

**ENTRE DÂNDIS E DECADENTISTAS, UMA POSSÍVEL SALOMÉ:**  
UMA LEITURA DE *A CONFISSÃO DE LÚCIO*, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO  
*AMONG DANDIES AND DECADENTISTS, A POSSIBLE SALOME:*  
*A READING FROM MÁRIO DE SÁ CARNEIRO'S A CONFISSÃO DE LÚCIO*

Talita Papoula\*

RESUMO: Partindo de uma linha de leitura que afirma a atmosfera decadentista da escrita de Mário de Sá-Carneiro, nosso texto pretende fazer uma análise interpretativa da novela *A Confissão de Lúcio* enfocando a presença do mito de Salomé na obra. Por ser a imagem da mulher majestosa e triunfante, misteriosa e enigmática, sedutora e fatal, Salomé representa a figura da mulher esfíngica, tão aclamada pela estética decadentista. Nossa leitura pretende demonstrar como a personagem Marta, pelas relações que estabelece com Lúcio e Ricardo, e por compor um enredo decadentista que privilegia personagens como dândis e estetas, pode ser lida como uma possível Salomé, entre as várias que intrigaram o novelista e poeta Mário de Sá-Carneiro.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa. Mário de Sá-Carneiro. Decadentismo. Mito de Salomé.

“Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé.”  
João do Rio, *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*, 1916

Teresa Cristina Cerdeira, em ensaio sobre *A Confissão de Lúcio*, declara que a voluptuosidade é um termo de importância significativa quando se lê esta novela a que Cleonice Berardinelli, coerentemente, chamou uma “tessitura emaranhada de absurdo e impossível” (1982, p.182). Partindo de uma linha de leitura consistente, segundo a qual a novela de Sá-Carneiro publicada em 1914 “confessa notável herança decadentista” (COUTINHO, 2002A, p. 65), o presente trabalho pretende demonstrar como, em meio a esse cenário em que desfilam dândis e estetas, destaca-se a figura voluptuosa de Salomé – imagem da mulher fatal que, para Edmundo Bouças Coutinho, é “emblema que serpenteara a agonia finissecular” (2002A, p. 66) com “angulações de uma beleza perversa, de encanto contaminador, cujo surto motiva espasmos de prazer e terror”(2002B, p. 142). Através de uma análise crítica da personagem Marta e da relação que estabelece com Lúcio, tentaremos evidenciar as características que a aproximam da figura mítica de Salomé. Entretanto, tal como Cleonice Berardinelli, estamos certas de que “intuição e

---

\* Mestranda em Letras Vernáculas (UFRJ) (talitapapoula@ig.com.br)

sentimento” são o que, na verdade, nos move “e não conhecimento seguro, que nunca se tem no labirinto que é o poeta e no qual, como ele, também nos perdemos” (1982, p. 186).

Já dizia João Pinto de Figueiredo, em seu estudo intitulado *A morte de Sá-Carneiro*, que “na época em que Sá-Carneiro escreveu seus poemas e novelas, a literatura portuguesa caracterizava-se por um epigonal decadentismo” (1983, p. 97). Mais que um movimento estético, o decadentismo foi uma tendência cultural que se desenvolveu não só em Portugal, como também em toda a Europa, no final do século XIX. Em Portugal, especificamente, teve como pano de fundo um conjunto de transformações e acontecimentos sócio-econômicos que, culminando com o *Ultimatum* inglês, fizeram dos portugueses do final do século homens “desgostados de si mesmos e de uma civilização em crise aberta” (PEREIRA, 1975, p. 23). Desiludidos com a ineficiência dos ideais burgueses na busca pelo progresso, e envergonhados pela posição que Portugal ocupava em relação aos demais países do continente europeu, os homens portugueses finiseculares sentiram-se diante de uma decadência não só social como também cultural. Experimentando um sentimento aflitivo de crise, essa geração desenvolveu um profundo pessimismo que deu ao final do século XIX e início do século XX uma atmosfera de desvalia e descrença.

