

TRAMA DE OLHARES: NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CELESTINA NA OBRA DE PABLO PICASSO

Janaína Nagata Otoch¹

Começamos por um desenho do início da carreira de Pablo Picasso, *El Portal* (fig 1), publicado em 1901 em *Arte Joven*, uma revista de artes e literatura cujo diretor artístico era o próprio Picasso, um jovem de então 18 anos. De pronto, nos arrebatamos o olhar fulminante de uma mulher que abre a porta de um estabelecimento às escuras e nos encara de maneira fixa. 69, a inscrição fincada no canto superior direito do desenho, nos remete a um conteúdo erótico, a um ambiente de bordel. O olhar da personagem rebate diretamente no anseio daquele que observa, colocando-o como um potencial cliente, prestes a adentrar o recôndito ambiente. Ao fundo, uma escada apenas visível conduz a um clarão através do qual é impossível enxergar mais que uma silhueta. Essa silhueta é característica de uma típica personagem da literatura espanhola: A Celestina.

Figura notável do livro *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, atribuído a Fernando Rojas² e publicado pela primeira vez em 1499, a Celestina é uma personagem destacada na história da literatura espanhola. Caracteriza-se por sua condição deliberadamente ambígua: trata-se de uma velha cafetina, que atua como facilitadora em relações sexuais ilícitas, possuindo, além da função de “terceira”, cinco outros ofícios: costureira, fabricante de perfumes e cosméticos, mestre de fazer poções e restaurar a virgindade e um pouco de feiticeira. O primeiro, conforme descrito no livro de Rojas, serve para encobrir todos os demais. Em sua condição de mulher e velha, ligada à corrupção sexual e possivelmente à bruxaria, é uma figura às margens da sociedade, sendo referência do imoral, condenável e maligno. Não obstante, em sua humilde condição de costureira, transforma-se em um personagem influente de seu entorno social, sobretudo por conseguir adentrar a vida privada de seus vizinhos, seja através de sua lábria, seja através de magia.

A Celestina aparece em diversos trabalhos da juventude de Picasso, notadamente no período de 1898 a 1906. Quase sete décadas depois, reaparece com força em algumas de suas obras maduras, destacando-se em um grande número de gravuras da série Suite 374, de 1968. Essas obras evocando a Celestina integraram uma edição francesa do livro de Rojas, publicada em 1971³. Em 1972, pouco antes da morte de Picasso, a figura da Celestina ainda aparece com vigor em alguns desenhos de marcado conteúdo sexual. Não é de se espantar que Picasso fosse um grande admirador de *La Celestina*: segundo seu biógrafo

¹ Mestranda em Artes Visuais -História, teoria e Crítica de Artes, pela Universidade de São Paulo

² A obra é conhecida também como *La Celestina*, e é atribuída quase em sua totalidade ao bacharel Fernando Rojas. No entanto, as primeiras edições do livro não contêm o nome do autor. Possui duas versões, sendo a primeira intitulada *Comedia de Calisto e Melibea*, e a segunda *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, com mais atos que a anterior e um desfecho distinto.

³Pablo PICASSO ; Fernando de ROJAS ; Editions de l'Atelier Crommelynck, Paris, France ; Fequet et Baudier, Paris, France ; Atelier Crommelynck, Paris, France. Essa edição contou com uma tiragem de 350 exemplares.

John Richardson, o artista a conhecia desde a adolescência, senão antes, e foi um colecionador de edições antigas do livro, a mais antiga dentre elas em sua coleção sendo datada de 1601.

Não obstante sua admiração pela obra de Rojas, Picasso nunca ilustra em estrito senso a *Tragicomédia*. Voltemos à ilustração descrita anteriormente: trata-se de um desenho publicado numa revista literária, e acompanha, sem estritamente ilustrar, um conto do escritor e artista catalão Santiago Rusiñol chamado *El Patio Azul*. O conto relata a experiência de um pintor que pede licença para pintar o jardim de uma casa e descobre que lá vive uma garota de quatorze anos, tuberculosa. Ao invés de pintar o jardim, o pintor começa, secretamente, a pintar a garota, que avista desde a janela. Começa um intenso jogo de olhares entre os dois: ele a observa, ela se exhibe. Terminado o retrato, a menina morre.

