

Espelhos Vazios:
***Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945)**
e *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

Jeffrey Childs
(Universidade Aberta, CEG-UAb e CEAUL)



Mildred Pierce



Taxi Driver

As Margens do *Noir*

No seu merecidamente célebre artigo de 1972, “Notes on Film Noir”, o crítico e argumentista Paul Schrader refere que o *film noir* é definido, acima de tudo, pelo seu “tom e humor” (8), bem como pela transformação da sua própria autoconsciência enquanto construção cultural em actos explícitos de estilização: “Porque o *film noir* foi, antes de tudo, um estilo, porque resolveu os seus conflitos visualmente e não tematicamente, porque tinha consciência da sua própria identidade, conseguiu criar soluções artísticas para problemas sociológicos” (13).

O argumentista de *Taxi Driver* (1976) é frequentemente apontado como alguém que rejeita a definição de *film noir* como género em favor da ideia de estilo, mas uma leitura mais subtil do seu artigo sugere que é precisamente essa autoconsciência enquanto estilização da realidade que conduz inexoravelmente ao seu estatuto de género e à sua subsequente periodização, desintegração e reconstrução enquanto novos exercícios culturalmente específicos nas suas operações fundamentais: *noir* nórdico, *noir* asiático, *noir* latino-americano, etc. Assim, ao examinar este gesto de apropriação e re-significação, é revelador pensar sobre duas das sequências mais icónicas do *noir*, mediadas (por assim dizer) pelo dispositivo mais fundamental do género: o espelho. Essas sequências de espelhos, que, por sua vez, se reflectem mutuamente em formas que este capítulo se propõe explorar, são a sequência de abertura de *Mildred Pierce* (1945), de Michael Curtiz, e o momento de (auto)confrontação reflexiva em *Taxi Driver*, de Martin Scorsese.

À primeira vista, estes filmes têm pouco em comum: um trata das aspirações sociais e económicas fracassadas de uma dona de casa da classe média na Califórnia do pós-Segunda Guerra Mundial, enquanto o outro explora as frustrações e a psicose crescentes de um veterano do Vietname na Nova Iorque dos anos 70. Contudo, lidos em conjunto, os filmes quase parecem negativos fotográficos um do outro (ou reflexos invertidos), em que as imagens tradicionais de género se

desenrolam e se desfazem sob as pressões sociais de uma América a braços com as consequências de uma guerra recente.

Talvez o primeiro vislumbre desta relação peculiar possa ser encontrado no ensaio de Schrader, onde dois apontamentos a respeito do filme de Curtiz são feitos. O primeiro ocorre quando este identifica *Mildred Pierce* como um “*noir* romântico” (1972, 10), colocando-o ao lado de *The Big Sleep* (1948), de Howard Hawks. Na sua segunda menção, o autor destaca o filme como um dos *noirs* que exibem “[uma] ordem cronológica complexa” usada “para imergir o espectador num mundo desorientado em termos temporais, mas altamente estilizado” (1972, 11).

Schrader descreve um arco no desenvolvimento do *film noir* que vai do romântico ao “maníaco, neurótico” (10), à medida que o *noir* se degrada numa cópia pálida e frenética de si próprio, descrição que não seria desadequada ao seu próprio filme *Taxi Driver*. Na verdade, Schrader descreve esta “terceira fase” do *film noir* como uma de “acção psicótica e impulso suicida”, onde “[o] assassino psicótico [...] agora se torna o protagonista activo” (1972, 12). Talvez a maior divergência do filme em relação ao *noir* resida no facto de o seu assassino, Travis Bickle, ser uma representação mais integrada das forças que o rodeiam, sublinhada pelo final decididamente não *noir*:

