

# O figurino como máscara da identidade

## *The Costume as a Mask of Identity*

Glauber Soares Junior<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9902-9740>

Fabiano Eloy Atílio Batista<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7067-560X>

[resumo] Ao compreender que em obras cinematográficas o figurino é utilizado para a construção subjetiva e objetiva de personagens, este artigo tem a finalidade de analisar os significados atribuídos ao figurino na conformação simbólica das protagonistas do filme “Identidade” (2021). Para isso, foi realizada uma leitura semiótica denotativa e conotativa de quatro imagens de figurinos do filme, evidenciando que as roupas nas cenas selecionadas desempenhavam uma função significativa para a narrativa. O filme é ambientado na Nova Iorque da década de 1920, um contexto de segregação racial, e, desde o título em inglês, *Passing*, discute de maneira simbólica as problemáticas do colorismo. A narrativa segue a história de personagens negras que se passam por brancas para acessar lugares proibidos. Em relação aos principais resultados, o figurino, composto por vestidos longos, meias, luvas e chapéus, funciona como uma máscara que oculta as verdadeiras identidades. Dessa forma, ele virtualiza o real, transfigurando a vestimenta de forma de expressão em um esconderijo.

[palavras-chave] **Figurino. Identidade. Colorismo.**

[abstract] Understanding that costumes in cinematic works are used for the subjective and objective construction of characters, this article aims to analyze the meanings attributed to costume design in the symbolic shaping of the protagonists in the film *Passing* (2021). To achieve this, a semiotic reading—both denotative and connotative—was conducted on four costume images from the film, highlighting that the clothing in the selected scenes played a significant role in the narrative. The film is set in 1920s New York, a context marked by racial segregation, and its English title, *Passing*, symbolically addresses the issues of colorism. The narrative follows Black characters who pass as white to access spaces from which they are otherwise excluded. Regarding the main findings, the costume design—comprising long dresses, stockings, gloves, and hats—functions as a mask that conceals true identities.

<sup>1</sup> Doutorando em Processos e Manifestações Culturais (Feevale). Professor no departamento de Design (UEMG, Ubá). [glaubersoares196@hotmail.com](mailto:glaubersoares196@hotmail.com). <http://lattes.cnpq.br/9649333341548747>

<sup>2</sup> Doutor em Economia Doméstica (UFV). Professor no departamento de Design (UEMG, Ubá). [fabiano\\_jfmg@hotmail.com](mailto:fabiano_jfmg@hotmail.com). <http://lattes.cnpq.br/0058785649666554>.

Thus, it virtualizes reality, transforming clothing from a form of expression into a means of disguise.

[keywords] **Costume Design. Identity. Colorism.**

Recebido em: 14-08-2024.

Aprovado em: 04-11-2024.

## Introdução

Uma obra cinematográfica é composta por vários sistemas que lhe conferem estrutura e forma, como, por exemplo, o jogo de câmeras, enquadramentos, sonoplastia, figurino, dentre outros elementos. Esses sistemas são ativados para podermos procurar ordem e significado através da atividade mental, estabelecendo, assim, uma relação de interdependência entre a obra cinematográfica e o espectador que a vivencia (Salthier, 2020).

Isto dito, no universo cinematográfico, o figurino – objeto deste estudo - desempenha um papel de destaque na representação da subjetividade dos personagens. Para tanto, ele transcende sua mera função estética para se tornar um dispositivo narrativo e simbólico de profunda relevância para expressão das identidades dos personagens, da evolução emocional e da contextualização sócio-histórica nas obras (Costa, 2002; Muniz, 2004; Bordwell e Thompson, 2013; Serroni, 2015; Souza, 2017; Viana; Velloso, 2018; Bezerra, 2022).

Com essas premissas, esse artigo tem o objetivo de analisar os significados atribuídos ao figurino na conformação simbólica das protagonistas da narrativa, utilizando como objeto de pesquisa alguns dos figurinos considerados significativos no filme “Identidade” (2021), dirigido pela atriz e diretora britânica Rebecca Hall. Ao representar um contexto de segregação racial, o filme tem como cenário a Nova Iorque de 1920, em que é narrada a história de duas mulheres negras que se passam por brancas para acessarem espaços proibidos.

Como contextualização, na década de 1920, os Estados Unidos vivenciaram um período de intensa segregação racial e discriminação sistemática contra afro-americanos, particularmente no Sul, onde as leis de Jim Crow estavam em pleno vigor. Essas leis institucionalizavam a segregação em praticamente todos os aspectos da vida pública, desde escolas e transporte até restaurantes e locais de entretenimento. A *Ku Klux Klan*, uma organização supremacista branca, experimentou um ressurgimento significativo durante essa época, promovendo atos de violência e intimidação contra as comunidades negras e outros grupos minoritários (Silva, 2019).

Na circunstância do filme, o figurino pode ser assimilado como uma forma de mascarar e criar novas identidades. Em vista disso, buscamos por decodificar os códigos simbólicos engendrados no figurino dessas personagens, para podermos inferir e refletir sobre os significados construídos pela visualidade arquitetada no conjunto simbólico.

Foram escolhidas quatro imagens compreendidas como representativas das dinâmicas sociais elucidadas no filme ao manifestarem momentos essenciais: o ingresso das personagens em locais racialmente segregados – três imagens focalizam em momentos dos quais elas se passam por brancas e uma figura destaca o contexto onde vivenciam suas identidades primárias.

### O figurino na construção identitária

Precedentemente de adentrar nas especificidades dos figurinos, é importante ponderar acerca dos aportes teóricos considerados nesse estudo para sustentar as noções tidas das complexidades que perpassam e constroem a identidade enquanto um conceito. Se nos debruçarmos nos estudos antropológicos, poderemos compreender que a cultura de um indivíduo ou grupo social diz respeito às lentes pelas quais enxergam o mundo e se veem nele; são as formas como organizam e interpretam suas dinâmicas sociais (Laraia, 2007).

Na vida – e também na representação feita dela na arte e mais especificamente nas narrativas fílmicas – a construção identitária pode ser assimilada pela compreensão que se tem do “eu” em face à diferenciação e o julgamento que se faz em relação ao “outro”. Nessa ótica, a construção da identidade se dá discursivamente, possibilitando que o sujeito tome:

[...] consciência de sua existência, o que se dá através da tomada de consciência de seu corpo (um estar-aí no espaço e no tempo), de seu saber (seus conhecimentos sobre o mundo), de seus julgamentos (suas crenças), de suas ações (seu poder fazer). A identidade implica, então, a tomada de consciência de si mesmo (Charaudeau, 2009, p. 1).

