

## O bom ladrão: vingança e crítica social na série *Lupin*

### The good thief: revenge and social criticism in the *Lupin* series

Marcus Túlio Oliveira Neto

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMG). Belo Horizonte, Brasil. E-mail: soumarcustullius@gmail.com

Marcio Serelle

Professor adjunto IV do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMG). Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisador do CNPq. Belo Horizonte, Brasil. E-mail: marcio.serelle@gmail.com

#### Resumo:

Este artigo analisa a série *Lupin* (Netflix, 2021) por meio do cotejo entre o personagem Assane Diop, da narrativa audiovisual, e Arsène Lupin, da ficção literária escrita por Maurice Leblanc, no início do século 20. Busca compreender como a adaptação remodela a narrativa e propicia, por meio de um herói, na nova versão, com ascendência senegalesa, o debate de questões sociais contemporâneas em diálogo com um contexto de recepção globalizado pelo *streaming*. Os resultados demonstram como o tema da vingança, que estrutura o enredo, serve tanto à serialidade como à crítica da invisibilidade e da desigualdade sociais e do preconceito contra imigrantes na França atual, que pode ser estendida a outras realidades.

#### Palavras-chave:

*Lupin*, série audiovisual; *Streaming*; Adaptação; Vingança; Crítica social.

#### Abstract:

This article analyzes the *Lupin* series (Netflix, 2021) by comparing the character Assane Diop, from the audiovisual narrative, with Arsène Lupin, from the literary fiction written by Maurice Leblanc, in the early 20th century. It seeks to understand how the adaptation refashions the narrative and provides, through a hero, in the new version, with senegalese ancestry, the debate of contemporary social issues in dialogue with a globalized context of reception in the streaming era. The results show how the theme of revenge, which structures the plot, serves seriality, and provides a critique of social invisibility, inequality and of prejudice against immigrants in present-day France, extendable to other realities.

#### Keywords:

*Lupin*, audiovisual series; Streaming; Adaptation; Revenge; Social critique.

## 1 Introdução

A série francesa *Lupin*, distribuída pela Netflix em 2021, narra a história de Assane Diop (interpretado por Omar Sy) que, na Paris contemporânea, busca se vingar da injustiça cometida contra seu pai, Babakar Diop (Fargass Assandé), imigrante senegalês acusado de roubo, morto na prisão. Leitor da conhecida série de livros do escritor francês Maurice Leblanc (1864-1941), Diop se inspira no método de Lupin, o “ladroão de casaca”, em sua busca por reparação. Apesar de o próprio título remeter à obra de Leblanc, *Lupin* não é uma adaptação convencional ou direta. O diálogo proposto se dá na chave da homenagem, por meio de uma estrutura narrativa em que a obra literária empresta enredos e outros elementos à ficção audiovisual ao mesmo tempo em que é materialmente mostrada, lida e homenageada dentro da série.

Este artigo busca compreender, por meio de aproximações entre a personagem audiovisual Diop e a literária Lupin, como essa forma peculiar de adaptação atualiza a narrativa e propicia o debate de questões sociais hoje candentes. Como assinala Linda Hutcheon (2013, p. 17), “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura”. Para a autora, as adaptações dialogam tanto com o texto-fonte como com o novo contexto de recepção.

Questões relacionadas ao reconhecimento social são hoje centrais nas sociedades contemporâneas ocidentais e integram as ficções, inclusive *Lupin*, constituindo-as tematicamente e forjando suas personagens sob demandas de representação e representatividade. O paradigma do reconhecimento, de acordo com Fraser (2003) investe contra injustiças consideradas culturais, entre elas, práticas autoritárias de representação que desrespeitam determinados grupos, por meio, por exemplo, da reiteração de estereótipos, ou os tornam invisíveis. Para bell hooks<sup>1</sup> (2019), as representações do entretenimento audiovisual são, pela sua circulação social alargada, as que mais demandam vigília constante. Intervenções sociais radicais só

---

<sup>1</sup> Sobre o nome próprio grafado em letras minúsculas, os autores respeitaram a postura da própria autora que utilizava este pseudônimo em homenagem à sua avó e como forma de romper com as convenções linguísticas e acadêmicas, dando ênfase às suas ideias mais que à sua pessoa.

poderão ser feitas, de acordo com hooks, quando imagens estereotipadas da negritude, veiculadas nas mídias, forem criticadas e transformadas.

A hipótese deste artigo é que a série *Lupin* recupera aspectos da literatura de Leblanc – como os artifícios dos disfarces e o embate da personagem contra o sistema – e os remodela narrativamente para realizar, por meio do entretenimento da história policial, a crítica acerca da invisibilidade e desigualdade sociais e do preconceito contra imigrantes na França atual. Ao trazer como protagonista e herói uma personagem negra, descendente de senegaleses, *Lupin* contribui para o reconhecimento dessa comunidade ao romper com um ciclo de representação marcado por papéis coadjuvantes, vilões ou marginais.

Narrativa produzida pela Gaumont filmes para serviço de *streaming* de alcance global, *Lupin* realiza a tendência bastante explorada hoje de dirigir-se comercialmente a um público internacional ao mesmo tempo em que divulga a cultura do país (TORRE, 2016). No entanto, é provável que a passagem entre o nacional francês e o global também ocorra no debate acerca da exclusão, desigualdade e preconceito presentes na história do protagonista. Ainda que essas questões sejam suscitadas, na trama, a partir de aspectos da sociedade francesa, elas não estão, evidentemente, circunscritas a esse país e podem ser apropriadas e discutidas por diferentes audiências em seus próprios contextos.

