Revista TEL, Irati, v. 14, n. 1, p. 58-75, Jan./Jun. 2023 - ISSN 2177-6644

REVISTATEL
TEMPO, ESPAÇO E LINGUAGEM

# DISFARCES DO INVISÍVEL: A PRÁTICA DA INVISIBILIDADE SOCIAL NA NARRATIVA SERIADA *LUPIN*

DISGUISES OF THE INVISIBLE: THE PRACTICE OF SOCIAL INVISIBILITY IN SERIAL NARRATIVE *LUPIN*

DISFRACES DE LO INVISIBLE: LA PRÁCTICA DE LA INVISIBILIDAD SOCIAL EN LA NARRATIVA SERIAL *LUPIN*

10.5935/2177-6644.20230004

**Valmir Moratelli ***
https://orcid.org/0000-0002-6071-1360

**Tatiana Helich Lopes ****
https://orcid.org/0000-0002-1078-6225

**Resumo:** Este artigo busca discutir a representação da invisibilidade social na série Lupin, a partir da análise dos disfarces escolhidos pelo protagonista para fugir, ou ainda, passar despercebido por seus perseguidores. Como base teórica, Stuart Hall (2000), Gayatri Spivak (1985), Grada Kilomba (2010) sobre identidades na formação de si e a do outro sobre si. Como metodologia, optou-se por uma análise descritiva da narrativa, com apontamento de seus principais momentos, junto a uma escolha de *frames* que reproduzem as questões a serem aqui levantadas. Apontamos como a invisibilidade do indivíduo negro perpetua camadas de uma organização social pautada por privilégios de determinados grupos em detrimento de outros.

**Palavras-Chave:** Audiovisual. Ficção Seriada. Representação. Invisibilidade Social.

**Abstract:** This article seeks to discuss the representation of social invisibility in the Lupin series, based on the analysis of the disguises chosen by the protagonist to escape, or even go unnoticed by his pursuers. As a theoretical basis, Stuart Hall (2000), Gayatri Spivak (1985), Grada Kilomba (2010) on identities in the formation of oneself and of the other about oneself. As a methodology, a descriptive analysis of the narrative was chosen, with a note of its main moments, along with a choice of frames that reproduce the questions to be raised here. We point out how the invisibility of the black individual perpetuates layers of a social organization based on the privileges of certain groups to the detriment of others.

**Key-words:** Audiovisual. Serial Fiction. Representation. Social Invisibility.

**Resumen:** Este artículo busca discutir la representación de la invisibilidad social en la serie Lupin, a partir del análisis de los disfraces elegidos por el protagonista para escapar, o incluso pasar desapercibido para sus perseguidores. Como base teórica, Stuart Hall (2000), Gayatri Spivak (1985), Grada Kilomba (2010) sobre las identidades en la formación de uno mismo y del otro sobre uno mismo. Como metodología se optó por un análisis descriptivo de la narración, anotando sus principales momentos, junto con una elección de encuadres que reproducen las cuestiones que aquí se plantean. Señalamos cómo la invisibilidad del individuo negro perpetúa capas de una organización social basada en los privilegios de ciertos grupos en detrimento de otros.

**Palabras-Clave:** Audiovisuales. Ficción en Serie. Representación. Invisibilidad Social.

* Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). http://lattes.cnpq.br/4912206102462676 - E-mail: vmoratelli@gmail.com.

** Doutoranda Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). http://lattes.cnpq.br/7261261213953431 - E-mail: tatihelich@gmail.com.

## Introdução

*Quem é você, diga logo que eu quero saber o seu jogo*
*Que eu quero morrer no seu bloco, que eu quero me arder no seu fogo*
*Eu sou seresteiro, poeta e cantor*
*O meu tempo inteiro só zombo do amor*
(*Noite dos mascarados*, de Chico Buarque, 1966)

Quantos disfarces são precisos para se assegurar uma invisibilidade social? As máscaras que se impõem por vontade própria se sobressaem ou se apequenam diante das que nos colocam, diariamente, aliadas a construções sociais perpetuadas através dos tempos? É com o objetivo de estudar a força desse fenômeno de invisibilidade, que este artigo propõe uma análise narrativa ficcional. Como objetivo escolhido, a série *Lupin,* que se baseia nas aventuras clássicas da literatura francesa de Arsène Lupin, personagem criado em 1905 por Maurice Leblanc, cujas artimanhas de roubo englobavam o ilusionismo. Produção lançada mundialmente em 2021 pela empresa de *streaming Netflix*, a série nos possibilita discutir a questão da invisibilidade social a partir da construção de um personagem negro e, em certo momento, também disfarçado de idoso.

Como referenciais teóricos, partiremos da compreensão trazida por Stuart Hall (2000), Gayatri Spivak (1985) e Grada Kilomba (2010) sobre identidades que se formam na interseção entre a compreensão de si e a do outro sobre si; e os princípios de poder simbólico investigados por Pierre Bourdieu (2001). Na metodologia, optou-se por uma análise descritiva da narrativa, com apontamento de seus principais momentos, além da escolha de *frames* que reproduzem as questões a serem aqui levantadas. Juntamente com o embasamento teórico, faz-se um acompanhamento do que se trata essa "invisibilidade" utilizada como recurso ficcional necessário à trama.