Refletindo todo esse clima de frustração decorrente do colapso de idéias e de valores, desenvolveu-se uma corrente artística, o decadentismo português, influenciada pela trilogia instauradora do Decadentismo: Charles Baudelaire na França, Oscar Wilde na Inglaterra e Gabrielle D’Annunzio na Itália. Caracterizava-se por uma forte sensibilidade estética, pela tendência à dissolução das certezas absolutas estabelecidas pela ciência, transgressão das prescrições lógicas do pensamento através da busca por sensações novas, experiências intensas e extravagantes e pela exploração da imaginação sensual.

Mobilizado pelos sentimentos de aflição e de agonia, o decadentismo português celebrou a insanidade, a apatia e o ceticismo como instrumentos importantes para desconcertar os valores da razão positivista que desejava abominar. Diante da insatisfação com uma realidade indesejada, a embriaguez sinestésica surgiu como uma possibilidade de fuga que em muito se assemelhou à estratégia romântica de escapismo. O interesse pela morbidez e a atração pela putrefação e pela morte desenvolviam-se como reações coerentes com a sensação de decadência e frustração. Estabelecendo uma relação de paradoxo com a realidade circundante, optou pela recusa do caráter utilitário da sociedade e sustentou a preferência pelo artifício, pelo misterioso e pelo

sobrenatural, uma vez que, se o real e o natural eram demasiado indesejáveis, tornava-se indispensável apreciar algo que se lhe opusesse: o antinatural, o artificial, o simulacro.

Contemplando todas essas características, a figura do dândi mostrou-se como a mais representativa da estética decadentista. Seu comportamento e aparência revelavam a opção pela transgressão dos padrões proscritos e pela valorização da excentricidade. O culto do raro, a adoração pela beleza funérea, o interesse pela perversão da sexualidade – como o narcisismo homossexual e a androgenia-- e a forma peculiar de vestir-se configuravam exemplos que, combinados com uma quantidade significativa de tédio e de melancolia, comprovavam o caráter decadista do dândi. Por ser a figura artística a quem cabia a responsabilidade estética pelo raro e pelo impopular, o dândi fazia de si próprio um templo para a extravagância, para a apologia à arte excêntrica e para a teatralidade. A isso, o próprio Charles Baudelaire já havia chamado a atenção quando afirmou: “O dândi deve procurar ser ininterruptamente sublime. Mesmo quando dorme deve viver como se estivesse diante de um espelho” (BAUDELAIRE, 1988).

Assim como o dândi, outra personagem cara à estética decadentista foi a figura de Salomé, ou a mulher fatal. Se o Decadentismo desprezava o caráter utilitário e natural de tudo, não era diferente com a visão que tinha da mulher. Para o Decadentismo, a mulher natural, ou seja, aquela que apenas satisfazia às necessidades de sobrevivência ou procriação, era abominável. Baudelaire afirmou:

A mulher é o oposto do Dândi.  
Deve, pois, nos causar repulsa.  
A mulher tem fome e quer comer – sede, e quer beber. (...)  
No cio quer ser comida.  
A mulher é natural, isto é abominável.  
Por isso mesmo ela é sempre vulgar, ou seja, o contrário do dândi.  
(BAUDELAIRE, 1988)

Muito acima dessa mulher, estava, para os decadentistas, a figura prototípica da mulher fatal. Modelo de beleza aterrorizante e de voluptuosidade orgiástica, a mulher admirada pelos decadistas era aquela pintada por Gustave Moureau—Salomé— e cultuada por Des Essentes, o dândi protagonista de *As Avestas*, obra de Huysmans considerada por muitos a “Bíblia do decadentismo”. Tendo origem na figura bíblica daquela que faz da dança sensual a arma para conseguir realizar desejos que podem ser, inclusive, de morte, a figura de Salomé ganhou, com suas ocorrências textuais ao longo da história, e com o decadentismo, contornos demoníacos que