Para esta reflexão, como se vê, as personagens de ficção são fulcrais. Para um crítico literário como Antonio Candido (2004), as personagens são elementos que propiciam ao leitor “adesão afetiva e intelectual” à narrativa. Para Candido (2004, p. 54), os acontecimentos do enredo só existem por meio das personagens, e as ideias de um romance (seus valores e significados) manifestam-se nos temperamentos e caracteres desses seres. O autor utiliza-se de uma citação do escritor francês André Gide para ilustrar o argumento: “Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno dessas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens” (GIDE, 1927, p. 12 apud CANDIDO, 2004, p. 54).

Em sua poética da série televisiva, Jason Mittell (2015) também ressalta a centralidade das personagens para esse tipo de narrativa audiovisual, em que diretores e roteiristas dedicam grande parte da energia para refinar seus seres ficcionais. Personagens são o principal elemento do processo fabulador: “se você consegue criar

personagens irresistíveis, então cenários e enredos envolventes provavelmente vão acompanhá-los” (MITTELL, 2015, p. 118, tradução nossa).

No âmbito do reconhecimento, representações podem estar conectadas à representatividade, isto é, à participação de determinados profissionais e de grupos identitários presentes nos âmbitos da produção cultural. Nesse sentido, convém ressaltar a atuação do intérprete de Diop, Omar Sy, ator de ascendência senegalesa e mauritana, que tem atuado em filmes como *Jornada da vida* (2014) e *Samba* (2014) cujos enredos destacam aspectos sociais, entre eles a questão dos imigrantes na França.

Para a discussão desses aspectos relacionados à adaptação e à crítica social em *Lupin*, no contexto da cultura de *streaming*, este artigo divide-se em três partes, para além desta introdução e das considerações finais. Na primeira, apresentamos o texto-fonte que deu origem à série e discutimos noções de adaptação a partir de uma perspectiva genética e dialógica em que o fenômeno atua na sobrevivência de narrativas e personagens. Em seguida, mapeamos referências que vinculam as obras literária e audiovisual e que caracterizam o processo como um tipo de adaptação. Assim como as tramas de *Lupin*, de Leblanc, possuem disfarces e enigmas, a série audiovisual apresenta-nos um conjunto de referências mais ou menos explícitas que convida o espectador/leitor ao jogo intertextual. Na última parte, discutimos como o tema da vingança, que demanda duração e encadeamento das ações, fomenta a ficção seriada ao mesmo tempo em que produz crítica social por meio do protagonista negro. Em seu deslocamento entre estratos sociais, o vingador também expõe as desigualdades de um país de grande fluxo migratório. Discutimos, assim, como a vingança enfeixa a serialidade e a crítica social feita a partir de elementos profundamente arraigados na constituição da personagem.

## 2 A genética de *Lupin*

A personagem Arsène Lupin, da série de livros de Maurice Leblanc, é um ícone da literatura de entretenimento da *belle époque* francesa. Sua primeira história foi publicada sob encomenda em 1905, na revista *Je sais tout*. A pedido do editor, Leblanc escreveu uma novela policial ao estilo das narrativas de Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e Arthur J. Raffles, criado por E. W. Hornung. De acordo com Mário Pontes

(2021), uma das principais características do Lupin de Leblanc, apresentado como personagem “latina”, é ser crítico ao sistema. Trata-se de um criminoso justiceiro, que “acha que a riqueza do mundo está mal dividida e procura redistribuí-la a seu modo, fazendo dos ricos, dos poderosos e dos políticos corrompidos os alvos constantes de sua ação” (PONTES, 2021, p. 9).

Sucesso editorial imediato, os episódios da série foram publicados mensalmente e deram origem a 21 obras dedicadas à personagem. O primeiro livro, *Arsène Lupin: o ladrão de casaca*, foi lançado em 1907, com nove contos; o segundo, em 1908, com o título *Arsène Lupin contra Herlock Sholmes*. Esses dois primeiros volumes forneceram elementos para a série *Lupin*, criada por George Kay e François Uzan e produzida pela Gaumont para Netflix, com duas temporadas até o momento (ou duas partes, como designa a plataforma) de cinco episódios cada. A primeira foi lançada em janeiro de 2021 e a segunda, seis meses depois, em junho, seguindo o que Milly Buonanno (2019) denomina paradigma Netflix, em que todos os episódios de uma temporada são disponibilizados de imediato, o que convida à prática do maratona (ou ao *binge-watching*, em inglês). Para Buonanno, essa condição de espectadorialidade rompe com aspectos da serialidade ao não deixar tempo de espera entre episódios. Isso contraria a dinâmica das narrativas inglesas vitorianas ou dos folhetins franceses do século 19 que alimentavam expectativa entre o público e geravam conversações sobre a história como recurso metodológico. No caso de *Lupin*, contudo, a espera configurou-se entre temporadas, uma vez que a narrativa se interrompe, no quinto episódio, em um *cliffhanger*, em que o filho de Diop é raptado durante uma festa na cidade de Étretat, em homenagem ao personagem de Leblanc (na série literária, a comuna francesa é o lugar onde Lupin guarda suas riquezas).

Estima-se que, apenas nos primeiros 28 dias após seu lançamento, a série foi assistida por 70 milhões de pessoas, superando produções da Netflix como *Bridgerton* e *O Gambito da Rainha*<sup>2</sup>. À diferença dessas duas últimas obras, *Lupin* é falada em francês, tendo sido, à época de seu lançamento, a série de língua não inglesa mais assistida na plataforma. Com a tecnologia de transmissão por *streaming* e a expansão territorial das plataformas, algumas séries têm estrategicamente buscado fusões entre

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://deadline.com/2021/01/lupin-netflix-biggest-french-series-70-million-tops-bridgerton-queens-gambit-1234676032/>>. Acesso em: 09/06/22.

o local e o global para aproveitar a diluição das fronteiras entre as indústrias audiovisuais. As aspirações de universalização dos temas das séries não acontecem de forma acidental, mas já fazem parte do recurso de produção e configuram as narrativas. No *streaming*, com a expectativa de se comunicar com múltiplas audiências, as estratégias estão presentes, por exemplo, na escolha de gênero, nos enredos, na disponibilização integral do conteúdo, legendas, entre outras características (ROCHA, 2022).