Ora, o conto não faz qualquer menção à Celestina. De modo semelhante, o desenho de Picasso não se refere especificamente a nenhuma das passagens do livro de Rojas. Desta maneira, estabelece-se uma relação indireta entre temáticas distintas: o pintor e sua modelo, o par voyeurismo/exibicionismo, a morte e as cenas de prostituição mediadas por uma “terceira”, a Celestina.

Pois bem, o desenho *O Portal*, de 1901, refere-se não somente à tradição literária castelhana, como também evoca uma tradição pictórica anterior. Cenas de prostitutas acompanhadas e aconselhadas por velhas Celestinas têm precedentes na história da pintura espanhola. Alguns historiadores, por exemplo, defendem que a obra *Mujeres en la Ventana*, (fig. 2) de autoria do pintor sevilhano Bartholomé Esteban Murillo, datada do período de 1655-1660, seria uma cena de prostituta e Celestina⁴. Pouco mais de cem anos depois de Murillo, o pintor aragonês Francisco José de Lucientes y Goya retratará, diversas vezes, a figura da Celestina. A pintura *Maja y Celestina en el Balcón*, (fig. 3) de 1812, retrata uma jovem quase de corpo inteiro, apoiada no balcão de ferro de uma varanda observando a rua. Porta uma vestimenta cinza com detalhes em ouro e decote marcado. À sua esquerda, distanciada do suporte de ferro, uma Celestina de olhar pícaro carrega um rosário dentre as mãos. À direita, a composição se fecha com uma cortina, e o fundo escuro do ambiente - sem móveis nem detalhes visíveis - não permite saber de que estabelecimento se trata.

Ambas as obras de Murillo e Goya⁵ caracterizam-se por retratar uma mulher jovem, mais próxima ao observador, em um plano ligeiramente elevado, situada no limite entre o ambiente público e o privado,

⁴ Ver D, ANGULO. Murillo y Goya", Goya núms. 148-150 (1979) págs. 210-73, e Murillo, I, pág. 451-455, para um resumo e avaliação do argumento, onde são recolhidas diversas observações do século XIX e interpretações contemporâneas que se referem às protagonistas dessa obra de Murillo como duas cortesãs.

⁵ Tanto Murillo como Goya eram pintores conhecidos por Picasso já no ano de 1901. De acordo com o relato do pintor argentino Francisco Bernareggi, que havia estudado com Picasso na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1897 e 1898, os dois passavam oito horas por dia no Museu do Prado estudando e produzindo cópias de pinturas e, em seguida, iam ao Círculo de Bellas Artes desenhar a partir de modelos nus. Conforme disse Barnareggi, neste período, já reprovavam os copistas de Murillo, como relatado em ⁵ PRO, Diego. Conversaciones con Barnareggi, Tucumán, 1949, pág. 21. E se, por um lado, Murillo não aprazia a Picasso, Goya figurava dentre suas principais referências. Entre as cópias que fazia em sua juventude, existe conservada uma de *Bien tirada está*, Capricho 17 de Goya. Repare-se que tal gravura trata-se justamente de uma imagem de uma prostituta acompanhada e aconselhada por uma Celestina.

que se coloca numa linha tênue entre o mostrar-se e o esconder-se. Seja numa janela ou num balcão, seu olhar direto pode endereçar-se a um transeunte, a um possível freguês ou ao próprio espectador. Seu apelo direto convoca ao olhar; um olhar que implicada também, para o possível observador, um deixar-se ver, sujeitar-se à mirada atenta de uma jovem ou ao olhar sagaz de uma Celestina. Repare-se sua semelhança com a ilustração de Picasso *El Portal*, na qual o convite ao espectador constitui-se igualmente em elemento fundamental para a dinâmica da imagem.

