



OS CARTAZES CINEMATOGRAFICOS DE CAMILLE DE MORLHON E A ESTÉTICA DO CINEMA FRANCÊS DOS PRIMEIROS ANOS

The cinematic posters of Camille de Morlhon and the aesthetics of Early French Cinema

Los carteles cinematográficos de Camille de Morlhon y la estética del cine francés de los primeros años

Hugo Barreira¹

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7396-0913>

E-mail: hbarreira@letras.up.pt

Bruna Lahham²

Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-7616-2579>

E-mail: brunalahham@gmail.com

Resumo: Neste artigo é analisado um conjunto de cartazes cinematográficos associados a filmes do realizador Camille de Morlhon, produzidos no contexto do cinema francês das primeiras décadas do século XX. A partir de exemplares pertencentes à Coleção de Joaquim António Viegas, preservada atualmente no Museu Municipal de Faro, este estudo propõe uma leitura que articula análise estética, material e contextual. São examinados elementos como composição, cor, gesto e narrativa visual, evidenciando a relação entre os cartazes e as estratégias melodramáticas dos filmes que promovem. Paralelamente, considera-se a dimensão material e editorial dos cartazes, incluindo informações sobre produção, circulação e adaptação a contextos locais, especialmente em Portugal. Demonstra-se, assim, que os cartazes não devem ser entendidos apenas como suportes promocionais, mas como objetos visuais complexos, situados na interseção entre arte, publicidade e espetáculo. Ao articular a história do cinema com a cultura visual, este estudo contribui para a valorização do cartaz cinematográfico, quer como documento histórico, quer como elemento fundamental na construção do imaginário do cinema dos primeiros anos.

Palavras-chave: cartaz cinematográfico; cinema francês; cultura visual.

¹FLUP/ CITCEM. Porto, PT, Portugal.

²FLUP. Porto, PT, Portugal.



Abstract: This article analyzes a set of cinematic posters associated with films directed by Camille de Morlhon, produced within the context of early twentieth-century French cinema. Based on materials from the Joaquim António Viegas Collection, currently held at the Municipal Museum of Faro, the study proposes an approach that combines aesthetic, material, and contextual analysis. Elements such as composition, color, gesture, and visual narrative are examined, highlighting the relationship between the posters and the melodramatic strategies of the films they promote. The material and editorial dimensions of the posters are also considered, including aspects of production, circulation, and adaptation to local contexts, particularly in Portugal. The article demonstrates that these posters should not be understood merely as promotional tools, but as complex visual objects situated at the intersection of art, advertising, and spectacle. By articulating film history and visual culture, this study contributes to the recognition of cinematic posters as historical documents and as key elements in the construction of early cinema imagery.

Keywords: film poster; french cinema; visual culture.

Resumen: Este artículo analiza un conjunto de carteles cinematográficos asociados a películas del realizador Camille de Morlhon, producidos en el contexto del cine francés de principios del siglo XX. A partir de ejemplares pertenecientes a la Colección de Joaquim António Viegas, actualmente en el Museo Municipal de Faro, el estudio propone una lectura que articula el análisis estético, material y contextual. Se examinan elementos como la composición, el color, el gesto y la narrativa visual, evidenciando la relación entre los carteles y las estrategias melodramáticas de las películas que promocionan. Asimismo, se considera la dimensión material y editorial de los carteles, incluyendo aspectos de producción, circulación y adaptación a contextos locales, particularmente en Portugal. El artículo demuestra que estos carteles no deben entenderse únicamente como soportes promocionales, sino como objetos visuales complejos situados en la intersección entre arte, publicidad y espectáculo. Al articular historia del cine y cultura visual, el estudio contribuye a la valorización del cartel cinematográfico como documento histórico y como elemento fundamental en la construcción del imaginario del cine de los orígenes.

Palabras clave: cartel cinematográfico; cine francés; cultura visual.



1 INTRODUÇÃO

O início do século XX corresponde a um período de profundas transformações na cultura visual europeia, marcado pela consolidação do cinema enquanto forma de expressão artística e indústria cultural. O espetáculo cinematográfico é uma arte que nasce da síntese de múltiplas influências, como o teatro, a literatura, a pintura e as formas populares de espetáculo, ao mesmo tempo que se afirma como indústria dependente de condições técnicas e econômicas específicas.

Nesse contexto, a França desempenhou um papel central, não apenas na produção cinematográfica, mas também na definição de modelos de distribuição e circulação internacional, impulsionados por grandes empresas como a Pathé Frères, que se tornou a primeira grande produtora e distribuidora internacional (Abel, 2005). Paralelamente às próprias narrativas fílmicas, os cartazes cinematográficos assumiram um papel fundamental enquanto dispositivos de mediação entre o filme e o público, sendo um dos seus mais importantes suportes de comunicação e divulgação.

Longe de constituírem meros dispositivos promocionais, os cartazes do final do século XIX e início do século XX tornaram-se objetos visuais complexos, que se situam na interseção entre arte, publicidade, espetáculo e até mesmo *design*, apesar do termo e maturação do conceito surgirem apenas posteriormente. A sua linguagem gráfica revela fortes afinidades com outros cartazes publicitários desse período, nomeadamente os de circo, de teatro e de dança, e adotam estéticas da época provenientes da ilustração popular e das artes plásticas. Os cartazes incorporam estratégias de dramatização e de expressividade plástica que visam a captação imediata da atenção do espectador.

É nesse enquadramento que se insere a produção de Camille de Morlhon, realizador e produtor da primeira década do século XX, cuja obra fílmica inclui histórias originais, bem como o melodrama e a adaptação de narrativas provenientes do teatro e da literatura. Associado à Pathé Frères e fundador, posteriormente, da produtora Valetta, Morlhon contribuiu para o desenvolvimento de filmes mais longos e narratologicamente complexos, acompanhando a transição para formatos de múltiplos atos e para uma maior sofisticação estética e temática (Abel, 2005; Le Roy, 1989).

No presente artigo é analisado um conjunto de cartazes de cinema associados a filmes de Camille de Morlhon, integrados na Coleção de Joaquim António Viegas, pertencentes ao acervo do Museu Municipal de Faro. Tais objetos são enquadrados num contexto de crescimento do cinema francês, constituindo fontes privilegiadas para o estudo da cultura visual associada ao cinema francês dos primeiros anos e à sua presença em Portugal. Ainda pouco explorados em contexto académico, com apenas um estudo original, coordenado por Ginga (2017), os cartazes permitem, além de uma leitura estética das imagens, uma análise das suas dimensões materiais e da sua circulação.