Segundo Torre,

O conceito de ficção nacional torna-se cada vez mais relativo na medida em que a emissão de séries em múltiplos territórios é cada vez mais comum. Das séries concebidas para a audiência nacional passa-se às séries concebidas para o mercado global, um contexto em que a identidade da indústria audiovisual de um país fica difusa a menos que este tenha uma grande tradição e saiba projetá-la no mundo (TORRE, 2016, p. 632, tradução nossa).

Para Torre (2016), as séries britânicas, especialmente aquelas produzidas pela BBC, foram as que melhor incorporaram as mudanças em suas ficções televisivas, que buscam um público internacional do *streaming* sem abdicarem da difusão da cultura nacional. *Lupin* também atingiu esse público global ao mesmo tempo em que fez da narrativa audiovisual uma vitrine para a cultura francesa. A série adaptou obra pertencente ao acervo da literatura popular do país, explorou patrimônios de Paris como cenários e projetou ainda mais atores do audiovisual nacional. Com a ficção audiovisual, os livros de Leblanc sobre a personagem retornaram à lista dos mais vendidos na França, levando ao lançamento de novas edições<sup>3</sup>, e tornaram-se bastante procurados também no Brasil<sup>4</sup>. Conforme observa Hutcheon (2013, p. 130), o fenômeno em que um lançamento audiovisual impulsiona a narrativa literária que o

---

<sup>3</sup> *Lupin*. Livros originais regressam aos mais vendidos com série na Netflix. Disponível em: <<https://zap.aeiou.pt/lupin-livros-originais-regressam-aos-vendidos-serie-na-netflix-374260>>. Acesso em: 08/06/22.

<sup>4</sup> *Lupin*: Procura por livros do clássico policial cresce após série. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/01/4902395-lupin-procura-por-livros-do-classico-policial-cresce-apos-serie.html>>. Acesso em: 08/06/22.

precede é razoavelmente comum, inclusive editoras “chegam a lançar novas edições com fotos do filme na capa”.

A remissão à obra literária atesta o vínculo da série *Lupin* com o universo ficcional criado por Leblanc, que entendemos como um tipo de adaptação. A adaptação é uma forma genética de intermedialidade, em que “o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Robert Stam (2006, p. 33) utiliza-se dos estudos de narratologia, notadamente os de Gérard Genette, para se referir às adaptações filmicas como hipertextos “derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação”. Stam é um dos principais teóricos que defendem a amplitude do fenômeno da adaptação, que deve ser tomado, segundo ele, a partir da perspectiva do dialogismo e da intertextualidade, e não da noção conservadora de fidelidade. A própria palavra fidelidade “carrega insinuações de pudores vitorianos” (STAM, 2006, p. 20).

Hutcheon (2013) define a adaptação como uma repetição sem replicação, um processo inerentemente transformativo em que o texto-fonte pode ser inclusive subvertido e criticado. Dadas as inúmeras variações possíveis nessa relação, que pode ser mais ou menos declarada, a noção de adaptação se expande e torna impertinente distinções, por exemplo, entre o adaptado, o “baseado na obra de” ou ainda o “inspirado pelo”. Hutcheon estabelece o paralelo entre a transmissão cultural e a transmissão genética e vê a adaptação como um processo de memória ficcional, em que unidades de imitação (memes, na teoria de Richard Dawkins) são transmitidos de geração a geração, sofrendo mutações para se adaptarem a novos contextos.

Algumas histórias obviamente têm mais “estabilidade e penetração no meio cultural”, como Dawkins (1976/1989, p. 193) diria. As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (HUTCHEON, 2013, p. 59).

Em *Lupin*, o movimento transgeracional, que caracteriza a adaptação do texto literário, é encenado no próprio enredo, na passagem de um exemplar do livro de Leblanc de pai para filho. Diop havia herdado a obra do pai, Babakar, e agora passa-o

a seu filho, Raoul (interpretado por Etan Simon), enquanto caminham na ponte sobre o rio Sena. A cena (figura 1) está no episódio 1 da primeira temporada e possui o seguinte diálogo:

Diop: Soube que não larga o celular. É uma pena. Na sua idade, eu adorava ler.

Raul: Não existia celular naquela época.

Diop: Golpe baixo. Vai ficar sem presente.

Raul: Que presente?

Diop: Pegue [entrega um livro de *Lupin* ao filho]. Você vai gostar. Foi seu avô que me deu. Pena que não o conheceu.

Voz de Diop em off: Arsène Lupin é mais que um livro. Ele é minha herança. Meu método. Meu caminho. Eu sou Lupin<sup>5</sup>.

Figura 1 – Assane Diop entrega ao filho Raoul a edição de Arsène Lupin recebida de seu pai Babakar



Fonte: *Lupin* (2021).

Para o filho criado na cultura digital, Diop apresenta a literatura de Leblanc como uma herança de família, transmitindo-a à sua próxima geração. De modo semelhante, a própria adaptação audiovisual das histórias de Lupin é uma forma de fazer com que essa literatura sobreviva, sob formas contemporâneas de ficção seriada apresentadas a novos espectadores/leitores.

