



ESPACIALIDADE ORNAMENTAL COMO DISPOSITIVO DE INQUIETAÇÃO: O CINEMA DE DARIO ARGENTO E A ART NOUVEAU

Ornamental spatiality as a device for unease:
the cinema of Dario Argento and Art Nouveau

Especialidad ornamental como recurso para crear inquietud:
el cine de Dario Argento y el Art Nouveau

Mariana Schwartz¹

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1718-9252>

E-mail: artz.mariana@gmail.com

Resumo: A produção cinematográfica estabelece um diálogo constante com outras artes e movimentos estéticos. Entre esses movimentos, o Art Nouveau permanece relativamente pouco explorado pelos estudos de cinema. Surgido na Europa no final do século XIX, esse movimento difundiu-se por diversos países e caracteriza-se pelo uso de linhas sinuosas, formas orgânicas e elementos decorativos inspirados na natureza. A presença dessa estética pode ser identificada de diferentes maneiras em determinadas obras cinematográficas, especialmente no cinema fantástico e, de modo particular, no gênero de terror. Nesse contexto, a direção de arte desempenha um papel fundamental na construção visual das atmosferas narrativas. Este estudo investiga a relação entre a estética da Art Nouveau e a direção de arte no cinema de terror, com foco nos longas-metragens *Profondo Rosso* (1975) e *Suspiria* (1977), dirigidos por Dario Argento. Além da escassez de pesquisas que abordem a relação entre cinema e Art Nouveau, observa-se também que a direção de arte cinematográfica ainda constitui um campo relativamente pouco explorado nos estudos fílmicos. A pesquisa baseia-se em revisão de literatura e análise fílmica, buscando identificar de que maneira elementos associados à estética da Art Nouveau contribuem para a construção da atmosfera inquietante que caracteriza essas obras. A análise demonstra que a espacialidade ornamental presente nos cenários desempenha papel significativo na elaboração do universo visual e simbólico desses filmes, atuando como um dispositivo estético de inquietação.

Palavras-chave: direção de arte; Art Nouveau; Dario Argento.

¹ Escola Superior Artística do Porto. Porto, Portugal.



Abstract: Film production engages in constant dialogue with other arts and aesthetic movements. Among these movements, Art Nouveau remains relatively under-explored in film studies. Emerging in Europe in the late 19th century, this movement spread across various countries and is characterized by the use of sinuous lines, organic forms, and decorative elements inspired by nature. The presence of this aesthetic can be identified in various ways in certain cinematic works, especially in fantasy cinema and, in particular, in the horror genre. In this context, art direction plays a fundamental role in the visual construction of narrative atmospheres. This study investigates the relationship between Art Nouveau aesthetics and art direction in horror cinema, focusing on the feature films *Profondo Rosso* (1975) and *Suspiria* (1977), directed by Dario Argento. In addition to the scarcity of research addressing the relationship between cinema and Art Nouveau, it is also evident that film art direction remains a relatively unexplored field in film studies. This study is based on a literature review and film analysis, seeking to identify how elements associated with the Art Nouveau aesthetic contribute to the creation of the unsettling atmosphere that characterizes these works. The analysis demonstrates that the ornamental spatiality present in the sets plays a significant role in the construction of the visual and symbolic universe of these films, acting as an aesthetic device of unease.

Keywords: art direction; Art Nouveau; Dario Argento.

Resumen: La producción cinematográfica mantiene un diálogo constante con otras artes y movimientos estéticos. Entre estos movimientos, el Art Nouveau sigue siendo relativamente poco explorado por los estudios cinematográficos. Surgido en Europa a finales del siglo XIX, este movimiento se extendió por diversos países y se caracteriza por el uso de líneas sinuosas, formas orgánicas y elementos decorativos inspirados en la naturaleza. La presencia de esta estética puede identificarse de diferentes maneras en determinadas obras cinematográficas, especialmente en el cine fantástico y, en particular, en el género de terror. En este contexto, la dirección artística desempeña un papel fundamental en la construcción visual de las atmósferas narrativas. Este estudio investiga la relación entre la estética del Art Nouveau y la dirección artística en el cine de terror, centrándose en los largometrajes *Profondo Rosso* (1975) y *Suspiria* (1977), dirigidos por Dario Argento. Además de la escasez de investigaciones que aborden la relación entre el cine y el Art Nouveau, se observa también que la dirección artística cinematográfica sigue siendo un campo relativamente poco explorado en los estudios cinematográficos. La investigación se basa en una revisión bibliográfica y un análisis fílmico, con el objetivo de identificar de qué manera los elementos asociados a la estética del Art Nouveau contribuyen a la construcción de la atmósfera inquietante que caracteriza a estas obras. El análisis demuestra que la espacialidad ornamental presente en los decorados desempeña un papel significativo en la elaboración del universo visual y simbólico de estas películas, actuando como un dispositivo estético de inquietud.

Palabras clave: dirección artística; Art Nouveau; Dario Argento.



1 INTRODUÇÃO

É evidente que o cinema, arte relativamente nova e que reúne em suas obras tantas outras artes, vale-se de inspiração em movimentos das artes visuais. Dentre esses movimentos, ressalta-se, aqui, o Art Nouveau. No entanto, mais do que uma inspiração, esta pesquisa destaca os elementos em Art Nouveau literalmente presentes em alguns cenários filmicos.

Os cenários de uma obra audiovisual são materializados pelo diretor de arte, profissional responsável por comandar o departamento artístico. A partir do roteiro e das ideias do diretor, o diretor de arte planeja como será o universo da história e como serão caracterizados os personagens. Não obstante, ainda que a sua relevância para a estética, para a narrativa e para simbologia de um filme seja tamanha, a direção de arte ainda é uma área pouco explorada por acadêmicos.

Conforme aponta Lucy Fischer (2017), "direção de arte" segue sendo uma categoria um tanto vaga e abrangente, que pode incluir atividades tão diversas quanto construção de cenários, decoração, construção de maquetes, escultura, coloração e efeitos especiais. Ademais, ainda que seja um aspecto visível do filme, a história por trás da direção de arte é, muitas vezes, de difícil acesso. Fischer aponta ainda que os estudos filmicos têm privilegiado as ligações com a literatura, o teatro, a história social e a cultura popular, em detrimento das conexões com as artes visuais. Por fim, as questões sobre direção de arte acabam muitas vezes absorvidas por discussões mais amplas sobre *mise-en-scène*, que desvalorizam os elementos estéticos em favor de considerações narrativas, simbólicas e ideológicas.

Pode-se, então, estabelecer um paralelo entre direção de arte e Art Nouveau no que diz respeito à pouca atenção que ambas as temáticas recebem da academia. Fischer (2017) afirma que a Art Nouveau tem sido frequentemente ignorada tanto na história da arte como nos estudos filmicos. Embora não seja uma relação que vem à tona em muitas pesquisas, percebe-se elementos da Art Nouveau em muitos filmes, em particular, nas obras de terror.

