

Cientistas e Vagabundos: história de um mundo perdido entre Agee e Chaplin

Luís Mendonça

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Resumo: Está na hora de se recuperar o “mundo perdido” que ligou dois dos espíritos mais versáteis e fascinantes do século XX: Charles Chaplin e James Agee. Da paixão deste crítico e poeta norte-americano pelo cinema, e em particular pela obra desse gigante do drama e do burlesco, vai nascer um argumento sobre a possibilidade de um mundo com Charlot para lá do fim do mundo e para lá do fim do mudo. Contudo, tendo ficado por filmar, esta história apocalíptica sobre uma humanidade dividida entre “Cientistas e Vagabundos” não foi para lá do seu “fim”. O que este ensaio procura é exactamente isto: dar um “fim para lá do fim” a esse objecto, acender a sua memória e o seu sentido de existir.

Palavras-chave: fim do mundo, fim do mudo, bomba atómica, Holocausto, Charles Chaplin, James Agee, Jean-Luc Godard

Abstract: It's time to recover the “lost world” that connects two of the most versatile and fascinating spirits of the twentieth century: Charles Chaplin and James Agee. From that American critic and poet's passion for cinema, particularly for the work of that giant of drama and slapstick, will spring out a screenplay about the possibility of a world with the Tramp beyond the end of the world and the end of the silent era. However, since it was never filmed, this apocalyptic story about an humanity divided between “Scientists and Tramps” didn't go beyond its “end”. What this essay searches for is exactly this: to give end beyond the end of this object, enlightening its memory and its sense of existence.

Keywords: end of the world, end of the silent era, atomic bomb, Holocaust, Charles Chaplin, James Agee, Jean-Luc Godard

“[...] e o ecrã foi preenchido com a cidade e a calçada de uma rua lateral de uma cidade, uma longa fila de palmeiras e ali estava Charlie”. Estas palavras preenchem a primeira página do primeiro capítulo do romance póstumo do crítico, poeta e cineasta James Agee: *A Death in the Family*.

O episódio da ida do pequeno Rufus (*alter ego* do autor, que tinha o nome completo James Rufus Agee) e do seu pai ao cinema, para ver “that horrid little man!”, como o descreve a sua mãe, surge-nos, assim, como a mais distante recordação que aquele tem da sua infância. Uma memória que reúne os seus dois maiores heróis nesse tempo: Chaplin e o seu pai, que haveria de falecer pouco tempo depois num acidente de automóvel. Quem, em certa medida, ficou dessa doce e inocente experiência do mundo da infância foi o “horrid little man” e a ele Agee irá dedicar algumas das suas mais contagiantes “cartas de amor” ao cinema. No texto “A feeling of sad dignity”, Robert Warshow dá expressão à imagem metafórica segundo a qual Chaplin “é a encarnação da infância” (1970: 231).

Para Agee, Chaplin encarnava a possibilidade de continuação da infância, que havia ficado suspensa desde a morte do pai. O cinema era um lugar de pais ausentes e muito essencialmente *era* a infância. Certíssimo, Agee não discordaria de todas estas lucubrações do crítico Serge Daney (1993: 234; 2007: 49), mas, primeiro que tudo, a infância *fazia-se carne* em Chaplin/Charlot – e, como tal, em Agee, o cinema confundir-se-ia com ele. Chaplin não era redutível apenas à figura retórica da metáfora, no modo excêntrico como percepcionava o mundo e se relacionava com os outros – “como uma criança ele estava aprisionado aos limites das suas próprias necessidades e compreensões”, descrevia Warshow (1970: 231) –, ele, Chaplin, ele, Charlot, acendia no ecrã, com as suas aparições, *pela sua presença*, a promessa do regresso ao estado livre e indómito da alma humana. Já adulto, cada novo título de Chaplin parece entrar na categoria, usada e abusada por Agee, de “melhor de sempre”. Este chega ao cúmulo de considerar como o melhor filme de 1942 *The Gold Rush*, clássico do mudo que já contava nesta altura com 17 primaveras, mas que havia sido relançado nesse ano numa montagem nova com narração e música do próprio Chaplin (Agee 2005a: 34 e 386-387).