---

<sup>5</sup> Primeira parte, episódio 1, 44'10".



### 3 A adaptação como jogo de referências

Para que uma adaptação seja experimentada como adaptação, Hutcheon (2013, p. 266) assinala que “o reconhecimento da história tem de ser possível: certa fidelidade ao copiar é fundamental, de fato, justamente por causa da mudança entre as mídias e os contextos”. Logo, determinado grau de reprodução deve ser percebido pelo espectador. Vários aspectos, em *Lupin*, para além do título e da apresentação do próprio livro como objeto narrativo, reencenam, entre a familiaridade e a novidade, a ficção de Leblanc.

Um dos recursos mais evidentes de ligamento com a obra de Leblanc são os diversos disfarces utilizados por Diop durante a série. No esconderijo da personagem, revelado na segunda parte, encontram-se todos os tipos de roupas e acessórios para que ele passe despercebido pelas pessoas. O figurino da série audiovisual não contempla a cartola, a capa e o monóculo descritos na obra de Leblanc, exceto no já mencionado quinto episódio da primeira parte, que se passa em Étretat, durante festa temática sobre a personagem, no qual todos os apreciadores de *Lupin* aparecem com os trajes descritos nos livros.

O principal talento de *Lupin* na ficção literária reside no uso de disfarces para enganar as autoridades e cometer os delitos. Na primeira narrativa publicada por Leblanc (2021, p. 15), *A prisão de Arsène Lupin*, o ladrão é descrito como “o homem de mil disfarces, chofer, tenor, bicheiro, rapaz de família, adolescente, ancião, caixeiro-viajante marselhês, médico russo, toureiro espanhol!”. Há, nesse conto, um recurso engenhoso: *Lupin* disfarça-se em um dos narradores. Somente ao final do episódio, o leitor descobre que é o criminoso que conta a história da própria prisão. Na série audiovisual, por sua vez, a finalidade do uso do disfarce não é cometer delitos, mas se presta à concretização da vingança, como assinalado.

A adaptação feita pela Netflix dá ao protagonista roupa mais moderna com sobretudos, boinas e elementos que permitem ser facilmente incorporados ao cotidiano da cidade, à movimentação dos transeuntes, ressaltando a invisibilidade de alguém que busca a vingança como recompensa. A habilidade da mudança dos disfarces é ressaltada desde o primeiro episódio, em que Assane Diop aparece como faxineiro no

Museu do Louvre. Em outros episódios, ele pode ser visto como um entregador, como um técnico de informática, como um idoso ou até mesmo um bombeiro (figura 2).

Figura 2 – Disfarces utilizados por Assane durante alguns episódios da série



Fonte: *Lupin* (2021).

A primeira trama da série literária que fornece elementos para a adaptação audiovisual é a história do roubo do colar, que aparece no primeiro episódio. O evento está narrado no capítulo 5, do livro *Arsène Lupin: O Ladrão de Casaca*, sob o título “O colar da Rainha”. No texto de Leblanc, a narrativa apresenta a investigação do roubo do colar lendário que pertenceu à Rainha Antonieta e que era usado pela Condessa de Dreux-Soubise, em ocasiões especiais. A suspeita do roubo, na hipótese do investigador, era Henriette, uma senhora que vivia no palácio dos de Dreux e, embora não seja tratada como criada, oferecia serviços à Condessa. Contudo, depois de alguns meses de investigação, o caso foi encerrado sob a conclusão de que os condes, pressionados pelas necessidades financeiras, venderam o famoso Colar da Rainha. Outros episódios se somam à narrativa e eis que, depois de alguns anos, o colar reaparece e é restituído à família por Arsène Lupin.

Na adaptação audiovisual é possível perceber paralelismos com essa trama quando a família Pellegrini acusa, como suspeito de roubo do colar, o pai de Assane Diop, Babakar, motorista da família. Em *Lupin*, o colar aparece novamente como objeto de um leilão promovido pela família Pellegrini no Museu do Louvre. Para iniciar o desenrolar da vingança, Assane Diop se disfarça de zelador do museu, faz uma análise completa da peça, dos locais de segurança e da forma como sair do prédio. Para cumprir o plano, Assane se vale do segundo disfarce do episódio e aparece como

um rico empresário, de nome Paul Sernine, que oferece o maior lance para a joia e a compra. É o início da sua saga para vingar a morte do pai.

A segunda parte da série *Lupin* faz referências à obra *Arsène Lupin contra Herlock Sholmes*. Este volume da obra de Leblanc é formado por dois contos, que aparecem citados, especificamente, no quarto episódio: *A Mulher Loira* e *A Lâmpada Judaica*. Primeiramente, merece destaque o nome do próprio personagem que dá título a este livro, referência a Sherlock Holmes. Lupin e Sherlock são contemporâneos, e a personagem inglesa de Conan Doyle, como dissemos, foi inspiração para Leblanc criar o seu ladrão cavalheiro.

*A mulher loira* narra desaparecimentos misteriosos envolvendo uma mulher, desafiando Sholmes e Lupin durante toda a novela. Na série, a personagem é ressignificada e não está envolvida em mistérios. Ao contrário, a mulher loira é responsável por dar um mapa das catacumbas de Paris a Assane e seu companheiro Ben (interpretado por Antoine Gouy), ainda adolescentes, que favorece posteriormente a fuga dos dois pelos túneis subterrâneos da capital francesa. Na leitura que Raoul faz da obra, ele afirma que “graças à dama loira, Lupin tem as plantas dos prédios, por isso ele está sempre um passo à frente”.<sup>6</sup> Na série, o mapa é devolvido à mulher loira, alguns anos depois, quando a fuga foi finalizada com sucesso.