A relevância desse *corpus* reside não apenas na qualidade gráfica das peças, mas também na riqueza das informações editoriais que apresentam, incluindo referências a produtoras como a Pathé Frères e a Films Valetta, bem como a assinatura do Atelier Faria. Importa, contudo, ponderar a atribuição autoral direta a Cândido de Faria, uma



vez que o artista morre em 1911, sendo o atelier posteriormente assumido pelo seu filho, Jacques Faria. Ainda que tenha inaugurado uma linguagem visual própria, frequentemente entendida como uma verdadeira “escola cartazística” (Abel, 2005, p. 357–358), os trabalhos produzidos após a sua morte resultam de uma prática coletiva, envolvendo colaboradores nem sempre identificados, o que atenua o caráter estritamente autoral das obras. Tais elementos permitem situar os cartazes no seio de redes de produção e circulação transnacionais, evidenciando o papel do cinema francês na difusão internacional de modelos estéticos e industriais.

Assim, este estudo organiza-se em três eixos principais: em primeiro lugar, a contextualização do cinema francês na primeira década do século XX; em segundo, a análise das características estéticas e narrativas dos cartazes; e, por fim, o estudo das informações materiais e editoriais que permitem compreender os seus modos de produção e de circulação, com especial atenção ao contexto português.

Ao articular a análise visual com a história do cinema, este artigo procura contribuir para uma compreensão mais ampla do cartaz cinematográfico enquanto documento histórico, evidenciando o seu papel na divulgação do cinema no início do século XX e servindo também como testemunho histórico de filmes desaparecidos.

2 O CINEMA FRANCÊS NA PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XX

A consolidação do cinema no início do século XX ocorre num momento em que a sua dimensão industrial se torna verdadeiramente estrutural. O cinema não pode ser compreendido apenas enquanto expressão artística, uma vez que a sua existência depende de um complexo sistema técnico, económico e organizacional. Essa característica o distingue profundamente de outras artes e condiciona tanto os modos de produção quanto as formas estéticas que assume.

Empresas como a Pathé Frères foram responsáveis pela organização da produção em larga escala e pela criação de redes internacionais de distribuição de filmes. A Pathé não produzia apenas filmes, mas controlava também a sua circulação, estabelecendo um modelo integrado que permitiu a expansão global do cinema francês. A quantidade de cartazes cinematográficos associados à Pathé presentes na coleção de Viegas permite-nos perceber a realidade do monopólio inicial francês.

Tal modelo industrial contribuiu para a padronização de formatos e para a estabilização de gêneros filmicos, favorecendo o desenvolvimento de narrativas mais complexas e de maior duração. A lógica de produção em série, aliada à necessidade de alcançar públicos diversos, incentivou a criação de filmes capazes de comunicar de forma clara e imediata, recorrendo a estruturas dramáticas reconhecíveis, bem como padronizou os modelos de cartazes desenvolvidos, especialmente os provenientes da litografia do atelier de Faria.

Nesse contexto, o melodrama assume um papel central. A sua eficácia reside na capacidade de traduzir conflitos complexos através de situações visuais intensamente expressivas, facilmente compreensíveis pelo espectador. Enfatizando gestos exagerados, emoções intensas e situações moralmente polarizadas, o melodrama



adequa-se às limitações do cinema mudo, onde a narrativa depende sobretudo da imagem.

Essa forma narrativa herda diretamente as convenções do teatro e da literatura popular, incorporando-as numa nova linguagem visual. A herança é visível não apenas nos filmes, mas também nos seus materiais promocionais, incluindo os cartazes, que frequentemente reproduzem cenas de forte intensidade dramática.

A obra de Camille de Morlhon, cuja produção se desenvolve no âmbito das estruturas industriais do cinema francês, está associada à Pathé Frères e posteriormente à Films Valetta. Morlhon participa ativamente na consolidação do melodrama cinematográfico, explorando temas como a violência, o conflito social e a moralidade.

A sua filmografia revela uma tendência para a construção de narrativas centradas em situações de crise, frequentemente organizadas em torno de dilemas morais e tensões sociais. Esse tipo de abordagem insere-se na ideia de que a narrativa cinematográfica se estrutura a partir de formas dramáticas pré-existentes, adaptadas às especificidades do meio, como é o caso de *La Brute Humaine/A Féra Humana* (Morlhon, 1913), drama social de Morlhon cuja circulação internacional é documentada na filmografia do realizador (Le Roy, 1989).

A ligação de Morlhon a produtoras como a Films Valetta evidencia, por sua vez, a diversificação do tecido industrial do cinema francês, onde coexistem grandes empresas, como a Pathé, e estruturas de produção de menor dimensão. Apesar da diversidade refletir a expansão do mercado cinematográfico e a crescente especialização dos seus agentes, ela também reflete a força da Pathé, que ainda era a responsável pela distribuição das obras dos novos produtores-realizadores.

Um dos aspectos mais relevantes do cinema francês desse período é a sua ampla circulação internacional. Antes da Primeira Guerra Mundial, os filmes franceses dominavam numerosos mercados estrangeiros, beneficiando-se de redes de distribuição bem estabelecidas.

Tal circulação tem implicações diretas na produção de materiais promocionais. Os cartazes cinematográficos tornam-se instrumentos essenciais para a adaptação dos filmes a diferentes contextos culturais, incorporando, muitas vezes, espaços para as traduções dos títulos. A presença de versões traduzidas na coleção de Viegas, como no caso de *Une Brute Humaine/A Féra Humana* (Morlhon, 1913), bem como a inclusão de indicações de exibição em português, sugerem a integração dos filmes em circuitos de exibição locais, nomeadamente em Portugal. Tais elementos confirmam a dimensão transnacional do cinema dos primeiros anos e reforçam a importância dos cartazes enquanto documentos históricos.

2.1 Camille de Morlhon e o melodrama cinematográfico

A trajetória de Camille de Morlhon inscreve-se no processo de consolidação da indústria cinematográfica francesa durante a primeira década do século XX. A sua atividade desenvolve-se num momento de transformação decisiva, marcado pela



passagem de um cinema de atrações para formas narrativas mais estruturadas e pela crescente organização industrial da produção.

O período é também caracterizado pela emergência de um sistema cinematográfico altamente organizado, no qual companhias como a Pathé Frères desempenham um papel central ao controlar simultaneamente os setores de produção, distribuição e exibição (Abel, 2005). A integração de Morlhon nesse sistema não deve ser entendida como circunstancial, mas como essencial na sua prática cinematográfica.

Proveniente de uma família aristocrática, exerceu funções como Secretário-Geral do Automobile-Club da França entre 1895 e 1901, período em que conheceu Léon Gaumont. Em 1908, encorajado por Léon Gaumont, Morlhon adaptou para o cinema um de seus próprios argumentos. Embora inicialmente recusado pelo setor de distribuição da Gaumont, Morlhon seria posteriormente aceito pela Pathé-Frères como argumentista e realizador. Os seus primeiros filmes incluíam argumentos originais, como *Le Spectre du Passé/O Espectro do Passado* (Morlhon, 1910) e *Soldat et Marquise/O Soldado e a Marquesa* (Morlhon, 1910), bem como adaptações do patrimônio literário e dramático francês, como *Madame Tallien* (Morlhon, 1911), baseado na obra de Victorien Sardou, e *L’Affaire du collier de la Reine/O Caso do Colar da Rainha* (Morlhon, 1911) (Abel, 2005; Le Roy, 1989).

