

OS SENTIDOS DO PASSADO: A RECORRÊNCIA A *FLASHBACKS* NA SÉRIE DE TV *ARROW*

THE SENSES OF THE PAST: THE RECURRENCE OF FLASHBACKS IN ARROW
TV SHOW

LOS SENTIDOS DEL PASADO: LA RECURRENCIA DE LOS *FLASHBACKS* EN LA
SERIE DE TV *ARROW*

Luiz Carlos Siqueira Filho

Universidade Federal de Goiás (UFG)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0592-649X>

Goiânia, Goiás, Brasil

Recebido: 18/05/2022 / Aprovado: 20/08/2023

Como citar: SIQUEIRA FILHO, Luiz Carlos. Os sentidos do passado: a recorrência a *flashbacks* na série de TV *Arrow*. Revista GEMINIS, v. 14, n. 2, pp. 48-67, 2023.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

RESUMO

O estudo tem por intuito tecer reflexões em relação à recorrência ao passado na série de TV *Arrow*. O protagonista, que fora dado como morto, é resgatado em uma ilha e passa a atuar como vigilante em sua cidade natal. Pretende-se compreender a recorrência a *flashbacks*, referentes ao tempo vivido na ilha, em diálogo com a narrativa em curso. Para tanto, por meio de uma perspectiva narratológica, recorre-se aos pressupostos teóricos de Genette (1989), a respeito do discurso da narrativa, com menções pontuais à Barthes (2011) e Metz (2014); e às considerações de Jost (2007), Mittell (2012) e García (2016), a respeito das séries de TV contemporâneas. Identifica-se em *Arrow* três sentidos quanto à recorrência ao passado: o explicativo exclusivo, que explica uma habilidade adquirida; o explicativo por conjunção, que requer outros *flashbacks* para compreensão; e o de contraposição, que auxilia na construção psicológica do protagonista.

Palavras-chave: Série de TV; *Arrow*; Narratologia; *Flashbacks*.

ABSTRACT

This study aims to reflect on the recurrence of the past in the TV show *Arrow*. The protagonist, who was presumed dead, is rescued on an island and starts working as a vigilante in his hometown. The aim is to understand the recurrence of flashbacks, referring to the time spent on the island, in dialog with the ongoing narrative. To this end, from a narratological perspective, we draw on the theoretical assumptions of Genette (1989), regarding narrative discourse, with occasional references to Barthes (2011) and Metz (2014); and the considerations of Jost (2007), Mittell (2012) and García (2016), regarding contemporary TV series. It is identified in *Arrow* three meanings in terms of the recurrence to the past: the exclusive explanatory, which explains an acquired skill; the explanatory by conjunction, which requires others flashbacks for understanding; and the counterpoint, which helps in the psychological construction of the protagonist.

Keywords: TV show; *Arrow*; Narratology; *Flashbacks*.

RESUMEN

El propósito de este estudio es reflexionar sobre la recurrencia del pasado en la serie de televisión *Arrow*. El protagonista, dado por muerto, es rescatado en una isla y comienza a actuar como justiciero en su ciudad natal. El objetivo es entender la recurrencia de los *flashbacks*, referidos al tiempo pasado en la isla, en diálogo con la narración en curso. Para ello, desde una perspectiva narratológica, nos apoyamos en los presupuestos teóricos de Genette (1989), en relación con el discurso narrativo, con menciones puntuales a Barthes (2011) y Metz (2014); y en las consideraciones de Jost (2007), Mittell (2012) y García (2016), en lo que respecta a las series de televisión contemporâneas. *Arrow* distingue tres sentidos en cuanto a la recurrencia al pasado: el explicativo exclusivo, que explica una habilidad adquirida; el explicativo por conjunción, que requiere de otros *flashbacks* para su comprensión; y el contrapuntístico, que ayuda en la construcción psicológica del protagonista.

Palabras Clave: Serie de TV; *Arrow*; Narratología; *Flashbacks*.

1. INTRODUÇÃO

Observa-se, no início do episódio piloto da série de TV *Arrow*, um homem correndo por uma ilha após ter notado a aproximação de um barco de pescadores. Ao riscar em uma pedra a ponta de uma flecha e atirá-la do alto de uma montanha, ele põe fogo em uma fogueira que se encontra na areia da praia. Resgatado pelos pescadores, a personagem situa o telespectador, narrando em *voiceover* que o nome da ilha que o encontraram é Lian Yu, que significa “purgatório” em mandarim. A narração, em conjunto com a imagem de uma máscara atravessada por uma flecha na praia, é um indicativo do tempo em que passou na ilha, como o próprio sugere ao afirmar que retorna à sua cidade não como o garoto que naufragou, “[...] mas como o homem que trará justiça àqueles que [a] envenenaram [...]” (ARROW, 2019, Piloto), e que se chama Oliver Queen.