A outra novela, *A lâmpada judaica*, aparece como elemento cênico significativo no quarto episódio. Encontrado e apreendido no esconderijo de Assane, o objeto guarda provas contra o inspetor Dumont (interpretado por Vincent Garanger). Elas estão salvas em um *pendrive* incrustado em uma das velas da lâmpada. A charada foi desvendada por Youssef Guedira (interpretado por Soufiane Guerrab), profundo conhecedor de Arsène Lupin. Na obra literária, a lâmpada contém uma joia que pertence a um poderoso barão. A joia da série audiovisual é exatamente aquilo que permite a Assane concretizar sua vingança.

Além de incorporar a técnica dos disfarces e as tramas, a série homenageia Arsène Lupin por pseudônimos utilizados pelo protagonista em forma de anagrama. No primeiro episódio, o enigma é novamente descoberto pelo detetive Guedira. Ele percebe a ligação no primeiro nome divulgado por Assane, que é Paul Sernine<sup>7</sup>. Outro

---

<sup>6</sup> Segunda parte, episódio 4, 30’05”.

<sup>7</sup> Primeira parte, episódio 1, 42’13”.

anagrama aparece no segundo episódio da primeira parte, sob a forma de Luis Perenna<sup>8</sup>. Já na segunda parte, Diop utiliza o nome Horace Vermont, referência ao disfarce usado por Lupin no conto *A Aliança de Casamento*.

Sobre o detetive Guedira, perspicaz desde o início da série, este consegue estabelecer todas as conexões dos atos de Assane com a narrativa de *Lupin*, sendo, por isso, motivo de chacota entre os colegas policiais. A sua personagem é referência ao Inspetor Ganimard, denominado no conto *A prisão de Arsène Lupin* como “o nosso melhor policial” (LEBLANC, 2021, p. 15). Na segunda parte, essa referência fica ainda mais explícita, com Ganimard virando um codinome para Guedira, quando Assane devolve o seu celular com o bilhete "Obrigado, Ganimard"<sup>9</sup>.

Outras menções podem ser apreendidas na lógica dos *easter eggs*, elementos colocados de modo mais ou menos sutil em narrativas de entretenimento e que apontam para o diálogo com outras obras. Esses elementos são um tipo de ironia intertextual (ECO, 2003) que faz com que o leitor/espectador/jogador sintam-se recompensado ao estabelecer relação entre obras. Entre elas, está a presença do número 813, referência ao livro *813 - A dupla vida de Arsène Lupin*. O número aparece como a senha do celular<sup>10</sup> do detetive Guedira e é o número do quarto<sup>11</sup> em que Dumont esconde Raoul no hotel, durante o sequestro.

O embate final entre Assane Diop e Hubert Pellegrini (interpretado por Hervé Pierre), ápice da vingança, acontece no Teatro Châtelet, palco da primeira adaptação teatral com Arsène Lupin, em 1911. A referência é feita pelo próprio Diop, em diálogo com Ben<sup>12</sup>, e no cartaz diante da cabine<sup>13</sup> utilizada por Pellegrini durante o espetáculo promovido pela sua Fundação e que se tornou o pódio da vingança.

Ainda sobre essa cena, um elemento que não pode passar despercebido é a trilha sonora escolhida. O sinal de que a vingança foi realizada é embalado pela música “*Gentleman Cambrioleur*”, de Jacques Dutronc, que pode ser traduzida por “Ladrão cavalheiro”. Os versos, inspirados em Lupin, começam: “Ele é o maior dos ladrões / Sim, mas ele

---

<sup>8</sup> Primeira parte, episódio 1, 0’45”.

<sup>9</sup> Segunda parte, episódio 2, 22’52”.

<sup>10</sup> Segunda parte, episódio 1, 07’00”.

<sup>11</sup> Segunda parte, episódio 2, 16’07”.

<sup>12</sup> Segunda parte, episódio 4, 43’29”.

<sup>13</sup> Segunda parte, episódio 5, 23’30”.

é um cavalheiro / Ele leva seus objetos de valor / Sem sequer usar uma arma / Quando ele rouba uma mulher / Ele a faz usar flores. / O ladrão de casaca / É um bom homem”<sup>14</sup>.

#### 4 Vingança e crítica social

O tema da vingança é a pedra angular de *Lupin*, que permite à narrativa desenvolver pelo menos dois aspectos: o mecanismo seriado e o diálogo com a crítica social, característica da obra de Leblanc. Como dissemos, na série, Assane Diop busca vingar a morte do pai, o senegalês Babakar Diop, condenado à prisão por roubar um colar de uma família francesa abastada, os Pellegrini, de que era motorista. Pressionado pela família rica, Babakar assina a confissão e enforca-se na prisão quando Assane ainda era criança. Como a narrativa revela, Babakar não havia roubado o colar, mas tinha sido vítima de uma armação feita pelo patriarca dos Pellegrini. Assim como nas histórias de Leblanc, o ladrão justiceiro na série *Lupin* volta-se contra os ricos corruptos.

Peter French (2001) demonstra como o tema da vingança atravessa a narrativa ocidental, das histórias dos deuses olímpicos e tragédias gregas às tramas do cinema de gênero, notadamente as do *western*, passando pelo teatro elisabetano e outros momentos da história literária e religiosa. Nesse terreno, de acordo com o levantamento do autor, os motivos dominantes são lesões impostas à honra pessoal e à família, como na trama da série *Lupin*.