Com o passar do tempo, desloca-se à Argélia, onde realiza sete filmes e, ao regressar, dotado de espírito empreendedor e incentivado pelo sucesso dos filmes anteriores, Morlhon funda, em 1912, a sua própria produtora, Valetta, destinada à produção de filmes que seriam distribuídos pela Pathé (Abel, 2005; Le Roy, 1989).

A inserção institucional é fundamental para compreender a sua obra. A organização industrial do cinema condiciona não apenas os modos de produção, mas também as formas narrativas e estéticas dos filmes. Abel destaca que a Pathé desenvolveu um modelo baseado na regularidade produtiva e na padronização de formatos, favorecendo narrativas acessíveis e facilmente exportáveis (2005, p. 358). Esse contexto ajuda a compreender a natureza dos filmes de Morlhon, que se alinham com as exigências industriais do período.

A produção cinematográfica de Morlhon insere-se no desenvolvimento do melodrama como forma dominante no cinema dos primeiros anos. O melodrama, caracterizado pela intensificação das emoções e pela centralidade de conflitos morais, adapta-se particularmente bem às condições do cinema mudo, onde a expressividade visual assume um papel central.

O melodrama cinematográfico herda diretamente as convenções do teatro e da literatura popular, estruturando-se em torno de situações de crise, antagonismos claros e resolução moral. Tais características são visíveis nos filmes promovidos pelos cartazes em análise, cujos títulos — *Sacrifice Surhumain/Sacrifício Sobre-humano* (Morlhon, 1914), *Une Brute humaine/A Féra Humana* (Morlhon, 1913) e *Sous l’uniforme/Sob o Uniforme* (Morlhon, 1915) — sugerem desde já a presença de temas como violência, sacrifício, autoridade e conflito social.



Os cartazes analisados constituem extensões visuais das estratégias narrativas presentes nos filmes de Morlhon. Ao terem por base representações de seleções de momentos específicos das narrativas, os cartazes condensam em imagens fixas os elementos mais significativos do drama, funcionando como dispositivos de antecipação e interpretação.

No caso de *Sacrifice Surhumain/Sacrifício Sobre-humano* (JAV_2832), a representação de uma cena interior marcada por um gesto de submissão, na qual um homem ajoelhado perante uma figura feminina parece desesperado, traduz visualmente um momento de tensão emocional e de hierarquia moral, característico do melodrama. A composição teatral da cena, com personagens organizadas no espaço de forma frontal e expressiva, remete diretamente para a influência do palco, identificada como uma das matrizes do cinema desse período.

Já os diferentes cartazes de *Une Brute humaine/A Féra Humana* (Morlhon, 1913) evidenciam estratégias distintas de representação. Enquanto uma versão privilegia a encenação de um conflito coletivo, com múltiplas figuras em interação (JAV_2825), outra se centra na figura masculina dominante, destacando o protagonista como elemento central da narrativa (JAV_2847). A variação sugere a coexistência de diferentes modelos promocionais.

No caso de *Sous l'uniforme/Sob o Uniforme* (JAV_2930 e JAV_3054), a oposição entre a imagem centrada na figura isolada de um militar e a imagem que apresenta uma cena doméstica em que um homem deixa a família para servir o país reforça a dimensão social do melodrama, sendo traduzida visualmente nos cartazes através da justaposição de espaços e personagens.

A análise dos cartazes revela que a obra de Morlhon se situa numa zona de interseção do cinema com outras formas artísticas da cultura do espetáculo. O cinema dos primeiros anos mantém uma forte ligação a formas pré-existentes de entretenimento, incorporando elementos do teatro, do circo e de outros espetáculos populares. A escolha das imagens usadas no cartaz responde à necessidade de comunicar rapidamente o conteúdo do filme num contexto competitivo, em que o cinema disputa a atenção do público com outras formas de espetáculo.

Assim, os cartazes de filmes de Morlhon não refletem apenas as características narrativas dos melodramas, mas também evidenciam as composições visuais mais utilizadas para compor o cartaz, de modo a captar a atenção do público.

2.2 A função do cartaz cinematográfico

O cartaz cinematográfico deve ser entendido não só como imagem, mas como objeto material inserido num contexto específico de produção, de circulação e de uso. As suas características físicas, dimensão, suporte, técnica de impressão e condições de exposição condicionam tanto a sua aparência quanto a sua função comunicativa. O cartaz não é um simples veículo de informação, mas um artefato condicionado pelas tecnologias e pelas práticas culturais da época.



A importância da materialidade é particularmente evidente no contexto do início do século XX, quando a litografia se afirma como técnica dominante na produção de cartazes. Como demonstrado em estudos sobre cultura visual e cartazes, a técnica permitiu a produção em massa de imagens de grande impacto visual, com cores intensas e composição detalhada, adequadas à captação da atenção em espaços urbanos (Lahham, 2025).

Os cartazes associados aos filmes de Camille de Morlhon inscrevem-se plenamente nesse contexto técnico. Produzidos majoritariamente através de processos litográficos sobre papel, apresentam cores saturadas, linhas expressivas e composições densas veiculando narrativas complexas. São visíveis em vários exemplares marcas materiais de uso e circulação, como vincos, desgastes nas margens, manchas e sobreposições textuais posteriores. A própria materialidade dos cartazes testemunha também os seus circuitos de utilização e reutilização, evidenciando que muitos deles eram sucessivamente adaptados e reutilizados conforme as necessidades da programação cinematográfica.

A sua escala e visibilidade também devem ser levadas em consideração, uma vez que indicam que os cartazes eram destinados a locais de grande circulação, como fachadas de teatros, salões cinematográficos e espaços urbanos. Como ressalta Marta Mestre no catálogo *Cinema em Cartaz*, a dimensão e a visibilidade dos cartazes eram fatores determinantes para a sua eficácia enquanto meio de comunicação (Mestre 2017 *apud* Ginga, 2017).

Os exemplares analisados apresentam formatos de grandes dimensões, variando majoritariamente entre 107 cm e 160 cm, aproximadamente. Entre os exemplos observados encontram-se *Une Brute Humaine/A Féra Humana* (JAV-02953), com 159,5 × 114,5 cm; *A Féra Humana* (JAV-02847), com 158,5 × 107,5 cm, cartaz que inicialmente pareceu ser um recorte de outro exemplar, hipótese posteriormente descartada devido às suas dimensões; *Sous l'uniforme/Sob o Uniforme* (JAV-02930), com 120 × 159 cm; *La Fleuriste de Toneso / A Florista de Toneso* (JAV-02846), com 159,5 × 117 cm; e *Sacrifice Surhumain/Sacrifício Sobre-humano* (JAV-02832), com cerca de 229,5 × 149 cm, exemplar que se destaca pelas dimensões particularmente generosas. As dimensões evidenciam a sua concepção para visualização à distância em espaços públicos de intensa circulação.

