

Sobre carne na plástica de Varejão

Adriel Dalmolin Zortéa¹

 0000-0001-5823-2638

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.5015

Resumo

O presente texto objetiva traçar uma tipologia da pintura de carne na obra de Adriana Varejão (1964), principalmente em diálogo com questões teóricas abertas pela noção de encarnado em Georges Didi-Huberman (1953). Frente à carne do charque, aculturada e comestível, produzida para a série Ruínas de Charque (2001-), investiga-se a série Línguas e Cortes (1998-), carne rasgada, sanguinolenta e semelhante, em chave mimética, a um corpo rompido pela violência do mundo. Nesse sentido, interroga-se a plástica da artista, num recorte das referidas séries, a partir do contraponto entre interior e exterior, superfície e profundidade ou ainda dissimulação de um corpo na pintura.

Palavras-chave: Adriana Varejão. Arte contemporânea no Brasil. Ruínas de Charque. Encarnado. Georges Didi-Huberman.

¹ Adriel Dalmolin Zortéa é aluno de mestrado em Teoria e História da Arte pelo Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília (UnB), orientado pela Professora Doutora Vera Pugliese. Bolsista Capes. Graduado em História, em modalidade habilitação dupla, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Na graduação, foi bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) e bolsista de Iniciação Científica do CNPq. Vinculado ao Laboratório de Teoria e História da Arte (LaTHA) da UnB. Participa dos grupos de pesquisa Montagem no discurso historiográfico artístico (UnB) e Lab|HABA - Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas (UFRJ), ambos cadastrados no CNPq. Tem interesse em Teoria da Arte, História da Arte, Historiografia da Arte no Brasil e Arte Contemporânea no Brasil.

Introdução

O objetivo da presente comunicação é interrogar pinturas de carne na obra de Adriana Varejão (1964), a partir de um recorte de sua extensa produção, à luz de questões teóricas vinculadas, em alguma medida, à noção de *encarnado* na teoria da arte francesa, principalmente nos escritos do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953). Detemo-nos à obra de Didi-Huberman, apesar de, sem dúvida, reconhecer a importância das produções de seus antecessores, ao menos, nessa especificidade, como em de Louis Marin² (1931-1992) ou Hubert Damisch³ (1928-2017).

Varejão, carioca, nascida em 1964 e criada em Ipanema, excetuando-se um curto período da infância em que viveu no Distrito Federal, Varejão é filha de um piloto de aeronáutica e de uma nutricionista. Na juventude trocou o curso de engenharia pelo de desenho gráfico antes de, a convite do professor estadunidense John Nicholson, participar de cursos livres de artes plásticas no Parque Lage.

Diante de específicos conjuntos de imagens da artista, nota-se que determinadas cargas plásticas ou teóricas podem ser percebidas em sua obra pelos historiadores da arte. O texto parte da premissa de que Varejão produziu duas distintas possibilidades de pintura de carne, apesar da pintura do azulejo – já estamos no território do *figimento* – ofertar densidade ao elemento orgânico em ambas. Em *Ruína de Charque. Porto* (2001), por exemplo, derivada da série *Ruínas de Charque* (2001-) o material encontra-se vinculado a uma concepção comestível, marmorizada ou ainda domesticada da carne, apesar da infiltração de relações que podem, em certo sentido, ser conectadas à complexidade da história colonial no Brasil.

No entanto, frente à carne “aculturada” do charque, como notaram Varejão e Lilia Schwarcz⁴, *Linda do Rosário* (2004), parte da série *Línguas e Cortes*, apresenta uma outra potência. A superfície de azulejos aberta, rasgada ou ainda “machucada” é muito semelhante, em chave mimética, a uma pele rompida que revela em seu avesso as entranhas de um corpo. O azulejo pretende cobrir ou isolar a viscosidade de uma carne interior, quente e mole.

Face à fundamental diferença que nos aponta para uma tipologia na pintura de carne em Varejão, o mote da comunicação propõe reflexão sobre a carne ferida em Varejão como pintura encarnada na acepção didi-hubermaniana. Nesse sentido, investiga-se possibilidade do *encarnado* para acionar, em termos teóricos, novas possibilidades de acesso à carne na plástica da artista, como no

² MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion, 1977.

³ DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du seuil, 1984.

⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 242.

contraponto entre interior e exterior, superfície e profundidade, plano háptico e óptico, ou ainda dissimulação de um corpo na pintura, conversões que, arrisca-se, autorizam o pensar do azulejo como pele e a carne como materialidade da pintura.

Ruínas de Charque (2001-)

Na plástica de Varejão, encontramos tanto a carne de uma ferida humana, como uma carne comestível. Sobre a última, referimo-nos às *Ruínas de Charque*, que apresentam obras formadas por um contraponto: charque e azulejo. *Ruínas* são parte de um frenesi contemporâneo com o *inatural*, no sentido nietzschiano⁵. São apenas a reminiscência de um monumento, devorado ou deteriorado pelo tempo. Contudo, lembramos que a ruína é ainda possibilidade, “caráter do drama barroco para Benjamin”,⁶ como apontado pelo alemão em *Origem do drama trágico alemão*⁷.

É seu interior de carne mole que oferta densidade orgânica a frias peças minerais de azulejos. São, principalmente, ruínas arquitetônicas que se ofertam aos nossos olhos. Paredes, pisos, algumas vezes, tetos, apresentam as sobras materiais de um mundo que enfrentou a corrupção do tempo. Mas é preciso notar que, ao contrário de outras imagens da artista, em *Ruínas de Charque* é a própria carne que oferta estrutura aos azulejos. Não é uma ferida que adquire o exterior, em aspecto tridimensional, mas a própria materialidade do azulejo tratada como uma alvenaria em carne.

A espera quase violenta de que algo aconteça nas imagens das *Saunas e Banhos*, outra famosa série da artista, aqui se dissipou: o azulejo se abre e nos revela seu interior viscoso. A carne, na obra da artista, adquiriu larga preponderância a partir de diversos tipos de aberturas e feridas provocadas na superfície de azulejos, pintados em uma única cor ou como reprodução de padrões da azulejaria portuguesa. Contudo, em *Ruínas de Charque* é o azulejo mais corriqueiro, o de cozinha e hospitais, que se contrapõem ao charque.

A primeira imagem sobre a qual nos debruçamos, *Ruína de Charque Santa Cruz. Quina* [Figura 1], apresenta uma quina de parede, ou seja, uma dobra entre duas paredes em ângulo de 90°. São azulejos em monocromático branco, a maioria com seus quatro lados iguais preservados, mas alguns rachados, trincados ou partidos, principalmente nas laterais da pintura. O aspecto geral é de um destroço, uma parede que sobreviveu frente à destruição de quase todo o cômodo, quiçá o andar ou o edifício.

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Segunda consideração extemporânea. São Paulo: Hedra, 2017.

⁶ HERKENHOFF, Paulo. Glória!, o grande caldo. *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001, p. 7.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.



Figura 1:
Adriana Varejão, **Ruína de Charque Santa Cruz. Quina**, 2002. Óleo sobre madeira e poliuretano, 233 x 90 x 166cm.
Fonte: arquivo pessoal do autor.



Figura 2:
Adriana Varejão, **Ruína de Charque: Penha**, 2002. Óleo sobre madeira e poliuretano, 220 x 80 x 83 cm.
Disponível em: <https://fdag.com.br/artistas/adriana-varejao/obras/>



Figura 3:
Adriana Varejão, **Ruína de Charque: Porto**, 2001. Óleo sobre madeira e poliuretano.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Como a ruína de uma parede, é a própria carne que oferta materialidade à pintura. Mas, atrás de uma fina parede de azulejos, revela-se não tijolo, mas carne, formada por matéria orgânica sedimentada em gordura e matéria salgada ou cristalizada. Não se trata de uma carne ferida, de um material revelado ao avesso, na interioridade das coisas, mas sim de uma carne comestível, marmorizada, ou comprimida sobre o peso da alvenaria, apesar de infiltrada de relações que podem, em alguma medida, estar conectadas à violência do passado colonial.