Nesta série de TV, baseada nas personagens da *DC Comics*, exibida originalmente a partir de 2012 pela emissora The CW e disponível atualmente pelo canal de *streaming* Netflix, Oliver é conduzido de volta a *Starling City*, cinco anos depois de ser dado como morto devido ao naufrágio do *Queen’s Gambit*, iate em que viajava com seu pai, Robert Queen, e com a irmã de sua namorada, Sara Lance, com quem a traía.

Após o resgate, no hospital, Oliver contempla a cidade da janela do quarto, pouco antes de ser recebido por sua mãe, Moira Queen, alertada pelo médico da família a respeito das cicatrizes e fraturas no corpo de Oliver. O acontecido a Oliver na ilha, durante os cinco anos em que lá esteve, é revelado ao telespectador aos poucos, em momentos de introspecção do protagonista em que este é inspirado, por alguma situação, a se lembrar de seu passado. Em tais lembranças, a série recorre a *flashbacks*, que percorrem seus episódios ao longo de suas temporadas, o que por sua vez permite a construção de uma narrativa marcada pela coexistência de dois tempos: o presente e o passado.

Nesse sentido, este estudo tem por intuito tecer reflexões em relação à recorrência ao passado na série de TV em questão, o que equivale a analisar a função narrativa desempenhada pela recorrência de *flashbacks*; posta de outra maneira, a questão norteadora do presente estudo é a relação que as cenas de *flashback* estabelecem com a narrativa em curso da série. Para tanto, por meio de uma perspectiva narratológica, à qual se ocupa das ações e atitudes das personagens nessa série de TV, analisa-se cenas da primeira e segunda temporada de *Arrow*, nas quais se recorre ao passado de Oliver na ilha, em um entrelaçamento com as cenas do presente, com o objetivo de estabelecer como esse diálogo é construído na narrativa da série e com qual intuito, à luz dos pressupostos teóricos, predominantemente, de Genette (1989), a respeito do discurso da narrativa; com menções pontuais à Hobsbawm (2013), em suas considerações sobre o sentido social do passado, e à Barthes (2011) e

Metz (2014), em relação à análise da narrativa; e de Jost (2007), Mittell (2012) e García (2016), a respeito da televisão e das séries de TV contemporâneas.

2. O TEMPO NA NARRATIVA

Em um ensaio intitulado “O sentido do passado”, baseado em texto da conferência de 1970 promovida pela revista *Past and Present*, Hobsbawm (2013) reflete sobre algumas questões relacionadas à função social do passado. Para o autor, o passado pode ser definido como “[...] o período imediatamente anterior aos eventos registrados na memória de um indivíduo [...]” (HOBSBAWM, 2013, p. 25), pois todo ser humano tem essa consciência do passado uma vez que, de alguma forma, convive com pessoas mais velhas.

O ponto de vista a partir do qual Hobsbawm (2013) analisa o passado é o do historiador. É nesse sentido que o autor avalia que todas as sociedades tenham um passado, pois:

[...] mesmo as colônias mais inovadoras são povoadas por pessoas oriundas de alguma sociedade que já conta com uma longa história. Ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo. O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana (HOBSBAWM, 2013, p. 25).

Assim, para este autor, o passado é uma dimensão permanente da consciência humana, talvez possa-se dizer imanente a esta, se o considerarmos em sua relação com a memória. O problema para os historiadores, reflete Hobsbawm (2013), se encontra justamente em analisar a natureza desempenhada pelo sentido do passado na sociedade, localizando suas mudanças e transformações, uma vez que a este se recorre, ao longo da História, com distintos interesses, a exemplo de movimentos nacionalistas, nos quais o passado é matéria-prima.

Também permanente na história da humanidade, segundo Barthes (2011), são as narrativas, para este inumeráveis no mundo. Ao dar início à sua *Introdução à análise estrutural da narrativa*, o autor considera que esta “[...] pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias” (BARTHES, 2011, p. 19). Sob formas quase infinitas,

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas

narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural; a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 2011, p. 19).

Uma primeira análise narrativa tem início com Aristóteles que, em sua *Poética*, analisa o *modus operandi* do poema mimético, conforme ressaltava Paulo Pinheiro na introdução de sua tradução. Para Aristóteles (2015), a poética seria uma *Tékhne* – que distingue o homem do animal selvagem, o sem discurso –, um conjunto de regras seguidas pelo poeta, mas que também permitiria contemplar as partes envolvidas no processo de criação e em sua atribuição de valor.

Na *Poética*, com o estudo da Tragédia, gênero a que o autor parece se ater mais demoradamente pelo que consta nos registros que chegaram à atualidade, Aristóteles (2015) apresenta uma divergente visão de Platão, e por isso, é de grande importância para os estudos narrativos, pois dá início aos mesmos. As críticas de Platão à *Odisseia* em *A República*¹ foram baseadas em sua busca pela definição da justiça que, ao se questionar sobre como deveria ser formado o guardião necessário para uma cidade ideal, alega que tal formação não poderia ser baseada na poesia homérica por eximir o homem de suas responsabilidades, atribuindo-as à vontade dos deuses.

