

Fig. 1: Éder Oliveira, sem título, óleo sobre tela, 150cm x 390cm, 2024. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.



ARTIGO

A AMAZÔNIA VERMELHA DE ÉDER OLIVEIRA

GIL VIEIRA DA COSTA
ABCA/PARÁ

RESUMO: Este artigo analisa a produção recente do artista Éder Oliveira, por meio das obras que integraram sua exposição individual “Pequenos contratos sociais” (2025). O artista aprofunda e desdobra questões que fazem parte de seu trabalho mais conhecido, como a violência estrutural contra jovens periféricos racializados e a relação entre passado e presente na história da Amazônia. Também propõe outras questões, explorando novos elementos simbólicos em séries como *Desobediência* e *Unidade mínima*.

PALAVRAS-CHAVE: Éder Oliveira; pintura; Amazônia; colonialidade.

ABSTRACT: This article analyzes the recent production of artist Éder Oliveira, through the works that were part of his solo exhibition “Pequenos contratos sociais” (2025). The artist deepens and expands on issues that are part of his best-known work, such as structural violence against racialized youth from the outskirts of the city and the relationship between past and present in the history of the Amazon. He also raises other issues, exploring new symbolic elements in series such as *Disobedience* and *Minimum unity*.

KEYWORDS: Éder Oliveira; painting, Amazon; coloniality.

Nos últimos cinco séculos, a pintura sobre tela tem sido a linguagem artística mais investigada por artistas, críticos e historiadores da arte no mundo ocidental e ocidentalizado. Não foram poucas as vezes em que se enunciou o jargão (hoje demodê) da morte da pintura, pretendendo sinalizar seu esgotamento como meio para o debate artístico. Diante da produção de Éder Oliveira, essa ideia de esgotamento soa no mínimo equivocada. Sua individual recente, “Pequenos contratos sociais” (Galeria Mitre, São Paulo/SP), com curadoria de Mateus Nunes, apresenta desdobramentos em seu trabalho que convém observar com atenção.

Éder Oliveira nasceu no interior do Pará, em Timboteua (1983). Teve formação artística em Belém, onde reside. Há duas décadas ele desenvolve amplo processo de pesquisa na linguagem da pintura. Sua mostra comentada aqui é composta de 11 trabalhos recentes, datados em 2024 e 2025, incluindo obras de séries até então inéditas.

Tomemos como ponto de partida para nossa análise a obra sem título (2024, Figura 1), de maior dimensão entre as que compõem a exposição, e que parece sintetizar o conjunto. Nela, duas cenas se entrelaçam ao longo da extensão horizontal. Em uma delas temos um balneário de rio, comum na Amazônia paraense de Éder Oliveira, com um grupo grande de crianças brincando, uma caixa de som pendurada em uma árvore e uma barricada protegendo as margens do fluxo intenso de águas e gentes. É uma situação contemporânea e um tanto típica no lazer popular regional.

Em um jogo de sobreposições, outra cena também se desenrola na obra. Com uma visualidade estilizada, emergem no primeiro plano dois homens europeus e duas mulheres indígenas. Eles portam armaduras e espadas; elas atacam com arcos e flechas. Essas figuras vêm do mapa-múndi de Sebastião Caboto, de 1544 – uma das primeiras cartografias a representar o “Rio das Amazonas” após a expedição de Francisco de Orellana (Rabelo, 2019). O Rio Amazonas de Caboto é volumoso e serpenteante, com estilizações

de construções europeias em suas margens (sinalizando, curiosamente, os povoados indígenas encontrados por Orellana). Esse traçado é repetido por Éder Oliveira no plano de fundo da pintura.

O que as operações dessa obra nos dizem? Esses dois tempos históricos (o passado colonial e o presente neocolonialista) estão imbricados. Éder Oliveira já se debruçou sobre as relações entre imagens históricas e atuais em outros trabalhos relevantes, como *Estudo para retrato de Cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha)* (2019) e *Perpasse* (2020). O artista nos provoca a pensar nas raízes históricas do presente imediato.

A expedição de Orellana e o mapa de Caboto consolidam imagens do Rio Amazonas e de suas populações, espécie de marco inicial da “invenção” da Amazônia no imaginário europeu e da colonização que desde então se desenrola nesse território. Ao retomar essas imagens do rio, dos espanhóis e das indígenas, Éder Oliveira deixa evidente seu interesse em jogar com a representação exógena da região,

que ainda hoje sobrevive em nosso imaginário social.

A partir daqui, a obra parece mais ambígua em suas possibilidades interpretativas. O que significa sobrepor a imagem da guerra colonial europeia contra as nações indígenas à cena prosaica da diversão infantil em um balneário amazônico? Como aquele passado constitui ou sobrevive nesse presente? Uma coisa está na outra, ou uma coisa esconde a outra?