Nessa perspectiva, a autoconsciência identitária do indivíduo se manifesta quando ele percebe sua alteridade em relação ao outro, iniciando um processo dialético de aceitação e rejeição desse outro. Em ambas as situações, ocorre a emissão de um juízo de valor, mas “[...] quando este julgamento endurece e se generaliza, transforma-se num estereótipo, num clichê, num preconceito [...]” (Charaudeau, 2009, p. 2), tensão que perpassa pela história do filme e que será posteriormente tratada.

Essa noção da construção identitária a partir de identificação e rejeição é conduzida em muitas dinâmicas cinematográficas – como no filme referenciado nesse artigo – ao tangenciarem esses aspectos nas caracterizações dos personagens. Tais características são materializadas nos sistemas que estruturam os filmes e os próprios personagens (Salthier, 2020), e nessa pesquisa, ressaltamos o figurino como um elemento essencial dessa estruturação.

Os trajes de cena – conceito defendido por Fausto Viana – carregam significados simbólicos e tradicionais, tendo em vista que na cultura ocidental, durante a Idade Moderna, os figurinos já eram utilizados desde os primórdios do teatro grego. Portanto, a historiografia sugere indícios de que os trajes cênicos têm suas origens por volta de 500 a.C., expondo tamanha relevância desses artefatos. Traje cênico, então, não é apenas moda, mas pode servir como representação — mesmo que metafórica — dela. “[...] O traje de cena é, a priori, representação, ficção a ser narrada e sua realização não se configura como mero instrumento para comunicar (Viana; Velloso, 2018, p. 10).

Os figurinos – termo cunhado anteriormente ao “traje de cena” – auxiliam o artista cênico na construção de um personagem; faz parte do sentir e do comunicar. O figurino é moldado pela interação entre o traje cênico e outros mecanismos utilizados para comunicação, incluindo adornos, maquiagem e cabelo. Figurino, portanto, engloba todos os elementos utilizados pelo artista em sua composição visual. “[...] Na criação do figurino, o imaginário humano sobre a roupa e nela contido se assumirá como um espetáculo, um emissor de símbolos [...]” (Viana; Velloso, 2018, p. 12).

Primordialmente, é imperativo reconhecer o figurino como uma ferramenta visual que opera como um sistema semiótico complexo, transmitindo informações sobre a identidade, *status* social, contexto cultural e emoções dos personagens de forma não verbal (Santella, 2000; Castilho; Martins, 2005). Corroborando, Costa afirma que o figurino:

[...] é parte do sistema retórico da moda e argumenta para nos convencer que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo, seja este um certo período da história (presente, futuro possível, passado histórico etc.), do ano (estações, meses, feriados) ou mesmo do dia (noite, manhã, entardecer). De modo semelhante, as roupas de um personagem trabalham para demonstrar que este se encontra no deserto, na cidade, no campo, na praia. O tempo pode ser definido com auxílio do figurino de modo sincrônico ou diacrônico. Quanto ao espaço, o figurino ajuda a definir (ou tornar imprecisa) a localidade geográfica onde a história se passa (Costa, 2002, p. 39).

Nessa lógica, a escolha de figurinos específicos não apenas estabelece o ambiente temporal e sociocultural do enredo, mas também sinaliza características psicológicas e emocionais dos personagens, instigando uma compreensão mais profunda por parte do espectador. Pode-se afirmar, portanto, que o figurino é uma forma de comunicação, ao funcionar como uma ferramenta de transmissão de mensagens para o espectador e, ao mesmo tempo, ajudar os atores a se identificarem mais facilmente com seus papéis.

Além disso, o figurino opera como um dispositivo simbólico capaz de veicular mensagens subtextuais sobre questões sociais, políticas e culturais presentes no contexto da obra cinematográfica. A vestimenta dos personagens pode servir como metáfora visual, revelando desigualdades de classe, conflitos ideológicos ou padrões culturais dominantes (Abrantes, 2001; Castro; Costa, 2010). Nesse sentido, o figurino se torna uma ferramenta de análise sociocultural, enriquecendo a narrativa com camadas de significado e complexidade interpretativa.

É relevante ressaltar a interatividade entre o figurino e a subjetividade dos próprios personagens, evidenciando como a escolha de vestimentas pode influenciar não apenas a percepção externa, mas também a autoimagem e o comportamento dos indivíduos fictícios. O ato de vestir-se torna-se, assim, um elemento de performance identitária, moldando as interações sociais e a construção narrativa de forma intrínseca e dinâmica. A noção que se tem de performance pode ser ancorada nas argumentações de Butler (2018, p. 3) quando a autora teoriza o gênero como uma identidade que é construída, “[...] uma realização performativa na qual a plateia social cotidiana, incluindo os próprios atores, vem a acreditar, além

de performar como uma crença [...]”. Ainda para Butler (2003; 2018), essa noção permite tencionar a expressão identitária como uma performance que não é homogênea e fixa ao perpassar pela repetição ou propiciar rupturas, e assim como o gênero, é compelida por sanções sociais e tabus. Ainda que a premissa do filme seja a interpretação, a complexidade que configura as subjetividades das personagens possibilita que essa categoria seja ativada.

Levando em consideração a temática do filme considerado – algo que será explicitado no tópico seguinte – embora a ideia de máscara seja amplamente utilizada no campo teatral, o que propicia uma multiplicidade de abordagens, a ideia que esse artigo tem de máscara vai ao encontro das concepções de Fanon (2008, p. 30), em uma estrutura social racista e de exploração racial, grupos colonizados precisam despir de suas identidades e vestir “máscaras brancas”, para que consigam ser aceitos, ou melhor, para garantirem suas sobrevivências. Esse processo deve-se a hegemonia cultural da civilização branca europeia, que pela força, “[...] impuseram ao negro um desvio existencial [...]”. Ao fazer um paralelo com o conceito de mais-valia de Karl Marx<sup>3</sup>, Fanon fala que é produzido um sentimento de diminuição em relação ao branco colonizador.

É nesse direcionamento que o tema do colorismo também é acionado no filme, ao compreender que ele é uma ampliação do racismo ao estabelecer hierarquias sociais que criam oposições entre pessoas pertencentes a um mesmo grupo, em um contexto em que ser branco é a norma (Devulsky, 2021).

Para além, essas discussões permitem articulações com o pensamento de hooks (2019), pois a autora estabelece uma crítica da forma pela qual pessoas negras são representadas na cultura visual, já que, muitas vezes, essas representações são configuradas por relações de racismo, poder e patriarcado. Nessa ótica, pelo olhar de um “outro” – muitas vezes homem e branco – os indivíduos são objetificados e até desumanizados enquanto suas identidades são comprimidas em imagens estereotipadas. Esse processo desumanizante ocorre nas “[...] relações de olhar foram reforçadas conforme os brancos cultivaram a prática de negar a subjetividade dos negros (para melhor desumanizar e oprimir), relegando-os ao domínio do invisível [...]” (hooks, 2019, p. 252).