Por isso, já nesta introdução, se faz necessário apresentar a produção escolhida para a análise. Sobre o protagonista, Arsène Lupin é considerado um "camaleão do crime", pois muda sua aparência para se camuflar nos ambientes e realizar suas manobras contraventoras. Com trajes formais, está sempre acompanhado de uma cartola e de um monóculo, o que lhe rendeu o título de "ladrão de casaca". Nas histórias ficcionais de Leblanc, as vítimas eram comumente membros da alta aristocracia, o que permite até certa comparação do ladrão Lupin com o clássico Robin Wood[1]

Com duas temporadas, totalizando 10 episódios de 40 a 50 minutos de duração cada, *Lupin* traz o protagonista Assane Diop (interpretado por Omar Sy), filho de um imigrante africano que se suicidou na cadeia após ser acusado de um crime que não cometeu: o roubo de um colar de pérolas de seu ex-patrão, o patriarca de uma influente família da alta classe de Paris. Antes de se matar, o

[1] Personagem inglês que vivia na floresta, considerado um "fora da lei", suas artimanhas giram em torno do fato de que roubava dos ricos para dar aos pobres em plena Idade Média europeia, o que o tornava um herói popular).

pai deixa pistas anotadas em um dos livros de Maurice Leblanc, indícios que ajudam Assane Diop em sua busca por provar a inocência de seu pai e vingar a morte dele ao desvendar o verdadeiro culpado. Ao visitar um preso que ficou amigo de seu pai e, assim, conseguir o livro de Leblanc com as pistas, Diop se inspira no ladrão de casaca para se vingar da família rica que incriminou injustamente seu pai.

Assim como ocorre nas histórias de Leblanc, Diop também investirá em disfarces para ter acesso às evidências do caso. Contudo, diferentemente do ladrão de casaca original, na série, o protagonista para se disfarçar adota simples acessórios e trajes que um olhar atento o identificaria rapidamente. Em entrevista à *Veja*[2], o criador da série, George Kay, explica a escolha pelo ator Omar Sy, que assim como o personagem também é filho de imigrante africano e a decisão pelo pouco disfarce:

> O racismo cega, logo, algumas pessoas passam despercebidas em diversos ambientes. Então, quando estávamos desenvolvendo a série, decidimos que ele não se disfarçaria em todas as ocasiões. *Lupin* usa a desigualdade social e o racismo como pontos cegos e de invisibilidade. Assim, ele pode entrar e sair de lugares, especialmente como subalterno. É assim no mundo todo, infelizmente, olhamos para as pessoas a partir de filtros sociais. Por isso ele não precisa de um disfarce elaborado sempre. Às vezes, só um uniforme já o torna invisível.

A crítica da invisibilidade social representada na série é evidente ao trazer Assane Diop sendo interpretado por um ator negro, com 1,90m de altura[3], que não passaria despercebido. Contudo, exatamente por sua cor e pelo uso de trajes de profissões subalternas, como explica o criador, a série faz uma crítica ao racismo estrutural que "cega" inclusive os olhos que deveriam ser os mais atentos, como o da polícia.

Sabe-se o quanto a questão da atuação da força policial e da segurança pública se relacionam aos mecanismos de violência racial. Não caberia aqui esmiuçar o todo processo histórico da questão, o que fugiria do escopo do trabalho, mas é pertinente citar exemplos contemporâneos – como o assassinato de George Perry Floyd Jr., afro-americano morto em Minneapolis em maio de 2020, por um policial branco que o asfixiou na rua, à luz do dia. Ou ainda outro episódio triste dessa realidade, ocorrido em novembro do mesmo ano, quando João Alberto Freitas foi espancado e assassinado também por asfixia por seguranças de um supermercado da rede *Carrefour*, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Foucault (2012) explica que o poder está presente tanto nos discursos da ciência quanto nas diversas instituições que administram o tempo e os corpos dos indivíduos para assegurar a ordem e

[2] Disponível em: Veja.
[3] Disponível em: Colchide.

o bom funcionamento da sociedade. Assim, Foucault (2012) defende que o modelo das sociedades contemporâneas ainda é o panóptico – modelo descrito por Jeremy Bentham -, pois se é vigiado o tempo todo. Como parte dessas instituições que visam proteger o indivíduo, a Polícia tem o poder de vigiar e prender aquele considerado fora da lei. Entretanto, ao falar da segurança pública, é importante frisar a questão da violência policial que discorre sobre o uso do poder da força principalmente em indivíduos negros. Os olhos que deveriam estar atentos a fazer justiça, muitas das vezes estão cegos sob a ótica do racismo estrutural.

No Brasil, por exemplo, em 2020, 78% dos óbitos pela polícia foi de pessoas negras (SILVA et al., 2021). Nos EUA, recentemente, a morte de George Floyd pela violência policial – sufocado pelo joelho de um ex-policial – foi repercutida em diversos países[4]. A ideia aqui não é traçar um panorama sobre a violência policial[5], mas, sim, observar como a série trabalha a questão da invisibilidade social.