A materialidade do cartaz relaciona-se diretamente com a natureza industrial do cinema. Os cartazes refletem essa condição, sendo produzidos em série e integrados em estratégias de divulgação que visavam atingir um determinado público. O cartaz tem, assim, a promoção do espetáculo cinematográfico como a sua função central. Em um período no qual o cinema competia com outras formas de entretenimento, a eficácia visual do cartaz era determinante para atrair o público. Os cartazes utilizavam imagens impactantes, frequentemente mais espetaculares do que os próprios eventos, contribuindo para a construção de um imaginário coletivo.

Nesse sentido, a imagem atua como um elemento ativo na relação com o observador. Como propõe W. J. T. Mitchell, a imagem procura primeiro atrair o olhar, depois retê-lo e, por fim, manter o observador diante dela, produzindo um efeito de



envolvimento visual (Mitchell, 1996). Nos cartazes analisados, essa dinâmica se manifesta através da intensidade cromática, do destaque conferido às figuras e da escolha de cenas de maior impacto dramático.

Ginga reforça tal perspectiva ao destacar a proximidade entre os cartazes cinematográficos e os cartazes de circo e de teatro, que partilham estratégias visuais baseadas na dramatização, na cor e na intensidade da cena representada (Ginga, 2017, p. 51). A proximidade evidencia a inserção do cinema numa cultura do espetáculo mais vasta, onde formas de entretenimento diferentes recorrem a linguagens visuais semelhantes. Em muitos casos, inclusive, é o mesmo atelier que produz cartazes para os vários espetáculos, como é o caso do Atelier Faria.

Os cartazes analisados revelam a lógica de espetáculo através da escolha de momentos de elevada intensidade dramática, da ênfase de gestos expressivos e da utilização de composições que orientam o olhar do espectador para os elementos centrais da ação. A imagem não se limita a representar o filme, mas procura criar uma experiência antecipada do espetáculo, mobilizando emoções e expectativas.

Um dos aspectos mais relevantes dos cartazes reside nas informações de caráter editorial que apresentam, as quais permitem reconstruir as redes de produção e circulação do cinema dos primeiros anos. Elementos como o nome da produtora, do realizador, das casas litográficas ou dos ateliers de ilustração constituem indicadores fundamentais para uma análise histórica e para a compreensão dos processos de produção e circulação dos filmes.

Paralelamente, a identificação do Atelier Faria, associado ao ilustrador Cândido de Faria, introduz uma dimensão autoral no campo da produção gráfica. O catálogo *Cinema em Cartaz* destaca a importância dos ilustradores e ateliers na construção da linguagem visual do cinema, valorizando o cartaz como objeto artístico e não apenas funcional (Ginga, 2017). A assinatura do atelier, bem como a eventual presença de um logotipo permite não apenas identificar a autoria, mas também estabelecer uma cronologia relativa dos cartazes, considerando a evolução da sua marca gráfica.

A análise dos cartazes revela ainda processos de adaptação associados à sua circulação internacional. Ainda que não tenha sido possível realizar um cotejamento sistemático com exemplares franceses originais dos cartazes analisados, os próprios objetos preservam indícios materiais do seu processo de circulação transnacional. Observa-se que os cartazes não sofreram alterações compositivas significativas entre diferentes contextos de exibição, sendo acrescentados apenas elementos textuais em português sobre a composição original francesa.

No caso de *Une Brute Humaine/A Féra Humana*, por exemplo, percebe-se a sobreposição de inscrições em português diretamente sobre o cartaz original, sem modificação da imagem ou da organização compositiva. Já no exemplar traduzido como *A Féra Humana*, embora a adaptação seja menos evidente à primeira vista, a presença da assinatura parisiense da casa litográfica confirma a origem francesa da impressão, indicando posteriormente a adição de textos em português para circulação local. Os elementos citados reforçam não apenas a circulação internacional dos filmes



de Camille de Morlhon, mas também a reutilização e adaptação dos próprios materiais promocionais em contextos específicos de exibição.

A presença de versões traduzidas, como no caso de *Une Brute Humaine* transformado em *A Féra Humana*, bem como a inclusão de indicações em português, como “HOJE” ou referências a dias da semana, indica a utilização dos cartazes em contextos de exibição local. Os elementos demonstram que o cartaz não deve ser entendido como um objeto fixo e imutável, mas antes como um suporte adaptável, sujeito a intervenções conforme o contexto de utilização. A tradução dos títulos, a sobreposição de textos e a atualização de informações temporais revelam estratégias de reutilização e recontextualização, que respondem tanto a necessidades comerciais quanto a condições materiais da exibição.

Um exemplo particularmente elucidativo é o cartaz de *Sacrifice Surhumain* (JAV_2832), no qual se observa que a palavra “HOJE” parece ter sido aplicada sobre uma inscrição anterior — possivelmente “ESTREIA”. A intervenção sugere que o cartaz foi reutilizado em diferentes momentos de exibição, sendo atualizado conforme a programação. Tal prática evidencia que os cartazes não eram concebidos para uso único, mas integravam um circuito de reutilização, condicionado pelo custo relativamente elevado da produção litográfica.

A produção das impressões implicava um investimento, o que favorecia a sua reutilização e adaptação ao longo do tempo (Lahham, 2025). Nesse sentido, o cartaz registra as marcas da sua circulação, uso e transformação. Esses objetos constituem testemunhos materiais da circulação, evidenciando as transformações que acompanham o deslocamento dos filmes entre contextos culturais distintos.

Considerados no seu conjunto, os cartazes analisados podem ser entendidos como documentos históricos que articulam múltiplas dimensões: estética, material, industrial e cultural. A sua análise permite não apenas compreender as estratégias de promoção dos filmes, mas também reconstruir aspectos da sua produção e circulação.

A presença simultânea de elementos visuais e textuais (imagens, títulos, nomes de produtoras e indicações de exibição) transforma o cartaz num objeto complexo, que condensa informação sobre o filme e o contexto em que foi apresentado. Desse modo, o cartaz funciona como um ponto de convergência entre diferentes níveis de análise, oferecendo uma perspectiva privilegiada sobre o cinema.

3 ANÁLISE ESTÉTICA DOS CARTAZES

A análise dos cartazes associados aos filmes de Camille de Morlhon evidencia a existência de uma linguagem visual coerente e sistemática, fortemente marcada pela produção do Atelier Faria para a Pathé. Os cartazes seguem princípios de organização que articulam narrativa, legibilidade e impacto visual, revelando soluções gráficas voltadas tanto para a promoção do espetáculo quanto para a construção de uma leitura imediata da cena representada.

Para compreender a organização visual, foram considerados elementos como a composição, a cor, a hierarquia visual, a direção do olhar e a expressividade dos gestos.