Perto do fim, o *film noir* travava uma luta de vida ou morte com os materiais que reflectia; tentou fazer a América aceitar uma visão moral da vida baseada no estilo. Essa mesma contradição – promover o estilo numa cultura que valorizava os temas – forçou o filme *noir* a voltas e reviravoltas artisticamente revitalizantes. O *film noir* atacou e interpretou as suas condições sociológicas e, no final do período *noir*, criou um novo mundo artístico que ia além de uma simples reflexão sociológica, um mundo de maneirismo americano de pesadelo que era muito mais uma criação do que uma reflexão. (Schrader 1972, 13)

Embora *Mildred Pierce* e *Taxi Driver* apareçam em momentos muito diferentes do arco de desenvolvimento do *film noir*, deve ser sublinhado que ambos são filmes situados entre o *noir* e algo mais. No caso do filme de Scorsese, é o documentário, imergindo o espectador nos visuais crus da Nova Iorque dos anos 70, reminescente de *The Naked City* (1948), de Jules Dassin, ou *He Walked by Night* (1948), de Alfred L. Werker (e Anthony Mann). No caso do filme de Curtiz, é o melodrama: na verdade, é um melodrama enquadrado por um *film noir*, com a história dos problemas domésticos e da ascensão pessoal e profissional de Mildred inflectida pelo mistério em torno da busca de um assassino. O facto de o elemento *noir* servir para minar a ascensão melodramática de Mildred é algo que será considerado mais adiante.

Estilo e Género

Talvez a sequência mais marcante de *Mildred Pierce* seja a sua abertura. Ondas quebram na praia, como se distorcessem os nomes do elenco e da equipa técnica que aparecem “sob” elas. A câmara corta então para uma visão nocturna de uma casa à beira-mar, com um carro estacionado à frente com os faróis acesos. Um novo corte mostra uma vista mais próxima do carro e da casa, sendo o primeiro agora visualizado de forma subjectiva pela frente, num enquadramento que meticulosamente prepara o espectador para um plano médio americano. Dois disparos ecoam na noite em rápida sucessão, com um terceiro a coincidir com um corte imediato para o interior, onde a bala atinge um espelho de corpo inteiro à esquerda de um homem (Monte Beragon), que assume a pose de um *cowboy* em duelo. Um quarto tiro atinge o centro exacto do espelho, enquanto o quinto e o sexto acertam em Beragon, que agarra o peito e cai ao chão. Antes de perder a consciência, murmura o nome “Mildred”, enquanto a câmara recua ao longo do quarto, parando directamente em frente ao espelho rachado pelas balas, revelando apenas uma visão interna do espaço.

Há muito em jogo nesta sequência de abertura cuidadosamente elaborada. Do ponto de vista do enredo, a sequência introduz o mistério que irá atravessar todo o filme: quem é o assassino ausente? O uso do plano médio americano e da pose de *cowboy* adoptada por Beragon são referências evidentes ao *western* num filme que, como mencionado anteriormente, oscila entre o *film noir* e o melodrama. No entanto, esta referência cinematográfica activa as expectativas escópicas das sequências de duelos típicas do género: nomeadamente, os enquadramentos directos e alternados dos seus participantes. Isto enfatiza ainda mais a ausência do assassino, introduzindo, através dos estilos visuais típicos do *film noir*, um grau de incerteza epistemológica que persiste além das resoluções locais do enredo. Noutros textos, explorei a forma como o *noir* constrói essa incerteza estilisticamente através do uso de pontos de vista improváveis ou impossíveis¹.

Neste caso, a coincidência entre o assassino visualmente ausente e o espectador visualmente ausente é desconcertante, desencadeando uma busca narrativa pela identidade do assassino e um desasossegar da identidade da pessoa espectadora, através da perturbação da sua posição subjectiva. A ambiguidade de género desta posição subjectiva não é uma simples questão de correcção política; está inscrita ontologicamente na busca narrativa pela identidade da pessoa assassina. De facto, a menção do nome Mildred e os disparos desajeitados sugerem que a pessoa assassina/espectadora é uma mulher. Se o primeiro elemento não é incomum no *noir*, o segundo certamente é, assim como a narração em *voz off* com voz feminina que permeia o filme (Robertson 1990, 44). O efeito desta sequência inicial é criar uma forma distinta e desconcertante de incerteza narrativa e ontológica marcada pela questão do género.