A história deste amor pode ser contada entre duas das muitas cartas que Agee enviou ao padre episcopal James Harold Flye, um professor da escola primária com

quem desenvolve uma amizade que o acompanhará até ao fim da vida. Em 1936, um James Agee com 27 anos contava como havia sido maravilhoso ver o mais recente filme de Chaplin, *Modern Times*. Para ele, era como se outro dos seus grandes heróis, Beethoven, “estivesse a viver hoje e tivesse acabado outra sinfonia” (Agee/Flye 2014: s/p). Em 1950, um James Agee com 41 anos falava do seu ídolo com uma proximidade completamente diferente, mas a admiração mantinha-se intacta ou até mesmo, como se isso fosse possível, reforçada. O Deus descera à terra e fizera do seu devoto pregador um amigo, confidente e até colaborador. “Tenho particularmente estado muito com Chaplin e a sua mulher”, conta a Flye. Depois observa: “É muito interessante (para dizer o mínimo) ver como é de facto um homem de verdadeiro génio – que estou convencido que ele tem”.

Entre 1936 e 1950, várias foram as tentativas de aproximação de Agee a Chaplin, mas aquela que inicia a amizade ocorreu no dia da apresentação à imprensa de *Monsieur Verdoux* (1947). Nesta altura, a comunicação social e uma facção de Hollywood associavam Chaplin a suspeições de prática subversiva, conspiração e antipatriotismo. O *clown* mais amado do século XX era colhido pelo clima quente da “caça às bruxas”, que iria precipitar o exílio de Chaplin na Europa no ano de 1952. Em Dezembro de 1947, após o terrível acolhimento dado a *Monsieur Verdoux*, Chaplin ameaça frontalmente abandonar os Estados Unidos e declara guerra a Hollywood, pois esta “não tem mais nada a ver com o cinema que se supõe ser uma arte” (Eisenstein *et alii* 1969: 154). Antes, Agee vai destacar-se entre os seus colegas e erguer a voz naquela agitada conferência de imprensa em defesa do homem que dera tanto ao mundo e ao país que o recebera de braços abertos, quando Chaplin era apenas um palhaço pobre vindo do Reino Unido.

A sua recensão a *Monsieur Verdoux* estendeu-se, facto inédito em Agee, por três artigos escritos para *The Nation*, mais um, ligeiramente menos efusivo, para a *Time*. Agee faz a defesa quase “frame a frame” – a expressão é do próprio – do filme de Chaplin contra todas as acusações que lhe haviam sido dirigidas pela restante crítica. Acima de tudo, vê nele o terrível abandono da inocência da personagem do vagabundo a favor de uma outra, mais nuançada e contraditória, que reflecte exemplarmente o espírito do seu tempo. O subtítulo do filme era, pelo uso do plural, particularmente revelador: *A Comedy*

of Murders. Nas palavras do próprio Chaplin, *Monsieur Verdoux* era um filme “contra a guerra e a chacina fútil da nossa juventude” (Wranovics 2006: 53).

Esta era uma história originalmente sugerida por Orson Welles a Chaplin; o realizador de *Citizen Kane* fora buscar inspiração ao infame caso do psicopata Henri Désiré Landru, o “barba azul” francês que, após ser atirado para o desemprego, resolve fazer carreira a atacar a fortuna de mulheres solitárias. O *fait divers* foi transformado por Chaplin numa reflexão, chocante para a época, sobre a sociedade europeia saída da Grande Depressão e sob o efeito da Segunda Guerra Mundial. A data adstrita aos factos narrados em *Monsieur Verdoux* é como que uma pirueta que nos procura distrair do essencial: Verdoux fala ao Homem contemporâneo.

Sugere Jacques Lourcelles no seu *Dictionnaire du Cinéma*: “É esperado que o filme se situe durante os anos 30, mas a imensa desordem que ele testemunha mostra a que ponto Chaplin não ‘digeriu’ a Segunda Guerra” (1992: 979). As últimas palavras de Verdoux antes da sua condenação à forca são uma espécie de versão amargurada – as palavras saem como um lamento, doloridas, despedaçadas, desesperançadas – do “apelo à humanidade” feito pelo barbeiro judeu no discurso final em *The Great Dictator* (1940). Em diálogo com um jornalista, na cela que será a sua última morada, Verdoux transcende a sua circunstância específica e ascende a figura alegórica – como fazia quem? O “Tramp”, claro – onde ressaltam algumas das mais ferozes contradições morais do seu tempo.