A estrutura narrativa passa a ser tema de debate e diversos estudos com os formalistas russos, que fundaram o Círculo Linguístico de Moscou com o intuito de promover a linguística e a poética. Entre os precursores deste Círculo, costuma-se atribuir a Vladimir Propp, com seu estudo sobre a morfologia dos contos de fadas², a origem do termo “narratologia”, que tem por intuito o estudo da narrativa.

Com a alegação da existência de uma infinidade de narrativas, Barthes (2011) reconhece a necessidade de uma teoria para estudá-las e logo, de um modelo para que sejam fornecidos princípios, pois:

[...] não se pode duvidar de que a narrativa seja uma hierarquia de instâncias. Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro (BARTHES, 2011, p. 27).

¹ Cf. PLATÃO. **A República**. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

² Cf. PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

Em *A Significação no cinema*, Christian Metz (2014) entende a narrativa como portadora de um início e um fim, sendo tal característica que a permite se diferenciar do chamado “mundo real”, pois o narrado em si pode ter um fim de modo variável, a exemplo de conclusões “suspensas” ou evasivas, construções em abismo, desenlace em forma de “parafuso-sem-fim”, entre outros. Para Metz (2014, p. 30), tais finais enriquecem a narração sem, no entanto, destruí-la, uma vez que “[...] projetam no infinito é a informação imaginativa do leitor, não a materialidade da sequência narrativa”, mas o fechamento da narração é uma constante. Dessa forma, “[...] um início, um final: quer dizer que a narração é uma sequência temporal” (METZ, 2014, p. 31).

Logo, em uma narrativa ficcional, o passado pode compor o tempo da narrativa e, assim, também requerer um ponto de vista, um referencial a partir do qual possa ser confrontado e identificado enquanto tal. Segundo Metz (2014, p. 31), uma narrativa é composta pelo tempo do narrado e pelo tempo da narração, sendo possível, por meio destes, as distorções que se verifica nas narrações, como “[...] três anos da vida do protagonista em duas frases de um romance”.

Ao retomar Metz (2014), principalmente com a publicação, em 1972, de *Discurso da Narrativa*, Gérard Genette fornece um grande impulso aos estudos de narrativa. Genette (1989) propõe a distinção entre o tempo da história e o tempo da narrativa,³ este denominado pelo autor de pseudo-tempo por se tratar de um falso tempo que tem valor de “verdadeiro”. Para este autor, as determinações essenciais desses tempos residem em três relações: entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese,⁴ isto é, dos acontecimentos na história narrada, e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa, na história construída; entre a duração variável desses acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração da sua relação na narrativa (neste caso, valendo-se de um texto literário como exemplo, trata-se de sua extensão textual); e entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa.

³ A referida distinção resguarda, por sua vez, a distinção entre os termos história narrada e história construída, fábula e trama, estória (*story*) e enredo (*plot*), e diegese e discurso narrativo ou narração.

⁴ Conforme Carlos Ceia (2009), o termo diegese possui origem grega e já constava na *República*, de Platão, como simples relato de uma história nas palavras do próprio relator, isto é, quando o poeta é o locutor do relato, com sua própria identidade, em oposição à imitação (ou *mimesis*) de uma história pelo relato de personagens, o que equivale à ilusão que o poeta cria de não ser o locutor do relato. A acepção de Genette, no entanto, considera diegese “[...] o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal [...], aproximando-se, neste caso, do conceito de *história* ou *intriga*” (CEIA, 2009, *on-line*, grifo do autor). É importante observar, e o autor desse verbete o faz, que o uso desse termo não é livre de discussão, pois, além de resguardar sutis diferenças com derivados em diferentes línguas (*récit*, *plot*, *story*, fábula, enredo, *intriga*, história, narração, narrativa, entre outros), a compreensão de diegese como equivalente ao mundo que a narração representa implica que o que está fora, extradiegético, um narrador em terceira pessoa, por exemplo, poderia ser quem realmente nos conta a história, isto é, o autor da obra, fazendo corresponder autor e narrador em terceira pessoa, o que nem sempre coincide (salvo em obras autobiográficas, autoficcionais, de modo geral, Literatura confessional). Ainda assim, esta é a única acepção de diegese apresentada por Genette.

O aspecto dessa discussão temporal que interessa aos objetivos deste estudo situa-se na primeira determinação essencial elucidada por Gennette (1989), entre os tempos da diegese e da narrativa, ou seja, nas relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na história narrada e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na história construída. A esse respeito, o autor ressalta que:

[...] estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou daquele indício indirecto (GENNETTE, 1989, p. 33).