¹ Cf. Jeffrey Childs, “Anamorfose no *Film Noir*”, 2019.

“Are you talking to me?”

No filme de Scorsese, a cena correspondente (e icónica) do espelho não ocorre até cerca de metade do filme, onde marca uma transição importante no desenvolvimento do protagonista, para a qual o espectador é cuidadosamente preparado através de gestos temáticos e estilísticos. O primeiro destes gestos é a sequência de abertura do filme, que começa com uma imagem quase alucinatória de um táxi a deslizar como um fantasma através de uma nuvem de vapor. O filme corta então para um *close-up* do protagonista (Travis Bickle), cujos olhos inquietos se movem rapidamente num rosto de outra forma impassível, antes de cortar novamente para imagens desfocadas pela chuva e riscadas pela luz das ruas de Nova Iorque, vistas por via de uma câmara subjectiva através do pára-brisas do táxi, estabelecendo imediatamente um paralelo entre o taxista e o espectador de cinema. De facto, a passividade extrema fustigada por imagens que vemos no rosto de Travis só é igualada pela da personagem Willard na sequência de abertura de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, que surgiria três anos depois. Coincidentemente ou não, ambos os filmes narram a transição de um personagem de espectador para participante.

A cena do espelho em *Taxi Driver* é, também, preparada pelo uso estratégico de dois elementos-chave: o retrovisor e o gesto arma/dedo, este último introduzindo a oposição entre realidade e o jogo (ou fantasia). Como taxista, o retrovisor serve como um ecrã mediador entre Travis e os seus passageiros. Um bom exemplo é o papel do espelho na troca entre Travis e o passageiro (Martin Scorsese) que o contrata para conduzi-lo até ao (e esperar fora do) apartamento onde a sua esposa está com o amante. À medida que o cliente/realizador descreve a Travis (e ao espectador) o que, em detalhes horripilantes, pretende fazer à sua esposa com uma pistola Magnum .44 (a mesma arma que Travis mais tarde adquirirá e usará na sua aparente defesa de Iris), ele interrompe: “Deves achar

que sou doente” e “Não respondas, não tens de responder” – apenas para ser recebido pelo silêncio impassível de Travis.

A sequência funciona assim como uma alegoria para a relação entre cineasta e espectador, na qual o primeiro reconhece o inevitável julgamento que o último não pode expressar. A identificação de Travis com o espectador ocorre em várias sequências nas quais este último é representado diante de um ecrã: no cinema pornográfico (onde leva Betsy) e no seu quarto, diante de uma televisão. De facto, é a sequência em que Travis derruba a televisão que sinaliza a sua transformação de consumidor de imagens para actor/agente.

O apontar da arma é também preparado para o espectador na sequência em que, de câmara subjectiva na perspectiva de Travis, o seu colega taxista se despede com as palavras “Adeus, assassino” e finge disparar-lhe com o dedo, um gesto que Travis ecoa, com uma reviravolta, numa das sequências finais do filme. Finalmente, não podemos deixar de mencionar a cena do pequeno-almoço com Iris, em que ela admoesta Travis pela sua aparente superioridade moral: “Então, o que te torna tão superior? Alguma vez tentaste olhar para os teus próprios olhos no espelho?”. Embora dirigida a Travis, a fala pode também remeter para as palavras proferidas pelo personagem de Scorsese mais cedo no filme, envolvendo o espectador na ambiguidade moral da situação de Travis, de forma típica do *noir*.