Se o “tramp” era um *outsider* que procurava a simpatia do homem comum, Verdoux revela-se num “tramp” convertido aos vícios da sociedade do pós-guerra, uma sociedade baseada no trauma da extinção e do assassinio pela bomba. “I don’t know how can anyone be an example in these criminal times”. “You certainly are: robbing, murdering people”, replica o repórter. “That’s business”, diz Verdoux. “Well, other people don’t do business that way”, responde o jornalista. “That’s the history of many big businesses. Wars, conflicts. It’s all business. One murder makes a villain, millions a hero. Numbers sanctify, my good fellow”, remata Verdoux.

A desesperança na humanidade será uma das marcas da prosa de James Agee. A ligação, ainda pouco documentada, entre Godard e Agee permite-nos pensar a postura filosófica e política do crítico norte-americano em face das transformações por que a

Europa passa durante a segunda metade do século XX – e como essa postura se revia na paradoxal personagem de Chaplin. Com o Holocausto, o Homem deixa de acreditar no Homem. Com a bomba atômica, o Homem passa a acreditar na sua extinção por si mesmo. Agee não cede à euforia do fim da guerra ante os terríveis relatos e imagens que lhe chegam de Nagasáqui e Hiroxima.

No artigo escrito para a *Time* “The bomb”, publicado em 20 de Agosto de 1945, Agee fala de um evento que em segundos reduziu toda a guerra a uma “significância menor” (1945). Uma das maiores descobertas da ciência moderna, feita a partir da divisão do átomo, é testada “contra criaturas vivas ao invés de matéria morta”, o que criou “uma ferida sem fundo na consciência viva da raça humana”. Agee apela à reconciliação entre ciência e espírito: “Agora a razão e o espírito encontram-se no derradeiro terreno. Se qualquer um ou qualquer coisa vai sobreviver, eles têm de encontrar uma maneira para criar uma parceria indissolúvel”. Como veremos, esta luta por uma reconciliação entre razão e espírito será travada numa sátira que Agee vai escrever *a pensar em e a ansiar por* Charles Chaplin.

Não é por acaso que o nome de James Agee surge na dedicatória do episódio 3^A de *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), *La Monnaie de l’Absolu*. Na introdução às palestras que Godard dá em Montreal no ano de 1978, espécie de antecâmara para o seu projecto filmado, Michael Witt refere que este episódio “foca-se no cinema e na representação da guerra no contexto da tradição pictural do ocidente, através de referências particulares ao neo-realismo italiano” (2014: xvii). Através de uma história da devastação humana, Godard chega a Agee ou, na realidade, é para chegar a essa história que Godard parte de Agee. “A civilização está nos povos, a barbárie nos governos”, atira Godard em *over*. Noutro momento, parece parafrasear Monsieur Verdoux, quando diz: “Assassinar um homem é um crime, assassinar um povo é uma questão”. Estamos no domínio da modernidade cinematográfica: nas imagens circula uma interrogação de Bazin (“O que é o cinema?”) e excertos de filmes de Rossellini, tudo perpassado pela lembrança do Holocausto.

Agee escreverá para a *Harper’s Bazar* em 1952 uma das suas mais belas peças de prosa. Em jeito de alegoria orwelliana sobre os horrores dos campos de concentração, *A Mother’s Tale* é um pequeno conto sobre uma mãe que narra aos filhos histórias sobre o

lugar para onde os seus iguais foram levados e de onde nunca mais regressaram, salvo um... “[...] a história diz que houve um, *apenas* um que voltou, e ele contou o que aconteceu no comboio, e para onde o comboio foi e o que aconteceu a seguir” (Agee 2005b: 782). Esse sobrevivente escapou ao seu “destino” para avisar os outros: “*Derrubem as cercas’ [...] ‘Digam a toda a gente, em todo o lado’*”. O pormenor importante é que a mãe é uma vaca e os filhos os seus bezerritos. E o sobrevivente? O boi escapado do matadouro, que complementou os seus avisos com um apelo a todos da sua espécie: “*Nunca se deixem guiar. Os que puderem, matem o Homem. Os que não puderem, evitem-no’*”. Como é óbvio, Agee inverte metaforicamente os papéis: quem se comportou como gado destinado à matança cega ou à carnificina industrial foram as massas seduzidas pela propaganda dos governos nazis-fascistas. O leitor é o alvo da escrita de Agee.