Ruína de Charque: Penha [Figura 2] apresenta-nos outro cômodo desmembrado de seu todo arquitetônico. Outra quina e outro tipo de azulejo, este aparentando aos que ladrilham velhos banheiros ou cozinhas e pintado em tons de creme e branco mesclados aos arabescos ou às flores. A base da obra, elevada alguns centímetros do chão, é a carne do charque, seca e marmorizada. *Ruína de Charque: Porto* [Figura 3] é, por sua vez, a ruína de um piso, e não de uma parede. Uma fina superfície de azulejos pintados em cor azul revela uma grossa camada de charque, repleta de camadas de carne marmorizadas entre veios gordurosos e carnes secas.

Se Varejão pinta obras com aspecto de carne, neste caso contrapôs ao azulejo não uma carne revelada e com um alto teor de violência explícita, mas o charque, uma carne salgada, comestível e com aspecto marmorizada produzida para ser conservada. É uma carne aculturada, como já dito, cuja violência precisaria ser interrogada implicitamente na história do Brasil a que alude.

Malgrado a potente excepcionalidade da ruína na arte contemporânea ou, neste sentido, o contraponto entre azulejo frio e carne quente, ponderamos que, talvez, a pintura de carne nas obras de Varejão expostas como charque não possui a visceralidade de uma ferida em carne viva em seu aspecto revelado. Acreditamos que estas carnes não nos atraem pela visceralidade, ou não nos seduzem pela repulsa. Sua empatia diante do olhar de seus observadores é menor que a de outras obras da artista, como *Linda do Rosário* (2004), que será interrogada em seguida.

Línguas e Cortes (1998-)

Face às *Ruínas de Charque*, faz-se necessário interrogar a carne como ferida em Varejão, principalmente com imagens conectadas à série *Línguas e Cortes*. As imagens apresentam azulejos de aparência fria e lisa, nos quais predominam as cores brancas e azuis, repletos de rasgos, incisões e aberturas que revelam carne vermelha de aparência quente e mole, tanto no interior das superfícies de madeira e poliuretano como para fora deles, em aspecto tridimensional. Mas não são simples feridas,

são repletas de vísceras, de ossos e de entranhas moles e viscosas. São a carne aberta tocada pela violência do mundo.

Não devemos nos esquecer que a carne é material muito complexo: encontra-se tanto nas imagens de animais expostas ao balcão do açougue como no martírio de Cristo. Carne comestível e carne sacra. Afastados das *Ruínas de Charque*, produzidas por Adriana Varejão, para encontrar a ferida, e a carne em seu potente aspecto de carne aberta, é preciso tirar a casca das feridas e arregalar os olhos à matéria esponjosa de seu interior viscoso. *Línguas e Cortes*, compreendida como *chair*⁸ por ser, aparentemente, mimética à carne humana. Distante da *viande*, é caso de pensar o estatuto da carne exposta em Varejão, desmembrada e apresentada como visceralidade no suporte material.

Perguntamos o que poderia um estudante de história da arte desejar de um quadro, se não, exatamente, abri-lo? Talvez seja esta uma das questões singulares de nossa presente pesquisa. Busca-se também, e mais uma vez, apenas indicativamente, cotejar *Línguas e Cortes* ao conceito de *encarnado*, atentos às possibilidades de pensar o azulejo como a pele de um corpo humano rompido.

É certo que a abertura do suporte já estava presente na plástica de Varejão desde os anos de 1990. Obras como *Quadro ferido* (1992), com sua tela queimada, e *Mapa de Lobo Homem* (1992-2004), cujo trabalho “trouxe meu primeiro corte na superfície”⁹ apresentam, em alguma medida, conotações vinculadas ao abrir da imagem.

Em *Parede com incisões à la Fontana II* (2001), diálogo direto com o pintor Lucio Fontana, ou ainda indireta, em certo sentido, a Alberto Burri – pintores que exploraram a materialidade da pintura a partir de cortes e queimaduras – Varejão cortou sua tela e a mimetizou como um azulejo ferido. São oito cortes horizontais que lembram feridas reveladas na estrutura aparentemente asséptica do azulejo, principalmente, a partir da cor viscosa que lembra a do sangue seco ou coagulado em vermelho ou ainda em roxo ou preto.