### **Decodificando os códigos simbólicos: processos metodológicos**

Em relação à metodologia, este artigo traz como objeto de análise imagens do filme estudado, e, portanto, os dados coletados são imagéticos, cuja técnica analítica é subsidiada nos preceitos da semiótica. Trata-se, dessa forma, de uma pesquisa qualitativa, cujo objetivo é interpretar detalhadamente uma determinada realidade social (Bauer; Gaskell; Allum, 2015), debruçando-se sobre um produto cultural.

De acordo com Loizos (2015), a condução de pesquisas utilizando imagens é justificável e detentora de grande significado, visto que esse tipo de material contribui para desvendar sequências temporais de eventos verídicos, atuando como fontes primárias que

<sup>3</sup> Na teoria econômica marxista, a diferença entre o valor produzido pelo trabalhador e o salário recebido sustenta que o valor que excede a remuneração para é apropriada como lucro. A mais-valia diz respeito, portanto, a exploração da força do trabalho na medida em que os trabalhadores não recebem equivalente ao que produzem (Marx, 2014).

transmitem informações visuais. As imagens funcionam como representações do mundo tangível, mesmo quando investigamos produtos culturais como é o caso do filme, pois o contexto representado ancora-se em tensões socioculturais importantes.

O corpus foi composto por quatro imagens, e em relação à técnica analítica, Penn (2015) destacou que a semiologia permite uma investigação sistemática dos sistemas de signos, visando identificar e interpretar os significados gerados pelos símbolos decodificados. É importante mencionar que, embora as imagens possuam significado, este não é automático. O sentido de uma imagem visual é sustentado por elementos como o texto e o status do objeto retratado – por exemplo, os elementos do figurino – entre outros fatores. Portanto, ao analisar os sistemas de signos, é necessário fragmentar os significantes – o aspecto material e tangível do signo – e o significado – o conceito e elemento abstrato; o uso e suas razões.

É crucial reconhecer que as imagens estão repletas de significados, sendo, essencialmente, representações visuais. As imagens são naturalmente polissêmicas e ambíguas, e por isso, os códigos visuais são analisados pelo choque com teorias – especialmente de autores que tencionam discussões sobre a relação entre vestuário, figurino e identidade – e assim, as imagens são acompanhadas de texto para uma construção e interpretação completas do sentido (Joly, 2023).

Para compreender e inferir sobre as imagens e mensagens presentes no fenômeno representado, a opção pela efetivação de uma leitura semiótica desse material, foi efetivada por ser uma teoria mais abrangente e globalizante. Assim, as imagens foram abordadas pela perspectiva da significação, buscando entender também como os sentidos são construídos e como os processos de significados específicos de alguns figurinos do filme são gerados, resultando na decodificação e interpretação dos signos – elementos conhecidos que representam algo, que não eles mesmos, com base na significação atribuída, como formas e texturas de um artefato (Joly, 2023).

É fundamental destacar que a ciência dos signos tem grandes precursores em diversas áreas de estudo, fundamentais para o desenvolvimento da semiótica como disciplina e metodologia analítica. Destacam-se especialmente dois: o linguista europeu Ferdinand de Saussure (1857-1913), que se dedicou a entender a língua como um sistema, e o cientista norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para a compreensão e análise das imagens, as contribuições de Peirce são essenciais, especialmente sua teoria de que um signo possui três polos: o perceptível (significante), o objeto representado e seu significado (interpretante) (Joly, 2023).

No contexto da análise dos signos presentes nas imagens selecionadas, conforme Penn (2015) que ao se basear em Roland Barthes (1964), diz ser necessário realizar uma investigação ao nível de conotação, que exige conhecimentos culturais específicos, sendo uma ferramenta interpretativa do que é socialmente compartilhado.

A análise semiótica é, portanto, uma dissecação dos signos seguida de uma articulação do que é visualizado. O objetivo é explicitar as informações culturais para a imagem ser compreendida por quem a vê. Assim como em outras metodologias, a investigação semiótica requer estágios para sua realização. Então, neste trabalho, apoiou-se em Penn (2015) para a realização das cinco etapas para o emprego de tal método:

1. Escolha do material: levantamento e escolha das imagens a serem analisadas. Foram selecionadas imagens de figurinos que compunham cenas tidas como emblemáticas do filme, ao representarem momentos em que as personagens ingressavam em espaços destinados para pessoas brancas e quando vivenciavam suas identidades primárias de forma livre.
2. Produção de uma investigação denotativa: identificação dos elementos no material. Catalogação literal e listagem dos elementos visualizados. Os elementos foram dissecados em unidades menores. Da denotação, foi realizado o processo de sintagma, chamando atenção e desmistificando a natureza construída nas imagens.
3. Análise dos níveis mais altos de significação: conotação dos elementos denotativos.
4. Definição de quando parar: a partir da construção de um mapa mental visando identificar se as relações entre os elementos foram consideradas e constatar se os objetivos da análise foram atingidos.
5. Redação do relatório: a partir de tabelas e de análises respaldadas em conceitos teóricos. Cada imagem foi analisada com base em quatro categorias, como propõe Penn (2015, p. 333): **Denotação**, em que se observa o figurino, suas formas (silhueta e linha), texturas, volumes, comprimentos e adornos; as personagens, seus gestos e comportamentos; e a ambientação, os elementos que complementam a imagem. Visando uma leitura fluida, os resultados foram apresentados nesse artigo em forma de texto. **Sintagma da denotação**: valor dos elementos relacionados a outros elementos; elementos significantes e relações sintagmáticas; **Conotação**: o que esses elementos indicam? **Conhecimento cultural/análise com base em conceitos teóricos**: interpretação dessas indicações pelo entrelaçamento com categorias conceituais.

É, por fim, relevante pontuar as dificuldades que permeiam uma análise desse tipo. Ainda conforme Penn (2015), a análise semiótica pode ser subjetiva. Nessa circunstância, pesquisadores distintos com conhecimentos culturais dissemelhantes poderão analisar um mesmo objeto e alcançar resultados diferentes.

### **Esconder-se para aparecer: o figurino como máscara da identidade**

Ao ter como cenário da ficção a Nova Iorque da década de 1920, o filme “Identidade” (2021), narra as vivências de duas amigas negras que em determinados contextos se passam por brancas para acessarem espaços segregados. Irene – personagem da atriz e cantora norte-americana Tessa Thompson (38 anos) – é representada como uma mulher negra de pele clara. Já Clare – interpretada pela atriz etíope-irlandesa Ruth Negga (40 anos) – é apresentada como uma mulher negra que vive como branca. Ambas eram amigas de infância e, após anos, se reencontraram em um chá, que estava inserido em um hotel de luxo, localizado em uma região da cidade destinada apenas a pessoas brancas.