Uma das obras mais conhecidas de Picasso retratando a “terceira” é o célebre retrato que leva seu nome, *La Celestina*, conhecido também por *La Tuerta* (fig. 4). Nele, uma Celestina pálida, em tons de azul, lança um olhar esquivo. Mais jovem que a personagem literária, a figura retratada leva um olho cego, albino e esbugalhado, ausente na alcoviteira do livro. Este olho tampouco aparece nos três desenhos preparatórios que antecedem a pintura. No primeiro estudo (fig. 5), a terceira é apenas uma presença discreta sentada ao fundo de um local público onde se encontram Picasso e seu amigo catalão Sebastián Junyer-Vidal. Não obstante sua discricção, tem um porte perturbador: desde o canto escuro do estabelecimento, sua silhueta delinea-se à contraluz, e seu olhar direciona-se à dupla de amigos, perdendo-se em seguida em uma atmosfera indeterminada.

No desenho seguinte, a Celestina vai aos poucos tornando-se protagonista, passando a ocupar o primeiro plano. Posicionada frontalmente entre os perfis de Junyer-Vidal e uma mulher de chapéu, a personagem assume imediatamente a função de mediadora. Não há nenhuma troca de olhares ente os retratados, que parecem vincularem-se apenas pela posição que ocupam no quadro (fig. 6). Vidal e a moça tampouco olham em direção ao espectador, ambos direcionando sua visão para um elemento externo à esquerda da imagem. A Celestina, por sua vez, lança uma mirada dúbia: enquanto seu olho esquerdo direciona-se ligeiramente à direita, evitando o contato direto com o espectador, seu olho direito, cego, aponta para uma direção incerta. Inicialmente, parece espreitar um vazio indefinido, mas logo se percebe que este olho se volta ao observador, em um rumo certo. A mirada do órgão cego intercepta o único cruzamento de olhares em potencial, e ainda assim, paradoxalmente, nos sentimos olhados. A cegueira, portanto, confere à cena um ar inquietante, uma vez que não elimina a ameaça do olhar, mesmo que ressalte aquilo que foge à visão.

No último desenho preparatório (fig.7), intitulado *Autorretrato pintando La Celestina*, Picasso dedica-se ao retrato da terceira. Nele, o artista, e a Celestina se encaram sentados, ambos com uma expressão de aborrecimento. A trama de olhares, presente de distintas maneiras nos desenhos preparatórios, aqui configura-se na relação entre o pintor e a modelo como campo de batalha.

A junção destes três esboços nos coloca diante da seguinte situação: o primeiro pauta a intimidação de ser olhado; no segundo, a ameaça do olhar feminino segue vigente, protagonizada pela cegueira

intimidadora; por fim, no terceiro, o pintor afronta a Celestina com a ação de pintar. Mais uma vez, embaralham-se os papéis do ativo e do passivo: a Celestina não é, como modelo, um mero objeto de apreciação, mas é, antes, a figura que lança o olhar, que amedronta e submete o pintor à sua perspicaz observação. Através da pintura, no entanto, o artista combate sua posição de vulnerabilidade, reestabelecendo-se como construtor da narrativa através da virilidade implícita na ação de pintar. E, por fim, os desenhos preparatórios desembocam no retrato *La Celestina*, no qual a personagem perde o tom amedrontador que possui nos estudos.

No retrato de 1904, a Celestina cega, em toda sua singularidade, é a única figura representada, e, portanto, o principal motivo do quadro. O protagonismo dessa personagem é, no entanto, uma característica bastante peculiar e específica desta pintura. Em grande parte das obras em que aparece, a Celestina delinea-se no limite do imperceptível. É o caso, por exemplo, de *Harém* (fig. 8), pintura de 1906, datada de uma viagem de Picasso ao vilarejo de Gósol, nos Pirineus Espanhóis. Em *Harém*, quatro jovens nuas são representadas em cenas de higiene íntima, banhando-se ou penteando os cabelos. À direita, uma figura masculina de aspecto colossal segura um *porrón*, num misto de gozo dionisíaco e deleite voyeurístico. No fundo, entre a quina das paredes, delineando uma espacialidade comprimida, Picasso adiciona uma Celestina de traços rabiscados, agachada e encurvada, com a aparência que remete à de uma faxineira segurando um balde. Sua feição exaurida e maltrapilha confere à pintura uma sensação de derrocada frente ao regozijo da figura masculina e ao ambiente de doce erotismo impregnado por sutis tons de rosa e pela singela descontração dos nus femininos.