A cena do espelho em questão ocorre imediatamente após a conversa de Travis com um membro de uma equipa de segurança dos Serviços Secretos. Vemos Travis em primeiro plano, bem como num reflexo no espelho, enquanto gira um revólver .38 em modo *cowboy*. No plano seguinte, vemos Travis reflectido no espelho como se estivesse directamente à nossa frente, enquanto veste um casaco de combate M65 para ocultar as armas no corpo. A câmara desloca-se para a direita, afastando-se do espelho, e foca Travis enquanto ele começa a falar com o seu próprio reflexo no espelho, que agora está fora de

cena. Ele saca a arma e, instantaneamente, a câmara/espectador assume o lugar do espelho.

O ângulo peculiar da câmara revela Travis apenas da cintura aos ombros, cortando a cabeça, antes de mudar abruptamente para um plano médio. “Mais rápido do que tu”, diz ele, evocando novamente os duelos dos *westerns*. É interessante, no entanto, que este não seja um plano americano, talvez porque as armas de Travis se encontram ocultas em vez de serem exibidas; mas o plano médio também funciona para intensificar o envolvimento do espectador, que se torna menos um adversário e mais um reflexo de Travis. “Estás a falar comigo?”: a frase mais icónica do filme desdobra-se em ironia. Travis não está apenas a falar consigo mesmo, mas também directamente com o espectador, que é incapaz de responder a Travis, adoptando, na prática, o papel de Travis na interacção com o passageiro interpretado por Scorsese.

Duas sequências subseqüentes, que surgem mais tarde no filme, dialogam com esta cena de maneira significativa. Na sequência do bordel, após Travis ter matado Sport e vários outros homens, ele aponta a arma para si mesmo, apenas para perceber que ficou sem balas. Ele desaba na cama ao lado de uma Iris aterrorizada. Quando um polícia entra no quarto, Travis, filmado em câmara subjectiva pela perspectiva do polícia, sorri e, com o dedo apontado como uma arma, finge disparar contra a própria cabeça. No final do filme, depois de Travis ter deixado Betsy à porta de casa, ele e o espectador enfrentam uma última enxurrada de imagens vertiginosas que nos remete para a sequência de abertura, interrompida por um instante por um único olhar ao retrovisor. A ameaça do espelho é sublinhada por uma mudança abrupta na banda sonora e Travis rapidamente desvia o olhar, com a música retomando o seu ritmo casual e estrutura tonal ligeira.

Tudo o que é Sólido

Apesar das diferenças consideráveis entre os dois filmes, há muitas semelhanças estruturais evidentes nas duas sequências aqui consideradas, como a evocação deliberada (e parcial rejeição) das sequências de duelo dos *westerns* ou, de forma mais essencial, a interpelação inquietante de quem assiste. Ambos os filmes alcançam isto ao empregar espelhos e ângulos de câmara subjectiva para desestabilizar o espectador, que é simbolicamente retirado da posição de observador passivo e colocado numa posição de cumplicidade ambígua com o assassino, a vítima e o sujeito género-identificado. No entanto, não são os paralelismos formais entre os dois filmes o ponto de maior destaque, mas sim a conexão que cada um estabelece com a sua história cultural imediata, particularmente no que diz respeito às identidades e papéis de género no contexto do pós-guerra. Como Gates observa, o *film noir* é frequentemente considerado um género em que esta dinâmica se torna evidente:

Certamente, a principal força motriz do *film noir* parece ser a negociação das ansiedades da masculinidade do pós-guerra. Ex-combatentes que regressavam da guerra enfrentavam desemprego, alienação, degradação, invalidez e lares desfeitos. Muitos desses problemas eram vistos como resultado do aumento da independência feminina e das mudanças nos papéis de género. Na realidade, muitas mulheres tinham saído de casa para trabalhar e buscar satisfação sexual na ausência dos maridos; no filme noir, estas mulheres foram rotuladas de más — competindo com os homens no local de trabalho, em casa como provedoras e na cama ao desafiar a masculinidade dos seus maridos. No melodrama, por outro lado, os homens eram frequentemente a causa dos problemas da protagonista feminina, desde patriarcas autoritários até amantes que desejavam reprimir a sua independência e forçá-la a assumir o seu papel socialmente prescrito como esposa e mãe. (Gates 2009, 28)