O filme aborda então profundas tensões socioculturais e raciais, como observado por Soares Junior, Saraiva e Schemes (2022), ao analisarem sobretudo pelo prisma da cultura. Os pesquisadores ponderam que, por meio de minuciosos detalhes cinematográficos, como a paleta de cores – em preto e branco – e a trilha sonora de ambientação, complementados por técnicas específicas como a filmagem no formato quadrado 4×3, cria-se a sensação de um espaço confinado e claustrofóbico. Esses aspectos pulsam já nas cenas iniciais, com diálogos sussurrados e frases como “todo negro é empregado”.

Pelo prisma da construção imagética das personagens, o contraste entre o claro e o escuro é a base da fotografia, e nesse jogo de luz e sombra é transferido para as roupas a função de ora disfarçar e em outros momentos realçar o tom da pele de quem está vestindo.

O filme segue os desdobramentos da retomada dessa amizade, focalizando no trânsito entre espaços, reverberando tensões sobre a identidade social, ou seja, aquela que legitima o sujeito a partir do reconhecimento pelo outro no que tange a um valor aceito coletivamente; e a identidade discursiva, aquela construída pelo sujeito que pode reativar, mascarar ou deslocar a identidade social (Charaudeau, 2009). Nessa ótica, o ato de “parecer ser” é tangenciado pelo apagamento do eu que perpassa, entre outras questões, pelo figurino das personagens, que, em muitas cenas, é utilizado para esconder seus corpos.

A partir de algumas imagens presentes no filme, conseguimos tramar discussões acerca da cultura visual histórica e contemporânea, em que, por meio da decodificação de códigos simbólicos, vislumbramos a possibilidade de estudar e interpretar tensões sociais, culturais e políticas. Como ponderam Silva, Silva e Novelli (2023), por meio das visualidades são construídos significados e sentidos, e assim, a cultura visual inter-relaciona-se diretamente com a vida cotidiana. Quanto à relação vida-cotidiana-cultura visual, esses autores salientam a importância de se ter considerado o contexto histórico para ser compreendido o universo cultural das experiências visuais analisadas.

É nessa ótica que tivemos em vista discutir questões como a construção, reprodução e atuação de papéis sociais, evidenciando aspectos relacionados ao vestuário – no caso desse texto, ao figurino – gestos e ambientações que configuram a *mise-en-scène* social das cenas retratadas (Goffman, 2002). Dessa forma, é essencial para esta pesquisa destacar a compreensão sobre a vida cotidiana representada nos filmes. Para isso, baseamo-nos nas concepções de Goffman (2002), que utiliza a metáfora teatral para aproximar as formas de organização da vida social a uma peça de teatro. Segundo Goffman, na prática, social ocorre um processo de representação teatral, onde, assim como no palco, as situações da vida são ensaiadas e o papel desempenhado por um indivíduo é condicionado pelo contexto, pelas normas e pelos personagens que compõem a cena. O indivíduo expressa informações de maneiras significativas por meio de símbolos verbais ou elementos substitutivos – no caso deste artigo, focamos na linguagem dos elementos que compõem o figurino das personagens no filme.

Esse paradoxo é particularmente representado no filme, pois, a identidade das personagens é construída por ambas a partir de signos criados especificamente para os diferentes contextos vivenciados. Assim, como destacado na Figura 1, a identidade de ambas – no caso da imagem, especificamente a de Irene – é fortemente marcada pelo figurino: acessórios como luvas e chapéus são utilizados para esconder partes de seus corpos, deixando-os menos visíveis.



FIGURA 1 – IRENE VISITANDO UMA ÁREA RESERVADA EXCLUSIVAMENTE PARA PESSOAS BRANCAS



FONTE: **Identidade**. Direção de Rebeca Hall. Nova Iorque: Netflix, 2021 (139 min).

Fazendo uma contextualização da cena retratada na imagem, sendo também uma das que iniciam o filme, Irene desloca-se para uma loja de brinquedos que se localizava em um bairro onde havia segregação, na busca por comprar presentes para seus filhos. Ao adentrar na loja, a personagem escuta duas mulheres conversando sobre uma boneca negra que estava entre as mercadorias do empreendimento. Com o contato com esse brinquedo, essas mulheres diziam que pessoas negras só existiam para o trabalho. Esse diálogo inicial possibilita debater sobre o discurso segregador que apregoa funções predeterminadas para diferentes grupos sociais, o que acarreta construção de estereótipos e no sentimento de inferioridade – a ponto de precisar construir uma nova identidade para si, como no filme. “Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. O pecado é preto como a virtude é branca [...]” (Fanon, 2008, p. 125). Irene, nitidamente desconfortável, esconde ainda mais seu rosto em seu chapéu, demonstrando um semblante de dor.

O olhar – enquanto um dispositivo de poder – dessas mulheres brancas ao objetificar corpos negros alocando-as a margem, a subordinação ocasiona essa dor emocional, que no “[...] contexto da supremacia branca é causada pelas forças opressivas desumanizantes, forças que nos tornam invisíveis e nos recusam o reconhecimento” (hooks, 2019, p. 75). É sob essas circunstâncias que o filme traz o tensionamento que perpassa pela necessidade da personagem se passar por branca: para além de não poder acessar determinados locais, esse ato de “se passar” é um reflexo da internalização desse olhar, pois, faz parte de uma luta por espaços travada em uma sociedade que marginaliza sua identidade.

Ao olhar para a composição do figurino, em um primeiro momento, fazemos uma aproximação com a moda da década de 1920 – período em que o vestuário feminino se tornou mais simplificado – especialmente pelo chapéu *cloche*, bem inserido na cabeça, com as abas caindo para as laterais (Braga, 2022). Entretanto, ao considerar o contexto do filme, no prisma denotativo, o chapéu, a luva o vestido que cobre os ombros e parte dos braços, bem como a forma pela qual a mulher se comporta, evitando encarar e olhar diretamente para as outras pessoas, nesse conjunto simbólico, significa a tentativa de passar despercebida. Assim, esses elementos conotam o figurino como uma máscara usada para cobrir a identidade.

Se nos atermos para o contexto da importância da moda como suporte para a afirmação e construção de significados e sentidos próprios e culturais para pessoas negras no limiar do século XX nos Estados Unidos como pesquisado por Almeida (2014), a roupa para a população afro-americana: I) é uma forma de expressar identidades, em que, símbolos visuais específicos são utilizados para protestar ante a discriminação e o racismo; II) é uma forma de construir autoestima, ao celebrar a herança e a estética negra; III) é uma maneira de resistência cultural frente a cultura hegemônica, eurocêntrica e dominante; e IV) é possui significados sociais, ao compor a apresentação pessoal do indivíduo em contextos distintos.