As sociedades ocidentais estabelecem uma relação ambígua com a vingança. Proibido em sua forma personalizada pela maioria dos sistemas legais do ocidente, o ato é considerado primitivo, identificado, psicologicamente, com o ressentimento (FRENCH, 2001). No cristianismo, por exemplo, lembra-nos o autor, a vingança é repudiada – ela representa o exato contrário do “ofereça a outra face”, ainda que Deus, em sua sabedoria, possa administrá-la. No entanto, no cinema, tramas que privilegiam esse sentimento e ação atraem plateias em todo mundo. Uma das recompensas que

---

<sup>14</sup> Segunda parte, episódio 5, 40’40”.

histórias de vinganças trazem aos espectadores é, de acordo com French (2001), a sensação de que, ao menos na ficção, o equilíbrio pode ser restabelecido.

Há, ainda, contextos em que a vingança é moralmente permitida. Na análise que faz de *Medeia*, de Eurípedes, French (2001, p. 18, tradução nossa) assinala que a peça nos leva a concluir que “a vingança é pelo menos admissível quando a parte prejudicada não possui nenhum outro meio civil ou social de reparação”. Esse é o caso de *Lupin*, em que o sistema, à serviço da classe dominante, apresenta-se corrompido e os caminhos civis para reparação estão bloqueados.

É importante ressaltar, nessa tradição, o movimento desencadeado no início do século 20 em que vários folhetins ganham adaptação cinematográfica. Figueiredo e Silva (2022, p. 3) destacam que “em 1908, por exemplo, Francis Boggs dirigiu, nos Estados Unidos, a primeira de muitas adaptações do romance *O conde de Monte Cristo*”. Isso faz com que a vingança integre “uma memória ficcional mais ampla, na qual o personagem criado por Dumas e seu estrategema vingador ocupam uma posição central” (FIGUEIREDO; SILVA, 2022, p. 3). A vingança é, segundo Figueiredo e Silva (2022), uma máquina de narrar. “Entre a ocorrência da ofensa e a desforra propriamente dita, há um tempo durante o qual o narrador vinga” (FIGUEIREDO; SILVA, 2022, p. 12). Na trajetória do vingador, constroem-se os altos e baixos da trama, com várias etapas metódicas que proporcionam a dilação da ficção.

Para Antonio Candido (2006), a vingança serve, assim, ao Romantismo e à forma cultural do romance, pois é um ato que não se realiza de imediato. Requer, antes, como em *O conde de Monte Cristo*, planejamento, o que implica extenso encadeamento de acontecimentos e o prolongamento da narrativa. Logo, a vingança inscreve-se no tempo e na complexidade do humano. Nesse encadeamento das ações que faz a narrativa render, a vingança torna-se tema bastante explorado pelo folhetim:

Enquanto a vingança, como tema, permite e mesmo pressupõe um amplo sistema de incidentes, a ficção seriada, como gênero, exige a multiplicação de incidentes. Daí a frutuosa aliança referida, que atendia às necessidades de composição criadas pela expectativa do autor, de editor e leitor, todos os três interessados diretamente em que a história fosse o mais longa possível: o primeiro pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção (CANDIDO, 2006, p. 26-27).

O tema da vingança permite ainda à narrativa deslocar-se entre estratos sociais, pois a trajetória do protagonista humilhado e posto à margem é a de galgar posições que lhe permitam atingir seus alcos. Segundo Candido (2006, p. 26), a vingança em grande estilo, “parece uma caçada a cavalo, isto é, uma peregrinação variada passando por muitos lugares, revistando muitas pessoas”. Ainda segundo o crítico, a vingança “nivela a alta sociedade ao *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais” (CANDIDO, 2006, p. 28).

De forma semelhante, o fio condutor da vingança permite à série *Lupin* mover-se entre a família Diop, de imigrantes africanos, e a Pellegrini, destacando, assim, desigualdades e exclusões sociais. O fato de tratar-se de uma ficção audiovisual seriada de entretenimento não impede, como temos discutido até aqui, que a obra realize sua crítica social. Parte da força da narrativa está justamente nessa articulação entre entretenimento e desnudamento da sociedade. Podemos inclusive afirmar que algumas questões contextuais se tornaram elementos internos da ficção, pois *Lupin* é também uma narrativa sobre a invisibilidade. Como vimos, os disfarces de Diop como faxineiro e entregador por aplicativo, entre outros, representam profissionais precarizados cujas posições são geralmente ocupadas por imigrantes na Europa. Úteis à economia, essas pessoas são invisíveis aos olhos de uma classe média e alta. Ao assumir essas identidades, Diop desaparece em meio a uma multidão de anônimos (assim como o criminoso do conto de Poe<sup>15</sup>) e pode, assim, executar sua vingança contra a elite.

A cultura do *streaming* está contribuindo para romper com um modelo de paradigma bastante comum nos sistemas de produção audiovisual. Rocha (2022) destaca que há uma maior exploração da “relação entre novos arquétipos de protagonistas, a emergência do anti-herói e da anti-heroína e sua relação com problemas e temáticas sociais específicos” (ROCHA, 2022, p. 79), proporcionando, assim, a fuga de um perfil óbvio da personagem. Em *Lupin* temos um protagonista negro, de corte heroico. Personagem inteligente, elegante e carismático, o ladrão dá golpes para vingar a morte do pai injustiçado legal e socialmente. Ainda que seja possível vislumbrar determinada abertura para a composição de personagens como esse nas séries contemporâneas, eles ainda são minoritários em uma indústria

---

<sup>15</sup> A referência aqui é à narrativa “O homem da Multidão”, de Edgar Allan Poe (1982).

majoritariamente branca. hooks (2019) considera que, mesmo diante do aumento do número de profissionais negros na produção audiovisual, muitos filmes – e, podemos acrescentar, séries – ainda perpetuam padrões belde representação da cultura dominante supremacista branca. Para hooks, houve pouco avanço nos espaços da representação dos negros nos Estados Unidos, principalmente na mídia de massa, em comparação ao relativo progresso da comunidade na educação e no mercado de trabalho.