A pesquisa que ora se desenrola destaca um diretor específico, responsável por uma das cinematografias mais icônicas do terror: Dario Argento. O cineasta italiano, um dos nomes mais aclamados do *giallo*, dirigiu obras cujos visuais se consolidaram na história do cinema.

Embora a relação entre as obras de Argento e as artes visuais seja recorrente nos estudos sobre o cineasta, são ainda relativamente poucos os trabalhos que se dedicam especificamente à presença da Art Nouveau em seus filmes e, sobretudo, ao papel desempenhado por essa estética na construção do espaço cinematográfico. Entre as contribuições mais diretamente relacionadas ao presente estudo, destaca-se Fischer (2017), que analisa a presença da Art Nouveau no cinema de horror e dedica particular atenção a *Profondo Rosso* (Argento, 1975) e Giulio L. Giusti (2013), que desenvolve uma análise relevante para esta pesquisa ao investigar a articulação entre paleta cromática, direção de arte e Expressionismo alemão em *Suspiria* (Argento, 1977). Outros estudos sobre Argento também ressaltam a centralidade da dimensão visual



de sua filmografia. Maitland McDonagh (2010), por exemplo, ao analisar mais de dez filmes de Argento, destaca a presença de uma lógica distorcida, da violência rapsódica e do excesso estilizado. Na mesma direção, Andrew Cooper (2012) aponta a estilização e o excesso visual como características centrais de sua poética. Marcia Landy (2016), por sua vez, enfatiza a relação entre violência, arte e o próprio dispositivo cinematográfico e Fernando Gabriel Berns (2025) reúne estudos contemporâneos sobre diferentes dimensões da obra de Argento.

Este estudo desenvolve-se a partir de uma abordagem qualitativa, tendo como base a análise fílmica de *Profondo Rosso* e *Suspiria*. A escolha dos filmes justifica-se pelas diferentes formas de incorporação da Art Nouveau. Enquanto, em *Profondo Rosso*, essa linguagem se manifesta na arquitetura de um edifício específico, em *Suspiria*, integra uma composição cenográfica mais híbrida, articulada a outras referências estilísticas. A análise concentra-se nas linhas, formas, ornamentos, materiais, texturas e cores, considerando sua relação com a narrativa e a experiência sensorial. Nesse sentido, a investigação da direção de arte busca compreender como a Art Nouveau é utilizada como elemento de construção espacial e dramática. A análise dos filmes permite evidenciar diferentes modos de funcionamento dessa espacialidade ornamental: em *Profondo Rosso*, associada sobretudo ao ocultamento, à distração e à revelação; em *Suspiria*, à sedução, ao estranhamento e ao aprisionamento. Na obra de Argento, a direção de arte, ao incorporar elementos da Art Nouveau, assume uma função ativa, frequentemente inquietante e ameaçadora.

2 ART NOUVEAU

No final do século XIX e início do século XX, a convergência de múltiplas fontes e influências e as mudanças sociais advindas da modernidade deram origem à Art Nouveau. Como uma reação ao historicismo acadêmico, aos modelos herdados do passado e à gramática visual do conservadorismo, este movimento afirmou-se pela busca deliberada por formas inéditas, explorando as possibilidades abertas por novos materiais, novas técnicas e novas configurações espaciais. No entanto, aquilo que inicialmente foi visto como inovador, rapidamente passou a ser considerado excessivo, sobretudo por uma modernidade que viria a privilegiar a racionalidade, a funcionalidade e a linha reta em detrimento da curva.

Como explica Giulio Carlo Argan (1988), as correntes artísticas do Modernismo, propuseram-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. O autor ressalta alguns pontos em comum dessas correntes:



1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos tipos de campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou europeia; 5) o esforço em interpretar a *espiritualidade* [grifo do autor] que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo (Argan, 1988, p. 185).

O Art Nouveau não deve ser entendido apenas como um estilo decorativo, mas como uma filosofia visual. O movimento procurou concretizar a ideia de uma “arte total”. Nesse contexto, é possível estabelecer um paralelo com o conceito wagneriano de “*Gesamtkunstwerk*”, oriundo do Romantismo alemão do século XIX, que propõe a integração da música, das artes cênicas e das artes visuais na representação operística (Paschoal, 2025, p. 12). Essa concepção de integração das artes aproxima-se da proposta do Art Nouveau de dissolver as fronteiras entre arquitetura, mobiliário, iluminação e decoração. Os artistas defendiam que a beleza não deveria estar confinada às belas-artes, mas antes integrar todos os aspectos da vida cotidiana: dos azulejos aos abajures, das grades de ferro às fachadas dos edifícios (Ashby, 2022).

Apesar do termo mais utilizado ser em francês, o movimento aqui discutido teve ramificações em vários países. Na Alemanha, era conhecido como Jugendstil; na Áustria, Secessão; na Inglaterra e na Itália, Estilo Liberty; na Escócia, Estilo Glasgow; na Espanha, Modernismo e em Portugal, Arte Nova. Alguns dos artistas e arquitetos mais conhecidos são: Gustav Klimt, Victor Horta, Aubrey Beardsley, Antoni Gaudí, Alphonse Mucha e Hector Guimard (Figura 1). Segundo Ernst Gombrich (1950, p. 430), “os artistas dotados de senso de equilíbrio e habilidade na simplificação ‘decorativa’ tornaram-se os heróis da Art Nouveau na década de 1890”.