Harém é apontada por importantes especialistas em Picasso como um trabalho que antecede questões importantes para a concepção da famosa pintura *Les Femmes d'Alger*, de 1907, uma das obras mais célebres de Picasso⁶. Em relação às *Demoiselles*, ao discorrer sobre a “identidade” de uma das prostitutas da pintura, William Rubin, ex-curador de pintura do Museu de Arte Moderna de Nova York, escreve:

Picasso had, to put it mildly, no sympathy with old women. This animus may well have played a role in the metamorphosis of the crouching whore of the *Demoiselles* into a kind of monster who reembodies the squatting procuress of *The Harem*, and more pointedly – especially in the view of the displacement of her left eye- the aged, on-eye whore and procuress of 1903, *Celestina*. (RUBIN, 1995, pp. 63)

[Picasso não nutria, para dizer o mínimo, qualquer simpatia em relação a mulheres idosas. Este ânimo pode ter desempenhado um papel na metamorfose da prostituta agachada de *Demoiselles* em uma espécie de monstro que revive a alcoviteira de cócoras de *Harém*, e,

⁶ William Rubin, em seu estudo *The Genesis of Les Femmes d'Alger*, de 1994, assinala: “If there is any single point in Picasso’s career at which the subjects that eventually filter into *Les Femmes d'Alger* clearly begins to germinate. It was during the artist stay at Gósol, in 1906.” (RUBIN, 1994, pp. 35). [Se há algum momento singular da carreira de Picasso no qual as temáticas por fim se decantam em *Les Femmes d'Alger* começaram a germinar, foi precisamente durante a estadia do artista em Gósol, em 1906]. Tradução livre da autora deste texto.

mais incisivamente – especialmente em relação ao deslocamento do olho esquerdo- a velha cafetina e prostituta de um só olho de 1903, *Celestina*]⁷

Ora, nesta passagem Rubin insere a figura da Celestina em sua genealogia de *Les Demoselles D'Avignon*, obra que ocupa um lugar privilegiado nas narrativas sobre Arte Moderna. Debruçando-se sobre ela, grande parte da literatura mais influente atribuiu a Picasso a fama de grande mito que possui até os dias de hoje. O debate acerca deste quadro forjou noções relevantes sobre estilo, individualidade, virilidade, etnocentrismo e sexismo, que são até os dias de hoje revisitadas em sucessivos empenhos de revisão e desconstrução.

Picasso pintou *Demoselles* em 1907, com 26 anos. Muitos anos mais tarde, aos 85 anos, volta-se outra vez à representação da Celestina. Entre abril e agosto de 1968, produz a série de gravuras *Suite 347*, na qual a terceira aparece em um grande número de estampas. Nesta série, de desinibida feição pornográfica, diversas temáticas e problemáticas exploradas em sua juventude ressurgem, articuladas em diversos níveis a um vasto repertório de referências colhidas da tradição artística ocidental. Em *Suite 347*, Picasso faz alusões a Rafael, Michelangelo, volta-se ao tema do pintor e da modelo, retrata haréns ingrescos, majas, Celestinas e mosqueteiros, oscilando livremente entre alusões à história da arte e da literatura e imagens de explícita vulgaridade.

Dentre as mais de trezentas gravuras que compõem a *Suite 347*, Picasso escolheu, em 1971, sessenta e seis estampas para integrarem uma edição de colecionador de uma versão francesa da Tragicomédia, *La Celestine*.