Sob as águas rasas da vida cotidiana, esconde-se uma violência. Éder Oliveira a traz para o primeiro plano. Aqui, a mestiçagem étnico-racial e cultural que constitui uma “identidade amazônica” é ancorada na guerra (concreta e metafórica) dos homens europeus contra as mulheres amazonas. As crianças na tela talvez simbolizem o fruto bastardo dessa violência inaugural.

Também vale observar o traçado que Caboto propõe para o Rio Amazonas (seguido por outros cartógrafos europeus nos séculos 16 e 17), com a forma estilizada de uma serpente. Há uma diversidade de significados

míticos para a serpente nas culturas humanas e eu não gostaria de reduzir essa complexidade. Entretanto, com frequência ela simboliza perigo, mistério, uma força oculta e imprevisível. De fato, a imagem cartográfica do rio irrompe na pintura como uma ameaça sinuosa que desestabiliza qualquer tentativa de apreensão acomodada da obra.

Há, também, alguma relação com as “serpentes” evocadas pela fita zebrada nas duas pinturas da série *Desobediência* (Figura 2) que integram a mostra. Ambas retratam grupos de jovens conversando em cenários noturnos. As árvores e o banco de praça nos indicam que as cenas se dão em locais públicos e a céu aberto. Nas duas obras temos um grupo em primeiro plano, sobre o qual é aplicada uma espécie de filtro vermelho que distingue aquelas pessoas do cenário em tons de cinza ao seu redor. O pedaço de fita zebrada perto do grupo também está em vermelho, assumindo o aspecto de uma cobra-coral e sinalizando sua integração com a cena principal.



Fig. 2: Éder Oliveira, sem título (Série Desobediência), óleo sobre tela, 100cm x 150cm, 2024. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

Usada comumente para isolar cenas de crime, a fita evoca a violência suburbana e nos faz perguntar qual a desobediência sugerida no título da série. Intuímos que um perigo espreita a juventude pobre e racializada nas Amazônia (tema de trabalhos anteriores do artista); porém, nas desobediências também se forja o porvir, a resistência e a derrubada das velhas estruturas que persistem.

A fita zebrada também surge em uma das obras da série *Unidade mínima* (Figura 3), confirmando em definitivo a intenção simbólica daquele elemento. Há quatro pinturas dessa série



Fig. 3: Éder Oliveira, sem título (Série Unidade mínima), óleo sobre tela, 170cm x 130cm, 2025. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.



Fig. 4: Éder Oliveira, sem título (Série Unidade mínima), óleo sobre tela, 120cm x 120cm, 2025. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

na exposição. Em todas elas, Éder Oliveira parte da representação de uma pequena estrutura cúbica de tijolo aparente, com um ou mais personagens em seu interior. Em dois trabalhos, a dimensão dessa estrutura de tijolos coincide com os limites do próprio quadro (Figura 4); em outros dois, há uma extrapolação dos elementos para fora da estrutura.

Essas obras são o núcleo da exposição em que Éder Oliveira se debruça explicitamente sobre uma questão própria da tradição pictórica. Cunhada na pintura ocidental do século 15, a representação em perspectiva já há um século foi estudada como “forma simbólica” (Panofsky, 1993) e há meio século foi compreendida como parte essencial do “olhar renascente” (Baxandall, 1991). O ponto de fuga central, nítido em *Unidade mínima*, marca a presença de algum diálogo com essa tradição.

A perspectiva ajudou a garantir a importância do quadro na cultura visual das sociedades ocidentais – fato abalado somente com a popularização da fotografia. A pintura em tela de

caráter figurativo naturalista se tornou o espaço por excelência para a representação visual codificada. Mais que nunca, a pintura foi exercida para construção do imaginário social.

Não é difícil, portanto, que essa estrutura de tijolo aparente em *Unidade mínima* nos remeta à técnica da representação em perspectiva tanto quanto à ideia de construção – pensemos, aqui, na pintura como *construção* da imagem. Grande parte da produção de Éder Oliveira lidou justamente com a imagem de jovens periféricos racializados construída pela imprensa. A imagem é o espaço em que se disputa a representação dos indivíduos e grupos sociais. Do quadro aos impressos e, então, às telas: inescapável dimensão virtual das nossas vidas, nas plataformas agora centrais para a circulação cotidiana das imagens. A relação entre a estrutura cúbica e os personagens nela acomodados não deixa de ecoar o manejo que fazemos de nossas autoimagens e avatares no mundo digital.

O tijolo, porém, não aponta apenas para a construção da imagem, mas também para a edificação material do mundo em que estamos inseridos. É uma espécie de átomo, unidade mínima do projeto colonial ocidental, que serve de fundação das estruturas mais precárias às mais sofisticadas, nas grandes cidades e nas suas bordas.