O cinema é o campo ficcional privilegiado na crítica de hooks (2019, p. 32), pois os filmes, mais do que outras experiências midiáticas, determinam “como a negritude e as pessoas negras são vistas e como outros grupos responderão a [elas] como base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens”. Em estudo precursor, Frantz Fanon (2008) também examinou representações dos negros no cinema, personagens, segundo ele, estereotipados com sorrisos “banania”<sup>16</sup> e conhecimento rudimentar do idioma do colonizador. Frantz Fanon enfatiza, em determinado momento, os quadrinhos e o papel que essas narrativas desempenham na formação da identidade de crianças antilhanas. Nessas narrativas, produzidas por brancos para leitores brancos, “o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem são sempre representados por um preto ou um índio [...]” (FANON, 2008, p. 131). Como a identificação é usualmente estabelecida com os heróis, crianças e jovens leitores negros acabam por celebrar o explorador ou aventureiro branco – aquele que traz à verdade aos selvagens – e vendo os da própria cor como inimigos, condição cultural que desloca eixos de referência.

Na medida em que *Lupin* reposiciona a negritude na cena, se vale não apenas da atuação do ator, mas também daquilo que a personagem diz. A série amplia a fronteira da representação tanto pela qualidade de seu protagonista como pela discussão que realiza sobre a invisibilidade social, incorporando, na própria história, reflexões sobre olhares e reconhecimento sociais. Nesse ponto, os diálogos da narrativa são fundamentais. No piloto da série, quando Diop explica a seus parceiros

---

<sup>16</sup> Refere-se ao sorriso subserviente de um homem negro representado em rótulos e cartazes publicitários criados, no início do século 20, pelo pintor De Andreis, para uma marca de farinha. Como anota o tradutor Renato da Silveira (FANON, 2008, p. 47), “o ‘riso banania’ foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor em 1940, no prefácio ao poema “Hóstias negras”, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado, reforço ao racismo difuso dominante”.



o plano para o roubo do colar da rainha no Museu do Louvre, o personagem fala sobre como é desconsiderado pelas classes abastadas.

Diop: Você me subestimou. Você não olhou para mim. Você me viu, mas não olhou para mim. Igual a eles.

Vincent: Eles quem?

Diop: Meus superiores. Eles moram lá, nós moramos aqui. Quem está no topo não olha para baixo.<sup>17</sup>

O problema do olhar (*regard*), nessa diferenciação acentuada na língua francesa com o ato de ver (*voir*), coloca ao espectador a questão do apagamento social. Se a condição invisível faz com que os disfarces do personagem sejam eficazes, ela também denuncia a marginalização. Nisso, imbricam-se, na narrativa, questões de cor e de colonização. No cinema, como dissemos, o próprio Omar Sy interpretou personagens marcantes e políticos em sua carreira de ator. Em 2011, atuou em *Intocáveis* como personagem principal ao lado de François Cluzet, num dos filmes de maior repercussão na França naquele ano. Em *Belleville Cop – O Agente Francês* (2018), interpretou o policial Sebastian Bouchard, dentre outros. Ainda no rol dos filmes de Sy, destacamos *Jornada da Vida* (2014), no qual interpretou Seydou Tall, ator de origem senegalesa de sucesso que viaja à África para promover seu novo livro, e *Samba* (2014), que conta a vida de um senegalês na França em busca de melhores condições após passar por vários subempregos.

Nesses dois últimos filmes, há um elemento social que merece destaque: a representação da vida de imigrantes que possuem a mesma nacionalidade de Babakar, em *Lupin*, o pai cuja morte foi ocasionada por uma personagem branca pertencente à elite francesa. Podemos afirmar que a relação França-Senegal não é somente elemento ficcional da série, uma vez que Omar Sy, nascido em Trappes, no interior da França, é filho de pai senegalês e mãe mauritana. Convém assinalar ainda que, embora a discussão sobre a imigração não esteja à frente da narrativa de *Lupin*, a série foi lançada num período em que a questão é um dos assuntos urgentes no cenário internacional, em particular no europeu. Ao mesmo tempo em que faz uso de determinados estereótipos para criticar o caráter invisível e marginal de certas

---

<sup>17</sup> Primeira parte, episódio 1, 6' 57".

populações na Europa, *Lupin* constrói um protagonista de história policial que escapa a representações ficcionais sedimentadas de franceses de ascendência africana na indústria do entretenimento, o que contribui para o reconhecimento dessas comunidades.

## 5 Considerações Finais

A partir da análise do protagonista da série *Lupin*, Assane Diop, e de sua relação com a personagem Arsène Lupin, das narrativas de Maurice Leblanc, é possível apontar elementos específicos da adaptação que contribuem não somente para compreender a transposição midiática como também os diálogos propostos com o atual contexto de recepção. Um dos principais elementos diferenciais da série em relação à ficção de Leblanc é o de trazer um protagonista negro em uma sociedade estruturalmente racista. É significativo que a trama, que se passa em cartões-postais da Paris contemporânea, como o Museu do Louvre, possua um herói negro cujo pai migrou do Senegal, país africano dentre os colonizados pela França entre os séculos 17 e 19. Nesse sentido, a produção rompe com imagens negativas e cristalizadas da negritude e inscreve outras representações de personagens negras na cultura midiática.

Além de realçar a questão histórica, o cenário parisiense, já bastante internacionalizado, funciona tanto como recurso narrativo, quanto atrativo para o público da plataforma. Dessa forma, *Lupin*, consoante uma das tendências hoje das séries produzidas para *streaming*, explora elementos nacionais projetando-os, na chave do entretenimento, a públicos de outros territórios.