A passividade das mulheres é recorrente em muitas das obras que compõem *La Celestine* de Picasso, de maneira mais ou menos explícita. Enquanto a jovem figura feminina aparece completamente nua ou seminua em todas as estampas, o homem é retratado quase sempre vestido, com exceção de três gravuras, nas quais aparece despido. É quase sempre um mosqueteiro, com trajes negros e índices de sua condição como fidalgo ou aristocrata, tais como chapéu, bota, capa e cavalo. Sua vestimenta refinada esconde a totalidade de seu corpo, e tal resguardo contrasta com o corpo feminino, que transparece espontaneidade em suas rebuscadas contorções. Na maioria das estampas, as jovens mulheres são banhadas por uma luz branca, e configuram o único ponto da gravura onde a cor do papel deixa ver-se. Seu contraste em relação às outras figuras, que são em geral construídas através de manchas negras, por fortes contrastes volumétricos, elevam-nas ao elemento mais chamativo da composição, conferindo-lhes um lugar de destaque, e, ao mesmo tempo, exibindo-as como objeto primeiro de visualização. A representação da mulher em sua nudez submissa, contrapondo-se à do homem que, em sua posição privilegiada de observador, carrega a máscara da

⁷ Tradução livre da autora deste texto.

civilização, pressupõe o constructo de certa superioridade masculina. O papel dos personagens é quase sempre o mesmo: a figura feminina é fixada como um objeto a ser visto e exibido para um espectador em posição privilegiada, de gênero masculino. Nós, espectadores, olhamos essas mulheres, tal como os mosqueteiros as miram, e, ao mesmo tempo, os vemos observando-as. Somos os voyeurs do voyeur.

Não obstante, a presença da Celestina relativiza nossa posição elevada como espectadores anônimos na cena, e, portanto, privilegiados. Em grande parte das estampas que compõem a série, a Celestina é uma presença discreta que aproxima-se formalmente dos personagens masculinos por sua construção através de sombras negras, distinta da linearidade das figuras femininas. Seu olhar, ao mesmo tempo em que transparece gozo em observar as cenas de sexo, direciona-se a nós, possíveis observadores. Desta maneira, nos expõe enquanto voyeurs, nos submetendo à mirada alheia. Corrompe, assim, nossa sensação de superioridade oculta, produzindo um anti-clímax, uma interrupção abrupta do regozijo do olhar.

A figura da Celestina aparece na obra de Picasso até pouco antes de sua morte. Em abril de 1972, um ano antes de seu falecimento, o artista produz estampas nas quais alcoviteiras são associadas à figura do artista francês Edgar Degas. Em *Degas at a brothel I (fig. 9)*, Picasso retrata o artista francês de perfil, todo vestido, em uma posição semelhante à dos clientes de suas próprias monotipias. Aqui, Degas é representado através de um artifício barroco, podendo ser tanto uma pintura como uma presença observadora por trás da janela. O pintor tem um olhar relutante em relação à exposição de três prostitutas nuas, que direcionam-se, de maneira ambígua, tanto a Degas como ao próprio espectador, devido à contorção de seus corpos. Ostentam seus seios, ânus e vagina de maneira desinibida. Degas possui uma fisionomia relativamente realista, se comparado com a ornamentação rebuscada das figuras femininas. Por trás, ligeiramente deslocada do centro da composição, Picasso adiciona uma Celestina, que faz um apelo direto ao espectador, estendendo as mãos num gesto similar ao de cobrar dinheiro. Seu gesto escancara a posição do observador enquanto sujeito oculto.

Alguns pesquisadores defendem que nestas gravuras, Degas atua como um alter ego de Picasso. Em *The Genesis of Les Femmes d'Alger (O Variant O)*, por exemplo, Rubin escreve:

In his last years, Picasso drew many 'rêveries' that meld associations to Celestina and the Femmes d'Alger, to Degas's brothel monotypes in a kind of 'retroactive' critique of his 1907 masterpiece. In some of these, Degas acts as a kind of alter ego of Picasso [...]. In others, Picasso depicts quite graphically his horror of the sexuality of old whores in the etymological sense of *putain* as the 'putrid woman'. (RUBIN, 1994, p. 63)

[Em seus últimos anos de vida, Picasso desenhou muitas 'rêveries' que fundem associações à Celestina e às Femmes d'Alger com as monotipias de bordel de Degas, em uma espécie de crítica 'retroativa' a sua obra-prima de 1907. Em algumas destas 'rêveries', Degas atua como uma espécie de alter ego de Picasso [...]. Em outras, Picasso retrata graficamente seu

horror à sexualidade de prostitutas velhas, no sentido etimológico de *putain*, como ‘mulher pútrida’.]⁸