É dessa forma que, para Gennette (1989), a interpolação entre esses dois tempos incorra em anacronias narrativas, isto é, formas de discordância entre a ordem da história narrada e a ordem da história construída, e que, tão logo detectadas, pressupõem um ponto zero, um estado de equilíbrio no qual há coincidência temporal entre narrativa e história. No momento em que o leitor se depara com um “[...] ‘três meses antes, etc’, tem que se ter em conta ao mesmo tempo aquilo *depois* de que essa cena vem na narrativa, e aquilo *antes* de que se supõe que veio na diegese” (GENNETTE, 1989, p. 34, grifo do autor), uma vez que reside na relação entre estes dois momentos o próprio texto narrativo.

Conforme Gennette (1989, p. 46), toda anacronia “[...] pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento ‘presente’, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar [...]”. Desse modo, toda anacronia também propicia, à narrativa na qual se insere, uma segunda narrativa, subordinada à primeira, portanto, temporalmente segunda em relação ao ponto inicial de uma história. Para designar as anacronias, o autor recorre a dois termos que, em sua percepção, evitam conotações psicológicas ligadas a outros mais recorrentes, como antecipação ou retrospecto: prolepse, para se referir a uma manobra narrativa que consiste em antecipar um acontecimento posterior, e analepse, para a evocação de um acontecimento anterior ao ponto em que se está no momento dessa evocação. Estes termos fornecem, já no radical, suas explicações: *-lepse* designa em grego “agarrar”, “tomar à sua conta”, daí que Gennette (1989) sintetize prolepse como “agarrar adiantadamente” e analepse como “agarrar ulteriormente”.

As anacronias são exemplificadas pelo autor com análises pontuais de obras literárias. A partir de episódios retirados da *Odisseia*, de Homero, de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert e de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, as analepses são distinguidas em externas e internas. Para os propósitos deste estudo, tal distinção não se faz necessária, conforme logo será justificado.

No entanto, a título de ilustração, convém recordar que, na *Odisseia*, o ponto inicial da narrativa é a partida de Telêmaco em busca de seu pai, Ulisses, que mesmo após um longo período desde o fim da Guerra de Troia, para a qual partira, ainda não havia retornado à Ítaca. Quando o retorno acontece, após o reencontro entre pai e filho, Ulisses se disfarça de forasteiro para evitar que seja morto pelos pretendentes da rainha Penélope, que a pressionam por um novo casamento. A mando da rainha, como senso de hospitalidade, a governanta e antiga ama de Ulisses, Euricléia, lava-lhe os pés e, reconhecendo-o por uma cicatriz na coxa, deixa cair o pé do hóspede na bacia, transbordando água. A cena é então interrompida em mais de setenta versos, nos quais se buscará descrever a origem da cicatriz, reportando-se, logo, a um episódio em muito anterior ao ponto de partida da obra: um acidente nos tempos de juventude de Ulisses, no qual adquire a cicatriz.

Dessa forma, uma analepse externa corresponde a uma narrativa segunda “[...] de cuja amplitude total permanece exterior à da narrativa primeira” (GENNETTE, 1989, p. 47), como a narrativa da cicatriz de Ulisses, que diz respeito a um momento ocorrido muito antes do ponto inicial da obra, a partida de Telêmaco. Por essa característica de exterioridade, quase que uma autonomia, Gennette (1989) ressalta que as analepses externas não têm possibilidade de interferir na narrativa primeira, apresentando apenas a função de completá-la.

Em relação às analepses internas, para o autor, estas correspondem a uma narrativa segunda que é posterior ao momento inaugural da narrativa em curso, sendo retomada depois, ao longo desta. Para este caso, é pertinente o exemplo de *Madame Bovary*, romance que se inicia com Charles no liceu e, capítulos depois, narra-se os anos de convento de Emma, estes posteriores ao ponto inicial mencionado, mas ainda assim uma anacronia que se situa no passado. A distinção entre as analepses trata-se, portanto, de verificar sua relação com a narrativa primeira, aquela a partir da qual a obra se inicia. Como o campo temporal das analepses internas está compreendido no da narrativa primeira, Gennette (1989) compreende que aquelas podem apresentar interferências nesta e, por esse motivo, ainda as classifica em heterodiegéticas, quando se referem a um conteúdo diegético diferente do contido na narrativa primeira, e em homodiegéticas, quando apresentam a mesma linha de ação da narrativa primeira.

Na série de TV *Arrow*, o resgate de Oliver em Lian Yu dá início à narrativa da série, se configurando como narrativa primeira levando-se em consideração a concepção de Gennette (1989). No entanto, as analepses – ou *flashbacks*, termo mais comum na linguagem cinematográfica – a que a série recorre compõem o tempo em que Oliver esteve na ilha, portanto, um tempo anterior ao da narrativa primeira, o que as caracteriza como analepses heterodiegéticas. Não se observa a recorrência

a um *flashback* posterior a esse momento da narrativa inaugural na primeira e segunda temporadas dessa série de TV.