Este é o contexto em que *Mildred Pierce*, tanto o filme quanto a personagem, emergem. Tal como vários críticos, incluindo Jurka, observam, o filme negocia essas tensões ao opor as convenções do *noir* às do melodrama:

Desenvolvido e produzido durante o último ano e meio da Segunda Guerra Mundial, *Mildred Pierce* foi lançado a 20 de Outubro de 1945, exactamente quando os soldados estavam a deixar o serviço militar e as mulheres civis regressavam a casa após uma recepção sem precedentes no mercado de trabalho. A coincidência do seu lançamento com esses retornos históricos tem informado a maioria das análises feministas do filme. Pam Cook aponta para a sua estrutura incomum dividida para argumentar que as convenções “masculinas” do *film noir* [...] prevalecem sobre os *flashbacks* de melodrama doméstico, em que Mildred narra a história mais “feminina” da família e descreve a sua carreira, primeiro como empregada de mesa e depois como empresária de sucesso. O *noir* sempre tem a última palavra, especialmente, claro, no final, quando Mildred perde o seu negócio e a sua filha Veda (Ann Blyth), a verdadeira assassina que tentou e falhou proteger, e é reunida com o seu primeiro marido Bert (Bruce Bennett). Este final, que “despoja” Mildred do seu poder num acto de “repressão violenta”, marca a subjugação não só da “Mulher” genérica mas também das mulheres americanas reais, que receberam uma poderosa lição de que a sua liberdade durante a guerra era perigosa para a família e a sociedade e, como tal, estava, de forma justificada, a chegar ao seu fim. (Jurka 2002, 30)

Trinta anos depois, num contexto pós-guerra diferente, as personagens dos primeiros filmes de Martin Scorsese expressariam uma nova “crise de masculinidade”, que deriva tanto da dissolução da identidade numa cultura dominada por imagens quanto de lutas no ambiente de trabalho ou em casa:

Os filmes de Scorsese envolvem, de forma típica, a luta de um protagonista masculino para afirmar uma identidade distintamente masculina, uma luta tanto incentivada quanto frustrada pelas mulheres. Através dos esforços do protagonista para construir um “eu”, esses filmes acabam por apresentar a subjectividade pós-moderna como uma crise de masculinidade, pois a incoerência de cada protagonista existe em relação ao suposto poder de “auto-posses” das mulheres. (Mortimer 1997, 28)

Mortimer destaca *Taxi Driver* como o filme que talvez melhor expresse essa dinâmica:

De facto, *Taxi Driver* é uma resposta complexa e carregada de ansiedade ao facto de que as mulheres têm abandonado cada vez mais o seu posto cultural como o Outro auto-confirmador do homem. Ao rejeitar de forma audaciosa os papéis que Travis lhes atribuiu como objectos de desejo, as personagens femininas em *Taxi Driver* (a funcionária da banca no cinema pornográfico, Betsy, Iris) são responsáveis pela incapacidade de Travis de se escrever a si mesmo como o herói da sua própria história de vida. (Mortimer 1997, 30)

Nesta leitura, Travis Bickle torna-se uma versão desancorada do actor social descrito na obra clássica de Erving Goffman, *The Presentation of Life in Everyday Life* (1956): dividido entre papéis e normas impulsionados por imagens, Travis é apenas um espelho vazio, lutando para reflectir as imagens de taxista, cidadão, namorado, filho e herói, entre outros. Mas talvez exista um referente anterior ao do actor social de Goffman aqui presente. June Sochen argumentou que o mito de Horatio Alger cintila nas margens de *Mildred Pierce*, com a personagem principal assumindo um papel que normalmente é reservado aos homens: “mais enérgica e empreendedora do que a maioria, Mildred exibia os traços

tipicamente americanos (e geralmente masculinos) de trabalho árduo, auto-confiança e perseverança. Os seus esforços valeram a pena, na melhor tradição de Horatio Alger” (1978, 8).