Em seu argumento, Rubin atesta uma identificação de Picasso em relação a Degas, ao passo que demarca o horror do artista pela sexualidade da Celestina enquanto mulher velha. Richardson, por sua vez, demarca uma visão bastante distinta em relação à representação da Celestina nas produções maduras de Picasso. Em sua biografia sobre o artista, escreve:

Al final de su vida, Picasso fantaseó con la idea de que era un pintor-novelistas y se puso a “rescribir” la obra de Rojas en una serie de grabados (parte de la llamada *Suite 347*) . Estas extravagantes variaciones sobre la obra del siglo XV incluyen, entre muchas otras cosas, la transformación de la vieja y voyeurista Celestina en el viejo y voyeurista Picasso. (RICHARDSON, 1995, p. 288)⁹

Nesta passagem, Richardson não atribui a Picasso qualquer repulsa em relação à Celestina; pelo contrário, atesta uma identificação entre o artista e a personagem através do ato voyeurístico. A diferença entre as duas visões de Rubin e Richardson evidencia a complexidade de papéis que essa figura desempenha na obra madura de Picasso. Em grande parte das estampas em que aparece, a terceira está coberta por uma capa que esconde quase seu corpo inteiro e é desprovida de quaisquer atributos sexuais, assumindo sempre um jogo em relação à sexualidade alheia. Muitas vezes ocupa um lugar bastante discreto nas imagens, postando-se entre as sombras. Nestas estampas, nas quais a Celestina transparece um deleite voyeurístico que confere certa cumplicidade ao ato amoroso, pode haver, de fato, uma identificação entre o artista e a personagem.

Em contrapartida, algumas estampas parecem plasmar, efetivamente, certo horror à Celestina. Em *Degas at a Brothel* (fig. 5) a alcoviteira é retratada plenamente em sua velhice, repleta de rugas. Se, nas imagens anteriores configurava tão somente um vulto sem qualquer caracterização individual, nesta, leva feição grotesca. Seus traços angulosos contrastam com as linhas curvas e adornadas que caracterizam as prostitutas. Além disso, a Celestina contrasta por ser o ponto mais escuro da composição. Seu sorriso maléfico e suas mãos estendidas em direção ao espectador evidenciam um gesto cobiçoso.

As distintas visões em relação à representação da Celestina na obra madura de Picasso evidenciam a refinada elaboração dessa personagem. A trama de olhares estabelecida pela figura da “terceira” institui uma complexa articulação de papéis, na qual os valores de ativo e passivo associados às figuras masculinas e femininas por vezes se afirmam e por outras se desestabilizam. Se, por um lado, as obras que retratam a Celestina incitam o espectador, tal como o voyeur, a olhar o corpo de jovens prostitutas, também o sujeitam

⁸ Tradução livre da autora deste texto

à observação de uma terceira. O apetite do olho é, dessa forma, contraposto à ameaça do olhar. Assim, Picasso plasma sua visão da Celestina como uma figura de mirada voyeurística, atenta e imbuída de sagacidade.



Figura 01 - Pablo Picasso. *El Portal*, 1901. Recuperado de <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/artejoven/id/3/rec/2>. Consultado em julho de 2015



Figura 02 - Bartholomé Esteban Murillo. *Mujeres en la Ventana*, c. 1655 – 1660. Óleo sobre Tela 49x41cm.
National Gallery of Art Collection



Figura 03 - Francisco José de Goya y Lucientes. *Maja y Celestina al Balcón*, c. 1808-1812. Óleo sobre tela.
116x108cm