A presença de anacronias em uma narrativa televisiva constitui, para Jason Mittell, um dos aspectos que caracterizam os programas televisivos contemporâneos. Em “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”, este autor considera que a estética operacional é elevada em tais programas de modo que chamam a atenção “[...] para a natureza construída da narração e demandando admiração direcionada a como os escritores conseguiram realizá-la” (MITTELL, 2012, p. 43). Ainda a esse respeito, retomando o estudo do discurso da narrativa de Gérard Genette, Alberto N. García também tece considerações sobre a narrativa televisiva em “A Storytelling Machine: The Complexity and Revolution of Narrative Television”, ressaltando que as séries de TV que fazem uso dos tempos narrativo e histórico, as duas variáveis temporais de Genette (1989), “[...] têm estilizado a narrativa televisiva, levando-a a picos tão refinados quanto diabólicos”⁵ (GARCÍA, 2016, p. 15).

A construção de tramas que evidenciem uma estética operacional, elevando a atenção para sua natureza, parece dialogar de forma especial com a linguagem televisiva, ou a televisão parece ser um campo propício para o desenvolvimento de uma estética operacional elevada, uma vez que, como observa François Jost em *Compreender a Televisão*, em relação ao cinema, a televisão enfrenta uma menor concentração por parte do telespectador, que possui livre movimentação.

Nesse sentido, no que concerne às séries de TV, que apresentam uma narrativa seriada, fragmentada, tomando-se por base a noção de narrativa primeira de Genette (1989) de modo que as secundárias sejam identificadas, às quais se reconhece por *flashbacks*, é que se analisa a seguir a relação entre os tempos narrativos em *Arrow*, uma vez que a estrutura dessa série de TV é construída de modo a entrelaçar eventos passados a presentes.

3. OS SENTIDOS DO PASSADO EM *ARROW*

No episódio piloto de *Arrow*, Oliver é recebido em casa para um jantar com sua mãe Moira Queen, sua irmã Thea, seu melhor amigo, Tommy, e Walter Steele, amigo de seu pai que está à frente dos negócios da empresa Queen. À mesa, Tommy o atualiza quanto ao tempo em que esteve fora, citando os últimos ganhadores do *Super Bowl*, o fato de terem um presidente negro e o final da série de TV *Lost*, enquanto Oliver observa Walter servir vinho à sua mãe, na extremidade oposta da mesa.

⁵ No original, “[...] have stylized television narrative, leading it to peaks as refined as they are devilish”. A presente tradução desta citação é de minha autoria e responsabilidade.

Nesse momento, a governanta da casa tropeça ao servir uma travessa com frutas, e Oliver, demonstrando bons reflexos, rapidamente a auxilia segurando a travessa (Figura 1). Raisa se desculpa e Oliver a responde em russo, o que surpreende a própria, que já trabalhava na casa antes do naufrágio do *Queen's Gambit*, como se nota pelo cumprimento que Oliver lhe dirige ao chegar do hospital; a Tommy, que indaga: “Cara, você fala em russo?” (ARROW, 2019, Piloto); e a Walter, que diz em seguida: “Não sabia que tinha aprendido russo no colégio” (ARROW, 2019, Piloto).

Figura 1 – Oliver auxilia a governanta Raisa que se desequilibra ao servir a mesa



Fonte: Netflix, 2019.

A explicação para a nova habilidade linguística de Oliver permanece obscura até uma primeira indicação de sua origem, no terceiro episódio dessa primeira temporada, intitulado “Atirador solitário”. Nesse episódio, para descobrir o paradeiro de um atirador que o atacou, Oliver procura por Alexi Leonov em uma oficina, perguntando por este em russo. Ao ser questionado, também em russo, por um dos mecânicos, Oliver mostra uma tatuagem no peito, revelando pertencer à *Bratva*, a máfia russa.

Embora sua associação à máfia russa indique uma provável origem do aprendizado da língua por Oliver, nenhuma explicação adicional é fornecida até um *flashback* que ocorre no vigésimo segundo episódio da segunda temporada, “Ruas em chamas”, em que, momentos antes de deixar um submarino para resgatar sua cunhada Sara, Oliver se despede do também prisioneiro Anatoli Knyazev, a quem conheceu no cargueiro. Anatoli lhe diz que aquela não será a última vez em que se falarão e que ainda lhe ensinará russo. A cena fornece, portanto, mais um indício de como Oliver aprendeu russo, e se situa, por sua vez, no passado ainda não narrado na série.

No décimo segundo episódio da primeira temporada, “Vertigo”, Oliver volta a procurar Leonov na oficina. Desta vez, o arqueiro tem por intuito se encontrar com o Conde, o fabricante da droga *vertigo* à qual sua irmã Thea esteve sob efeito, se envolvendo em um acidente de carro. Nesse episódio, Leonov lhe diz não ser comum que um americano como Oliver tenha uma posição de tanta estima na organização russa, mas que Anatoli fala muito bem dele, ao que Oliver responde que deveria, já que lhe salvou a vida. Neste ponto da série, Anatoli ainda permanece desconhecido pelo telespectador, assim como o momento da salvação de sua vida por Oliver, sendo apresentado apenas nos *flashbacks* da segunda temporada. No entanto, a forma como Oliver se associa à máfia russa e o período de aprendizado da língua permanecem sem maiores esclarecimentos mesmo até o fim da segunda temporada.