A série *Lupin* é um tipo peculiar de adaptação, uma vez que o protagonista Diop e o detetive que o persegue, Guedira, para ficarmos com dois dos principais, não encarnam diretamente os personagens de Leblanc. Diop e Guedira são, antes, leitores aficionados das narrativas de *Lupin*. Nisso, a série se difere, por exemplo, de *Sherlock*, da BBC, criada por Mark Gatiss e Steven Moffat, que situa os personagens de Conan Doyle na Londres contemporânea. A adaptação de *Lupin* possui mais camadas: os livros são objetos da trama ao mesmo tempo em que emprestam enredos ao audiovisual, fazendo com esses leitores ficcionais se tornem, aos poucos, as personagens de Leblanc movendo-se na Paris atual. Isso se dá por meio de um jogo de

referências e citações que estimula o espectador/leitor e também a crítica e comunidades de fãs a perseguirem alusões mais ou menos subterrâneas, com retorno aos livros.

A adaptação conjuga inteligentemente elementos da obra literária, em que se baseia, cita e homenageia por meio desses personagens leitores, com aspectos políticos candentes na contemporaneidade, ao abordar temas como invisibilidade social e questão migratória. Isso, convém ressaltar, sem abdicar da narrativa de gênero, o que abre, por meio de entretenimento, outras representações de imigrantes na França, com direito a fabulações, histórias policiais e reviravoltas de um *thriller*, produzindo, na projeção do herói, reconhecimento e identificação com comunidades de ascendência africana.

A questão da vingança como motor da ficção seriada ganha assim outra conotação. Embora o objetivo de Assane Diop seja vingar a morte do próprio pai, a série aponta para outras questões relativas a um anonimato social que atingem parcelas significativas da população; logo, a vingança contra a elite francesa possui, em certo grau, apelo coletivo. Novamente, aqui, em diálogo com a personagem de Leblanc, Lupin é um ladrão de casaca e justiceiro contra o sistema, que, na série audiovisual, para além de aspectos de classe, é construído no combate à segregação da cor e da etnia.

Os elementos destacados nesta análise, que vão da genética da própria série à especificidade de sua adaptação e os temas sociais candentes, reforçam a ideia de que, para a construção de uma produção com abrangência e alcance universal, em plataforma de *streaming*, há uma articulação de distintos fatores que permitem ganhar, na circulação global, novos contornos, novos públicos e novos debates.

## REFERÊNCIAS

BELLEVILLE Cop – O agente francês. Direção de Rachid Bouchareb. França: Tessalit Productions, 2018 (111 min.)

BUONANNO, M. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **Revista Matrizes**. v.13 – n. 3 set./dez. 2019. p. 37-58. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/165375>>. Acesso em: 09/06/22.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et ali. **A personagem de ficção**. 10<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 51-80.

CANDIDO, A. Da vingança. In: \_\_\_\_\_. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. p. 15-38.

ECO, U. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: ECO, U. **Sobre a literatura**. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FIGUEIREDO, V. L. F. de; SILVA, C. F. P. **A vingança como máquina de narrar**. In: 31<sup>o</sup> ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz – MA. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/a-vinganca-como-maquina-de-narrar?lang=pt-br>>. Acesso em: 09/06/22.

FRASER, N. Social justice in age of identity politics: redistribution, recognition, and participation. In: FRASER, N., HONNETH, A. **Redistribution or recognition?** – a political-philosophical exchange. Londres; Nova Iorque, Verso: 2003. p. 7-109.

FRENCH, P. A. **The virtues of vengeance**. Lawrence (Kans): University of Kansas, 2001.

hooks, b. **Olhos negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

HUTCHEON, L. **Teoria da adaptação**. 2<sup>a</sup>. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

INTOCÁVEIS. Direção de Eric Toledano e Olivier Nakache. França: Gaumont, 2011. (112 min.)

JORNADA da vida. Direção de Philippe Godeau. França / Senegal: France 2 Cinéma, 2018. (103 min.)

LEBLANC, M. **Arsène Lupin contra Herlock Sholmes**. Tradução de Luciene Ribeiro dos Santos. Jandira: Principis, 2021. E-book (224p.)

LEBLANC, M. **Arsène Lupin: o ladrão de casaca**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

LUPIN. Criação: George Kay. França: Gaumont, 2021. Série. 10 episódios.

MITTELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York; London: New York University Press, 2015.

POE, E. A. The man of the crowd. In: POE, E. A. **The complete tales and poems of Edgard Allan Poe**. London: Penguin Books, 1982. p. 475-481.

PONTES, M. Um herói da lei e do crime. In: LEBLANC, M. **Arsène Lupin: o ladrão de casaca**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. p. 7-11.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N (org.). **Intermidialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

ROCHA, S. Ficção seriada televisiva no Brasil: apontamentos sobre a produção para streaming. **Revista Eptic**. v. 24, n. 3, set./dez. 2022, p. 67-84. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/17801>>. Acesso em: 09/06/22.

SAMBA. Direção de Eric Toledano e Olivier Nakache. França: Gaumont, 2015. (118 min.)

SHERLOCK. Criação: Mark Gatiss e Steven Moffat. Londres: BBC, 2010. Série. 13 episódios.

SILVEIRA, R. Notas do tradutor. In: FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**. Florianópolis, nº 51, p. 019- 053, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 09/06/22.

TORRE, T. **Historia de las series**. Barcelona: Roca Editorial, 2016.

Recebido em: 04.01.2023

Aceito em: 28.03.2023