Notadamente, e como já sublinhado, o azulejo é uma forma mineral e geométrica, diferente da carne, que é uma forma quente e orgânica. Mas o paradoxo subtrai-se de ser definitivo, pois em ambas as partes há uma complicada rede de interações: as partes não existem uma sem a outra. É preciso explodir o azulejo para poder atingir a carne, mas sem a cobertura de azulejos a matéria perderia seu estatuto de carne exposta.

⁸ A língua francesa produziu uma diferença entre a carne humana, a *chair* – termo que possui importante carga teórica na recente teoria da arte francesa, e a carne comestível, a *viande*.

⁹ PINACOTECA DE SÃO PAULO; VOLZ, Jochen. *Suturas, Fissuras, Ruínas*. Texto de Volz Jochen. Editora da Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 2022, p. 20.

Linda do Rosário [Figura 4] é uma ruína arquitetônica repleta de carne. O tamanho da imagem deve ser destacado: estamos diante de uma ruína de 240 cm de comprimento por 210 cm de altura, além de profundidade de 40 cm. A obra ocupa uma parte considerável no andar térreo da nomeada Galeria Varejão no Instituto Inhotim. Estamos diante de um potente contraponto: sob o interior do azulejo branco em sua ruína material – uma parede nem totalmente reta, nem totalmente ladrilhada – não visualizamos cimento, tijolos ou arenito, mas carne de aparência quente e mole. O azulejo aqui não é quase intocado. Em *Linda do Rosário* o destituímos de sua preponderância em *Saunas e Banhos*: nós atingimos a pintura em seu cerne de carne.

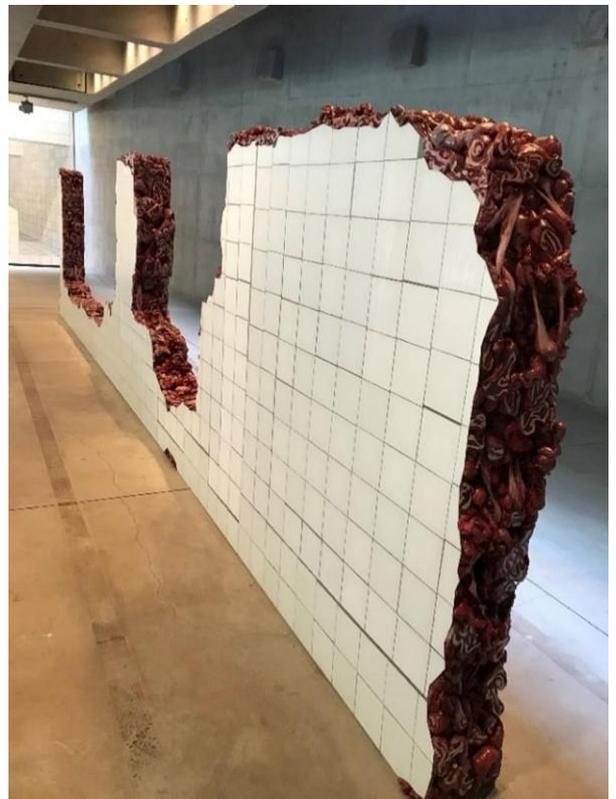


Figura 4:

Adriana Varejão, **Linda do Rosário**, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm, Instituto Inhotim, Brumadinho.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

A artista baseou-se na história de um hotel no Rio de Janeiro, o *Linda do Rosário*¹⁰, para iniciar a construção de sua obra. O estabelecimento desmoronou e sob os escombros da construção, em meio aos hóspedes surpreendidos na cama, talvez dormindo, talvez “fazendo amor” ou ainda em meditação

¹⁰ O hotel desabou no Rio de Janeiro às 15h15min do dia 25 de setembro de 2002, deixando, ao menos, três pessoas feridas. A causa do acidente é vinculada, principalmente, à má conservação do prédio. Cf.: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,desabamento-deixa-tres-feridos-duas-pessoas-estao-sob-escombros,20020925p20002>

profunda, “restavam orgulhosas e ainda erguidas as paredes de azulejos”¹¹ Mas Varejão foi além da ruína arquitetônica. Contrapostas aos restos de superfícies brancas e lisas, a carne destaca-se da alvenaria que pretendia cobrir ou isolar seu interior vermelho.