Em troca de marcar o encontro com o Conde, Leonov pede que Oliver mate um homem que está sob sua custódia, para que assim ele acredite que seu interesse na organização russa é genuíno. Com um golpe dado por Oliver, o homem em questão cai no chão e Leonov, após confirmar que ele não respira, marca o encontro. A cena é então sucedida por um *flashback* no qual o mentor de Oliver na ilha, Yao Fei, o liberta de uma jaula e o conduz para uma roda de luta entre prisioneiros. Esta cena, por sua vez, é sucedida por outra, um retorno à oficina, na qual Diggle, motorista da família Queen, coloca o homem no porta-malas do carro e Oliver o acorda ao pressionar sua mandíbula. A explicação para esse truque é dada ao fim desse episódio por outro *flashback*, que mostra Yao Fei acordando Oliver ao lhe pressionar a mandíbula.

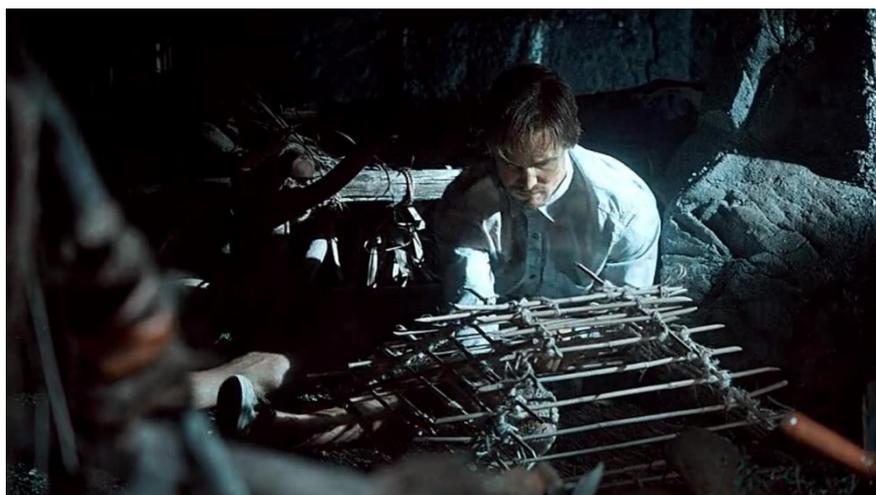
Dessa forma, no episódio “Vertigo”, os *flashbacks* mostram Yao Fei e Oliver na ilha, explicando, assim, de forma imediata, única e exclusiva, uma habilidade utilizada pelo protagonista no próprio episódio em que aparece, a saber, um golpe de luta que adormece o oponente. Outro modo a que se recorre a *flashbacks* na série de TV, nesse mesmo sentido, ou seja, de uma explicação, pode ser notado nas lembranças exibidas ao longo dos episódios “Atirador solitário” e “Ruas em chamas” que, de forma distribuída, remontam a uma habilidade de Oliver referente a uma mesma situação narrativa, no caso em questão, a de falar em russo.

Se, por um lado, na narrativa dessa série de TV, recorre-se ao passado para explicar a origem das habilidades de Oliver, como os aprendizados da língua russa e o truque de luta que o permitiu falsear uma morte, ou ainda, o início de sua associação à máfia russa que o auxilia em alguns episódios, configurando-se como atos explicativos, por outro, a recorrência ao passado, ao tempo em que Oliver esteve na ilha, também parece atuar de modo a contrapor o presente, a elucidar as transformações pelas quais Oliver passou, constituindo um aspecto de sua personalidade, revelando-o, portanto, em uma perspectiva de aprofundamento psicológico.

No quarto episódio da primeira temporada, “Um homem inocente”, Oliver se disfarça de guarda prisional e entra no presídio para resgatar sua ex-namorada, a advogada Laurel, que, ao investigar um caso, se torna refém dos prisioneiros. Vestido como o Arqueiro e golpeado pelos presos, Oliver revida, mas é impedido por Laurel de espancar violentamente um dos presos. Ao fim desse episódio, o pai de Laurel, Delegado Lance, lhe diz que o Arqueiro se trata de um fora da lei e ela, que até então o negava como tal, concorda e responde que o Arqueiro é um assassino que teria matado um preso, “é como se ele não tivesse remorso” (ARROW, 2019, Um homem inocente). Oliver, que fugira antes da polícia chegar ao local e conter a rebelião, escuta a conversa do alto do telhado da prisão.