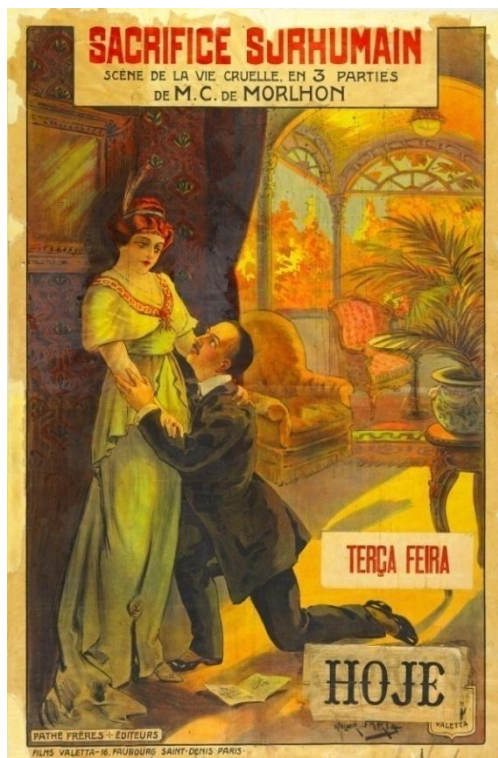
Como vimos, eles estruturam, em conjunto, aquilo que se pode designar como uma sintaxe visual, ou seja, um sistema de relações formais que organiza a imagem e orienta a interpretação do observador. Partindo dos pressupostos evidenciados por Mitchell já mencionados, os cartazes analisados estabelecem relações dinâmicas com o observador, sobretudo através da construção da cena em torno de um núcleo dramático principal, frequentemente colocado em posição dominante na composição.

Os cartazes analisados reproduzem e amplificam essas características, funcionando como condensações visuais do drama cinematográfico. A sua leitura exige, portanto, a articulação entre uma análise formal e a compreensão do contexto narrativo e cultural em que se inserem.

O cartaz de *Sacrifice Surhumain/Sacrifício Sobre-humano* (Morlhon, 1914) (Figura 1), do Atelier Faria e associado à Pathé Frères, constitui um exemplo paradigmático dessa lógica. A composição organiza-se em torno do que se identifica como o núcleo dramático central, estruturado segundo um eixo compositivo claramente definido e que acentua a teatralidade. A cena apresenta uma figura masculina ajoelhada perante uma figura feminina, estabelecendo uma hierarquia visual imediata. A posição inferior do corpo masculino, combinada com a inclinação do tronco e a direção do olhar, conduz o espectador para o ponto de tensão dramática, enquanto a verticalidade da figura feminina reforça a sua posição dominante.



Figura 1 – *Sacrifice Surhumain*(JAV_2832)



Fonte: Coleção Joaquim António Viegas, Museu Municipal de Faro.

Tal organização corresponde a uma sintaxe visual centrípeta, em que todos os elementos convergem para o centro da ação. A profundidade limitada do espaço e a frontalidade das figuras remetem diretamente para a encenação teatral, reforçando a ideia de que o cinema dos primeiros anos herda fórmulas expressivas do teatro, privilegiando a legibilidade imediata da ação. Dessa forma, o cartaz condensa um momento de clímax narrativo do filme, traduzindo no seu meio a lógica melodramática baseada na oposição moral e na intensidade emocional.

A construção da figura humana assume, em todos os cartazes analisados, um papel central na comunicação visual. A expressividade gestual, marcada por poses amplificadas e movimentos claros, transmite a ação e a emoção de forma imediata. Como demonstrado no estudo da obra de Cândido de Faria, a clareza narrativa e a legibilidade visual são princípios estruturantes da sua produção (Alonso Filho; Goulart, 2018). Nos cartazes analisados, a clareza se traduz na tipificação das personagens, ora figuras de autoridade, ora vítimas ou antagonistas, identificáveis através da pose, da direção do olhar e da relação espacial entre corpos.

Os cartazes de *Une Brute Humaine/A Féra Humana* (Morlhon, 1913) (Figura 2, 3 e 4) revelam, contudo, variações dentro do mesmo sistema visual. Os dois exemplares assinados pelo Atelier Faria (Figura 2 e 3) apresentam uma cena coletiva, estruturada por linhas diagonais que sugerem movimento e conflito. A multiplicidade de figuras propicia uma leitura dinâmica, em que o olhar do espectador percorre a imagem através das relações de tensão entre os corpos.



Figura 2 – *Une Brute Humaine*(JAV_2825)



Fonte: Coleção Joaquim António Viegas, Museu Municipal de Faro.

Figura 3 – *Une Brute Humaine*(JAV_2953)



Fonte: Coleção Joaquim António Viegas, Museu Municipal de Faro.



Os dois cartazes seguem claramente o padrão estético associado à produção da Pathé, tanto na organização da cena como na intensidade dramática. Observa-se, porém, que um dos exemplares apresenta sinais mais evidentes de uso, apesar de não ser aquele que possui o título traduzido. Isso nos permite levantar a hipótese de utilização diferenciada dos cartazes, não sendo possível determinar, com certeza, qual deles circulou mais amplamente.

Num terceiro cartaz do mesmo filme (Figura 4), a composição altera-se significativamente. A cena é reduzida a uma única figura masculina central, que ocupa o eixo vertical da imagem. A postura dominante e a expressão intensa concentram a atenção no personagem, resultando numa composição mais estática e direta. Ao contrário dos anteriores, este cartaz privilegia a identificação do protagonista em detrimento da ação coletiva.

Este não apresenta assinatura do Atelier Faria e afasta-se dos padrões compositivos característicos do atelier. Mesmo assim, apenas a partir dessa ausência, não podemos atribuir ou excluir definitivamente a participação do atelier. O cartaz mantém elementos comuns ao universo visual do período, como o uso de contrastes cromáticos marcados e a dramatização da expressão facial, evidenciando uma continuidade, ainda que parcial, com as estratégias visuais do cinema desse período.

Figura 4 – *A Féra Humana*(JAV_2847)



Fonte: Coleção Joaquim António Viegas, Museu Municipal de Faro.

Os cartazes de *Sous l'uniforme/Sob o Uniforme* (Morlhon, 1915) também apresentam duas soluções visuais distintas, que evidenciam diferentes formas de construção da narrativa. No primeiro exemplar (Figura 5), a composição é mais complexa e claramente orientada para as funções de narrativa. A ação decorre num



espaço interior, onde um pai se despede da filha num momento de carga emocional, sugerindo a sua partida para o serviço militar sem garantia de regresso.

As personagens distribuem-se em diferentes planos, criando uma relação dinâmica entre os corpos e o espaço. No centro da composição, o gesto do soldado que abraça a filha estabelece o núcleo dramático da cena. A partir desse ponto, o olhar do observador é conduzido por um duplo movimento oblíquo: das figuras do pai e da criança para a mãe, e daí para o soldado que aguarda junto à porta. Elementos secundários, como os criados posicionados de forma mais recuada, reforçam a leitura da cena.