Aqui, é pertinente trazermos a definição de "racismo estrutural", termo utilizado para explicar as estruturas que perpetuam a prática criminal de racismo na sociedade ao longo de seu desenvolvimento histórico. Ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania no governo Lula [2023-2026], o filósofo e professor Silvio Almeida (2019) explica que o racismo não é apenas uma questão de indivíduos preconceituosos, é um problema coletivo normalizado dentro da estrutura social. Trata-se de "um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. [...] É a manifestação normal de uma sociedade, e não é um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade" (ALMEIDA, 2019, p. 20).

Em suas duas temporadas, *Lupin* apresenta um protagonista que se torna o homem mais procurado pela polícia francesa, devido aos delitos e confusões que comete em sua busca por evidências, que o levem a provar a inocência do pai. Assim, Diop se torna uma espécie de anti-herói, assumindo ao mesmo tempo tanto o papel de detetive (segue os indícios e pistas na busca pela verdade do crime) como o de criminoso (em vez de restaurar a ordem ao revelar a verdade sobre o crime que causou a morte de seu pai, Diop resolve fazer justiça com as próprias mãos ao traçar um plano com os mesmos requintes de astúcia e ilusionismo do personagem Lupin: rouba a joia que deu origem a seu sofrimento).

Os locais que o protagonista percorre em ambas as temporadas (Museu do Louvre e Teatro Châtelet, por exemplo), revelam a facilidade de Diop em passar despercebido – mesmo perante os

[4] Para saber mais sobre o caso: UOL.
[5] Sobre esse assunto, com foco na questão racial, tem-se os estudos de Loche (2010), Alves (2011), Sinhoreto & Morais (2018), Neto (1999).

olhos daqueles que procuram por ele: a polícia e a família Pellegrini. Isso chama a atenção para o preconceito dessas personagens com as classes menos favorecidas e, principalmente, a questão do racismo.

Com o objetivo de discutir a representação da invisibilidade social na série *Lupin*, conforme já dito, serão discutidas as inserções de poder simbólico no mundo social (BOURDIEU, 2001) e a perpetuação de construções sociais (HALL, 2000), para, enfim, chegar na análise narrativa a partir de imagens da série que trazem os disfarces de Diop. Apesar de seguir o método ilusionista do personagem de Maurice Leblanc, o protagonista da série não precisa mudar radicalmente seu visual para conseguir sua invisibilidade social. Os motivos que o levam a isso são os interesses desse trabalho, à luz das percepções da violência simbólica promovida pelo racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) que vigora, também, em sociedades tão desiguais, como é a realidade brasileira; além da prática do etarismo silencioso.

**Os disfarces de Lupin – análise da série**

A seguir, serão trazidos aspectos da construção da narrativa ficcional sob um prisma temático da questão racial. Através do apontamento de elementos sociais e contemporâneos, pensemos na construção de identidades desse protagonista a partir das palavras de Hall (2000). Para ele,

> [...] [as identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a 'suturação à história' por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (HALL, 2000, p. 109).

O meio de inserção é também o de exclusão. A formação de identidades cria "grupos", marginalizando as minorias, consequentemente. Os que não se adequam a determinadas identidades prioritárias no eixo de poder central de um grupo/sociedade, ficando de fora das tomadas de decisões, agem, assim, como subalternos, esquecidos e invisibilizados. Deixam de existir no momento em que não são percebidos e ouvidos pelos demais. A identificação é um mecanismo fundamental de constituição de poderes — e sua não-identificação também é uma forma de classificação em toda sociedade.

Como afirma Bourdieu (2001), o mundo social:

> [...] é, ao mesmo tempo, o produto e o móvel de lutas simbólicas, inseparavelmente cognitivas e políticas, pelo conhecimento e pelo reconhecimento, nas quais cada um persegue não apenas a imposição de uma representação vantajosa de si, como as estratégias

> de 'apresentação de si' magnificamente analisadas por Goffman, mas também o poder de impor como legítimos os princípios da realidade social mais favoráveis ao seu ser social (individual e coletivo, por exemplo, com as lutas sobre os limites dos grupos), bem como a acumulação de um capital simbólico de reconhecimento. Essas lutas se desenrolam ao mesmo tempo na ordem da existência cotidiana e no interior dos campos de produção cultural, fazendo com que esses últimos, mesmo quando não estão voltados apenas para tal finalidade, como no caso do campo político, contribuam para a produção e a imposição de princípios de construção e de avaliação da realidade social (BOURDIEU, 2001, p. 228).

O reconhecimento, nas palavras de Bourdieu, parte, portanto, de uma identidade, conforme Hall, a serviço de uma organização social. Os princípios que legitimam esta organização são o que chamamos de "pacto social". Sociedades heteropatriarcais, por exemplo, tendem a excluir mulheres, homossexuais, negros, indígenas, idosos etc. seus valores estão assentados na manutenção de privilégios para grupos de homens, brancos, de poder aquisitivo considerado e relativamente jovens. Tudo o que foge, grosso modo, desse traçado, é subjugado.

> [...] O reprimido tende a voltar – reforçado e multiplicado. E o problema é que esse 'outro', numa sociedade em que a identidade se torna, cada vez mais, difusa e descentrada, expressa-se por meio de muitas dimensões. O outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outra é a outra nacionalidade, o outra é o corpo diferente (SILVA, 2000, p. 96).