Como signo dessas edificações, o tijolo pode ser interpretado como referência à propriedade da terra. São cada vez menores os espaços urbanos que a maioria da sociedade tem como moradia, assim como são cada vez maiores as massas urbanas sem-teto. No aprofundamento capitalista do Brasil atual, a disputa pelos terrenos urbanos se soma ao latifúndio para compor a questão fundiária que há longo tempo obscurece nosso horizonte.

Também vale pontuar que, a partir da série *Unidade mínima*, podemos pensar nessa estranha relação entre o metro quadrado de terra e o metro quadrado da pintura, fórmula muitas vezes usada para precificar obras no mercado de arte, com suas



Fig. 5: Éder Oliveira, sem título, carvão e óleo sobre papel, 70cm x 100cm, 2025. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

cifras sempre surpreendentes. *Unidade mínima* seria um comentário irônico de Éder Oliveira a respeito dessas duas bolhas especulativas, do mundo da arte e do mundo fundiário?

O elemento tijolo surge em outra obra da mostra (2025, Figura 5), em que um grupo de pessoas tensiona uma corda, tendo atrás de si uma estrutura quadrada de tijolo aparente. Há um componente localista no significado desse trabalho, que aponta para as tradições populares no Pará com seus promesseeiros e ex-votos típicos, sobretudo, no Círio de Nazaré – como indica o curador da exposição (Nunes, 2025). A participação na romaria para pedir uma

graça ou para agradecer um pedido já satisfeito expressa um mesmo princípio: a moradia como desejo daquele corpo comunitário. O desejo não deixa de ser, portanto, o efeito de uma ausência: da “casa própria”, do bem viver, para as multidões empobrecidas. Podemos interpretar ali uma relação de subjugação do grupo à estrutura. O bloco – tomado como símbolo do projeto colonial ocidental – assume um lócus senhorial, que subordina o esforço do sujeito coletivo que o sustenta.



Fig. 6: Éder Oliveira, Sobre avuados e pequenos contratos sociais, óleo sobre tela, 135cm x 190cm, 2024. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

A questão espacial/territorial também ressoa em *Sobre avuados e pequenos contratos sociais* (2024, Figura 6). Aqui, a área da mesa funciona como “unidade mínima” em que se desenrola a ação do grupo de personagens retratados. Aquela pequena área é o espaço integral da refeição coletiva (o termo “avuado” se refere a técnicas tradicionais de preparo de peixe nas comunidades da Amazônia paraense).

Esta é a única obra da exposição em que Éder Oliveira não aplica a austeridade de cenário. No plano de fundo, vemos com algum grau de naturalismo a rua de terra de um vilarejo. Com essa solução, o artista demarca a identidade ribeirinha e comunitária do grupo. Dividir o alimento e, portanto, a própria vida, nos poucos metros quadrados que lhes couberam.

Ao lado, a pintura *Jogos de Amazônia* (2024, Figura 7) também arregimenta um grupo sobre uma unidade espacial mínima. Esta obra é visualmente mais metafórica que a anterior. O grupo está reunido sobre uma pequena plataforma de concreto e opera com uma espécie

de jogo de tabuleiro. As peças desse jogo evocam as dinâmicas sociais da Amazônia contemporânea: embarcações, caminhões, tratores, igrejas, bois, garimpeiros, soldados, guerreiros indígenas. O gigantesco território amazônico é metaforizado aqui na imagem do tabuleiro imaginário em que se disputa o poder. Se no avuado a divisão é comunal, nos jogos a divisão significa competição e conflito.

Um ciclo se fecha com o percurso pela exposição. Das crianças que brincam nas águas do balneário, emaranhadas à sombra histórica da guerra, passamos aos adultos que dividem entre si a Amazônia – dividem enquanto lugar compartilhado ou dividem no sentido do jogo jogado, com sua disputa, seus vencedores e perdedores.

São justamente os “pequenos contratos sociais” a questão central da exposição. Na maioria dos trabalhos, Éder Oliveira maneja a imagem de grupos de pessoas, e não mais de indivíduos isolados (como em grande parte da obra que o projetou nacionalmente). São as relações sociais o tema de fundo que atravessa toda essa produção recente.



Fig. 7: Éder Oliveira, Jogos de Amazônia, óleo sobre tela, 150cm x 200cm, 2024. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

Os contratos não formalizados (e sequer verbalizados) que norteiam o comportamento das pessoas em situações coletivas específicas: o trabalho, o lazer, a refeição, o jogo, os pequenos ajuntamentos no espaço público.

Além dos acordos pactuados implicitamente pelas pessoas do grupo, também distinguimos contratos articulados desde fora. Em *Desobediência* é a relação da juventude pobre e periférica com Estado ou sociedade – a violência estrutural à espreita. Ou a relação das crianças

e jovens amazônicos com as questões históricas ou econômicas em que estão inevitavelmente enredados: o passado colonial, o presente neocolonialista. Mesmo em *Unidade mínima*, série que a rigor não apresenta grupos, podemos intuir um contrato social da propriedade da terra ou da construção da imagem, simbolizado na estrutura de tijolos. As esferas micro e macrosociais se interligam.