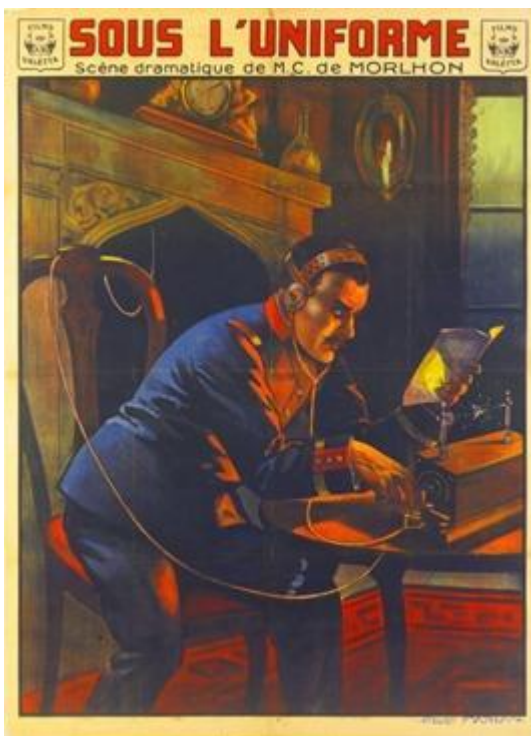
Figura 5 – *Sous L'uniforme*(JAV_2930)



Fonte: Coleção Joaquim António Viegas, Museu Municipal de Faro.



Figura 6 – *Sous L'uniforme*(JAV_3054)



Fonte: Coleção Joaquim António Viegas, Museu Municipal de Faro.

Já o segundo cartaz (Figura 6) apresenta uma solução distinta, centrada numa figura militar isolada. A personagem ocupa o eixo central da composição, com postura firme e concentrada, sugerindo um momento posterior à cena de despedida anteriormente representada. Trata-se, aparentemente, do mesmo soldado já em contexto de missão, agora afastado do espaço doméstico.

A ação desloca-se para a interação com um dispositivo de comunicação elétrica, o telégrafo sem fios, que o soldado opera com atenção. O gesto controlado e a proximidade entre o corpo e o aparelho reforçam a centralidade da ação, enquanto a expressão concentrada da figura sugere responsabilidade e tensão. A composição torna-se mais estática e direta, privilegiando a relação entre humano e tecnologia, em contraste com a dimensão interpessoal, emocional e coletiva do primeiro cartaz.

O contraste é reforçado tanto ao nível temático quanto ao nível da iluminação. Enquanto o primeiro cartaz apresenta uma cena interior mais clara, com iluminação distribuída que valoriza a interação entre as personagens e a dimensão afetiva da despedida, o segundo recorre a um ambiente mais escuro e contrastado, dominado por tonalidades frias e por uma luz focal que incide sobre o soldado e o aparelho.

O cartaz de *La fleuriste de Toneso/A Florista de Toneso* (Morlhon, 1913) (Figura 7) apresenta uma composição centrada na figura feminina, que assume o papel principal na construção da narrativa visual. Embora não seja um cartaz assinado pelo Atelier de Cândido de Faria, aproxima-se esteticamente da produção associada a esta casa litográfica, quer na organização da cena, quer na intensidade dramática da representação.



Figura 7 – La Fleuriste de Toneso (JAV_2846)



Fonte: Coleção Joaquim António Viegas, Museu Municipal de Faro.

Nesse contexto, é relevante considerar a obra de Maurice Lalau, o autor do cartaz, artista francês multifacetado cuja produção não se limitou à litografia, abrangendo também ilustração e diversas técnicas de gravura. Lalau desenvolveu uma linguagem visual marcada pela minúcia e pela construção de ambientes narrativos densos, particularmente visível nas suas ilustrações para obras literárias, como a edição de 1910 de *The Romance of Tristram and Iseult*, traduzido por Florence Simmonds a partir da reconstrução de Joseph Bédier.

A sua produção caracteriza-se pelo uso de cores ricas e pela representação cuidadosa de interiores e exteriores, em que cada elemento, dos objetos do cotidiano às figuras secundárias, contribui para a construção de uma narrativa visual completa (Art of Narrative, 2011). Para além disso, trabalhou como litógrafo e cartazista, desenvolvendo processos de impressão em cores, o que reforça a sua relevância no contexto da cultura visual do início do século XX (Artvee, [2024?]).

A cena representada no cartaz sugere um momento de forte carga emocional, coerente com a narrativa melodramática do filme. A figura feminina surge nos braços de um homem, possivelmente quando é encontrada pelo notário, embora, sem o contexto completo da narrativa, não seja possível identificar com precisão a personagem masculina. Ainda assim, a composição enfatiza claramente a protagonista, cuja expressão e postura indicam vulnerabilidade, reforçando a dimensão trágica da história.

A organização da imagem estrutura-se em torno da figura central, com os elementos restantes funcionando como enquadramento narrativo. O olhar do observador é dirigido diretamente para a personagem feminina, estabelecendo uma



relação imediata com o seu estado emocional, em detrimento da representação de uma ação coletiva ou de uma narrativa mais complexa.

A tipografia e os elementos textuais desempenham um papel fundamental na organização do cartaz. O título do filme surge geralmente em posição de destaque, integrado na composição de forma a reforçar a leitura imediata da imagem.

Mais do que representar o filme, os cartazes funcionam como dispositivos de antecipação do espetáculo. A imagem não procura reproduzir uma cena de forma literal, mas antes condensar e intensificar o seu potencial dramático. Como sublinhado no estudo da obra de Cândido de Faria, o cartaz tem como função principal captar a atenção do público e suscitar curiosidade, operando como elemento central na atração do espectador (Alonso Filho; Goulart, 2018). Nesse sentido, o cartaz deve ser entendido como uma extensão do próprio espetáculo cinematográfico, participando na construção da experiência do público.

4 CIRCULAÇÃO E EXIBIÇÃO DOS FILMES EM PORTUGAL

Para além da sua dimensão visual, os cartazes cinematográficos constituem documentos fundamentais para a compreensão dos processos de produção e circulação dos filmes. As informações neles presentes, como os nomes de produtoras, realizadores, ilustradores e distribuidores, permitem reconstituir redes industriais e trajetórias de difusão que, de outro modo, permaneceriam parcialmente invisíveis.

A recorrência da Pathé Frères nos cartazes analisados constitui um elemento central para a sua contextualização. Enquanto uma das principais empresas da indústria cinematográfica francesa, a Pathé desempenhou um papel determinante na padronização dos processos produtivos e na expansão internacional do cinema.

Como destaca Richard Abel, a Pathé desenvolveu um sistema integrado que incluía produção, distribuição e exibição, permitindo-lhe dominar vastos mercados e impor modelos estéticos e narrativos (Abel, 2005). A inserção do seu nome nos cartazes não só identifica a origem industrial dos filmes, mas funciona também como um selo de legitimidade e de qualidade.