Esse episódio é percorrido por *flashbacks* de Oliver na ilha, em uma caverna com Yao Fei (Figura 2). Na caverna, Oliver se detém em uma foto de Laurel retirada de sua carteira no momento em que Yao Fei surge com uma gaiola que contém um pássaro. Sem compreender o que este sugere que seja feito, Oliver pede desculpas, repetidamente, fixando-se à foto. Com fome, se aproxima de uma fogueira improvisada na qual Yao Fei se alimenta, mas é afastado por este que lhe aponta o pássaro na gaiola. Ao final do episódio, após a cena com o diálogo entre Laurel e seu pai, outro *flashback* retorna à caverna. Oliver, que até então estava relutante em matar o pássaro, alegando a Yao Fei estar faminto e nunca ter matado nada antes, o faz com um pedido de desculpas ao pássaro.

Figura 2 – Oliver mata um pássaro em *flashback* do episódio “Um homem inocente”



Fonte: Netflix, 2019.

No episódio “Enfurecidos”, vigésimo da segunda temporada, Oliver propõe a Sara, com quem namora no momento, que procurem um lugar permanente para morarem. O pedido acontece após o retorno de Sara a *Starling City*, que, assim como Oliver, também fora dada por morta no

naufrágio do *Queen's Gambit*. A reaparição de Sara é acompanhada, narrativamente, da consequente retomada do relacionamento do casal. Este episódio é intercalado por *flashbacks* de Oliver e sua mãe Moira enquanto ele namorava Laurel, irmã de Sara, antes do naufrágio. Ao escutar a conversa do filho com a então a namorada, Moira o questiona se algo o incomodava por tê-lo notado melancólico, ao que Oliver lhe revela ter engravidado uma mulher.

Dessa forma, os *flashbacks* que percorrem tanto “Um homem inocente” quanto “Enfurecidos”, e que retratam em conjunto, inseridos em seus respectivos episódios, uma mesma situação narrativa, contrapõem o narrado em ordem cronológica no episódio da série de TV que integram. Em “Um homem inocente”, os *flashbacks* de Oliver na caverna com uma foto de Laurel, à qual não cessa de se desculpar, relutante em matar um pássaro e fazendo-o apenas a partir do momento em que alega estar faminto, estabelece uma contraposição à cena do Arqueiro, a quem Laurel denomina assassino. Os *flashbacks* em “Enfurecidos” atuam de modo a contrapor um Oliver que convida Sara para morarem juntos a um que, inconsequente, infiel e demonstrando imaturidade, engravidou outra mulher que não a sua namorada à época, recorrendo à sua mãe que o auxilia, sem que este saiba, ao pagar a mulher para lhe dizer que perdeu o bebê. Por acaso, é interessante observar que o desfecho desta situação abre precedente para um futuro *flashback*, com os desdobramentos dessa gravidez.

Outro aspecto da recorrência a *flashbacks* nessa série de TV é percebido em “A odisseia”, décimo quarto episódio da primeira temporada. Após abordar Moira como Arqueiro no episódio anterior, com o intuito de descobrir mais a respeito dos nomes que constam no livro deixado por seu pai, Oliver é baleado no escritório da empresa Queen e, resgatado por sua secretária Felicity, permanece a maior parte de “A odisseia” desacordado. Assim, centrado quase integralmente em *flashbacks*, esse episódio narra a tentativa de fuga de Oliver e de Slade, um ex-combatente também preso na ilha. A dupla planeja atacar o acampamento militar de Fyers, aproveitando o pouso de um avião de suprimentos.

Nos *flashbacks* desse episódio, Oliver procura Yao Fei no acampamento e lhe revela o plano de fuga, mas este o entrega a Fyers que, como recompensa, permite que Yao Fei veja sua filha, Shado, prisioneira de Fyers e que aparece na série pela primeira vez nesse episódio. No reencontro, Yao Fei abraça sua filha Shado e torna-se evidente nas costas dela uma tatuagem da cabeça de um dragão (Figura 3). Essa cena é, por sua vez, sucedida por outra, retomando a narrativa em curso no episódio, com Oliver no subsolo de sua boate e que, ao acordar, também revela uma tatuagem em suas costas semelhante à de Shado.

Figura 3 – Em “A odisseia”, a tatuagem nas costas de Oliver o relaciona à Shado



Fonte: Netflix, 2019.

A referência à tatuagem de Oliver acontece no décimo sétimo episódio da segunda temporada, “Pássaros feridos”, no qual, prisioneiro de Slade, que o tortura culpando-o pela morte de Shado, Oliver é tatuado contra sua vontade (Figura 4), enquanto Slade lhe explica:

[n]a época dos romanos, um criminoso era marcado pra mostrar os crimes dele pro mundo e pra sempre lembrá-lo do que ele tinha feito. A Shado tinha essa tatuagem nas costas dela. Agora você vai ter ela pro resto da vida. Por mais curta que ela seja (ARROW, 2019, Pássaros feridos).

Figura 4 – Em “Pássaros feridos”, Oliver é tatuado a mando de Slade



Fonte: Netflix, 2019.