Travis também incorpora esta tradição, com a sua insónia traduzida em horas intermináveis de trabalho, que, por sua vez, resultam nos grossos maços de dinheiro que guarda nos bolsos e na caixa de charutos. No entanto, ao contrário de Mildred, o trabalho árduo de Travis nunca parece conduzir à melhoria das suas condições ou a qualquer sinal de mobilidade ascendente. Na sua encarnação pós-moderna deste mito, Travis tem mais em comum com Jay Gatsby: encantado com as ideias e imagens de sucesso, mas de alguma forma vazio no seu âmago. Como Barbara Mortimer afirma: “De Niro está, então, a interpretar um homem que se recia incessantemente ao adoptar vários modelos de identidade retirados dos discursos da cultura popular” (1997, 29).

Como já foi referido, *Mildred Pierce* surgiu numa época em que se esperava que as mulheres deixassem as fábricas e regressassem ao lar, uma época em que os valores e as ideias de feminilidade se encontravam no cruzamento cultural do *film noir* e do melodrama. Como argumentaram vários críticos de cinema, incluindo Jurka e Robertson, o filme de Curtiz resolve este problema ao entregar a narrativa *noir* ao Inspector Peterson no final do filme e ao devolver Mildred à sua esfera “adequada”: o melodrama. Este gesto relaciona-se com a gestão da sequência inicial do filme e com a revisão inovadora de Joyce Nelson em 1977:

De acordo com Nelson, devido à “falsa sutura” no início do filme – o plano contrário ausente que revelaria ao espectador quem matou Monte – ser cumprida no presente do filme *noir* pelo Inspector Peterson, e não no *flashback* de Mildred, a ideologia “masculina” da polícia e a resolução do enredo implícito do realizador são privilegiadas em detrimento da narrativa de Mildred. (Robertson 1990, 42)

Robertson continua ao argumentar que esse privilégio se desenrola no intervalo entre a “narrativa implícita do realizador” e o “narrador em voz off de Mildred” (1990, 43). Visualmente, isso é marcado pelo apego da câmara aos corpos de Mildred, Ida e Veda como objectos de desejo, bem como pela independência espacial da câmara em relação ao ponto de vista de Mildred, uma independência atípica nos protagonistas de filme *noir*. Como Robertson ainda argumenta, “[a] independência da representação mimética em relação ao discurso de Mildred serve não apenas para fazer dela uma narradora limitada e não confiável, mas, também, para negar à sua subjectividade uma representação visual” (1990, 47).

A negação de uma representação visual à subjectividade de Mildred encontra uma metáfora apropriada no espelho vazio que abre o filme. Só que a posição de sujeito vazio da sequência inicial do filme não é a de Mildred, mas sim a da sua filha, Veda. A transição de mãe para filha, de Mildred para Veda, é também uma transição da frugalidade e produção do tempo de guerra para o apetite desenfreado e a imprudência do capitalismo de consumo. O vazio de Veda é sublinhado por Robertson: “Veda nunca experimenta apego sentimental a coisas específicas. A pressão recai sobre a acumulação e não sobre a conotação – nunca vemos nada que ela receba novamente – e, assim, não há nada que interrompa o processo de aquisição interminável” (1990, 41).

Veda é uma consumidora de coisas, enquanto Travis é um consumidor de imagens. Ambos tentam, em vão, preencher um vazio, e ambos têm esse vazio reflectido de volta para si. Cada um, por sua vez, procura interromper este processo congelando ou enquadrando a sua imagem, com diferentes graus de violência, em relação a uma imagem de fantasia correspondente: Monte Beragon, no caso de Veda, e Betsy, no caso de Travis. Esta compulsão revela Veda e Travis como emblemas de uma transição que é ao mesmo tempo económica e cultural, bem como das bases do *noir* tardio descritas por Paul Schrader: “Após

dez anos a descartar progressivamente as convenções românticas, os *films noir* tardios finalmente chegaram às causas fundamentais do período: a perda da honra pública, das convenções heróicas, da integridade pessoal e, por fim, da estabilidade psíquica” (1972, 12).