Para se reconhecer e se identificar como pertencente a uma determinada cultura, é fundamental que o indivíduo reconheça a existência do outro. A filósofa indiana Gayatri Spivak (1985) usa o termo "outramento" para descrever o processo que produz os outros através do discurso colonialista. Afinal, tem-se o outro que domina que, conforme defendido pelos estudos pós-coloniais, está na figura do colonizador. Da mesma forma, tem-se o indivíduo excluído que está no contexto da dominação (SPIVAK, 1985).

Nesse jogo de poder, o colonialismo se perpetua através de relações de poder com base em narrativas que comunicam e difundem esse processo que gera o "outramento" explicado por Gayatri Spivak (1985), no qual através do discurso colocam a ideologia do colonizador como verdade e, assim, apagando a voz e a forma de ver o mundo do colonizado. O outramento se refere, assim, à construção de indivíduos marginalizados que, através da linguagem, estão inseridos em indicadores raciais, econômicos, étnicos, religiosos, sexuais, entre outros.

Nessa linha, Grada Kilomba (2010) entende a consciência sobre o racismo mais como um processo psicológico do que uma questão moral, em que o indivíduo branco deveria exercitar o como desmantelar o próprio racismo e não tanto ficar se questionando sobre se é ou não racista. Ela traz a questão da boca como órgão da enunciação e, por isso, é o órgão da opressão. Sob o pretexto de que o colonizado deseja o que é do colonizador, este passa pelo processo de recusa no qual nega a colonização e a impõe sobre o colonizado, legitimando, dessa forma, estruturas violentas de

exclusão social.

No projeto colonial europeu, um pedaço de metal era colocado na boca do indivíduo negro e fixado por trás da cabeça por duas cordas. Chamado de máscara, o objeto era utilizado com o argumento de que evitaria que o escravizado comesse cacau ou cana enquanto trabalhava, contudo, a preocupação verdadeira era de calar e dar medo, pois a boca é o órgão que emudece e também que tortura. O negro então é identificado como "ruim", a ameaça, o perigo (KILOMBA, 2010).

Ao falar de subalteridade, Gayatri Spivak (2010) se refere aos sujeitos de classe inferior, àqueles oprimidos, que não têm história e, dessa forma, não teriam voz. Contudo, a filósofa reforça o que o subalterno pode sim ter voz embora esse seu ato seja ignorado e silenciado pelo outro, dominador.

A partir dessas premissas apontadas, entremos na análise do objeto aqui escolhido. Na primeira temporada, a história de *Lupin* começa apresentando Assane Diop, suas dificuldades financeiras e sua vida familiar, que é posta em segundo plano em prol de um objetivo maior: vingar a injustiça sofrida pelo pai. Assim, o telespectador acompanha o desenrolar da trama e os artifícios de Diop para burlar as regras e cometer a infração perfeita. O protagonista, inspirado no personagem Arsène Lupin, consegue ludibriar a polícia no momento do roubo do colar e sai impune com o objeto no bolso, evidenciando os truques ilusionistas dominado pelo "ladrão de casaca".

Na primeira temporada, o arco narrativo está em acompanhar as buscas de Diop para descobrir o verdadeiro culpado pelo roubo da joia que pertencia a família Pellegrini e que incriminou seu pai, um imigrante africano que fora contratado como motorista da família rica. Para desvendar o mistério, o protagonista resolve ter em mãos o objeto que o causará sofrimento. Em *Lupin*, o roubo em si não é a intenção primordial, Diop não quer enriquecer através do assalto, mas sim revelar a corrupção e com isso resgatar a honra de seu pai. Assim como Arsène Lupin, Diop constrói um esconderijo com roupas e acessórios que o ajudariam a passar despercebido.

Dessa forma, vestido de faxineiro (imagem 1), ele entra e sai, sem levantar suspeitas, do Museu do Louvre, onde planeja o roubo: pegar o colar de diamantes que estava sendo leiloado pelos Pellegrini e que pertencera a última rainha da França, Maria Antonieta.

**Imagem 1:** Diop vestido de faxineiro no Museu do Louvre (Temp. 1/Ep. 1).

*Fonte:* Série *Lupin*, na Netflix.

Mesmo não fazendo parte da equipe de limpeza do museu, Diop consegue colocar o uniforme e se infiltrar no meio de outros profissionais. Em uma função que o permite acessar os diversos locais e salas do museu, ele traça uma estratégia para conseguir pegar o colar. No dia do leilão, ele entra vestido de terno e gravata (imagem 2), se passando por um novo empresário e faz o maior lance. Para não precisar pagar o dinheiro que não tem, simula um assalto no museu em que se faz de vítima, mas, com sua agilidade, consegue sair do local com o objeto no bolso do paletó sendo protegido pela própria polícia. Afinal, não desconfiariam de um homem bem-vestido.

**Imagem 2:** Diop participa do leilão vestido de executivo com posses (Temp. 1/Ep. 1).

*Fonte:* Série *Lupin*, na Netflix.