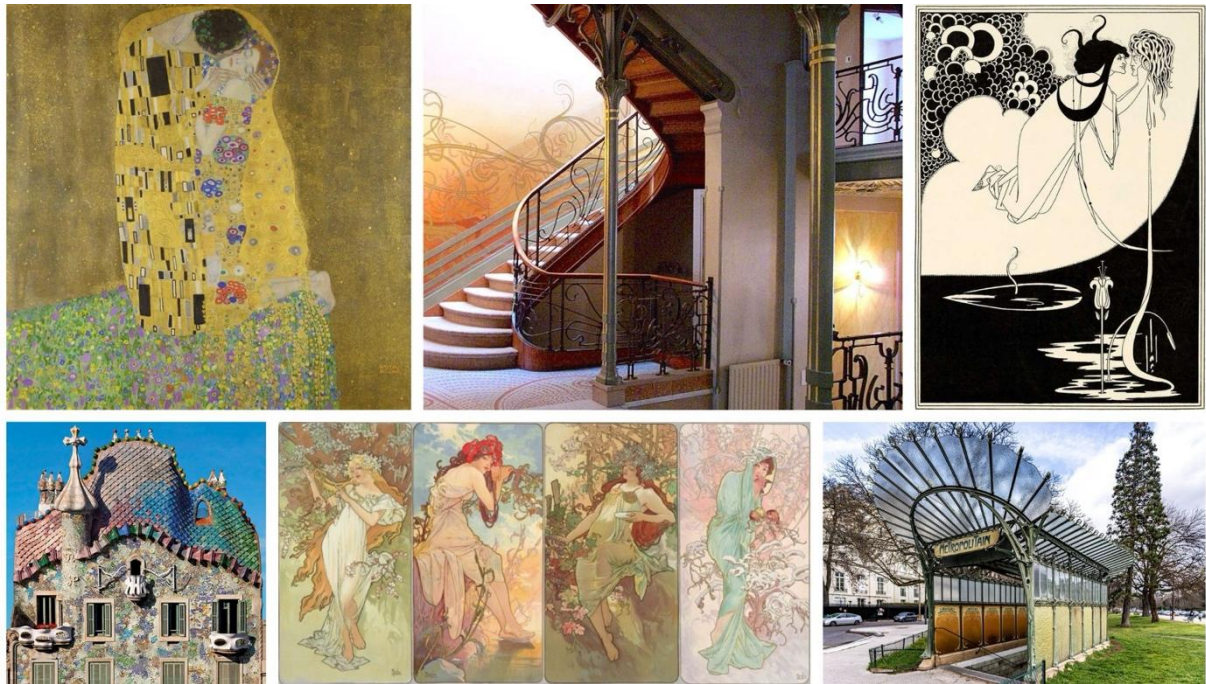
Embora tenha se estendido para muitos países, Argan (1988) identifica um conjunto de características fundamentais da Art Nouveau: temática naturalista, com a presença recorrente de flores e animais; utilização de motivos icônicos, estilísticos e tipológicos inspirados na arte japonesa; presença intensa de arabescos lineares e cromáticos; preferência por ritmos baseados na curva e suas variantes, bem como por uma paleta cromática composta por tons frios, pálidos, transparentes e assonantes; valorização de ritmos “musicais”, marcados por formas ondulantes e sinuosas em detrimento da proporção e do equilíbrio simétrico; propósito expressivo muito particular: comunicar, por via da empatia, uma sensação de agilidade, elasticidade, leveza, juventude e até otimismo.

Dentre as características da linguagem formal destacadas por Argan, ressalta-se aqui a *coup de fouet*, “chicotada” ou “golpe de chicote”, que, tal como explica Fischer (2017, p. 6), era “uma linha complexa, sinuosa e dinâmica que contrastava com a linearidade rígida”. Devido à temática recorrente da natureza, juntamente à presença frequente de mulheres com cabelos esvoaçantes, a *coup de fouet* tornou-se um dos elementos mais icônicos do período. Vale ressaltar que os artistas da Art Nouveau



consideravam o ornamento não apenas como elemento decorativo, mas como parte estruturante da própria forma, que proporcionava às obras uma espécie de vitalidade orgânica.

Figura 1 – Obras de artistas da Art Nouveau



Fonte: Compilação da autora.²

No entanto, apesar de aparentemente “inofensiva”, Fischer (2017) observa que, na sua época, a Art Nouveau era percebida por alguns como portadora de uma iconografia profundamente inquietante. As curvas sinuosas, por exemplo, eram por vezes associadas a uma sensação de vertigem ou mesmo de aprisionamento. Embora frequentemente representasse criaturas consideradas delicadas e inofensivas, como borboletas ou pavões, os artistas também recorriam a figuras mais ambíguas e desconcertantes, como morcegos ou serpentes. A própria representação da mulher, central na Art Nouveau, podia assumir um carácter perturbador, oscilando entre o ideal decorativo e uma presença enigmática, até mesmo ameaçadora. Assim, aquilo que para alguns era sensualidade sugestiva, para outros era excessivo, frequentemente visto como obsceno e ousado. Além disso, devido ao imperialismo ocidental, o recurso ao orientalismo era, em certos contextos, interpretado como uma aproximação ao “primitivo” ou ao “inferior”.

Fischer (2017) salienta que essa recepção ambivalente se reflete também na imprensa da época. Em diversos jornais, o estilo da Art Nouveau era descrito com adjetivos claramente pejorativos, como: estranho, doentio, desarmônico, pernicioso, monstruoso ou grotesco. Essa dimensão por vezes inquietante contribuiu, então, para

² Montagem a partir de imagens coletadas nos seguintes sites: WikiArt, Archdaily, Tate, AESDES, Mucha Foundation e Sortir à Paris.



a afinidade da Art Nouveau com o imaginário do terror e para a presença recorrente de elementos do movimento em cenários de filmes do gênero. Podemos encontrar essa estética em obras como *Lisa and the Devil* (Mario Bava, 1973), *Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992) e *The Strange Color of Your Body's Tears* (Hélène Cattet & Bruno Forzani, 2013). Nesses casos, o ornamento, a curva e o excesso visual deixam de ser apenas decorativos e passam a contribuir ativamente para a criação de atmosferas de inquietação e estranhamento.

3 TERROR E DARIO ARGENTO

No contexto do cinema de terror, Luís Nogueira (2010, p. 36) observa que “o espectador experimenta o sofrimento de forma delegada, comungando das dificuldades das personagens, mas escusando-se, necessariamente, aos seus padecimentos”. Estes filmes procuram, assim, provocar efeitos emocionais intensos e perturbadores, como medo, terror, repulsa, choque, horror ou abjeção e, para tanto, lançam mão de diferentes técnicas. É precisamente nesse terreno sensorial e afetivo que a estética da Art Nouveau, com a sua ambivalência entre o belo e o inquietante, encontra um espaço particularmente fértil. Nogueira (2010, p. 37) afirma que, “em termos iconográficos, este é, seguramente, um dos gêneros mais inventivos, ainda que um conjunto de clichês se tenda a estabelecer e permanecer ao longo de um ciclo de filmes determinado”.

No tocante ao cenário europeu, Berns (2025) ressalta que o terror europeu clássico (aproximadamente entre 1956 e meados da década de 1980) constituiu, durante muito tempo, uma área pouco explorada pelos estudos cinematográficos. Segundo o autor, essa marginalização esteve relacionada, em parte, à associação do gênero a produções consideradas de baixo valor artístico, marcadas pelo excesso de violência gráfica, pela exploração sexual e por convenções narrativas e formais pouco valorizadas pela crítica. O autor observa, contudo, que mudanças no campo acadêmico e na circulação dessas obras contribuíram para uma reavaliação do cinema de horror europeu, favorecendo também o reconhecimento de determinados diretores como autores. Nesse processo, Dario Argento destaca-se como uma figura central. O cineasta italiano é amplamente reconhecido como um importante expoente do *giallo*, “gênero híbrido, que dialoga com diversas vertentes” (Couto; Gerbase, 2020). O termo italiano significa “amarelo” e remete à cor predominante nas capas dos livros de crime e mistério populares na Itália na primeira metade do século XX (Correia, 2023, p. 24). Segundo Peter Hutchings (2018), o *giallo* é um tipo de *thriller* psicológico, muitas vezes classificado como filme de terror.