A carne está “entre tocar alguma coisa e tocar alguém”.¹² É difícil observá-la e não querer ultrapassá-la, tocar com o dedo, perceber sua temperatura e textura. A matéria que espreita sob o azulejo não tende a ser organizada como o azulejo: é irruptiva e contrária a qualquer absorção ou controle por parte de seu contraponto frio e duro. A carne em *Linda do Rosário* não escapuliu para fora do suporte material: ela foi revelada. Não fomos enganados pela pretensa aparência do azulejo, mas colocados em estado de alerta sobre seu interior.

O contraponto entre azulejaria e carne em Varejão poderia alegorizar a colonização europeia e ocupa o lugar de uma contra catequese ou contra conquista; na considerada história às avessas, aspectos como o azulejo que encobre ou oculta as carnes e a violência da história tornam-se alusões constantes. Paulo Herkenhoff¹³, sobre certas obras pintadas por Varejão, notou que a pintura “apresenta (...) o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história”. Na obra de Varejão “a carne dos colonos, a carne dos escravos, a carne dos indígenas, a carne dos portugueses aparecem agora como matéria”.¹⁴

Podemos estar diante da carne ferida como conectada à escravidão ou ainda da violência sexual da miscigenação que se entrecruzaram no passado colonial. A contaminação do azulejo – limpo, esterilizado, higiênico – em Varejão, como uma das muitas fissuras do encontro entre culturas no Brasil. A carne de cor vermelha contrasta com a textura lisa e fria e de cor também fria do azulejo, pois é viscosa e úmida, bem como aparenta ser mole e quente. É uma carne de cor sanguinolenta, de um vermelho quase escarlata, com tendência ao preto em certas regiões.

É a carne de uma chaga ou uma ferida. Difícil é descrever sua matéria, dada a tortuosidade com que nosso olhar é convocado a percorrer o lado avesso desta imagem: como vemos abaixo [Figura 5], mesclam-se pedaços de carne com aparência de entranhas úmidas, nervo branco revelado, camadas de gordura sobrepostas ao vermelho vivo ou ainda carne mole ou tenra enroscada às regiões de tecido mais duro.

¹¹ VAREJÃO; SCHWARCZ, op. cit., 2012, p. 242.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phasmes**. Essais sur l'apparition. Paris: Éditions du Minuit, 1998, p. 34.

¹³ HERKENHOFF, op. cit., 2001, p. 05.

¹⁴ VAREJÃO; SCHWARCZ, op. cit., 2012, p. 252.



Figura 5:
Adriana Varejão, **detalhe** de **Linda do Rosário**, 2003.
Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira
e alumínio, 240 x 230 x 40m,
Instituto Inhotim, Brumadinho.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

O azulejo busca encobrir a carne, “tegumentá-la”. O azulejo aberto, revelado em seu interior viscoso, parece-nos ser *mimetizar* um corpo machucado pela violência do mundo. Como lembra-nos Herkenhoff¹⁵, sobre as imagens de Adriana Varejão: “essa é uma pintura de espessuras (...). Compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas”.

Pele de tempo é o nome da amostra de Varejão realizada no ano de 2008, na Fundação Edson Queiroz em Fortaleza, no Ceará. Notamos que Didi-Huberman muito se preocupou em refletir sobre a estrutura de uma pintura como uma estrutura de pele. Lembramos que o referido intelectual escreveu que a pele não é superfície¹⁶ e pensou pintura como uma estrutura de pele humana: a partir das sobreposições da pele podemos pensar a profundidade material de um quadro. Neste sentido, o azulejo branco em Varejão funciona como uma pele, um tegumento que protege ou mantém isolada a sua profundidade, a carne e o sangue vermelho, pulsantes como em corpo vivo.

¹⁵ HERKENHOFF, Paulo. “Pintura/Satura”. **Adriana Varejão**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998, p. 7.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, GEORGES. **A pintura encarnada**. São Paulo, Escuta, 2012, p. 43.