O roubo do colar ocorre antes de Diop começar a ser procurado pela polícia e perseguido por Pellegrini. Dessa forma, ele consegue se vestir como alguém da alta classe e entrar no Louvre. Contudo, conforme imagem 2, percebe-se no *close* da câmera nos rostos, que o de Diop é o único negro entre os demais, o que, após o roubo bem-sucedido do colar, o distinguirá entre os principais suspeitos. Para continuar juntando as pistas sobre o caso que incriminou seu pai, Diop cria personagens para si, se tornando policial, técnico de informática (imagem 3), faxineiro, o que facilita sua entrada e saída de locais restritos a convidados ou a classes mais altas da sociedade sem levantar suspeitas.

**Imagem 3:** Diop se passa por policial (Temp. 1/Ep. 5) e também por especialista em computador (Temp. 1/Ep. 3).

*Fonte:* Série *Lupin*, na Netflix.

## Outras máscaras sociais

A determinação de vítima e culpa, o certo e o errado, o que tem direito e o que deve direitos, a partir de uma base que legitima o sujeito segundo normas sociais, está centrada em uma soberania

instituída implicitamente. Ao se contrapor duas identidades contrárias, impõe-se também os direitos e deveres de cada uma delas – quem é o inimigo e quem é legitimado como correto. As articulações de espaços ocupados por estas identidades estão sempre em forças de tensão. Ainda que os limites não devam ser atravessados, a possibilidade de ocupações abre brechas para questionamentos.

> A expressão máxima de soberania reside, em que medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implementação e a manifestação de poder (MBEMBE, 2019a, p. 5).

Na série, com provas sobre a venda ilegal de armas por Pellegrini, Diop cria o personagem Salvator, que usa o Twitter para chamar a atenção da imprensa sobre as falcatruas do aristocrata. Conseguindo participação em um canal televisivo, ele se disfarça de um idoso, o que deixa o jornalista intrigado: "Sua aparência é intrigante e meio surpreendente. Não esperávamos isso. Você é idoso". Então, Diop disfarçado rebate: "Se você está no Twitter e luta contra a injustiça, esperam que seja um jovem. Mas você esqueceu uma coisa. A maioria das pessoas do país é mais velha que você".

**Imagem 4:** Diop disfarçado de um homem idoso (Temp. 1/Ep. 4).

*Fonte:* Série *Lupin*, na Netflix.

Na imagem 4, percebe-se que Diop escolhe, para sua aparição na imprensa, a imagem de um idoso simples, o que desperta a curiosidade do jornalista pelo preconceito enraizado de que um burburinho iniciado na Internet não poderia surgir de um idoso, já que este é destinado a não saber lidar com a tecnologia, sendo uma atitude esperada de um jovem. Mais uma vez, *Lupin* escancara na figura do jornalista os preconceitos da sociedade. O disfarce do idoso, no entanto, é o mais elaborado durante a primeira temporada. Como visto nas demais imagens (1 a 3), o rosto de Diop

permanece expressivo, ele apenas altera seus trajes e acessórios.

Ao serem enquadrados na limitação etária, os idosos são isolados e descontinuados de suas funções socialmente atribuídas. Conforme Elias (2001, p.18), "perseguir os próprios interesses − vistos isoladamente − parece então a coisa mais sensata e gratificante que uma pessoa poderia fazer. Nesse caso, a tarefa mais importante da vida parece ser a busca de sentido apenas para si mesmo, independente das outras pessoas". Elias também propõe que não é de surpreender que as pessoas idosas que procuram essa espécie de sentido achem absurdas suas vidas.

> [...] Raramente, e com dificuldade, as pessoas podem ver a si mesmas, em sua dependência dos outros − uma dependência que pode ser mútua −, como elos limitados na cadeia das gerações, como quem carrega uma tocha numa corrida de revezamento, e que por fim a passará ao seguinte. No entanto, o recalcamento e o encobrimento da finitude da vida humana individual certamente não é, como às vezes se diz, uma peculiaridade do século XX. É provavelmente uma reação tão antiga quanto a consciência dessa finitude, quanto o pressentimento da própria morte (ELIAS, 2001, p. 18).

As novas representações, para usar um termo de Goffman (2002), que o idoso faz da sua vida a partir dessa compreensão de que há outros caminhos ainda a percorrer é que denota a cena trazida pela imagem 4 da narrativa ficcional televisiva. Sendo a vida social compreendida como um palco em que se encenam papéis sociais diversos, de modo que o indivíduo não é o mesmo em todas as circunstâncias (GOFFMAN, 2002), ao idoso não se permite uma outra interação social, de acordo com suas demandas particulares. É o controle deste jogo que está em discussão. E por isso mesmo o "disfarce" do protagonista em um "ser idoso" é bastante funcional.

A velhice aqui está imposta na caracterização visual, no que se define como velho. Não na temática abordada, posto que a velhice, conforme Debert (2003), é assim uma questão de escolha.

> [...] Ser velho é o resultado de uma espécie de lassitude moral, um problema de indivíduos descuidados que foram incapazes de se envolver em atividades motivadoras e adotar o consumo de bens e serviços capazes de combater o envelhecimento. A reprivatização da velhice desmancha a conexão entre a idade cronológica e os valores e os comportamentos considerados adequados às diferentes etapas da vida (DEBERT, 2003, p. 155).