Em parte, essa classificação deriva da maneira como esse tipo de filme *giallo* geralmente privilegia o estilo e o espetáculo em detrimento do enredo de mistério de assassinato, com a racionalidade associada ao conto policial tradicional sendo marginalizada ou totalmente deixada de lado. Isso é especialmente verdadeiro quando se trata de cenas de violência que são normalmente apresentadas de maneira demorada e fetichista, excedendo em muito qualquer possível motivação narrativa (Hutchings, 2018, p. 145).

O terror italiano produzido neste período é marcado pela diversidade de estilos, diretores e condições de produção. Essas obras eram frequentemente realizadas com orçamentos reduzidos, por cineastas que recorriam a pseudônimos anglo-saxônicos e podiam contar com atores britânicos ou norte-americanos de alguma notoriedade. Era também recorrente a apropriação de fórmulas narrativas e comerciais de filmes anteriormente bem-sucedidos, acompanhada pela presença de violência gráfica, nudez e trilhas sonoras de caráter pulsante (Baschiera; Hunter, 2016).

Entre os diretores que contribuíram para essa produção, Dario Argento desenvolveu uma relevante filmografia. Landy (2016) caracteriza o cinema de Argento pela hibridização formal e temática, que ultrapassa fronteiras nacionais e combina convenções do cinema de gênero com procedimentos experimentais. Gabriel Correia (2023, p. 39) esclarece que Argento é, num primeiro momento, impulsionado pela forma, mais especificamente pelo horror e pelo *giallo*, “mas o que o mantém ativo é a inquietação na procura por uma abordagem particular sempre refletida na condução da *mise-en-scène*”. Ademais, o autor destaca que “Argento, em sua longa e diversa filmografia explorou os limites da representação mórbida naturalista e também os extremos da representação onírica” (Correia, 2023, p. 154).

De acordo com Fischer (2017, p. 164) “Argento não conquistou a aclamação da crítica pela originalidade, profundidade ou brilhantismo de seus enredos, mas sim pela estilização hiperbólica de seus filmes”. O cinema de Argento é marcado pelo uso recorrente da câmara subjetiva, por paletas cromáticas intensamente saturadas, por trilhas sonoras que dialogam com o rock progressivo e, sobretudo, por cenários que assumem uma função dramática ativa, atuando não como um pano de fundo, mas como um personagem.

É evidente que os filmes de terror lançam mão de técnicas recorrentes para amedrontar os espectadores. As escolhas por utilizar *jump-scares*, planos *contre-plongées*, iluminação expressionista e trilha musical dissonante e atonal são deliberadas. Segundo Reyes (2016, p. 50), o medo “não é gerado apenas pelas categorias e convenções que a figura do monstro desafia ou pela forma de ‘alteridade’ que ele encarna, mas é resultado das técnicas cinematográficas usadas para transformar a representação em instâncias reais de ameaça”. Considera-se, aqui, a direção de arte como uma dessas técnicas, visto que a escolha dos cenários por onde irão circular os personagens e a caracterização dos indivíduos também influencia na construção da atmosfera da obra.



A análise dos filmes de Argento revela que, mais do que sustos ou violência explícita, as obras do diretor configuram uma investigação consistente sobre o espaço habitado, sobre a forma como os ambientes que construímos, e que simultaneamente nos moldam, podem ser ao mesmo tempo sedutores e letais. Para que esses espaços ganhem forma, é fundamental o trabalho do diretor de arte, profissional responsável por conceber e coordenar todo o universo visual do filme.

4 DIREÇÃO DE ARTE

Partindo do roteiro e das orientações do diretor, o diretor de arte constrói o universo visual da narrativa, mobilizando elementos como cor, materiais, formas e texturas e articulando-os na concepção dos cenários e dos figurinos. Tashiro (1998, p. 3) explica que os diretores de arte

supervisionam a 'aparência' geral de um filme, trabalhando em estreita colaboração com diretores, diretores de fotografia e suas próprias equipes. Espera-se que os diretores de arte tenham um conhecimento profundo da arte de um filme, desde os fundamentos do estilo arquitetônico até o formato de uma abotoadura.

Portanto, trata-se de um profissional cujo conhecimento sobre diversos assuntos deve ser ansiado. "Não apenas questões relativas à arquitetura, história da arte, indumentária e construção de personagem devem estar sob seu domínio, como também conhecimento sobre câmeras, lentes, iluminação, logística e gestão" (Schwartz, 2025, p. 269).

Poucos são os pesquisadores que se debruçam sobre essa temática e, frequentemente, estudos que abordam elementos da direção de arte não mencionam essa função, tampouco o profissional por trás de quase todos os elementos que aparecem no quadro fílmico. No entanto, de acordo com Barnwell (2022, p. 12), a cenografia "tem vindo a ganhar, gradualmente, reconhecimento como um recurso narrativo fundamental, com a capacidade de comunicar várias camadas de nuances conceituais e detalhes".

Esta pesquisa foca em um aspecto particular da direção de arte: o cenário. Cada obra cinematográfica resulta de um conjunto singular de escolhas criativas, e seus cenários refletem tanto o planejamento do designer de produção em diálogo com o diretor quanto as demandas dos produtores e as limitações orçamentárias do projeto. Nesse contexto, é fundamental que os diferentes elementos cenográficos sejam organizados de forma harmoniosa, a fim de construir um ambiente favorável à comunicação das ideias propostas pela narrativa. Mais do que servir de pano de fundo para a ação, o cenário pode assumir uma função dramática própria, atuando como um agente narrativo capaz de transmitir visualmente, com a intensidade desejada pelo diretor de arte, informações que nem sempre são expressas por meio dos diálogos. Essas informações podem dizer respeito tanto a aspectos concretos da narrativa quanto às emoções, aos conflitos e aos desejos dos personagens (Schwartz, 2025).



Na maioria das obras, segundo Índia Mara Martins e Theresa Medeiros (2019, p. 220), há a necessidade da constituição “de um espaço diegético plausível e verossímil, mas que possua as metáforas intrínsecas à construção de significado dentro da narrativa”. A direção de arte de um filme pode estar diretamente vinculada à narrativa, atuando como um elemento de sustentação da trama e/ou explorando uma plasticidade visual no universo diegético capaz de provocar o espectador. Dessa forma, ela transcende a simples viabilização de um espaço cênico, constituindo uma criação visual que enriquece a experiência cinematográfica e amplia as possibilidades de significação da obra.