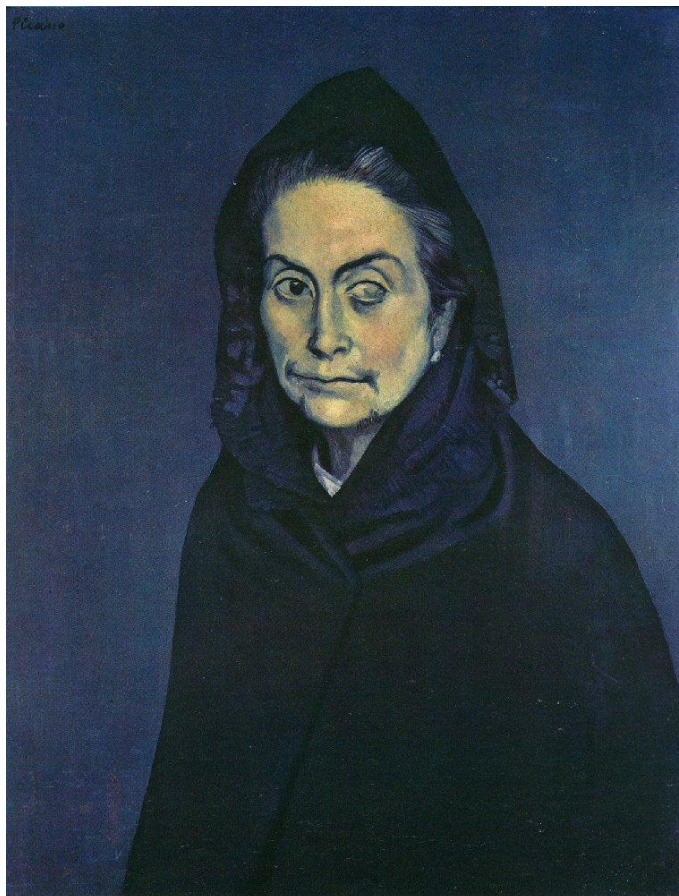


Figura 04 - Pablo Picasso. *La Celestina*, 1904. Óleo sobre tela, 74,5 x 58,5 cm. Don de M. Fredrik Roos, ancienne collection Max Pellequer, 1989, MP1989-5. © Succession Picasso 2013. Cliché : RMN-Grand Palais / Droits réservés.



Figura 05 - Pablo Picasso. *Picasso et S. Junyer-Vidal assis pres de Celestine* c. 1904. 13x10cm. Desenho. Coleção Privada



Figura 06 - Pablo Picasso. *Celestina's Croqui*. 23x23cm. Lápis Conté e lápis de cor sobre papel. Paradeiro Desconhecido



Figura 07 - Pablo Picasso. *Autorretrato Pintando La Celestina*. 20x28cm. Desenho. Paradeiro desconhecido



Figura 08 - Pablo Picasso. *El Harén*, c. 1906. Óleo sobre tela. 154x110cm. © Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York



Figura 09 - Pablo Picasso. *Degas at the Brothel*. Gravura em Metal. 37x49,5cm. Cortesia da Galerie Kornfeld Bern

Referências Bibliográficas

- ANGULO, Diego. Murillo y Goya. *Goya Revista de Arte*, Madri, n. 148-150, p. 210-213, 1979.
- BERHEIMER, Charles. Degas Brothels: Voyeurism and Ideology. *Representations*, Special Issue: Misogyny, Misandry and Misanthropy, Berkeley, v. 20, p. 158-186, Outono de 1987.
- CROWLING, Elisabeth. *Picasso Looks at Degas*. New Harven: Yale University Press, 2010.
- DAIX, Pierre. *Picasso Criador: Sua vida íntima e sua obra*. Porto Alegre: LPM, 1989.
- PALAU I FABRE, Josep. *Picasso: Life and Work of the Early Years, 1881-1907*. Oxford: Phaidon, 1981.
- PRO, Diego. *Conversaciones con Bernareggi*. Tucumán, Imprenta López, 1949.
- RICHARDSON, John. *Picasso: una biografia, 1881-1906, Volume I*. Madri: Alianza Editorial, 1995.
- ROSEBLUM, Robert. *Ingres*. Paris: Cercle d'Art, 1968.
- RUBIN, William, SECKEL, Hélène, COUSIND, Judith. *The Genesis of 'Les Demoiselles d'Avignon'*. Nova York: Museum of Modern Art/Abrams, 1994.
- STEINBERG, Leo. Philosophical Brothel. *October*, Vol. 44 (Primavera, 1988), pp. 36.
- TOUSSANT, Hélène. *Le Bain Turc d'Ingres*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1971.