O personagem Lupin representa, conforme as imagens nos conduzem a crer, uma série de valores sociais. Seu corpo, nesse aspecto, designa expressividade política de existência, sendo determinado pelos limites que o possibilitam existir ou não – o que forma sua "identidade". Tal afirmação remete ao que Michel Foucault (2012) classifica de lugares políticos de dominação, cuja organização é pautada no interesse de quem merece viver e quem, em outra ponta, está destinado à morte.

> O racismo se forma nesse ponto (racismo em sua forma moderna, estatal, biologizante): toda uma política do povoamento, da família, do casamento, da educação, da hierarquização social, da propriedade, e uma longa série de intervenções permanentes no nível do corpo,

> das condutas, da saúde, da vida cotidiana, receberam então cor e justificação em função da preocupação mítica de proteger a pureza do sangue e fazer triunfar a raça (FOUCAULT, 2017, p. 162).

De novo em relação à série analisada, Diop resolve seu enigma ao constatar que o crime pelo qual seu pai fora condenado, foi, na verdade, uma armação do patriarca da família Pellegrini. Afinal, a família de origem aristocrata, branca, dona de jóias de grande valor, não teria aparentes motivos para ser incriminada pelo sumiço de uma de suas jóias, tornando-se alvo de crimes e não a mentora, como ocorre em *Lupin*.

A trajetória de Diop, na primeira temporada, se assemelha com a narrativa *O Conde de Monte Cristo*[6]*,* em que o marinheiro Edmond Dantès é preso injustamente e, após um tempo preso, com astúcia foge da prisão e inicia uma trajetória de vingança. Tal como ocorre com o *Conde de Monte Cristo*, como se intitula o personagem Edmond Dantès após encontrar um tesouro escondido, em *Lupin*, Diop no momento em que realiza sua vingança, resgata a honra e se revela prisioneiro de seu passado. Afinal, para conseguir seus objetivos, Diop se afasta da esposa e do filho para executar seu plano e resgatar a honra de seu pai. O anti-herói, se torna um renunciador e vingador, pois é aquele que, pela renúncia de tudo e todos, ganha o direito sagrado de exercer a sua vingança (DAMATTA, 1997).

Diop se revela um anti-herói em constante luta com o peso de seu passado que, de fato, determina seu futuro: "O mito que nos honra e define requer pelo menos duas vidas ou uma separação radical entre o que fomos e o que seremos: promessa, aliás, de todos os deuses, santos e políticos, e de todas as nossas revoluções" (DAMATTA, 1997, p. 272).

O telespectador acompanha as dificuldades enfrentadas por Diop e sua relação com a família e torce para que ele consiga se vingar e possa retornar à vida familiar. A complexidade do personagem diante de vários conflitos morais vivenciados em cena o aproxima do telespectador e cria a identificação. O final da primeira temporada além de deixar gancho para a segunda, também mostra que, ao conseguir a vingança pelo passado trágico, o anti-herói compromete seu futuro ao ter seu filho sequestrado por seus inimigos.

O protagonismo dos personagens complexos e anti-heróis vêm rompendo com a convenção de que os protagonistas precisam sempre ser simpáticos ou "pessoas que você convidaria para sua casa toda semana" (MITTELL, 2015b, p. 74, *tradução livre*). Por terem uma quantidade de tempo maior que o cinema, por exemplo, as séries contam com a possibilidade de terem um roteiro mais complexo no sentido de acompanhar todos os aspectos da vida do protagonista, trabalhando temas

[6] Romance escrito por Alexandre Dumas com Auguste Maguet em 1844. Publicado como folhetim entre 1844 e 1846.

como: problemas familiares, vida profissional e amorosa, intercalando esses aspectos na trama ao longo dos episódios.

Assim, a segunda temporada inicia com o resgate do filho de Diop. Desde a primeira temporada, o policial Guedira (Soufiane Guerrab), leitor de Maurice Leblanc, é quem percebe o método de Diop em usar a mesma estratégia do personagem Lupin. Embora consiga desvendar alguns dos esquemas de Diop, ele acaba sempre um passo atrás do ladrão de casaca, virando até motivo de piada entre seus colegas de corporação. Na segunda temporada, o inspetor permanece atrás de Diop, mas logo no início o ajuda a recuperar o filho, o que já deixa para o telespectador a dica de que, mesmo sabendo que precisa prender Diop, ele fará de tudo para ajudar o ladrão de casaca a desmascarar todas as artimanhas de Hubert Pellegrini (Hervé Pierre).

Ainda mais vigiado pela polícia, Diop na segunda temporada quase não usa seus disfarces, marca de Lupin. Para o plano de desmascarar Pellegrini, ele conta com a ajuda de mais dois personagens: Benjamin (Antoine Gouy) e Philippe Courbet (Stefan Crepon). Benjamin já aparecia na primeira temporada, sendo um amigo fiel de Diop. Já Philippe Courbet aparece, inicialmente na trama, como um personagem secundário, que ajudará Pellegrini com seus investimentos.

Somente no último episódio o truque de Diop para conseguir desmascarar Pellegrini no Teatro Châtelet é desvendado. Na verdade, ele conta com o maior disfarce da temporada, o de Philippe Courbet (imagem 5).