A reflexão aqui desenvolvida compreende o espaço no cinema não apenas enquanto cenário físico, mas como um elemento expressivo que condiciona a percepção, a emoção e o próprio desenvolvimento da ação. Na produção de um filme de terror, é evidente a importância da cinematografia e do som, mas os espaços planejados, construídos e decorados contribuem intensamente para o processo de incitação de emoções.

Juhani Pallasmaa (2017) desenvolve uma abordagem fenomenológica do espaço, sublinhando a dimensão sensorial e experiencial da arquitetura. Como afirma o autor:

Interagimos com um edifício: nós o encontramos, nos aproximamos dele e o confrontamos, nosso corpo se relaciona com ele, perambula por ele, usa-o como contexto e condição para objetos e ações. A arquitetura dirige, proporciona e emoldura ações, percepções e pensamentos. E, principalmente, articula nossas relações com outras pessoas e com as instituições humanas. As construções arquitetônicas materializam e concretizam a ordem social, ideológica e mental (Pallasmaa 2017, p. 96).

A partir dessa perspectiva, torna-se ainda mais evidente a importância dos cenários no cinema, particularmente em filmes em que o espaço não é neutro, mas carregado de significado. É nesse contexto que este artigo salienta dois filmes de Dario Argento: *Profondo Rosso* (1975) e *Suspiria* (1977), nos quais os espaços, por vezes construídos ou decorados com elementos da Art Nouveau, desempenham um papel central na construção da experiência estética e emocional do espectador.

5 PROFONDO ROSSO, SUSPIRIA E ART NOUVEAU

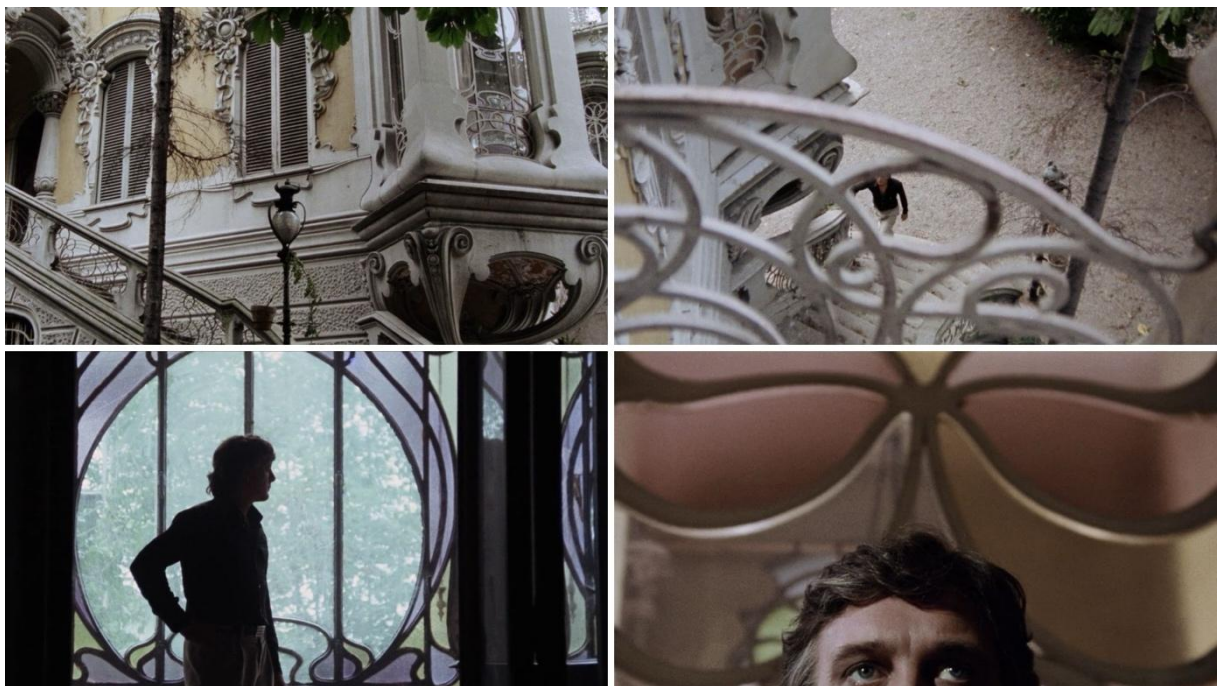
Profondo Rosso apresenta a história de Marcus Daly (David Hemmings), um pianista que testemunha o assassinato de sua vizinha através de uma janela. A partir desse momento, ele tenta reconstruir o que viu ou, mais precisamente, aquilo que não conseguiu ver, porque a sua atenção estava direcionada para os lugares errados. Ele investiga o crime ao lado da jornalista Gianna Brezzi (Daria Nicolodi) e passa a ser perseguido pelo assassino. A resolução do mistério reside, de forma quase literal, nas paredes: uma pintura infantil perturbadora, que foi ocultada sob o reboco de uma mansão. Aquilo que parecia superfície revela-se, afinal, um espaço de ocultação.



O cenário central do filme, uma mansão decadente, não é um espaço qualquer: trata-se da Villa Scott, um edifício marcado pela estética da Art Nouveau, construído em Turim em 1902 pelo arquiteto e engenheiro Pietro Fenoglio (Figura 2). Essa mansão funciona quase como um catálogo de elementos Art Nouveau: azulejos com motivos florais, corrimãos de ferro forjado em espirais vegetais, vitrais que fragmentam a luz exterior e espelhos com molduras douradas ricamente ornamentadas por volutas. Sobre a utilização recorrente de espelhos, Argento (Giusti, 2010, p. 1) explica que o seu fascínio por esse objeto deriva do poder que o espelho tem de “isolar o detalhe de seu contexto geral. Uma visão do todo por vezes engana e distrai tanto o personagem do filme quanto o espectador. O detalhe projetado no espelho se distingue com maior facilidade”.

O diretor de arte Giuseppe Bassan não optou, portanto, por uma mansão genérica. Pelo contrário, escolheu um espaço onde cada superfície parece carregar memórias ou esconder segredos. Dessa forma, o cenário deixa de ser um pano de fundo e passa a operar como um dispositivo ativo de significação.

Figura 2 – Fotogramas da mansão de Profondo Rosso



Fonte: Profondo Rosso (Dario Argento, 1975).



Sobre o processo de busca pela locação, Argento (2014, p. 172) diz o seguinte:

exploramos exaustivamente as colinas de Turim em busca de uma casa que nos parecesse adequada. Ela deveria sugerir algo de atraente e, ao mesmo tempo, de inquietante. Havia residências extraordinárias, monumentais, mas nenhuma conseguia nos convencer totalmente. Já estávamos um pouco desanimados – conversávamos sem pressa – quando, de repente, passamos de carro por um prédio Art Nouveau decorado com motivos florais. Suas colunas arredondadas, os vitrais, as sacadas, eram todos elementos que conseguiram captar por um instante nossa atenção. Já tínhamos deixado aquilo para trás, mas o clima no interior do carro de repente mudou: Giuseppe, ao volante, ficou em silêncio, e eu, ao seu lado, também fiquei em silêncio por um tempo. Estava claro que aquela mansão não era um lugar neutro; ela já tinha começado a agir dentro de nós.