Em termos mais amplos, tal como mencionado anteriormente, tanto *Mildred Pierce* quanto *Taxi Driver* devem ser vistos como filmes do pós-guerra; e ambos procuram lidar com um regresso doloroso. No caso de *Mildred Pierce*, trata-se do regresso da mulher ao modelo tradicional de dona de casa e mãe – um regresso apenas possível sob o signo de uma derrota e do desmoronamento da sua ascensão social e económica. No caso de *Taxi Driver*, trata-se do regresso do veterano de guerra a uma sociedade que se recusa a conceder-lhe qualquer estatuto privilegiado, uma sociedade que parece até desviar o olhar da sua presença.

Neste sentido, a profissão de taxista do protagonista é significativa, pois ele é largamente invisível para os seus passageiros, excepto pelo reflexo dos seus olhos no espelho retrovisor. Isso também confere significado à sua tentativa de se restaurar à visibilidade no espelho do seu apartamento, como se ensaiasse o seu ressurgimento de forma manifesta. Ironicamente, ao tentar salvar Iris, Travis alcança a visibilidade que procurava, apenas para se tornar uma imagem que se confunde com as que passam pelo pára-brisas do seu táxi. Poder-se-ia argumentar que tanto Mildred quanto Travis desaparecem em fantasias no final dos respectivos filmes: Travis na fantasia dissociativa da sua própria mente saturada de imagens, Mildred naquela de um transtorno compulsivo patriarcal que se vê como salvador de uma cultura em mudança.

Referências

- Coppola, Francis Ford, dir. *Apocalypse Now*. Omni Zoetrope, 1979.
- Childs, Jeffrey. “Anamorfose no *Film Noir*”. *Espelhos do Film Noir*, editado por Jeffrey Childs. Documenta, 2019, 69-84.
- Curtiz, Michael, dir. *Mildred Pierce*. Jerry Wald, 1945.
- Dassin, Jules, dir. *The Naked City*. Mark Hellinger Productions, 1948.
- Gates, Philippa. “The Maritorious Melodrama: Film Noir with a Female Detective”. *Journal of Film and Video*, vol. 61, no. 3, 2009, 24-39. DOI: <https://doi.org/10.2307/20688632>
- Goffman, Erving. *The Presentation of Life in Everyday Life*. Doubleday, 1956.
- Hawks, Howard, dir. *The Big Sleep*. Warner Bros., 1946.
- Jurka, Catherine. “*Mildred Pierce*, Warner Bros., and the Corporate Family”. *Representations*, vol. 77, no. 1, 2002, 30-51. DOI: <https://doi.org/10.1525/rep.2002.77.1.30>
- Mortimer, Barbara. “Portraits of the Postmodern Person in *Taxi Driver*, *Raging Bull*, and *The King of Comedy*”. *Journal of Film and Video*, vol. 49, nos. 1-2, 1997, 28-38.
- Robertson, Pamela. “Structural Irony in *Mildred Pierce*, or How Mildred Lost Her Tongue”. *Cinema Journal*, vol. 30, no. 1, 1990, 42-54. DOI: <https://doi.org/10.2307/1224849>
- Schrader, Paul. “Notes on Film Noir”. *Film Comment*, vol. 8, no. 1, 1972, 8-13.
- Scorsese, Martin, dir. *Taxi Driver*. Bill/Phillips Productions/Italo-Judeo Productions, 1976.
- Sochen, June. “*Mildred Pierce* and Women in Film”. *American Quarterly*, vol. 30, no. 1, 1978, 3-20. DOI: 10.2307/2712276
- Werker, Alfred L. (e Mann, Anthony – uncredited), dirs. *He Walked by Night*. Bryan Foy Productions, 1948.