No filme, esse aspecto do significado social é evidenciado, enquanto a roupa é uma forma de construir uma imagem respeitável e digna. Crane (2006) traz discussões quanto a essa construção imagética ao elencar o exemplo das vestimentas utilizadas para a igreja. O vestir-se bem para ir à igreja aos domingos compunha a apresentação individual de pessoas negras nos espaços sociais no contexto dos Estados Unidos, ao longo da história do país. Nessa lógica, “[...] em uma conjuntura em que o racismo era muito presente na sociedade americana, a estratégia dos negros para possuir a respeitabilidade almejada era imitar os signos de distinção daqueles que estavam em uma posição superior” (Almeida, 2014, p. 3).

Na sequência dessa cena, Irene aparece de corpo inteiro, e nesse momento é possível notabilizar o comprimento de seu vestido, que esconde todo o seu corpo, dos ombros aos tornozelos.

Novamente, conseguimos estabelecer relações com a história do vestuário dessa década, ao visualizar um vestido com caimento reto, quase tubular, com cintura deslocada para o quadril. Entretanto, como destacado por Braga (2022), naquele período, o comprimento das saias e dos vestidos começou a encurtar, cujas bainhas eram próximas do joelho, deixando, portanto, as pernas à mostra. Então, embora como considerado pelo autor, a moda nos anos 1920 tenha diminuído seu caráter de diferenciação social, no filme, e em especial nessa cena, o vestido longo, em tons sóbrios e claros, pertence sim ao estilo típico da temporalidade, mas possui detalhes sutis que diferenciam da regra, cujo intuito central é camuflar a personagem em meio aos demais.

Desde a cena inicial uma questão é latente: afinal, que pessoa consegue se passar por branca? Materializado pelo figurino – entendendo este como o conjunto de materiais e ações que configuram o ator em cena – o filme discute, então, primeiramente a problemática do racismo. Dessa maneira, como discutido por Fanon (2018), as maneiras pelas quais práticas racistas ocorrem se transformam, e assim, são renovadas, matizadas e expressadas de novas maneiras. Na narrativa do filme, essa modificação é percebida, em especial, pelo colorismo. Nessa lógica, poder se passar por branca, ao ser uma mulher negra de pele clara evidencia os privilégios designados as pessoas de pele clara em detrimento a negros de pele retinta, que não conseguiriam criar essa identidade outra – como o caso do marido de Irene e seus filhos representados como negros retintos. Sob esse olhar, o filme aciona debates acerca do colorismo. Assim, o colorismo se configura como uma extensão do racismo, pois, fundamentado na idealização do branco, estratifica a sociedade, transformando indivíduos de um mesmo grupo étnico-racial, como negros de pele clara e negros de pele retinta, em adversários (Devulsky, 2021).

Entendendo como um processo, o colorismo é um mecanismo que invisibiliza a negritude a partir de violências simbólicas que ressoam discursos de desracialização. Lago,

Montibeler e Miguel (2015) ao focalizarem suas discussões para o contexto de mulheres negras de pele clara enfatizam as maneiras pelas quais a recusa da identidade racial penetra na construção subjetiva dessas mulheres em uma estrutura racial colonial, tensões observadas na narrativa fílmica.

Nesse aspecto de criação de sentidos pela roupa, como mencionado por Thomson (2020), esse vestuário tido como conservador, no contexto de afro-americanos, foi utilizado de forma estratégica na busca por combater estereótipos sobre essa população, buscando evidenciar que eles eram, dignos de respeito e seriedade.

Assim como destacado por Viana e Velloso (2018), o figurino é a integração de todos os elementos utilizados na composição visual. Então, no mesmo local da cena anterior, outro artifício utilizado nesse processo de camuflagem é revelado: o uso da maquiagem, especialmente do pó compacto, como pode ser notabilizado na Figura 2.

FIGURA 2 – IRENE EM UMA ÁREA EXCLUSIVA PARA BRANCOS



FONTE: **Identidade**. Direção de Rebeca Hall. Nova Iorque: Netflix, 2021 (139 min).

Tal qual o figurino, a maquiagem marcada foi uma grande característica da década referenciada. Naquele contexto, o pó de arroz acentuado sobre a pele do rosto passou a ser uma marca desse tempo (Braga, 2022). Na circunstância do longa-metragem, o pó deixa de ser meramente um recurso de maquiagem alinhado com o estilo do momento, tornando-se também e sobretudo, uma segunda pele. Essa tensão nos permite aproximar da metáfora de Fanon (2008), na qual a pele negra por debaixo da máscara branca é a representação do conflito que gera uma cisão no sujeito, quando, para ser aceito, busca por imitar o outro

(Souza, 2004). Nesse caso, Irene quer ser branca para conseguir acessar e abrir portas que lhes são fechadas. Ora, se apenas pessoas brancas possuem o direito de frequentar determinados locais, “O negro quer ser como o branco. Para o negro não há senão um destino. E ele é branco [...]” (Fanon, 2008, p. 188).

Esse aspecto fica ainda mais latente na quarta cena trazida para essa análise, quando nos é apresentada a personagem de Clare (Figura 3). No contexto da narrativa, após se encontrarem no chá, a personagem leva Irene ao hotel onde estava hospedada com seu marido – um homem branco, que acreditava estar casado com uma mulher igualmente branca.

FIGURA 3 – CLARE, UMA MULHER NEGRA QUE SE PASSA POR BRANCA



FONTE: **Identidade**. Direção de Rebeca Hall. Nova Iorque: Netflix, 2021 (139 min).

A construção identitária de Clare, como notabilizado na figura, também utiliza de recursos já citados – roupas que cobrem boa parte do corpo, e principalmente, o pé acentuado na pele, que fica ainda mais evidente pelo contraste propiciado pela ambientação em preto e branco. Outra questão relevante que chama atenção nessa personagem diz respeito ao comprimento e tom de seus cabelos. Seguindo a tendência de 1920 (Braga, 2022), Clare tem cabelos curtos à altura do queixo, cortados *à la garçonne* e cílios bastante acentuados.

O cinema americano da época ganhou relevância, influenciando comportamentos e modos de vestir. Assim, a escolha pelo loiro poderia ter inspiração nas atrizes mais famosas da temporalidade, mas, no âmago do filme, é também parte desse arcabouço, desse conjunto de símbolos que mascaram a identidade social na construção da identidade discursiva.

A complexidade da composição identitária de Clare é tremenda. O fato de ela frequentar locais e ser esposa de um homem branco permite aproximação com as teorias de Fanon (2008, p. 65), a personagem é reconhecida e integrada na coletividade branca. Em um contexto de segregação racial, a máscara branca possibilitou que ela perpassasse “[...] casta dos escravos para a dos senhores”. Ao não ser identificada como negra e penetrar o mundo branco, Clare passa a ser branca, e para além de compor seu visual como o de uma mulher branca, ela se porta de forma subjetiva como pertencente a esse grupo social.