A escolha de um cenário não é, portanto, apenas estética, mas profundamente narrativa. Em *Profondo Rosso*, um filme em que a solução do mistério está literalmente escondida na parede, um cenário neutro seria quase uma contradição dramática. Pelo contrário, o excesso ornamental da Art Nouveau, a ideia de que a superfície nunca é apenas superfície, de que há sempre algo latente, funciona como um equivalente visual da própria estrutura narrativa. O espectador, tal como Marcus, é constantemente desviado: fixa-se no ornamento, na exuberância visual, quando deveria procurar aquilo que está oculto por baixo. A *mise-en-scène* torna-se, assim, um mecanismo de distração e de engano.

Charlotte Ashby (2022, p. 195) elucida que

a compreensão plena dos interiores variados e muitas vezes surpreendentes criados durante o período Art Nouveau depende de reconhecê-los não apenas como obras de arte, mas também como instrumentos de estimulação, à maneira da Gesamtkunstwerk. O usuário era abordado não apenas no plano visual, mas em todo o espectro dos sentidos, já que os designers buscavam atingir o corpo como um todo. O impacto da luz e da escuridão, do espaço fechado e aberto, da profusão e da ausência de ornamentos, das variações intrigantes nas superfícies, texturas e modulações de cor, das linhas de visão inesperadas e da ruptura das relações esperadas eram mais do que meros artifícios dramáticos. O usuário era transportado em sua exploração desses novos interiores e suas conexões com o mundo mundano eram temporariamente rompidas.

Destarte, ao assistir ao filme aqui discutido, o espectador, juntamente com o protagonista, circula por esse cenário e é impactado diretamente pelos elementos do edifício. Na mansão, a luz desempenha um papel fundamental. Ao atravessar os vitrais ornamentados, fragmenta-se e projeta padrões no espaço que, em muitos momentos, parecem aprisionar o protagonista. Marcus não está apenas preso na narrativa do mistério, está também visualmente capturado por um espaço que o envolve, o condiciona e o confunde. As molduras curvilíneas e intrincadas, bem como a balastrada metálica da escada, assumem, dependendo da iluminação, formas quase monstruosas.



Este ponto permite estabelecer uma ligação importante entre direção de arte e direção de fotografia. Quanto mais ornamentado e sinuoso é o espaço, maior é a complexidade das sombras que ele produz. As curvas, os relevos e os detalhes multiplicam as zonas de luz e de sombra, criando uma atmosfera visual instável. É evidente que a escuridão, e aquilo que nela se oculta, é um dos elementos mais perturbadores do cinema de terror. Segundo Noël Carroll (1999, p. 184),

[...] boa parte do interesse sustentado pelas histórias de horror está ligada ao descobrimento do desconhecido. A maioria das histórias de horror é, numa medida significativa, composta por representações de processos de descobrimento, bem como, muitas vezes, ocasiões para a formação de hipóteses da parte do público.

Para o diretor Stuart Gordon (citado por Hanich, 2010, p. 108), “tudo o que você pode imaginar é muito pior do que você pode retratar. O que realmente te assusta em um filme é quando sugestões são feitas à sua mente e então a mente faz a maior parte do trabalho”. Julian Hanich (2010, p. 155) cita também a seguinte fala do filósofo Edmund Burke: “para tornar qualquer coisa muito terrível, a obscuridade parece, em geral, ser necessária. Quando conhecemos a extensão total de qualquer perigo, quando conseguimos habituar os nossos olhos a ele, grande parte da apreensão desaparece”. Hanich esclarece, portanto, que, devido a uma omissão fílmica, tenta-se imaginar o que não se percebe plenamente e, devido a uma sugestão fílmica, a imaginação visual do espectador preenche o que foi ocultado. Destarte, Bassan, ao lançar mão de um cenário no estilo Art Nouveau, possibilita que as formas, as linhas, os materiais e as texturas contribuam para esse jogo de ocultação e sugestão e, até mesmo, de sedução.

Portanto, na mansão de *Profondo Rosso*, cada elemento ornamental carrega memória, confere identidade ao espaço e contribui para a atmosfera do filme. Através da estética da Art Nouveau, esse cenário, marcado por um silêncio fantasmagórico e pela sensação de suspensão temporal, contrasta com os demais edifícios do filme e remete a um passado resistente, em que os ornamentos funcionam como agentes de inquietação.

Diferentemente da abordagem cenográfica de *Profondo Rosso*, em *Suspiria*, os elementos da Art Nouveau são menos evidentes, ainda que este seja, provavelmente, o filme mais icônico de Dario Argento e, conforme Berns (2025), um dos filmes mais influentes da história do cinema de terror. A narrativa acompanha a jovem bailarina Suzy Bannion (Jessica Harper) em uma prestigiada academia de dança na Alemanha. À medida que uma série de assassinatos brutais começa a ocorrer, a jovem percebe que a escola é apenas uma fachada para algo sinistro. Giusti (2013), destaca *Suspiria* como um momento de avanço na carreira de Argento, tanto pela narrativa quanto pela dimensão visual. O filme marca a primeira incursão do diretor no horror sobrenatural associado ao ocultismo e à bruxaria, utilizando elementos do conto de fadas para representar os efeitos da magia negra. Visualmente, a obra também se distingue pela influência do Expressionismo alemão.



Desde o início, *Suspiria* constrói um universo onde a lógica narrativa é secundária face à experiência sensorial e atmosférica. Trata-se de um filme cujo foco está no espetáculo visual. Nas palavras de Correia (2023 p. 120), “nessa tétrica fábula mórbida, a *mise-en-scène* delirante de Argento se coloca a serviço da construção de um sufocante e surrealista mundo onírico no qual enredo, personagens, cenários e iluminação compõem um conjunto que assusta, fascina e inebria”.

A Academia Tanz (Figura 3) constitui o principal espaço de ação de *Suspiria*, tendo como fachada o histórico *Das Haus Zum Walfisch*, em Friburgo, erguido em 1516. A arquitetura e os elementos decorativos do edifício contribuem para transformar a academia em um espaço fantástico e perturbador, reforçando a atmosfera de estranheza que caracteriza a narrativa. Chris Gallant (2000) observa que, em *Suspiria*, as formas e os movimentos do espaço assumem uma função que ultrapassa a simples expressão das angústias das personagens, chegando mesmo a substituir a sua dimensão psicológica. Enquanto as personagens são construídas de forma relativamente superficial, é o espaço que adquire uma dimensão psicológica mais acentuada, tornando-se fundamental para a expressão das tensões e para a construção do horror.