A Amazônia cada vez mais deixa de ser um tema apenas implícito no trabalho de Éder Oliveira. Se antes era a violência contra sujeitos amazônicos racializados que o interessava – muitas vezes como reflexo e refração da sua própria imagem de jovem mestiço e periférico –, agora temos um diálogo direto com a história da Amazônia e com suas questões sociais. Distante dos signos estereotipados e convenientes ao mercado multiculturalista, Éder Oliveira ajuda a construir a imagem de uma Amazônia problemática e inserida em um processo histórico.

Certamente seu trabalho se potencializa com esses desdobramentos, ao menos para o panorama cultural regional.

Se essas operações tornarão a obra do artista menos ou mais pertinentes ao debate artístico nacional e internacional, somente o tempo dirá.

A mostra de Éder Oliveira também confirma a importância da pintura e da arte contemporânea em um momento de revisões críticas e disputas teóricas em torno das políticas de identidade. Marcadores sociais como gênero, sexualidade, etnia, raça, classe, geografia e cultura estão na ordem do dia, tanto no debate acadêmico quanto na vida cotidiana. O “metro quadrado” da arte ainda é um espaço para travar essa discussão, nos ajudando a observar nosso próprio mundo desde outras perspectivas. Como é próprio da melhor arte, Éder Oliveira não oferece respostas fáceis. Antes, nos ajuda a formular novas perguntas.

De maneira geral, o trabalho do artista se debruça sobre personagens mestiços, buscando uma identidade amazônica sobretudo nos sujeitos racializados. Ao conjugar raça, geografia e história, sua concepção parece dialogar com as propostas de mestiçagem como vetor histórico para

afirmação dos povos que perderam seus respectivos projetos de futuro por força da intervenção colonial (Segato, 2019).

Não a “mestiçagem etnocida”, que opera como um projeto de branqueamento e, portanto, apagamento das memórias e trajetórias dos sujeitos subalternizados pelo poder colonial. Mas tampouco a condenação da mestiçagem para propor a reificação de identidades unificadas e essencialistas.

Reinterpretando o corpo mestiço como composição instável, Rita Segato sugere que a identidade desse corpo, trazendo os rastros de um espaço-tempo, de um processo histórico inscrito em uma geografia, pode servir como bússola para a reconstrução de povos (sujeitos coletivos que partilham um passado e um projeto de futuro) em suas resistências ao poder colonial.

A Amazônia vermelha de Éder Oliveira, em que predominam sujeitos mestiços racializados, enredados em uma história e uma geografia particulares, aponta para essa possibilidade de se pensar

em um “povo amazônico”, mais do que em uma “cultura amazônica”. Um povo, uma comunidade imaginada, que faz dos rastros inscritos em seus próprios corpos o caminho para reatar os fios de um passado esmaecido. E para definir um projeto de futuro comum, capaz de afirmar sua existência e de enfrentar a subordinação colonialista, vivenciada nas relações com o capital estrangeiro tanto quanto nas relações com as elites econômicas e políticas nacionais.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução de Maria Cecília P. da R. de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

NUNES, Mateus. *Pequenos contratos sociais. Éder Oliveira*. Texto de apresentação da exposição homônima realizada de 29 de março a 17 de maio de 2025, Mitre Galeria, São Paulo. Disponível em: <<https://www.mitregaleria.com/exposicoes/pequenos-contratos-sociais>>. Acesso em 28 de maio de 2025.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.

RABELO, Lucas Montalvão. O rio Amazonas no mapa-múndi (1544) de Sebastião Caboto: primeiras representações cartográficas após a expedição de Francisco de Orellana (1541-1542). *In: FERREIRA, Arcângelo et al. (orgs.). Nas curvas do tempo: história e historiografia na Amazônia em debate* (vol. 1). Manaus: UEA, 2019, p. 63-86.

SEGATO, Rita. Os rios profundos da raça

latino-americana: uma releitura da mestiçagem. *In: SEGATO, Rita. Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Tradução de Danielli Jatobá e Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 247-286.

GIL VIEIRA COSTA

Crítico e historiador da arte, interessado na reflexão sobre arte e culturas visuais em localidades na Amazônia. Desde 2014 vive e trabalha em Marabá (PA), onde atua como professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Realizou Doutorado em História (2019) e Mestrado em Artes (2011) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Contemplado com a Bolsa IMS de Pesquisa em Fotografia - Edição 2023. Autor dos livros *Confrontar a matéria, inquietar a memória* (2024) e *Espaços em trânsito* (2014).