação comercial com ele. Começou uma conversa, ele entrou para a galeria e hoje eu o represento. Ele esteve na Bienal de Porto Alegre e está na Bienal de São Paulo. É prazeroso.

O que é o curador nesse universo artístico?

Dizem que é o cuidador. Eu fiz algumas curadorias, acho que umas melhores, outras piores, sempre no campo da fotografia ou da imagem. Mas é difícil falar o que é o curador, porque muitas vezes as coisas vão ficando tão fortes, mas acho que tanto o galerista quanto o curador estão a serviço da arte. Eu tenho uma função como curador e eu tenho outra como galerista, mas tenho que responder à arte e ao artista. É simples. Sem artista e arte, ninguém existe. Tudo isso é feito para a sociedade. Para mim foi sempre importante na galeria a porta estar aberta, ter horário de funcionamento o maior possível. Só não funciono no domingo porque isso geraria um custo muito grande, mas sábado é cheio de gente na galeria, inclusive criança. Abrir a porta da galeria e entrar porta à dentro de uma sala de aula para mim é a mesma coisa, você está aberto para as críticas, para reflexão. Tudo de bom e tudo de mau que possa vir. É a vida da arte. Então, o que eu quero dizer é que esses desenhos sobre o que é curador e galerista são mais nebulosos do que se imagina. Ambos também respondem a um tipo de mercado. O curador também ganha, ele possui seu mercado e precisa responder por isso também.

Como está a crítica sobre as artes plásticas em relação ao crescimento do mercado? A crítica também corre esse risco de ser mercado?

Acho que não corre esse risco. Quando eu falo em curadoria como um mer-

cado, eu estou falando que o mercado é ruim. A intenção do curador é gerar espaço para ele. Da mesma maneira, a crítica. Fala-se muito que não temos uma crítica muito ativa nos jornais e em publicações. Eu discordo. Acho que temos bons críticos que acompanham o que se realiza. Geralmente o curador e o crítico estão meio juntos. Vejo uma ligação entre eles no acompanhamento dos trabalhos artísticos. Talvez eu perceba mesmo isso porque estou próximo disso no Brasil. E fora nem sempre vi isso. Em Londres, por exemplo, há um dia que sai a crítica nos jornais e lá eles possuem uma boa fórmula. Aqui, a gente também tem crítico e o jornalismo sobre arte, que também acho superinteressante. Duas ou três vezes por semana sai alguma coisa sobre arte no jornal, uma apresentação, uma nota. Não vejo isso em outros lugares. O jornal traz coisas mais completas, a gente convive com isso. Por isso que discordo que não tem um acompanhamento crítico. Curadores e críticos estão muito juntos com a produção. Talvez eu esteja fazendo uma análise sem conhecer tão perto a crítica, mas vejo que a coisa acontece. Existe responsabilidade dos críticos e curadores com a obra do artista. Há acompanhamento e reflexões interessantes.

É interessante isso, porque a princípio toda a ideia de crítica idônea se baseia no afastamento e não na aproximação.

Não acredito nessa neutralidade. Eu quero ficar junto com os meus filhos e não vou deixar de ser idôneo por isso. Não acredito que distanciamento vai me fazer mais idôneo. Não compartilho desse vácuo que se fala e da tese de que você não precisa conhecer as pessoas. Quanto mais conhecimento tiver, melhor será a reflexão produzida. Como professor, também penso assim. Quanto mais eu conhecer meu aluno, melhor poderei orientá-lo. Se eu chegar à aula, e ficar escrevendo na lousa de costas, isso é mais idôneo? A mesma coisa acontece com o crítico. Se ele conhece o trabalho, poderá criticar melhor, de forma negativa ou positiva.

E o papel da academia na formulação da arte contemporânea? Ela está atenta, está trocando informações com a produção ou está parada?

É difícil falar em academia. Eu venho, como disse, dessa insatisfação como professor. Achei que o professor não estava atuando da forma como deveria ou gostaria. A academia é feita de profissionais, de professores, de pensadores e eu prefiro lidar com indivíduos. A USP e a Faap têm professores muito ativos no meio. São as escolas que eu tenho proximidade. Agora se for pensar a rotina das duas, não acho que estejam agindo nesse cenário. Não acho que abram tantas portas, não há exposições, acho isso pouco como instituição. As duas fazem

muito pouco como instituição. As pessoas que estão lá dentro possuem ação, estão atualizadas. Valem como pessoas físicas. Elas atuam, são artistas, são pensadores, são historiadores que atuam. Mas as instituições deixam a desejar.