Bassan concebeu a academia fictícia como um espaço que ultrapassa qualquer referência histórica concreta. Ao contrário da mansão de *Profondo Rosso*, no edifício de *Suspiria* não há um estilo identificável de forma pura. O cenário resulta, antes, de uma síntese: formas do Jugendstil alemão, influências da Secessão vienense, ecos da arquitetura de Antoni Gaudí e elementos da Art Déco coexistem num mesmo espaço. O resultado é uma arquitetura “impossível”. Confirmando a importância das referências visuais, Argento afirma o seguinte: “minha escolha é, em parte, determinada pela história e surge após a sua redação, quase como se o roteiro exigisse esse tipo de estrutura e de referências” (Giusti, 2010).



Figura 3 – Fotogramas da Academia Tanz de Suspiria



Fonte: Suspiria (Dario Argento, 1977).

A Academia Tanz é, portanto, um lugar que não pertence ao mundo real, mas a uma lógica onírica. As paredes do edifício são revestidas por padrões florais intensos, cuja saturação cromática as torna quase irreais. Portas e janelas em vitral não apenas filtram a luz, mas fragmentam-na em cores vibrantes e artificiais. Os ornamentos espalham-se por corredores, salões e dormitórios, e essa profusão ornamental, característica da Art Nouveau, contribui para a sensação de deslocamento e estranhamento que permeia o filme. Ademais, Giusti (2013) observa que as formas Art Nouveau presentes no cenário são marcadas por linhas voluptuosas que estabelecem uma correspondência simbólica e gráfica com a presença predominantemente feminina na academia.

Uma das decisões técnicas mais determinantes do filme foi a utilização do processo Technicolor *three-strip*, que utilizava uma película de três tiras para separação e fixação das cores e, em 1977, estava praticamente obsoleto. Argento e o diretor de fotografia Luciano Tovoli optaram por este método precisamente pela sua capacidade de distorcer a cor (Jones, 2012). Tal como expressa Correia (2023, p. 122), o controle de Argento e Tovoli sobre “as etapas de preparação e impressão do positivo garantiu ao filme seu visual único de cores saturadas em excesso, no limite do que poderia ser considerado um defeito técnico”.

Os vermelhos expandem-se para além dos seus limites, os verdes contaminam o espaço, os azuis tornam-se hipnóticos. A cor deixa de ser uma propriedade dos objetos e passa a comportar-se como uma substância. Dessa forma, em *Suspiria*, a cor não está apenas nos objetos, está no ar, entre a câmara e o corpo filmado. O espectador não observa o espaço: é imerso nele. Essa experiência aproxima-se da



ambição da Art Nouveau: criar ambientes totais, que não sejam contemplados à distância, mas que sejam vivos e, sobretudo, sentidos.

Bassan e sua equipe construíram a Academia Tanz com um nível de detalhe que ultrapassa aquilo que a câmara consegue captar num único plano. Cada divisão possui uma identidade própria, definida por uma cor dominante e por um padrão ornamental específico. Ainda assim, existe uma unidade visual: os abajures, por exemplo, seguem todos um estilo Art Nouveau, com variações formais que mantêm uma coerência global. O recorrente motivo floral confere uma aparência quase orgânica aos objetos, como se o espaço estivesse vivo, em constante crescimento.

Segundo Giusti (2013, p. 159), a sala da diretora “é a essência máxima das técnicas da Art Nouveau. Trata-se de uma sala circular e fechada, com um estilo totalmente híbrido, na qual há uma série de quadros ovais em ambos os lados, cujo desenho lembra o estilo de Beardsley”.³ Nesse ambiente, as linhas sinuosas parecem ganhar autonomia. Deixam de ser meros elementos decorativos e passam a sugerir movimento, como braços que, em vez de acolher, avançam sobre as personagens. É particularmente significativo que um detalhe ornamental, uma flor estilizada, cujas cores dialogam com a paleta cromática do filme, seja o elemento que revela, ao final do filme, a passagem secreta. Assim como em *Profondo Rosso*, em *Suspiria* o ornamento não é superficial, visto que nele reside o acesso ao oculto.

No longa-metragem em questão, o ornamento cumpre uma dupla função. Se, por um lado, torna o espaço sedutor e habitável, por outro, torna-o também inescapável. No universo onírico do filme, aquilo que atrai o espectador é precisamente o que o aprisiona. A beleza não oferece conforto, mas impõe-se como uma força que retém, que fixa o olhar e condiciona o movimento. É uma beleza inquietante.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um filme de terror é frequentemente analisado a partir de aspectos como a direção de fotografia ou o design sonoro. No entanto, a narrativa se desenvolve em um espaço específico, que desempenha um papel significativo no processo de apreensão da história pelo espectador. A construção de um espaço diegético envolve inúmeras escolhas estéticas e conceituais. Ao longo deste estudo, verificou-se que diretores e diretores de arte recorrem, por vezes, à Art Nouveau como recurso para contextualizar e intensificar o terror, criando atmosferas envolventes e evocando diferentes emoções. Conforme demonstrado, esse movimento artístico foi recebido de maneira ambígua, sendo suas obras percebidas tanto como leves e envolventes quanto como estranhas e monstruosas. Essa ambivalência contribui para compreender o modo como os seus elementos ornamentais podem ser deslocados para o universo do horror.

Entre os diretores mais reconhecidos por sua contribuição ao cinema de terror destaca-se Dario Argento, cuja filmografia apresenta cenários meticulosamente

³ Aubrey Beardsley foi o principal ilustrador inglês da década de 1890 e uma das figuras de maior destaque do movimento esteticista e da Art Nouveau.



elaborados, nos quais cada elemento é intencional, comunica informações e suscita sensações específicas. Em alguns de seus longas-metragens, Argento trabalhou ao lado do diretor de arte Giuseppe Bassan, parceria que resultou em algumas das iconografias mais marcantes da história do cinema de terror. Em *Profondo Rosso* e *Suspiria*, observa-se a presença de elementos da Art Nouveau nos cenários, os quais contribuem de maneira decisiva para a construção da atmosfera inquietante dessas obras.

Em *Profondo Rosso*, a ornamentação relaciona-se sobretudo ao ocultamento, à distração e à revelação, fazendo do espaço um lugar em que a aparência pode encobrir aquilo que permanece latente. Em *Suspiria*, por sua vez, os elementos da Art Nouveau contribuem para um cenário simultaneamente sedutor e ameaçador, no qual a ornamentação participa do estranhamento e do aprisionamento. Em ambos os casos, portanto, a Art Nouveau interfere na forma como o espaço é percebido e experienciado. As linhas sinuosas, a representação da natureza e o excesso ornamental conferem vitalidade aos espaços cênicos e potencializam a dimensão aterrorizante dos filmes.