A presença da marca Films Valetta nos cartazes introduz uma dimensão adicional na análise das redes de produção. Embora muito menos estudada que a Pathé, essa produtora evidencia a existência de estruturas complementares no seio da indústria cinematográfica francesa, refletindo a sua crescente complexidade e diversificação. A associação de Camille de Morlhon à Valetta indica uma fase da sua carreira marcada por uma maior autonomia criativa, ainda que inserida num sistema industrial mais amplo, no qual a Pathé surge frequentemente como entidade responsável pela edição, pelo aluguel e pela comercialização de filmes e aparelhos. A articulação entre diferentes níveis de produção confirma que o cinema dos primeiros anos se desenvolve através da interação entre múltiplos agentes e estruturas.

Um dos elementos mais relevantes dos cartazes analisados é a presença da assinatura do Atelier Faria. Essa identificação permite introduzir a questão da autoria



no campo da produção gráfica, frequentemente secundarizada em relação à produção cinematográfica.

A produção de cartazes pelo Atelier Faria deve ser entendida no contexto das transformações da cultura visual do período, marcada por novas formas de percepção e de consumo de imagens. Através do estudo dos cartazes, podemos, assim, “compreender a nova cultura visual imposta pela *belle époque* e, sobretudo, o novo estatuto do olhar inaugurado neste período” (Gaudêncio Junior, 2023, p. 54). Nesse contexto, os cartazes do artista não se limitam à representação de cenas cinematográficas, sendo “ricos na sua relação com outras imagens e referências iconográficas” (Gaudêncio Junior, 2023, p. 54).

A produção de Faria deve ainda ser entendida no âmbito das relações entre o cartaz e a cultura visual urbana do início do século XX, nas quais o artista desempenhou um papel relevante enquanto colaborador da indústria cinematográfica, particularmente no contexto da Pathé (Gaudêncio Junior, 2023). A análise das assinaturas presentes nos cartazes permite, por sua vez, identificar diferentes fases na evolução do atelier: uma fase inicial marcada pela assinatura individual do artista; uma segunda fase correspondente ao processo de institucionalização enquanto atelier; e uma fase posterior caracterizada pela introdução de um logotipo. Os cartazes analisados situam-se num momento intermediário desse processo, no qual o atelier já se afirma como entidade produtora, embora ainda não apresente uma identidade gráfica plenamente consolidada.

Esse *corpus* apresenta, ainda, elementos que indicam a sua utilização em contextos de exibição específicos, nomeadamente em Portugal. A presença de textos em português, como títulos traduzidos (*A Féra Humana*) ou indicações temporais (“HOJE”, “TERÇA-FEIRA”), sugere uma adaptação direta para o público nacional.

Os elementos em questão permitem estabelecer uma ligação entre os cartazes e os espaços de exibição, como teatros e salões cinematográficos, onde eram utilizados como instrumentos de promoção imediata. A sua função não se limitava à divulgação geral do filme, mas incluía também a comunicação de informações práticas sobre sessões específicas.

A circulação internacional do cinema francês implicava a adaptação dos filmes e dos seus materiais promocionais a diferentes contextos culturais. Os cartazes constituem testemunhos concretos desse processo, evidenciando a forma como o cinema se inscreve em redes transnacionais de circulação.

Nesse sentido, os cartazes não devem ser considerados apenas como representações visuais dos filmes, mas como fontes históricas que permitem compreender a articulação entre diferentes níveis da indústria cinematográfica. A sua leitura integrada, combinando análise visual e leituras ao nível das materialidades, revela-se fundamental para a reconstrução do contexto em que foram produzidos e utilizados.



4.1 O caso português

A presença do cinema francês em Portugal durante o período do cinema mudo foi particularmente significativa, inserindo-se num quadro mais amplo de circulação internacional de filmes europeus. Antes da Primeira Guerra Mundial, o cinema francês dominava numerosos mercados internacionais, tendo como benefício redes de distribuição bem estruturadas. Portugal não foi exceção, recebendo regularmente produções provenientes de companhias como a Pathé Frères.

De acordo com Carrega (2023), o cinema francês assumiu uma posição dominante nas salas portuguesas durante a primeira década do século XX, beneficiando-se da capacidade de produção e distribuição de companhias como a Pathé Frères e a Gaumont. A presença constante do cinema francês contribuiu para a formação dos gostos do público e para a consolidação do cinema enquanto forma de entretenimento.

No início do século XX, Portugal não dispunha ainda de uma rede consolidada de salas exclusivamente dedicadas à exibição cinematográfica. Os filmes eram apresentados em espaços diversos, incluindo teatros, salões de espetáculo e recintos temporários, muitas vezes integrados em programas mais amplos de entretenimento.

Entre os espaços de exibição mais relevantes, destacam-se salas como o Salão Ideal e o Chiado Terrasse, em Lisboa, bem como diversos teatros adaptados à projeção cinematográfica. Nesses locais, o cinema coexistia com outras formas de espetáculo, como o teatro de variedades e as exibições musicais, mantendo a sua ligação à cultura do espetáculo.

Os salões itinerantes desempenharam um papel fundamental na disseminação do cinema em Portugal, particularmente fora dos grandes centros urbanos. Integrados frequentemente em feiras e eventos populares, esses espaços permitiram levar o cinema a públicos diversificados.

Segundo Carrega (2023), os salões eram estruturas precárias, muitas vezes construídas em madeira e lona, mas desempenharam um papel decisivo na popularização do cinema enquanto forma de lazer. A sua mobilidade permitia acompanhar circuitos regionais, contribuindo para a difusão das imagens animadas em diferentes localidades.

A programação cinematográfica era frequentemente divulgada através da imprensa, que desempenhava um papel essencial na mediação entre filmes e público. Os anúncios incluíam títulos, horários e, por vezes, descrições das obras, constituindo hoje fontes fundamentais para a reconstrução dos circuitos de exibição.

Como enfatiza Carrega (2023) a utilização de jornais da época como fonte documental permite compreender não apenas a programação, mas também a recepção dos filmes e o papel do cinema na sociedade.

A análise das fontes revela ainda a forte presença de filmes franceses, frequentemente elogiados pela imprensa local, o que confirma a sua centralidade no panorama cinematográfico português. A programação era frequentemente anunciada na imprensa, com destaque para os títulos dos filmes, os horários das sessões e, por vezes, descrições sumárias das obras.



A circulação dos filmes em Portugal não se limitava aos grandes centros urbanos. Como demonstra o autor, localidades periféricas, como Faro, Tavira e Olhão, situadas na região mais ao sul de Portugal, integravam-se nos circuitos nacionais de exibição, muitas vezes através de ligações com Lisboa e Porto (Carrega, 2023).