Outrossim, pode-se destacar também questões destacadas por Rodríguez Sanchez (2022) quando analisou a evolução da imagem da *femme fatale* no cinema por meio do figurino. Clare, ao se posicionar e viver como uma mulher branca se constrói enquanto sujeito – aos olhos de uma sociedade racista – conseguindo controlar sua vida e utilizar de armas para atingir objetivos que eram exclusivos de pessoas brancas, e assim, livre das amarras, ela consegue então dispor de uma vida relativamente autônoma. Por conseguinte, a construção imagética dessa personagem pode ser também assimilada como transgressora e dissidente ao ingressar – e de certa forma, romper – em uma estrutura social escravocrata.

Essa profundidade na construção narrativa de Clare vai ao encontro das teorias de hooks (2019) e Butler (2003; 2018), pois, ao viver como branca, a personagem desafia as narrativas dominantes, exercendo sua capacidade de desafiar e subverter sua própria representação, afinal, mesmo que performe a identidade branca, ela é negra, desmantelando, por consequência a estrutura de poder vigente. À vista disso, essa reflexão é direcionada para a complexidade que envolve a construção e a representação das identidades nesse filme.

Se nos atermos a interseccionalidade trabalhada por hooks (2019), categorias como gênero e classe também podem ser acionadas nessa análise. Ambas as personagens, ainda que vivenciando em locais distintos, possuem poder aquisitivo para frequentarem lojas e chás localizados no centro de Nova Iorque. Nesse sentido de camadas opressivas, os privilégios econômicos delas coexistem com as estruturas de opressão relacionadas a raça e ao gênero.

A luz de hooks (2019), a complexidade dessa discussão é tamanha, pois, mesmo que possuíssem poder aquisitivo elevado – para consumir moda, maquiagem e frequentar locais destinados a pessoas pertencentes a classes sociais elevadas – as barreiras raciais e de gênero não são derrubadas. Elas não deixam de ser negras e só conseguem frequentar esses locais ao se passarem por brancas.

O conflito do colorismo é ilustrado no decorrer da narrativa, sobretudo ao evidenciar o problema da fragmentação identitária provocada pelo colorismo, tensão ressoada em ambas as personagens, mas que tem no caso de Clare o maior emblema, ao ser uma mulher negra que assume a identidade de branca. Ao se dar conta da discrepância entre sua aparência e sua origem, vive o dilema da cisão interna – esse processo do desejo ambíguo de ocupar o lugar do colonizador, mas, ao mesmo tempo, não abdicando do seu espaço como colonizado, ocasionando em uma lacuna na construção identitária, questões elucidadas por Souza (2004) ao citar as teorias de Homi Bhabha. À luz dessa teoria, a cisão de Clare ocorre

quando a personagem não consegue eliminar a dualidade que marcou a totalidade de sua existência. É, sobretudo, por esse prisma que “[...] essa cisão e a ambiguidade que a constitui é ilustrada por Fanon na metáfora da pele escura, máscara branca” (Souza, 2004, n.p).

A ambiguidade é um fator que perpassa toda a narrativa, cercando a construção das duas personagens. No caso de Irene, se passar por branca era um recurso para acessar locais onde não poderia, entretanto, a personagem vivia em uma região predestinada a negros, sendo casada e possuindo filhos com um homem negro de pele escura. Nesses locais, a personalidade dela é mais expansiva, questão tangenciada pelo figurino, que mostra mais pele, sendo também aparentemente mais encurtado (Figura 4).

FIGURA 4 – FIGURINO DE IRENE PARA O BAILE REALIZADO EM UMA ÁREA DESTINADA A NEGROS



FONTE: **Identidade**. Direção de Rebeca Hall. Nova Iorque: Netflix, 2021 (139 min).

Naquele momento, a personagem preparava-se para um baile comunitário que havia sido organizado por ela. Tendo o Jazz como música, um dos estilos predominantes da época, como salientado por Braga (2022), em especial para esse grupo social, já que esse estilo tem raízes na música negra estadunidense (Domingues, 2018). A imagem é marcante por alguns motivos: I) o comportamento alegre substanciado pelo semblante sorridente; II) os cabelos,

ombros e par dos braços à mostra; e III) o uso de tonalidades mais escuras e brilho no vestido. Esses elementos conotam que a personagem está em um lugar familiar, cuja identidade social é legitimada por aqueles que a cercam.

Como foi elucidado, a narrativa do filme acompanha a retomada da amizade entre as duas mulheres. Dessa forma, ao se aproximar de Irene, Clare fica deslumbrada pela vida que a amiga leva. Nesse caso, a ambiguidade é ainda mais efervescente: Clare vive como branca, em um local destinado a essas pessoas, é casada com um homem branco, mas pelo contato com Irene e sua rede social, a personagem passa a transitar entre esses dois locais, buscando por vivenciar as particularidades dos dois espaços. Nesse ínterim, ao também participar das dinâmicas socioculturais de sua amiga, Clare ora se aproxima, ora se distancia da imagem criada por ela, da identidade discursiva de mulher branca.

A concepção da identidade como uma máscara é ainda mais ilustrada no filme pela maneira diferenciada com que Clare se apresenta a seu marido branco em comparação à forma como ela se comporta na companhia de indivíduos negros. Este contraste comportamental evidencia a dualidade de sua identidade e a complexidade de suas interações sociais. Com seu esposo, Clare adota uma postura que corresponde às expectativas e normas da sociedade branca, ajustando sua personalidade e atitudes para se alinhar com os preceitos dessa cultura. Por outro lado, quando está em meio a pessoas negras, seu comportamento é distinto, refletindo uma conexão mais autêntica com suas raízes e a realidade de sua origem racial – questão intensificada no momento do baile, quando dança com várias pessoas, aparentando conforto nessa ação. Essa dicotomia comportamental não apenas sublinha a fluidez e adaptabilidade da identidade de Clare, mas também expõe as nuances da convivência racial e as máscaras que as pessoas podem sentir a necessidade de usar para transitar em diferentes contextos sociais.

Diferentemente da cena do hotel, ao participar do baile organizado pela amiga, Clare, ainda que usando maquiagem, esse artifício aparece de forma menos acentuado. Assim como Irene, para esse momento, a personagem utiliza-se de um vestido aparentemente encurtado, em tonalidade escura e brilhosa, deixando também os braços à mostra.