Então, como fomentar a reflexão crítica como um trabalho de fôlego e profissional? A academia é uma possibilidade, mas o cenário brasileiro é complicado. A crítica também pode se tornar refém da curadoria.

Como atuar com esse conhecimento?

Quanto mais complexa for a produção do artista, mais complexo precisa ser o que envolve a arte. Não dá para ter só o crítico, só o curador. Muitas vezes as pessoas são criticadas por atuarem em diferentes áreas, mas acho muito saudável. É bom ter o crítico que faz um texto analítico e também faz curadoria. É ótimo ir permeando a arte não tendo uma única forma de expressão. A relação do crítico com o mercado é muito questionada negativamente. Se um curador faz uma coleção que não seja de uma instituição e, sim, em um modelo privado, isso é super criticado no meio. Mas eu acho ótimo. Fico feliz porque tem alguém com conhecimento e que estimula o colecionismo de forma interessante. Essas intersecções, para mim, são fortes. E se você não for ético fazendo uma coisa, não será fazendo outra. Sendo crítico ou não. As pessoas precisam desenvolver várias capacidades, não são gavetas fechadas. Quanto mais a produção estiver à prova, mais complexa se tornará.

E como acompanhar esse mercado da revenda de obras? Há dez anos uma obra foi vendida por US\$ 1 mil e agora ela vale US\$ 1 milhão, mas o artista não recebe nada. Como você vê isso à frente de uma galeria? É possível incentivar uma relação mais aberta, inclusive em valores, com o artista?

Isso é necessário. Não tem outro jeito. Fala-se muito desse mercado, de uma coisa nebulosa, claro que eu sei que é, mas eu não vivi esse mercado. Tenho uma galeria de portas abertas e não é nada nebuloso. Custa tanto, pode ter desconto ou não. A produção custou tanto, eu pago metade, o artista paga metade e pagamos imposto em cima disso. É uma conta razoavelmente fácil. Esse mercado nebuloso, em que o artista não fala, existe, mas não posso falar porque nunca vivi isso. Com a gente, não. O artista pergunta quanto custa e tudo tem preço. A gente paga imposto e divide. Acertamos de diminuir a produção para poder ganhar um pouco mais ou o inverso quando é necessário. Para ter um mercado precisa de preço.

E a revenda com a galeria?

Não tenho esse mercado de revenda, eu vendo somente. O mais próximo

disso é quando eu compro a obra do artista por dez e, depois, se vender por doze, dou um para o artista. Divido isso com ele. Mas se a venda também demorar mais que dois anos, talvez não seja possível dividir mais com o artista. Por quê? Os custos são altos, pago a reserva, manutenção da obra, restauração se necessário. Também é um investimento da galeria.

Fale de uma obra que te despertou para o mundo da arte.

Eu não diria uma obra de arte, mas uma convivência. Eu era muito amigo do artista plástico Leonilson e eu já tinha inclusive estudado arte, mas a convivência com ele me despertou para o que eu vivo hoje. A importância de alguém tomar conta da arte. Falo aqui no sentido de pensar com um carinho. É preciso dar atenção à arte como se dá a uma pessoa, uma coisa meio humana. É cuidar e ter a dimensão de que a arte significa a nossa qualidade de pensamento. Isso veio dos meus amigos artistas, mas o Leonilson tinha temperatura para fazer arte. Ele chamava toda essa função da cultura para a sociedade, para as crianças. Fui vendo que aquilo podia ser um projeto de vida. Comecei a fotografar a arte, a fotografar como um documento. E passei a cuidar de acervos dos artistas. Isso me seduzia. Durante a semana, eu fotografava moda, produtos, publicidade, mas, à noite e no final de semana, eu fotografava arte. Fazia reprodução e achava que estava fazendo alguma coisa em prol de um pensamento. Ao fotografar arte, eu conseguia perceber isso claramente. A convivência com o Leonilson foi importante como uma obra para mim. Aliás, não gosto de uma obra em específico, gosto da arte como possibilidade de reflexão do todo. A arte é relacionar um monte de referências e elaborar uma função: a reflexão da sociedade. Ou então você fica adorando coisas somente. Na galeria, claro, eu vendo coisas, mas estou vendendo mais do que isso. Não estou decorando a casa de ninguém, mas uma criança com pais que comprem arte podem conviver com ela. Penso que a gente carrega as pessoas de reflexão. É um jeito meio mágico de passar ideias.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/edu-brandao/>