E a imagem do idoso na cadeira de baloiço em *La Monnaie de l’Absolu*? É Uncle Birdie, que no início da produção do filme ia ser interpretado por um actor de Griffith, mas acabou por ser encarnado por James Gleason. Birdie Steptoe é o pobre velho alcoólatra que vive assombrado pelo fantasma da mulher e que poderá pouco para ajudar o casal de crianças em *The Night of the Hunter* (1955). James Agee foi o argumentista do filme de Charles Laughton e com ele assistiu a muitas sessões de filmes de Griffith no MoMA. Godard usa essa imagem de Uncle Birdie na sua cadeira de baloiço como Griffith usava a imagem da mãe a acalantar o bebé no berço em *Intolerance* (1916); como embalo para a História, como vaivém entre histórias, da estória para a História.

Nesse filme colossal, o pioneiro norte-americano, o grande arquitecto de Hollywood, propõe contar a história da humanidade como uma história de sucessivos actos de intolerância. A história da humanidade como documentação, reencenação, da barbárie. *Histoire(s) du Cinéma* também será isso, com a excepção de que conta a história do século XX *pela* história do cinema ou vice-versa, sem esquecer o grande “entre” que cola todas as peças deste *puzzle* construído em camadas: o espectador e, desde logo, o primeiro de todos os espectadores *daquele* filme, isto é, o próprio Jean-Luc Godard.

Godard será atingido particularmente pelo que lê na introdução de *Let Us Now Praise Famous Men*, livro escrito por Agee e com fotografias de Walker Evans, excerto

que entrará como uma espécie de “texto de apoio” no *pressbook* que o próprio irá conceber para *Sauve qui Peut (la Vie)* (1980). E, adiante, Godard irá citar algumas palavras de Agee no argumento de *For Ever Mozart* (1996). Nessa introdução, Agee afirma que, pelo uso “correcto” da fotografia ou do cinema, o homem pode aceder ao mundo no seu imediato, no “cru esplendor do que é” (Agee 2001, 9). A passagem de Agee é evocativa do que acabaria por ser o projecto *In the Street* (1946-1952), filme que realizou com Janice Loeb e Helen Levitt: capturar, apanhar ou surpreender a vida por forma a que, por exemplo, “o aspecto de uma rua debaixo da luz solar possa rugir no coração de si mesma como uma sinfonia, provavelmente como nenhuma sinfonia consegue” (*idem*: 9).

Nas entrelinhas desse episódio de *Histoire(s) du Cinéma* encontramos pistas sobre a relação do cineasta francês com “a escrita” de James Agee e a relação deste pensamento posto em imagens – elas que tão intimamente dialogam com a vida do crítico, jornalista, poeta e argumentista – com o inultrapassável acontecimento que foi a Segunda Guerra Mundial. Nessa incapacidade para superar o insuperável, Agee encontra uma comunhão perfeita com o espírito de Charles Chaplin. De tal modo foi assim que Agee tentará convencer Chaplin a adaptar um argumento escrito por si sobre Charlot numa Nova Iorque devastada por uma “super-bomba atómica” – um dos títulos deste argumento escrito em 1945, na ressaca da Segunda Guerra Mundial, seria, precisamente, *Scientists and Tramps* (Agee 2005a: 808), mas também ficou conhecido como *Tramp’s New World*.

A defesa pública que Agee fez de *Monsieur Verdoux* comoveu Chaplin, que lhe envia uma pequena carta agradecendo o apoio. Mais tarde, através de contactos amigos, Agee responde a essa carta com uma outra, que inclui o primeiro esboço do argumento que havia concebido para Chaplin. Nessa carta, enviada em 1948, Agee não perde a oportunidade de deixar o elogio ao seu ídolo, sabendo que dificilmente este aceitará fazer um filme cujo argumento não escreveu e que, para mais, recupere uma personagem que, para si, havia morrido com o final de *Modern Times* (1936): “Escrevo-lhe isto porque há uma forte possibilidade de não ter outra oportunidade para lho dizer. Você é o artista que eu mais venero, um dos seres humanos que eu mais amo, aquele por quem eu sinto a maior simpatia, compaixão e fidelidade” (Agee 2010: 23).