a transformaram, progressivamente, na imagem da fêmea misteriosa e embriagante, perturbadora e cruel, capacitada — como bem demonstrou Edmundo Bouças Coutinho — “a ilustrar a sinuosa tensão com que o corpo semeador do desejo (de-sidare) é levado a fazer-se também como corpo semeador do desastre (dês-astre)” (COUTINHO, 2002B, p. 142). Sobre isso, Paula Morão afirmou em “Salomé e seus avatares”:

o mito de Salomé, ao longo da história das suas ocorrências textuais, cada vez se afasta mais da glosa do texto matricial dos Evangelistas, e progressivamente se encaminha para a miscigenação com diversas outras figuras mitológicas que se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, de sexo representado como ritual violento, angustiante, provocador de ruínas, morte e destruição (MORÃO, 1997, p. 116)

É também quanto a esse aspecto avassalador de Salomé que Latuf Mucci, em seu estudo sobre “A pintura de Gustave Moreau e seus elos com a literatura decadentista”, declara que:

Salomé emblema, absolutamente, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos, a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto a toca (MUCCI, 2002, p. 17).

Só Salomé constitui, por tudo isso, a figura à altura de fazer par com o dândi. Se, por um lado, o dândi opõe-se à figura da mulher natural — como já demonstramos — por outro, o dândi, “por seus atributos de estilização e disfarces” e “sob os motivos de um espelhamento baudelairiano (...) recolhe nos truques da mulher devoradora [Salomé] as camuflagens do próprio artifício” (COUTINHO, 2001B, p. 2). Por ser, como disse Seabra Pereira, a conjunção da figura humana que irradia “eflúvios de encantamento e lascívia” com a figura idolátrica “que fatalmente prende a si e destrói, numa atração inebriante” (FIGUEIREDO, 1975, p. 37), Salomé é a personagem complexa e instigante que compõe, juntamente com o dândi, o núcleo principal do cenário decadentista.

É justamente esse contexto estético decadentista, onde se destacam dândis e Salomé, que servirá de ambiente para a escrita de Mário de Sá Carneiro. Não é incomum encontrar estudos que considerem o escritor e poeta como um “perfeito decadente” (COUTINHO, 2002A, p. 65). Sentindo a “necessidade de se afirmar como homem fora do comum” (FIGUEIREDO, 1983, p. 105), Sá-Carneiro fez do decadentismo não só uma opção estética para sua escrita, mas também um modo de vida. O exemplo mais claro disso foi a forma como se deu a sua morte: feito um

dândi, para quem a excentricidade e o culto do artifício são indispensáveis, Sá-Carneiro teatralmente vestiu um smoking e se matou.

Assim como sua biografia, sua obra em muito evidencia a opção pelo dandismo. A novela *A Confissão de Lúcio* é um dos significativos exemplos que escolhemos para dar conta desse tema. Publicada em 1914, *A Confissão de Lúcio*<sup>1</sup> é, entre muitas coisas, uma novela cujo espaço e cujas personagens evidenciam uma atmosfera tipicamente decadentista. Gervásio Vila-Nova, Ricardo Loureiro e o narrador Lúcio Vaz são dândis que fazem parte de um elenco de artistas privilegiados por Sá-Carneiro para comporem o enredo exótico que, bem ao modo decadista, exhibe poetas, dramaturgos, músicos e pintores em cenários onde assuntos como teatro e music-hall, moda e arte são temas em destaque. Ricardo e Lúcio são artistas excêntricos, que se tornam muito íntimos e inseparáveis – só não amigos porque, para Ricardo, para ser amigo envolve, imprescindivelmente, a posse corporal— até que Ricardo se muda e casa com Marta, uma das personagens mais instigantes da novela, e que torna possível a leitura sobre a presença de Salomé em *A Confissão de Lúcio*.