A investigação da Art Nouveau na construção do espaço cenográfico do cinema de terror permitiu aproximar a história da arte, a direção de arte e os estudos do horror, evidenciando o potencial dessa interlocução para a análise cinematográfica. Ademais, a pesquisa permite compreender o espaço cenográfico não apenas como suporte da ação dramática, mas como elemento ativo na produção do terror.

Ao explorarem os elementos de ornamentação como mecanismos de inquietação, Bassan e Argento conceberam universos nos quais a beleza não se apresenta como consolação, mas como armadilha. Em *Profondo Rosso* e *Suspiria*, a Art Nouveau deixa de operar apenas como referência estética e passa a constituir uma estrutura dramática. A sua presença evidencia uma tensão entre atração e ameaça, entre beleza e estranhamento, que contribui para transformar os ambientes em agentes da experiência do horror. Nos filmes, mais do que decorar o espaço, o ornamento oculta, revela e mata.

REFERÊNCIAS

ALDANA REYES, Xavier. **Horror film and affect**: towards a corporeal model of viewership. London: Routledge, 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Argento, Dario. **Paura**. Turim: Giulio Einaudi, 2014.

ASHBY, Charlotte. **Art Nouveau**: art, architecture and design in transformation. London; New York: Bloomsbury Visual Arts, 2022.

BARNWELL, Jane. **Production design & the cinematic home**. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.



- BASCHIERA, Stefano; HUNTER, Russ. Introduction. In: BASCHIERA, Stefano; HUNTER, Russ. (org.). **Italian horror cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 1–14.
- BERNS, Fernando Gabriel Pagnoni (ed.). **Critical perspectives on Dario Argento**. New York: Bloomsbury Academic, 2025.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.
- CHAPEL, Jonah. **Post 5**: Antoni Gaudí. AESDES, 1 mar. 2023. Disponível em: <https://www.aesdes.org/2023/03/01/post-5-antoni-gaudi/>. Acesso em: 27 maio 2026.
- COMBERG, Ella. **A obra de Victor Horta**, arquiteto do Art Nouveau. ArchDaily Brasil, 4 jul. 2018. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/897478/a-obra-de-victor-horta-arquiteto-do-art-nouveau>. Acesso em: 27 maio 2026.
- COOPER, Andrew. **Dario Argento**. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
- CORREIA, Gabriel. **Dario Argento e o cinema de gênero**: do assassinato como uma bela arte ao cinema do sonho e do delírio. 2023. 162 f. Tese (Doutorado em Multimeios) — Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Campinas, 2023.
- COUTO, Giancarlo Backes; GERBASE, Carlos. Todas as cores da escuridão: por um *giallo* tenebrista. **Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, v. 8, n. 18, p. 292–321, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22484/2318-5694.2020v8n18p292-321>.
- FISCHER, Lucy. **Cinema by design**: art nouveau, modernism, and film history. New York: Columbia University Press, 2017.
- GALLANT, Chris. In the mouth of the architect: Inferno, alchemy and the postmodern Gothic. In: GALLANT, Chris (org.). **Art of darkness**: the cinema of Dario Argento. Surrey: FAB Press, 2000. p. 21–32.
- GIUSTI, Giulio L. Turbamenti figurativi: conversazione con Dario Argento. **Filmcritica**, n. 609/610, p. 490–496, 2010. Disponível em: <http://shura.shu.ac.uk/13685/3/Giusti%20%20Turbamenti%20figurativi.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2026.
- GIUSTI, Giulio L. Expressionist use of colour palette and set design in Dario Argento's *Suspiria* (1977). **Cinergie**: il cinema e le altre arti, n. 4, p. 154–165, 2013. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7375>.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **The story of art**. London: Phaidon Press, 1950.
- HANICH, Julian. **Cinematic emotion in horror films and thrillers**: the aesthetic paradox of pleasurable fear. London: Routledge, 2010.



- HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. 2. ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018.
- JONES, Alan. **Dario Argento: the man, the myths & the magic**. Surrey: FAB Press, 2012.
- KLIMT, Gustav. **O beijo**. 1907–1908. WikiArt. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gustav-klimt/o-beijo-1908>. Acesso em: 27 maio 2026.
- LANDY, Marcia. The Argento syndrome: aesthetics of horror. In: BASCHIERA, Stefano; HUNTER, Russ (eds.). **Italian horror cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 93–110. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748693528.003.0007>.
- MARTINS, Índia Mara; MEDEIROS, Theresa. Perspectivas para refletir sobre o novo realismo a partir da representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em Quando eu era vivo. **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 8, n. 2, p. 213–237, 2019. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v8n2.611>.
- McDONAGH, Maitland. **Broken mirrors/broken minds: the dark dreams of Dario Argento**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- MUCHA, Alphonse. **The Seasons (series)**. 1896. Mucha Foundation. Disponível em: <https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/80>. Acesso em: 27 maio 2026.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: géneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010.
- PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- PASCHOAL, Stéfano. Prefácio. In: OLIVEIRA, Aline Carrijo de. **O efeito de Gesamtkunstwerk: a potencialidade da palavra literária**. Uberlândia: Edufu, 2025. p. 11–13.
- PROFONDO ROSSO. Direção: Dario Argento. Itália: Seda Spettacoli, 1975. 1 filme (127 min.).
- SCHWARTZ, Mariana. **Teias do espaço fílmico: o design de produção e a hapticidade imagética na incitação ao medo**. 2025. Tese (Doutorado em Media Artes) — Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2025.
- SUSPIRIA. Direção: Dario Argento. Itália: Seda Spettacoli, 1977. 1 filme (99 min.).
- TASHIRO, C. S. **Pretty pictures: production design and the history film**. Austin: University of Texas Press, 1998.
- TATE. **Aubrey Beardsley**. Tate Britain. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/aubrey-beardsley>. Acesso em: 27 maio 2026.



UM NOVO museu projetado em paris em torno de Hector Guimard, o arquiteto das entradas do metro. Sortiraparis.com, 26 jun. 2025. Disponível em: <https://www.sortiraparis.com/pt/o-que-visitar-em-paris/exposicao-museu/articles/330092-um-novo-museu-projetado-em-paris-em-torno-de-hector-guimard-o-arquiteto-das-entradas-do-metro>. Acesso em: 27 maio 2026.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE

A autora declara que não há conflito de interesse com o artigo "A espacialidade ornamental como dispositivo de inquietação: o cinema de Dario Argento e a Art Nouveau".

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

DECLARAÇÃO DE USO DE IA

A ferramenta de inteligência artificial DeepL foi utilizada para auxiliar na tradução de textos.