“O filme alterna e combina, e colide com, dois tipos de comédia – a ferocidade fria e amargura de Verdoux, e a comédia humanista do Tramp” (Wranovics 2006: 23). Agee desmonta assim o seu próprio argumento. O vagabundo será um dos poucos sobreviventes do desastre nuclear, mas não está só. Do grupo de sobreviventes que encontra gerar-se-á uma divisão entre Cientistas e Vagabundos. Do lado dos Vagabundos, onde Charlot interpreta o papel de messias, exaltam-se valores humanistas como a solidariedade, o amor e o instinto; do outro lado, a frieza intelectual e tecnocrática que conduziram o mundo à destruição e que, decerto, conduzirão de novo se sobre os Vagabundos vingarem os Cientistas. Nesta história, a divisória era clara: os “Humanistas” – um humanismo redescoberto a partir da ausência da humanidade ou de uma humanidade em vias de extinção – contra os Cientistas. Agee desenhava no seu *outline* as linhas gerais de um embate entre razão e emoção, totalitarismo e liberdade, onde o que está em jogo é “a vida e a morte da personalidade humana” (*idem*: 162-163).

“Aqueles que estão sob influência dos cientistas vivem mais e mais de acordo com a razão ‘pura’, e com a autoridade científica; menos seguindo o impulso, o sentimento, o desejo pessoal, ‘valores’ morais ou estéticos ou pessoais, julgamento individual e respeito próprio” (Wranovics 2006: 161). Já a comunidade que tem o Vagabundo como messias é feita à sua imagem, moldando-se portanto a partir do seu, descreve Agee, “childlike anarchism”; essa comunidade “é fluida, um equilíbrio constante entre democracia de mercado livre, socialismo democrático, e anarquismo; a sua estabilidade assenta no facto de ser pequena; de ser pré-industrial por escolha” (*ibidem*).

Desde logo, e de modo mais óbvio, esta divisão espelha um conflito entre duas maneiras de conceber as nossas experiências do mundo: a ordem apolínea, de um lado, e a desordem dionisíaca, do outro lado. Menos óbvio, e mais actual, é o conflito que se encena no seio de um debate entre duas culturas, que vai estar no centro do ensaio “Uma cultura e a nova sensibilidade” de Susan Sontag. A cultura artístico-literária e a cultura científica. A cultura artístico-literária dirige-se ao homem, aspirando a uma procura deste pelo belo. Esta é uma busca livre, aberta, hedonista, de auto-realização. Já a cultura científica dirige-se à memória, à acumulação de conhecimentos que visam a resolução de problemas.

Sontag, que escreve o texto em 1965, fala de uma nova sensibilidade em constituição, que em certo sentido aproxima os dois pólos entre si:

A nova sensibilidade é desafiadoramente pluralista; devotada tanto a uma atormentada seriedade como ao divertimento, à ironia, e à nostalgia. É também extremamente histórico-consciente, e a voracidade dos seus entusiasmos (e da superação desses entusiasmos) é rapidíssima. Da perspectiva privilegiada desta nova sensibilidade, a beleza de uma máquina ou da solução de um problema de matemática, de uma pintura de Jasper Johns, de um filme de Jean-Luc Godard, ou das personalidades e a música dos Beatles são acessíveis em pé de igualdade (Sontag 2004: 350).

À primazia da razão sobre a emoção, um desequilíbrio que se sente, mais que nunca, depois de Nagasáqui e Hiroxima, Agee dá o nome de totalitarismo – forma aniquiladora da individualidade, da, como lhe chama, personalidade humana. É contra as formas do totalitarismo – e não contra a ciência, como frisa Agee – que *Scientists and Tramps* é escrito e sonhado, mas – lamentavelmente – não realizado. Conta Wranovics que Chaplin terá gostado da ideia geral do filme, mas considerava-se já demasiado velho para pegar de novo na personagem do Vagabundo (Agee 2010: 26). Agee acabou por ser chamado a ser colaborador de Chaplin durante a rodagem de *Limelight* (1952), tornando-se depois seu amigo pessoal, até à data da morte inesperada do escritor nova-iorquino, rodava o ano de 1955. Tinha 45 anos.