Pois bem, diante do *encarnado* de Didi-Huberman pode-se investigar que as imagens sobre as quais debruçamo-nos insistem numa relação entre plano háptico e plano óptico, numa remissão aristotélica ao tocar como limite, mas também obsessão do olhar,¹⁷ superfície e profundidade e dissimulação de um corpo na pintura, a “buscar nos debaixo (...) e a trazer de volta até as superfícies visíveis do quadro”.¹⁸ As cores também devem ser ressaltadas: o vermelho do sangue, “matéria por excelência – mas também do olhar, (...) meio do desejo”.¹⁹ A pintura de carne em Adriana Varejão não nos coloca diante desta “louca exigência” [Fig. 5.a.] da imagem? Fazer-se carne?

A carne ganha o olhar de seu espectador como uma verdadeira experiência visual, “olhar e imagem são carne, *chair*. Se toda imagem encarna, todo olhar imagina”.²⁰ À estrutura da pintura como estrutura de pele, soma-se a dimensão empática entre sujeito e carnação. Ademais, considera-se a própria dimensão da pintura de carne, como no caso da série *Línguas e Cortes*, seja na chave da empatia suscitada ao sujeito olhante, ou na sua intensa plasticidade (erótica, violenta, excessiva e dolorosa), permitem pensar as imagens de Varejão como experiência estética face à forma orgânica, seja pintura de charque ou carne humana, as quais necessariamente ofertam densidade ao azulejo.

Para concluir

Brevemente, desejamos expor que, se a cor vermelho destas imagens “invoca, deseja e até mesmo suplica”²¹, a abertura é, também, um procedimento que supõe crueldade²². As imagens de *Ruínas de Charque* e de *Línguas e Cortes*, a partir dos recortes visados por este trabalho, possuem singularidades. Apontam diferenças numa, possível, tipologia da pintura da carne em Varejão que colaboram para interpretar e, também, asseverar a complexidade das pinturas da artista.

Percebemos a potência da obra de Varejão para guiar interrogações que ultrapassem os termos de sua produção ou de suas referências ao revelar-se também em sua dimensão de experiência. Observamos a própria injunção didi-hubermaniana entre ver e ser visto, pois o que vemos só vale, só vive em nós, pelo que nos olha²³. Por isso, pretendemos falar a partir das imagens, de modo que os argumentos foram defendidos, tanto em sua dimensão teórica como no aspecto visual, com o que que elas são capazes de fazer ver.

¹⁷ Ibidem, p. 56

¹⁸ Ibidem, p. 69.

¹⁹ Ibidem, p. 54.

²⁰ HUCHET, Stéphane (Org.). Prefácio. *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 24.

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 268.

²² Idem. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007, p. 37.

²³ Idem. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 29.

Referências bibliográficas

- Benjamin, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture**. Paris: Éditions du seuil, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phasmes**. Essais sur l'apparition. Paris: Éditions du Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- HERKENHOFF, Paulo. "Pintura/Satura". **Adriana Varejão**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998, p. 1-7. Disponível em: http://www.adriavarejao.net/media/textos/herkenhof_pintura_sutura.pdf
- HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão, da China Brasil. **Galeria**, ano 7, n.º 31, 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111261#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>
- HERKENHOFF, Paulo. Saunas, 2005. Adriana Varejão. **Chambre d'échos/Câmara de Ecos**. Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2005, p. 1-5.
- HERKENHOFF, Paulo. Glória!, o grande caldo. **Adriana Varejão**. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001, p. 1-5.
- HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 7-23.
- HUCHET, Stéphane (Org.). Prefácio. **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 33-60.
- MARIN, Louis. **Détruire la peinture**. Paris: Flammarion, 1977.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Adriana Varejão: Histórias às margens**. Texto Adriano Pedrosa. São Paulo: 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida**. Segunda consideração extemporânea. São Paulo: Hedra, 2017.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO; VOLZ, Jochen. **Suturas, Fissuras, Ruínas**. Texto de Volz Jochen. Editora da Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 2022.
- SANTIAGO, Silvano. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão. **Entre carnes e mares**. (Org. Isabel Diegues). Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 73-83.
- SARDENBERG, Ricardo. **Arte contemporânea no século XXI**. 10 brasileiros no circuito internacional. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2011.
- SCHWARCZ, Lília Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.