**Imagem 5:** A transformação de Philippe Courbet (Temp. 2/Ep. 8 e 10).

*Fonte:* Série *Lupin*, na Netflix.

Junto com Benjamin, Diop vai à biblioteca e observa seus visitantes à procura de um rosto desconhecido que poderia ajudá-lo a finalmente concluir sua vingança. A astúcia de Philippe Courbet em perceber as intenções dos dois em observá-lo e o gosto pela leitura de Maurice Leblanc faz com que o menino seja convocado para a missão que prontamente aceita. Conforme os *frames* da imagem 6, o telespectador acompanha a transformação do rapaz de visual gótico – usando jeans, camiseta preta e casaco preto, unhas pintadas de preto, maquiagem mais escura – para outro de cabelos curtos e claros, óculos e vestimenta formal de terno e gravata. Esse novo visual o ajuda a ganhar a confiança de Pellegrini, que acredita que o rapaz realmente entende de investimentos.

É com essa transformação de Philippe Courbet que Diop consegue implementar seu plano para levar Pellegrini à justiça. O ladrão de casaca invade o Teatro Chatêlet durante um evento de caridade e expõe Pellegrini como estelionatário corrupto e prova, finalmente, que ele incriminou seu pai, Babakar, o ex-chofer da família Pellegrini. Inclusive revela para todos os presentes que a instituição de caridade é falsa. Mestre do ilusionismo, Diop causa o tumulto que leva Pellegrini a prisão e consegue fugir do teatro sem ser pego. Ele e Benjamin escapam pelas catacumbas de Paris, porém, Assane sai confidencialmente disfarçado em um uniforme de bombeiro, barba e dread no cabelo (imagem 6), mas é reconhecido por uma policial. Na última cena, ele desaparece na noite com a polícia em seu encalço, mesmo assim arranja tempo para se despedir da ex-esposa Claire (Ludivine Sagnier) e do filho Raoul (Etan Simon), indicando que sua fuga pode demorar mais do que ele gostaria.

**Imagem 6:** O último disfarce de Lupin na segunda temporada: um bombeiro de barba e dread (Temp. 2/Ep. 10).

*Fonte:* Série *Lupin*, na Netflix.

O personagem tem sua trajetória marcada pelo mesmo destino do Conde de Monte Cristo: ser injustiçado e vingar-se de seus inimigos tirando dos ricos para dar aos pobres. Afinal, o dinheiro arrecadado até então no evento de caridade falso é revertido para outra instituição confiável. E é nessa justiça social realizada pelas próprias mãos que está a legitimidade e a popularidade desse personagem. Em *Lupin*, o protagonista não rouba para os outros, após revelar a corrupção existente na alta classe social, o que lhe interessa é resgatar a honra de seu pai e, ao fazê-lo, traz a justiça e a decência ao povo que está na esfera mais baixa da sociedade e que, geralmente, é o primeiro a ser acusado dos crimes (a faxineira, o motorista, a governanta).

Os disfarces da invisibilidade só são possíveis, portanto, se pensarmos no racismo estrutural

concebido numa constituição ideológica, ou seja, "representativa e normativa de mundo, que orquestra a realidade e que mantém lugares sociais delineados. A dinâmica da presença e da ausência opera na cena política retroalimentando os espaços subalternos designados, inclusive, para os corpos negros" (TEIXEIRA, 2019, p. 822).

Em sua pesquisa, Nilma Lino Gomes (2019) discute a questão do corpo e do cabelo como expressões da identidade negra, de como o indivíduo negro se vê e também como é visto pelo outro. Afinal, a autora explica que a identidade não está apenas na forma como o indivíduo olha para si próprio e sobre seu corpo, mas também na relação que inclui o olhar do outro. Essa relação tensa inclui o cabelo crespo. Juntos, cabelo e corpo, são expressões da identidade negra, não sendo, portanto, apenas dados biológicos. Apesar dos disfarces em que usa peruca de cabelo crespo (Imagem 4) e como também com dread (Imagem 6), Diop reforça a identidade negra e o fato de não ser visto ressalta a tensão que o cabelo negro expressa na sociedade marcada pelo racismo. Afinal, como explica Nilma Gomes (2019), ao ser visto como "ruim", o cabelo negro expressa o racismo e a inferioridade imposta pelo parecer de que o cabelo branco é o "bom". Na série, essa inferioridade é posta no momento em que o indivíduo branco não é capaz de enxergar o sujeito negro, mesmo este com 1.90m de altura.

Mais uma vez recorrendo a Hall & Woodward (2003), os processos de identificação são simbólicos e passam a dar sentido à experiência, podendo resultar inclusive em desigualdades sociais e estigmatizar grupos excluídos. Vive-se um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento. Assim, as "identidades são contestadas. [...] A discussão sobre identidades sugere a emergência de novas posições e de novas identidades, produzidas, por exemplo, em circunstâncias econômicas e sociais cambiantes" (HALL; WOODWARD, 2003, p. 19). Ou seja, ser negro, idoso, jovem, homem, mulher etc., dentro das características de outrora está em processo de ressignificação. Em jogo, a disputa pela soberania (FOUCAULT, 2017).