Com esse conjunto de imagens e discussões, a ideia de virtualizar o real traz camadas importantes para a análise, pois, refere-se a maneira pela qual a realidade física é transfigurada em uma dimensão simbólica ou virtual em um processo que reconstrói a experiência do real. Assim, para Lévy (2011) virtualizar está relacionado ao processo de significação da linguagem no mundo abstrato da mente. Diz respeito ao uso do tempo e dos espaços para transformar o mundo. Já para Baudrillard (1991), o virtual pode ser interpretado como um simulacro, ou seja, como uma representação ou cópia que escondem a realidade e substituem o real. As duas ideias podem ser trazidas para a análise proposta.

O uso dos elementos que constroem as narrativas das personagens – o figurino, os acessórios e a maquiagem – perpassam pelas fronteiras entre o real e o virtual, pois, esse processo de virtualização opera em níveis de identidade – a real e a discursiva – a percepção – que elas possuem de si e pelo olhar do “outro” – e a representação. Dentro dessa abordagem, a criação de uma identidade virtual modificou suas aparências para poderem sobreviver em uma sociedade racista e segregadora. A identidade virtual não destrói aquilo que são, mas é uma camada potencial criada por artifícios (Lévy, 2011) em que, as aparências são manipuladas para haver um encaixe aos ideais da branquitude, e assim, os corpos são transformados para transitarem nos limites impostos pela segregação. É nessa circunstância que a mulher branca

é uma construção performática, ou seja, pode ser interpretada como um simulacro (Baudrillard, 1991) que tenta esconder um substituir à identidade negra, criado para subverter as lógicas de um mundo opressor. A composição do figurino atua na criação de um estado de hiper-realidade, pois são percebidas as transformações, os esforços e as tensões que perpassam pela construção imagética e narrativa. Esses elementos artificiais respaldam a criação de um real alternativo e o disfarce potencializa as noções de fluidez da construção identitária.

Ainda sob essa ótica, os artifícios influenciam na maneira como essas mulheres experienciam suas próprias identidades, já que a composição do figurino cria uma relação fenomenológica com seus corpos, modificando como o mundo que as cerca é percebido. Nesse sentido, a virtualização é operante no entrelugar que se conflita: o ser mulher negra e parecer uma mulher branca.

Consoante as ideias de Butler (2003; 2018), ao se passarem por brancas, as Irene e Clare encenam papéis que se alinham as dinâmicas de poder racial – mas, ao mesmo tempo, conseguem questionar e subverter essas estruturas ao desestabilizarem a compreensão de que a raça é algo fixo, e assim, a branquitude é narrada no filme como uma instância construída que pode ser encenada e desfeita. É assim que as identidades são produzidas mediante ao contexto sociocultural, da qual integram e interagem.

Com esse conjunto de imagens, “Identidade” (2021), que originalmente é intitulado *Passing*, que em tradução livre significa passagem, retrata a história de mulheres negras que em determinadas circunstâncias se passam por brancas. Essa passagem pode ser inferida literalmente, mas também pode ser assimilada pelo prisma da morte, quando a identidade social é assassinada e transmutada na identidade construída pelo discurso. Desse modo, como aponta Figueira (2020), a significação do termo “*passing*” remete à transgressão das barreiras raciais, sendo uma expressão historicamente utilizada nos Estados Unidos para descrever o fenômeno de uma pessoa de origem racial não branca que consegue ser percebida e aceita como branca. Esta prática sublinha as complexidades e as pressões enfrentadas por indivíduos que navegam entre identidades raciais, desafiando as rígidas estruturas sociais e raciais impostas pela sociedade.

### Considerações finais

Dessa forma, ao analisarmos “Identidade” (2021), observamos como os figurinos são conformados para as personagens de modo que auxiliam na moldagem de seus comportamentos – sobretudo, o ato de se esconder e maquiagem suas identidades primárias – para navegar por uma sociedade racialmente segregada. Dessa maneira, destacamos como esses elementos são carregados de significados, sendo fundamentais para a construção da narrativa e da crítica social presente na obra.

Nessa perspectiva, as análises apresentadas reforçam como o figurino no cinema, e em outras obras, transcende a função estética, tornando-se um relevante dispositivo narrativo e simbólico que contribui significativamente para a construção identitária dos personagens e para a contextualização sócio-histórica de uma determinada obra. No caso específico do filme “Identidade”, objeto deste estudo, essa dimensão simbólica do figurino é explorada para evidenciar as complexas dinâmicas de identidade e segregação racial na Nova Iorque dos anos 1920.



A análise semiótica dos figurinos das protagonistas, Irene e Clare, permitiu decodificar os códigos visuais e entender como esses elementos são utilizados para mascarar e criar novas identidades, subvertendo as lógicas sociais de uma época. O estudo dessas imagens deu suporte para a compreensão de como o figurino, em conjunto com a maquiagem e adereços, atua como uma “máscara” que permite às personagens transitar por diferentes espaços sociais, ocultando sua identidade racial para acessar privilégios reservados aos brancos.

No que tange as abordagens sobre as construções das identidades a partir das teorias de Judith Butler, especialmente sobre performance e gênero, as análises demonstraram que a identidade das protagonistas é uma realização performativa sustentada por normas sociais. Nesse contexto, as personagens, por exemplo, se veem obrigadas a esconder sua identidade negra e “se passar” por brancas como uma estratégia de sobrevivência, refletindo o impacto do racismo e da internalização de um olhar opressor. A partir dessa perspectiva, o colorismo e a objetificação das pessoas negras, discutidos por Devulsky e bell hooks ao longo do texto, também ampliaram as análises sobre as hierarquias raciais e o poder do olhar branco. O filme, portanto, se configura como uma reflexão sobre as dinâmicas de poder, racismo e a complexidade das identidades no contexto de uma sociedade colonial e opressora.

A pesquisa metodológica embasada nos preceitos da semiótica e na análise de imagens elucidou que os figurinos escolhidos auxiliam na definição do período histórico e o ambiente sociocultural do filme, e principalmente, representam as tensões emocionais e psicológicas das personagens, e assim, o uso de chapéus, luvas, comprimentos de vestidos e maquiagem é instrumental na construção de uma narrativa visual que comunica as desigualdades sociais e as complexidades identitárias enfrentadas pelas protagonistas. Por meio do que foi discutido, pode-se evidenciar que as personagens, de certa forma, resistem ao sistema dominante, pois, ao se passarem por brancas, elas sobrevivem em um sistema opressor.

É nessa lógica que este estudo reforça a importância do figurino como uma ferramenta semiótica no cinema, capaz de enriquecer a narrativa e proporcionar uma camada adicional de significado que vai além do texto falado. Ao utilizar o figurino para abordar questões de identidade, o filme expõe as barreiras raciais da época, e mais especialmente, tangencia uma reflexão crítica sobre as continuidades dessas barreiras na sociedade contemporânea.