A figura de Salomé não é estranha à obra de Sá-Carneiro. Dentre seus poemas, encontramos dois em que a figura da mulher fatal é objeto de descrição e louvor: “Bárbaro” e “Salomé”. No poema “Bárbaro”, Sá-Carneiro desenha o retrato de Salomé dançando, sob a perspectiva de Herodes. Já no soneto “Salomé” – que mais nos interessa - Salomé é descrita como figura que exhibe altivez e que induz ao desejo:

Salomé

Insônia roxa. A luz a virgular-se em medo...  
Luz morta de luar, mais Alma do que luar...  
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,  
Alastra-se para mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...  
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...  
Tenho frio... Alabastro! A minha'alma parou...  
E o seu corpo resvala a projectar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,  
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...  
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me:

Mordoura-se a chorar – há sexos no seu pranto...  
Ergo-me em som, oscilo: e parto, e vou arder-me  
Na boca imperial que humanizou um Santo...”

---

<sup>1</sup> Daqui em diante, para as citações da obra, utilizar-se-á a abreviação *CL*, seguida do número da página.

Lisboa, 1913.

Como pode ser observado, mesmo através de uma leitura superficial do poema, já na primeira estrofe Salomé é apresentada como figura fúnebre (“Luz morta de luar”) que, voluptuosamente, “dança” e “range” com seu corpo de sensualidade horrenda (“carne, álcool de nua”) a atrair misteriosamente (“num espasmo de segredo”) o eu lírico que, assustado (porque ela é “A luz a virgular-se em medo”) e desejoso (a carne dela “alastra-se” para ele num espasmo), a admira.

Na segunda estrofe, é perceptível a confusão de sentidos que Salomé causa no eu lírico. Por ser a figura majestosa diante de quem tudo se ofusca e se transforma em “capricho” e em “sombras fátuas” da luz que ela é (como já demonstrado na 1ª estrofe), Salomé leva o eu lírico a uma embriaguez sinestésica que o faz misturar olfato (“O aroma endoideceu” e “alabastro”), visão (“upou-se em cor”) e tato (“Tenho frio”). Seu corpo esbelto não só é capaz de enlouquecer os sentidos do eu lírico como também de fazer a sua alma parar (“A minha’alma parou...”).

Na terceira estrofe, o eu-lírico descreve o convite sedutor que Salomé lhe faz: ela “chama”-o, “golfa”-lhe os seios, “ecoa”-lhe “em quebranto”, utilizando várias armas para seduzi-lo: “timbres”, “elmos” e até, fatalmente, “punhais”. Tudo para induzi-lo a “morrer” de prazer em seus braços.

Na quarta e última estrofe, é como mulher fatal que Salomé (“a doida”), enfim, consegue o que quer: depois de utilizar inclusive o choro – um choro em que também há sedução, porque “há sexos no seu pranto”– Salomé faz com que o eu lírico, mesmo depois de oscilar (“Ergo-me em som, oscilo”), entregue-se a ela (“e parto, e vou arder-me”), renda-se à sua “boca imperial”, que é capaz de “humanizar” até um “santo”.

Tal como os versos de Sá-Carneiro, a sua novelística em muito revela a admiração por Salomé. Quando lemos *A Confissão de Lúcio*, não podemos deixar passar despercebida a passagem da novela em que se dá o episódio da americana sáfica. Como Salomé, num ritual orgíaco, a americana dança sensualmente e semidespida, atraindo a platéia para seu espetáculo lúbrico. Mais ainda que a americana, a personagem que mais se identifica com a figura de Salomé é Marta. Caracterizando-se pelo mistério, pelo requinte, pela morbidez, pela sensualidade, Marta faz parte de uma atmosfera que, como definiu Seabra Pereira, “é fator de

excitação sensório-intelectual e, simultaneamente, mundo de engano, atravessado submersamente pela fatalidade ou ralado de sangue” (PEREIRA, 1975, p. 38).

Marta é, desde sua primeira aparição na novela, uma personagem sempre envolvida em mistérios e enigmas. O próprio Lúcio, quando é apresentado a ela, dá início a uma obsessão por conhecê-la, por desvendar os segredos daquela a quem julgava como um “ser se esvaindo...” (CL, p. 83). Em determinado momento chega a afirmar: “o segredo que velava a minha desconhecida (...) era a beleza única da minha existência” (CL p. 91).