Os efeitos de homogeneidade promovem invisibilidades sociais para certas identidades. Com o estudo da narrativa *Lupin*, isso se evidencia de forma latente, visto que a produção em questão se utiliza desses fenômenos sociais para organizar suas construções de personagens. Por fim, trazendo de volta os questionamentos inicialmente propostos ainda na introdução, os disfarces precisos para se assegurar uma invisibilidade social passam pela aceitação de uma soberania identitária vigente, que diminui, enfraquece e faz desaparecer determinados grupos.

**Considerações finais**

A letra da música de Chico Buarque, *Noite dos mascarados*, que abre este artigo, inicia perguntando "quem é você?" na festa de Carnaval, onde todos estão mascarados e, mais a frente, ainda sem descobrir, o eu lírico pergunta novamente "quem é você, diga logo que eu quero saber o seu jogo". É nesse jogo dos mascarados que o personagem Assane Diop, na série *Lupin*, é campeão. Para se camuflar no meio da multidão e passar despercebido diante de seus perseguidores – a polícia e o aristocrata Pellegrini – Diop escolhe a mesma estratégia do personagem francês de Maurice Leblanc, *Lupin*: os disfarces, ser um camaleão do crime ou mesmo um "ladrão de casaca".

Contudo, na série, o protagonista é representado por um ator negro, escolha esta que muda o percurso de adaptação da obra literária para a audiovisual. Em vez de se tornar o rei do disfarce, encantando o telespectador com as mais diversas fantasias e maquiagens, nota-se um "Lupin" com poucas modificações, exceto quando se torna um idoso. É dessa forma que a série faz uma crítica implícita ao racismo estrutural, à invisibilidade de determinadas classes sociais e ao etarismo.

Nos momentos em que o protagonista necessita "ser visto" para fazer seus jogos ilusionistas (exemplo de quando rouba a joia que finge comprar no leilão), ele usa terno e gravata de grife, figurino este que não deixa dúvida de que ele teria posses suficientes, o que justificaria, no imaginário popular, que ele não cometeria nenhum delito. Já nas cenas em que precisa ser "invisível", a série investe em figurinos simples, que remetem o personagem a profissões subalternas, daquelas que até seriam as primeiras suspeitas de um crime, mas que no decorrer do cotidiano passam despercebidas. Na produção seriada aqui analisada, apesar do ator negro não mudar suas feições, ao usar roupas de faxineiro, técnico de informática, bombeiro, policial, ele consegue passar ao lado de seus perseguidores e não ser visto. A pergunta "quem é você?", no caso da série, deixa dúvidas se o eu lírico realmente gostaria de descobrir. Afinal, qual identidade você gostaria de descobrir? No jogo das representações, para ser visto, é preciso "aparentar ser" – em que o "aparente" deve figurar entre os grupos socialmente mais bem aceitos num constante jogo de organização hierárquica de poderes.

**Referências**

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. [Structural Racism]. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Jaime Amparo. Necropolítica racial: a produção espacial da morte na cidade de São Paulo. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN),** [S.l.], v. 1, n. 3, p. 89-114, fev. 2011.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de

sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

DEBERT, Guita Grin. **O velho na propaganda**. Cadernos Pagu. 2003.

ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da costa Albuquerque e J.A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Trad. de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz:** corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. São Paulo: Autêntica, 2019.

HALL, S. Quem precisa da identidade? *In:* SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, S.; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença.** A perspectiva dos Estudos Culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Editora Vozes, 2003.

KILOMBA, Grada. "The Mask" *In:* **Plantation Memories:** Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast Verlag, 2010.

LOCHE, Adriana. A letalidade da ação policial: parâmetros para análise. **Revista Tomo**, n. 17, p. 39-56, 2010.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2019.

MORATELLI, Valmir. Análise da relação entre Elizabeth II e Margareth Thatcher em "The Crown". **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**, v. 11, n. 2, p. 214-224, 2020.

NETO, Paulo Mesquita. Violência policial no Brasil: abordagens teóricas e práticas de controle. **Cidadania, justiça e violência**, p. 130-148, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da**. A produção social da identidade e da diferença.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

SILVA, Camila Rodrigues da et al. Estados não sabem raça de mais de 1/3 dos mortos pela polícia em 2020; dados disponíveis mostram que 78% das vítimas são negras. **G1 Notícias**, 22 de abr. de 2021. Disponível em: Acesso em 03 de mar. de 2022.

SINHORETTO, Jacqueline; MORAIS, Danilo De Souza. Violência e racismo: novas faces de uma afinidade reiterada. **Revista de Estudios Sociales**, n. 64, p. 15-26, 2018.

SPIVAK, Gayatri. Can the Subaltern Speak? *In:* NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds). **Marxism and the Interpretation of Culture**. Londres: Macmillan, 1985, p.271–313.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Thiago. As intersecções entre o racismo estrutural e a necropolítica. Revista **Sapere aude** – Belo Horizonte, v. 10 –n. 20, p. 815-824, Jul./Dez. 2019.

UOL. **Justiça para George Floyd**. São Paulo. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/george-floyd-como-negro-morto-pela-policia-inspira-hoje-luta-antirracista/#cover. Acesso em: 24/02/2023.

***Recebido em:*** *12 de janeiro de 2023.*

***Aprovado em:*** *17 de março de 2023.*