Portanto, a análise dos figurinos no filme “Identidade” ilustra como os elementos visuais atuam como veículos de comunicação cultural e social, sublinhando a importância de considerar todos os aspectos do design de produção na construção de uma narrativa cinematográfica.

## Referências

ABRANTES, Samuel. **Heróis e Bufões**: o figurino encena. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

ALMEIDA, Deyse Pinto de. A roupa como resistência: a construção da identidade negra através da moda. In: 10º COLÓQUIO DE MODA – 7ª edição internacional 1º congresso brasileiro de iniciação científica em design e moda, 10., 2014, Caxias do Sul. **Anais [...]**. [S.L]: ABPEM, 2014. p. 1-10. Disponível em: <https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-EIXO-3-A-roupa-como-resistencia.congresso.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUER, M. W; GASKELL, G; ALLUM, N. C. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões. In: BAUER, M. W; GASKELL, G (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 17-36.

BEZERRA, Larissa Pereira. **Alice no País das Maravilhas: um estudo sobre figurino**. 2022. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design - Moda) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/67970>. Acessado em 21 mai. 2024.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de Leituras**, [S.L], p. 1-16. 2018. Tradução de: Jamille Pinheiro Dias. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>. Acesso em: 18 nov. 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discurso da moda: semiótica, design e corpo**. Kathia Cartilho, Marcelo M. Martins. -- São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CASTRO, Marta Sorelia Félix de; COSTA, Nara Célia Rolim. Figurino - O traje de cena. São Paulo: **Iara** - Revista de Moda, Cultura e Arte, V.3 No.1. ago 2010. Disponível: [https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05\\_IARA\\_vol3\\_n1\\_Artigo.pdf](https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05_IARA_vol3_n1_Artigo.pdf). Acessado em 21 mai. 2024.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contra Capa, p. 309-326, 2009.

COSTA, Francisco Araújo. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre, n. 8, ago. 2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775>. Acessado em 18 mai. 2024.

CRANE, Daiana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2006.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaira LTDA, 2021.

DOMINGUES, Petrônio. Nos acordes da raça: a era do jazz no meio afro-brasileiro. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 66–98, 2018.

DOI: 10.5965/2175180310252018066. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310252018066>. Acesso em: 20 jun. 2024.

FANON, Frantz. Racismo e Cultura. *Revista Convergência Crítica*, [S. L.], n. 13, p. 78-90, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/convergenciacritica/article/view/38512>. Acesso em: 20 ago. 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIRA, Ana Maria da Luz Nunes. **Passing na Literatura Norte-Americana**: de narrativas de transgressão da “linha da cor” a lócus de questionamento sobre a construção identitária. 2020. 343 f. Tese (Doutorado em Línguas, Literaturas e Culturas), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/107861/1/Tese%20Setembro%202020.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2024.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Tradução de Maria Célia Santos Raposo.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HUNTER, Margaret. The Persistent Problem of Colorism: skin tone, status, and inequality. *Sociology Compass*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 237-254, 3 jul. 2007. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1751-9020.2007.00006.x>. Disponível em: <https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1751-9020.2007.00006.x>. Acesso em: 12 abr. 2024.

**IDENTIDADE**. Direção de Rebeca Hall. Nova Iorque: Netflix, 2021 (139 min).

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 10. ed. Campinas: Papirus, 2023. Tradução de Marina Appenzeller.

LAGO, Mara Coelho de Souza; MONTIBELER, Débora Pinheiro da Silva; MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. Pardismo, Colorismo e a “Mulher Brasileira”: produção da identidade racial de mulheres negras de pele clara. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 31, n. 2, p. 1-15, jan. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/n3bvrj5QDBdX4pwwghWjcMyP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 nov. 2024.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico, 21ª edição. Zahar: Rio de Janeiro, 2007.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W; GASKELL, G (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 112-155.

MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Venete, 2014.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac-Rio Editora, 2004.

PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, M. W; GASKELL, G (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 319-342.

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

SAUTHIER, Hélio Ricardo. CINEMA, MODA E FIGURINO. **O Mosaico**, [S. l.], v. 12, n. 2, 2020. DOI: 10.33871/21750769.2020.12.2.3563. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3563>. Acesso em: 21 maio. 2024.

SERRONI, José Carlos (org.). **Figurinos: memória dos 50 anos do Teatro do SESI-SP**. Ilustração Alê Catan. São Paulo: SESI-SP Editora, 2015.

SILVA, A. da; SILVA, C. R. L. da; NOVELLI, D. Editorial: V.16 N.38. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 16, n. 38, p. 4-13, 2023. DOI: 10.5965/1982615x16382023004. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/23109>. Acesso em: 24 maio. 2023.

SOUZA, L. M. T. M. de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JR., Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, p.113-133.

RODRÍGUEZ SANCHEZ, M. Desvestindo a fatalidade: a evolução da imagem da femme fatale no cinema por meio do figurino. **dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], n. 35, p. 30-54, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i35.1549. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1549>. Acesso em: 18 nov. 2024.

SILVA, M. C. da. Do antirracismo local ao antifascismo global: a transnacionalização do movimento negro nos E.U.A. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, [S. l.], n. 27, p. 144-184, 2019. DOI: 10.46752/anphlac.27.2019.3435. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/3435>. Acesso em: 5 jul. 2024.

SOARES JUNIOR, Glauber; SARAIVA, Juracy Assmann; SCHEMES, Claudia. “E os olhares que ela estava recebendo?”: identidade em preto e branco. **Temática**, [S.L], v. 18, n. 10, p. 19-33, out. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/64344/36108>. Acesso em: 19 jun. 2024.

SOUZA, Carla Patrícia Oliveira de. **O figurino, a narrativa e os movimentos artísticos nos filmes de Guel Arraes** [recurso eletrônico] / Carla Patrícia Oliveira de Souza. – Natal, RN: EDUFRN, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/24240>. Acessado em 15 mai. 2024.

SOUZA, L. M. T. M. de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JR., Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.113-133.

THOMSON, Tia. Dress for Success: the role of fashion in the civil rights movement. **Nu Writing**, [S.L], n. 11, p. 1-14, ago. 2020. Disponível em: <https://openjournals.neu.edu/nuwriting/home/article/view/171>. Acesso em: 20 jun. 2024.

VIANA, F; BASSI, C. (org.). **Traje de Cena, Traje de Folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VIANA, F; VELLOSO, I. M. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: ECA-USP, 2018. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/a00c35c3-0aa7-49ef-a779-08f85799b61b/002914080.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2023.

## Agradecimentos

Revisor(a) do texto: Ramon Bastos Cordeiro, graduado em Letras (UFRRJ) e Especialista em Língua Inglesa e suas Literaturas (UNESA), [ramonbastosc@outlook.com](mailto:ramonbastosc@outlook.com).