O mistério de Marta tanto o instigava que, aos poucos, foi transformando-se em desejo: “o mistério era essa mulher. Eu só amava o mistério ... Eu amava essa mulher! Eu queria-a! Eu queria-a!” (CL, p. 92). Era, na verdade, o mistério de Marta que impulsionava o desejo de Lúcio: “O que me impelia para essa mulher, fazendo-me ansiar esbraseadamente, não era a sua alma, não era a sua beleza – era só isto: o seu mistério” (CL, p. 92).

O corpo de Marta é, assim como o de Salomé, “corpo esplêndido, triunfal” (CL, p. 119), “glorioso” e “bêbedo de carne – aromático e lustral, evidente... salutar...” (CL, p. 101). Sua aparência traduz a beleza horrenda e fúnebre, capaz de despertar, simultaneamente, medo e desejo. Por isso, Lúcio afirma que seu “horror físico” o instigava a desejá-la ainda mais: “Esse horror, porém, e o ciúme, mais me faziam desejá-la, mais alastravam em cores fulvas os meus espasmos” (CL, p. 117), mesmo que esse desejo lhe causasse “medo inquieto e agonia: agonia de ascensão, medo raiado de azul; entanto morte e pavor.” (CL, p. 101).

Quando Lúcio consegue enfim consumir seu “desejo perverso de sensualidade” (CL, p. 95) por Marta, é porque de Marta parte a iniciativa. Tal como Salomé, é como mulher sedutora que ela, ousadamente, vai à casa de Lúcio e o possui: “...E em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...” (CL, p. 96). Comentando os encontros apaixonados que tinha com ela, Lúcio declara seu sentimento de inferioridade diante da figura sombria e sensual que era Marta: “Que delírios estrebuchavam os nossos corpos doidos... como eu me sentia pouca coisa quando ela se atravessava sobre mim, (...) sombria, toda nua e litúrgica...” (CL, p. 99) Assim como Salomé, Marta é, para Lúcio, a imagem da mulher poderosa, cuja performance esnoba a sensualidade e o poder a que o desejo de Lúcio se submete. Por isso, Lúcio declara:

Com efeito, desde que Marta fora minha, eu olhava-a como se olha alguém que nos é muito superior e a quem tudo devemos. Recebera o seu amor como uma esmola de

rainha – como aquilo que menos poderia esperar, como uma impossibilidade. (...) Eu era apenas o seu escravo – um escravo a quem se prostituía a patrícia debochada... (CL, p. 116)

Tamanho é o desejo de Lúcio por essa mulher que o faz lançar-se “sobre o seu [de Marta] corpo nu” (CL, p. 101), mesmo temendo o risco de estar se arremessando a “um abismo encapelado de sombras, tilintante de fogo e gumes de punhais” (CL, p. 101), já que a sedutora Marta “era sempre a mesma esfinge” (CL, p. 103) cujo corpo estava constantemente envolvido pelo mistério. Embriagado pelo sexo devorador de Marta, Lúcio entrega-se a ela “como quem bebe um veneno sutil de maldição eterna, por uma taça de ouro, heráldica, ancestral...” (CL, p. 101). Por ter sido tomado por seu poder orgiástico de sedução, chega a questionar “se essa mulher fantástica não seria apenas um demônio”(CL, p. 102).

No final da narrativa, a personagem, enfim, confirma seu estigma de mulher fatal. Depois de ter seduzido e possuído Lúcio, “Marta tombou inanimada no solo” (CL, p. 151) morta pelo revólver de Ricardo, em quem, num episódio assombroso e fantástico, transformou-se. “Marta desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...” (CL, p. 151) e Ricardo ficou morto, estirado aos pés de Lúcio que, por causa disso, vai para a prisão, onde redige essa *Confissão* fantástica e misteriosa que nos permite especular: “Marta não é mais do que o “duplo” de Ricardo, uma sombra ou uma projecção dele”? (ROCHA, 1985, p. 38). Marta é a “máscara feminina de Ricardo que tornaria viável e moralmente aceitável a relação afetiva entre os dois personagens masculinos”? (CERDEIRA, 2005, p. 6). É “a imagem da ponte (...) a possibilitar a fusão de Lúcio (eu) e Ricardo (o outro, ou o Outro)” (BERARDINELLI, 1982, p. 185) “Marta (...) [é] o modo concreto de visualização da dimensão feminina do corpo masculino”? (CERDEIRA, 2005, p. 6).