A circulação dos filmes de Camille de Morlhon em Portugal insere-se num sistema mais amplo de distribuição internacional, no qual os materiais promocionais desempenham um papel fundamental. A expansão do cinema francês foi acompanhada pela adaptação dos seus produtos a diferentes mercados, tanto ao nível dos filmes, como dos suportes de divulgação.

Os cartazes constituem exemplos concretos dessa adaptação, evidenciando a forma como imagens e textos são ajustados para responder às expectativas e necessidades de públicos específicos. Isso não implica necessariamente uma alteração da imagem central, mas pode envolver modificações na tipografia, na língua e na organização da informação.

A análise desses elementos permite compreender o cinema não apenas como produto artístico, mas como fenómeno cultural em circulação, sujeito a transformações que refletem a sua inserção em diferentes contextos sociais. Como evidenciado por Carrega (2023), o cinema afirmou-se rapidamente como prática social transversal, alcançando diferentes camadas da população e consolidando-se como forma dominante de entretenimento.

5 CONCLUSÃO

A análise dos cartazes cinematográficos associados a filmes de Camille de Morlhon permitiu demonstrar a sua complexidade enquanto artefatos situados na interseção entre imagem, indústria e cultura visual. Longe de constituírem meros suportes promocionais, os cartazes revelam-se dispositivos fundamentais na mediação entre o filme e o público, condensando em imagens fixas as estratégias narrativas, emocionais e espetaculares que caracterizam o cinema dos primeiros anos.

Do ponto de vista histórico, a leitura dos cartazes confirma a inserção da obra de Morlhon no processo de consolidação do cinema francês durante a primeira década do século XX, marcado pela articulação entre criação artística e organização industrial. O cinema desenvolve-se simultaneamente como arte e como indústria, sendo as suas formas condicionadas por fatores técnicos, económicos e sociais. A presença de referências a produtoras como a Pathé Frères e a Films Valetta nos cartazes analisados evidencia precisamente essa dimensão, permitindo situar os filmes no interior de redes de produção e distribuição transnacionais.

A análise estética demonstrou, por sua vez, que os cartazes mobilizam uma linguagem visual fortemente marcada pela influência do teatro e da cultura do espetáculo. A centralidade do gesto, a organização teatral da composição, a utilização expressiva da cor e a ênfase em momentos de intensidade dramática correspondem às características do melodrama cinematográfico.



Paralelamente, a consideração da materialidade dos cartazes — incluindo técnicas de impressão, assinaturas de ateliers e informações editoriais — permitiu abordá-los enquanto documentos históricos. A identificação do Atelier Faria, bem como a análise das suas variações formais, contribuiu para a compreensão dos processos de produção gráfica e para a construção de uma cronologia relativa dos cartazes. Tal como evidenciado em *Cinema em Cartaz*, esses elementos confirmam o papel dos ilustradores na definição da imagem visual do cinema (Ginga, 2017).

A dimensão transnacional do cinema das origens tornou-se particularmente visível através da análise da circulação dos cartazes em Portugal. A presença de títulos traduzidos e de indicações de exibição em português revela processos de adaptação cultural que acompanham a difusão dos filmes. A expansão do cinema francês implicou a sua adaptação a diferentes contextos nacionais, tanto ao nível das obras quanto dos seus materiais promocionais. Os cartazes constituem, assim, testemunhos concretos das dinâmicas de circulação e recepção.

Em síntese, o presente estudo demonstrou que os cartazes cinematográficos devem ser entendidos como fontes privilegiadas para a história do cinema, permitindo articular análise estética, materialidade e contexto histórico. Ao evidenciar a sua dupla natureza — simultaneamente imagens e documentos —, esta investigação contribuiu para uma compreensão mais ampla da cultura visual do cinema das origens, destacando o papel dos cartazes na construção e difusão do espetáculo cinematográfico.

REFERÊNCIAS

ABEL, R. (ed.). **Encyclopedia of early cinema**. London: Routledge, 2005.

ALONSO FILHO, G.; GOULART, P. C. A. **Affiches**: Cândido de Faria: um brasileiro em Paris = Un Brésilien à Paris: 1882–1911. Vargem Grande Paulista: A9 Editora; São Paulo: ESPM, 2018.

ART OF NARRATIVE. **Maurice Lalau – Romance of Tristram and Iseult**. 2011. Disponível em: <https://artofnarrative.blogspot.com/2011/11/maurice-lalau-romance-of-tristram-and.html>. Acesso em: 2 abr. 2026.

ARTVEE. **Maurice Lalau (French, 1881–1961)**. [S. l.], [2024?]. Disponível em: <https://artvee.com/artist/maurice-lalau/>. Acesso em: 2 abr. 2026.

CARREGA, J. M. N. 1898–1919: os primeiros anos do cinema no sotavento algarvio. **Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes**, Faro, Portugal, n.Especial, p. 78–93, julho 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.34623/na3b-cy92>. Acesso em: 2 abr. 2026.



GAUDÊNCIO JUNIOR, N. Faria, um maître do cartaz cinematográfico. **Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes**, Faro, Portugal, v. 3, n. 2, p. 52–63, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.34623/zx8b-b848>. Acesso em: 2 abr. 2026.

GINGA, A. (coord.). **Cinema em cartaz**: early film posters. Faro: Museu Municipal de Faro, 2017.

LAHHAM, B. E. **Espetáculo em cartaz**: o circo na cultura visual através da coleção de Joaquim António Viegas (1896–1926). 2025. Dissertação (Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2025.

LE ROY, É. Filmographie de Camille de Morlhon. 1895. **Revue d’histoire du cinéma**, França, n. 5–6, p. 8–25, 1989. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1989_num_5_1_918. Acesso em: 2 abr. 2026

MITCHELL, W. J. T. What do pictures really want? **October**, Cambridge, n. 77, p. 71–82, Summer 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778960>. Acesso em: 26 mai. 2026.



DECLARAÇÃO DE CONTRIBUIÇÃO DOS(AS) AUTORES(AS)

Contribuição	Bruna El Lahham	Hugo Daniel da Silva Barreira
1. Conceituação	X	X
2. Curadoria de dados	X	X
3. Análise formal	X	
4. Obtenção de financiamento		X
5. Investigação	X	X
6. Metodologia	X	
7. Administração do projeto		X
8. Recursos	X	
9. Software	X	
10. Supervisão		X
11. Validação		X
12. Visualização		X
13. Redação (rascunho/original)	X	
14. Escrita (revisão e edição)	X	



DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse com o artigo “Os cartazes cinematográficos de Camille de Morlhon e a estética do cinema francês dos primeiros anos”.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no artigo e na seção “Materiais suplementares”.

DECLARAÇÃO DE USO DE IA

A ferramenta de inteligência artificial CHAT-GPT foi utilizada para auxiliar na revisão técnico-gramatical do texto e normalização de referências.

Revisado por: Leticia Rolim de Souza
E-mail: leticia.rolim@unifesp.br