Tramp's New World, este filme que nunca chegou a acontecer, era também um exercício sobre, primeiro, o cinema mudo – Agee sabia que tinha de convencer Chaplin a voltar a ser Charlot e, para tal, havia que “justificar” o mutismo da personagem e do seu mundo – e, segundo, sobre a imobilidade.

Em certa medida, e pegando numa parábola de ficção científica da autoria de René Clair, o que Agee propõe a Chaplin é a realização de uma espécie de *New York qui Dort*. Nesta Nova Iorque em ruínas, após primeira inspeção, Charlot não encontraria viva alma. Ele grita no meio da cidade deserta ansiando por uma resposta. A personagem do mudo procura um parceiro com quem falar. O mundo emudeceu com a bomba, mas nem por isso o vagabundo se sentiu mais feliz, mais em casa. A casa do vagabundo é a rua, mas a rua não é rua sem a agitação da multidão.

Agee transporá uma imagem de Nagasáqui e Hiroxima, que indelevelmente o marcara, para o argumento: as sombras das vítimas da bomba atômica que ficaram com

a sua “última imagem” impressa no chão ou na parede dos edifícios (Wranovics 2006: 27). Após a explosão, o vagabundo apressa-se a procurar sobreviventes: desde logo, o polícia que, como já era hábito, o perseguia pelas ruas da cidade. Pela primeira vez na sua vida, aponta com humor Agee, Charlot busca o polícia, que encontrará mas não de corpo inteiro. No seu lugar dá de caras com uma figura achatada impressa sobre o passeio. O pobre vagabundo sofrerá na pele, até encontrar outros sobreviventes e com eles estabelecer uma comunidade de “iguais”, os mesmos anseios do grupo de exploradores de *Paris qui Dort* (1924), eles que se deparam com uma cidade de movimento suspenso. Por muito que a solidão seja o grande luxo de que se pode usufruir numa grande cidade como Paris, e que na suspensão de todas as regras tudo seja possível, o grupo não demorará muito a procurar inteirar-se da origem do “problema”, por forma a devolver o movimento às pessoas e, com isso, “reanimar” a cidade, que é como quem diz: reacender a vida.

Contudo, no fim do argumento de Agee, vencerá a comunidade dos Cientistas, que acaba por conseguir seduzir com todo o tipo de *gadgets* os elementos da comunidade de Vagabundos. A imagem derradeira é um clássico em Chaplin: “No fim, ele [o Vagabundo] está, como é habitual, sozinho: retira-se do Novo Mundo para o crepúsculo, o último breve instante de existência que permanece para ele, para a espécie humana, para o próprio planeta”.

Bibliografia

Agee, James/James Harold Flye (2014), *Letters of James Agee to Father Flye*, Londres e Nova Iorque, The Neversink Library.

Agee, James (1945), "The Bomb", www.theopedproject.org/index.php?option=com_content&view=article&id=53:victory-the-peace-the-bomb&catid=35:featured-articles&Itemid=66 (último acesso em 09/10/2016).

-- (2001), *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin [1941].

-- (2005a), *Agee: Film Writing and Selected Journalism*, Nova Iorque, The Library of America.

-- (2005b), *Let Us Now Praise Famous Men, A Death in the Family, & Shorter Fiction*, Nova Iorque, The Library of America.

-- (2010), *Le Vagabond d'un Nouveau Monde*, Paris, Capricci.

Daney, Serge (1993), *L'Exercice a été Profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L.

-- (2007), *Postcards from the Cinema*, Londres, Berg Publishers [1994].

Eisenstein, Sergei *et alii* (1969), *Chaplin*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Lourcelles, Jacques (1992), *Dictionnaire du Cinéma: Les Films*, Paris, Éditions Robert Laffont.

Sontag, Susan (2004), *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, Lisboa, Gótica [1966].

Warshow, Robert (1970), *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, Nova Iorque, Atheneum.

Witt, Michael (2014), "Archeology of 'Histoire(s) du Cinéma'", in Godard, Jean-Luc, *Introduction to a True History of Cinema and Television*, Montreal, Caboose.

Wranovics, John (2006), *Chaplin and Agee*, Nova Iorque, Palgrave MacMillan.

Luís Mendonça é doutorado em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde tirou o seu mestrado no curso de Cinema e Televisão. Realizou vídeos, organizou ciclos, debates, produziu vários textos e aulas sobre cinema. É editor do *site* À pala de Walsh.