É bem provável que a resposta para essas perguntas seja sim. Entretanto, também é possível afirmar, sobre *A Confissão de Lúcio*, de acordo com o foco de nossa análise, que Marta também é, como uma Salomé, o “ícone polimorfo do amor e da morte” (REIS, 2006, p. 89) e, por isso, conduz, fatalmente, os relacionamentos amorosos– que mantém com Lúcio, que possui com Ricardo ou, até, que possibilita haver entre Lúcio e Ricardo– ao desfecho trágico e funesto. Como uma Salomé, Marta desaparece misteriosamente porque ela é a imagem esfíngica e enigmática da mulher fatal cujo amor resulta em tragédia. Por tudo isso, é possível, sim, ver em



Marta uma possível Salomé. Qual serpente finissecular, a personagem desfila, triunfante e sedutora, pelos caminhos ficcionais traçados pelas mãos decadentistas de nosso dândi português.

*ABSTRACT: Departing from a critical tradition that states the decadentist atmosphere of Mario de Sá-Carneiro's writing, this text intends to make an interpretative analysis of the novel A Confissão de Lúcio in order to focus the presence of Salome's myth in this work. Since Salome brings to mind the image of a majestic and triumphant woman, who is also mysterious and reserved, seducer and fatal, she may be seen as representing the figure of the enigmatic woman, so acclaimed by the decadentist aesthetic. This reading intends to demonstrate how the character Marta can be read as a possible Salome, among the several ones who puzzled the novelist and poet Mário de Sá-Carneiro, due to her relationship with Lúcio and Ricardo and due to the fact that she composes the novel's decadentist plot along with dandies and aesthetes.*

*KEYWORDS: Portuguese Literature. Mário de Sá-Carneiro. Decadentism. Salome's myth.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração a nu*. Lisboa: Guimarães, 1988.

\_\_\_\_\_. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega, 1993.

BERARDINELLI, Cleonice. "A Confissão de Lúcio". In: *Estudos de Literatura Portuguesa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Mário de Sá-Carneiro. Poesia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

CERDEIRA, Teresa. "Confissão de Lúcio: um ensaio sobre a voluptuosidade". In: *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Instituto de Letras da UFF. Rio de Janeiro: L. Christiano, 2005.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. "João do Rio: o teatrólogo e o repórter-de-coxia" In: *Anais do VI Congresso da AIL (Associação Internacional de Lusitanistas)*. Rio de Janeiro: 2001.

\_\_\_\_\_. "Mário de Sá-Carneiro: uma confissão decadentista" In: *Annali Della Facoltà Di Lettere e Filosofia Università Degli Studi Di Perugia*. v. XXXVII. Perugia: 2002.

\_\_\_\_\_. "Gonzaga Duque e as molduras do idioleto decadentista" In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (org.) *Arte e Artificio: Manobras de fim-de-século*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002.

FIGUEIREDO, João Pinto de. *A morte de Sá-Carneiro*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

HUYSMANS, J. K. *Às Avestas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

MORÃO, Paula. “Salomé e seus avatares: representações do feminino perverso nos poetas portugueses de Orpheu”. In: *Convergência Lusíada* n. 24. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1997.

MUCCI, Latuf Isaias. “A pintura de Gustave Moreau e seus elos com a literatura decadentista”. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (org.) *Arte e Artfício: Manobras de fim-de-século*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002.

PEREIRA, José Carlos Seabra. “O Decadentismo” In: *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

RIO, João do. “As opiniões de Salomé” In: *Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Villas Boas & Co, 1916.

ROCHA, Clara. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Vila da Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. Lisboa: Editorial Ática, 1945.

\_\_\_\_\_. *Poemas Completos*. Edição Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.