Assim, uma conexão que é possível de ser feita entre o *flashback* e o presente narrados no episódio “A odisseia” é a tatuagem que se nota nas costas de Oliver quando ele acorda. No entanto, o motivo de Oliver ter a mesma tatuagem de Shado, a filha de Yao Fei, não é revelado nesse momento da narrativa, o que não configura o *flashback* desse episódio como um ato explicativo imediato. Este também não revela nenhum aspecto da personalidade de Oliver em diálogo com o tempo presente narrado nesse mesmo episódio, o que sugere que o mesmo demonstra uma relação que requer maiores explicações, o que de fato ocorre em “Pássaros feridos”.

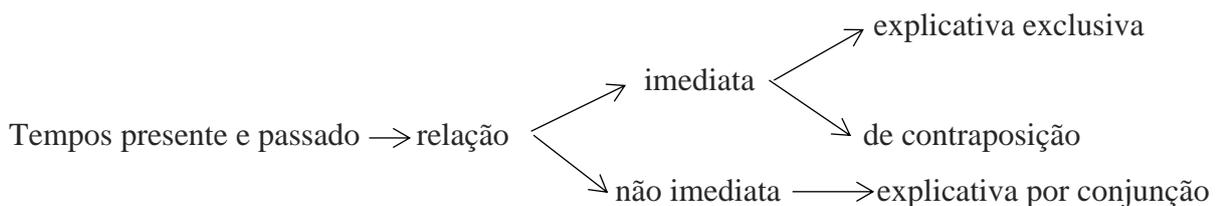
Dessa forma, dispondo em um quadro as situações narrativas analisadas, confrontando-as entre tempo presente e sua ligação a um tempo passado, os *flashbacks* em *Arrow* tendem a estabelecer relações com o presente, conforme o Quadro 1. Assim, é possível compreender o sentido do passado em *Arrow* por meio de sua relação com o presente através de três tipos de relação, explicitadas no Quadro 2.

Quadro 1 – Esquematização das situações narrativas e do tipo de relação entre os tempos presente e passado em *Arrow*

Situação narrativa (Presente)	Situação narrativa (Passado)	Relação entre os tempos presente e passado
Oliver fala em russo em jantar com a família (ARROW, 2019, Piloto).	Oliver se despede de Anatoli Knyazev, que lhe promete ensinar russo (ARROW, 2019, Ruas em chamas). Oliver mostra tatuagem que o associa à máfia russa (ARROW, 2019, Atirador solitário).	Não imediata e em conjunção com outros episódios.
Oliver finge matar um homem, aplicando-lhe um golpe de luta com um truque (ARROW, 2019, Vertigo).	Yao Fei pressiona a mandíbula de Oliver, que volta a respirar (ARROW, 2019, Vertigo).	Imediata e explicativa de forma exclusiva.
O arqueiro é chamado de assassino por Laurel (ARROW, 2019, Um homem inocente).	Oliver, após relutar em matar um pássaro, o faz mediante pedido de desculpa (ARROW, 2019, Um homem inocente).	Imediata e em contraposição.
Oliver chama Sara para morarem juntos (ARROW, 2019, Enfurecidos).	Oliver conta à sua mãe que engravidou uma mulher (ARROW, 2019, Enfurecidos).	Imediata e em contraposição.
Oliver acorda e nota-se uma tatuagem nas suas costas (ARROW, 2019, A odisseia).	Yao Fei abraça Shado e torna-se evidente uma tatuagem nas costas dela (ARROW, 2019, A odisseia). Oliver é tatuado contra sua vontade por Slade (ARROW, 2019, Pássaros feridos).	Não imediata e em conjunção com outros episódios.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 2 – Esquematização da relação entre os tempos presente e passado em *Arrow*



Fonte: Elaborado pelo autor.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Arrow*, a recorrência a *flashbacks* ilustra o tempo em que o seu protagonista, dado como morto, passou na ilha Lian Yu, construindo assim uma narrativa marcada pela alternância entre os tempos presente e passado. Tal configuração permite que a série articule arcos narrativos longos, que são desenvolvidos ao longo de toda uma temporada, ou ainda, em outras temporadas, com arcos narrativos curtos, com início, meio e fim dentro de um mesmo episódio, o que, para Mittell (2012), constrói uma estética operacional que caracteriza as narrativas televisivas da contemporaneidade. García (2016), ao empreender uma reflexão em relação ao mesmo tema, também reconhece que a recorrência a *flashbacks* tem estilizado a narrativa televisiva contemporânea.

Ademais, o estabelecimento dessa configuração na referida série de TV, com algumas explicações pontuais para situações narrativas ou com demonstrações de como as habilidades de Oliver foram adquiridas, tendo sido mantidas em suspensão, esclarecidas apenas em episódios posteriores ao fato em si, cria um laço de dependência narrativa que, conforme Jost (2007), a televisão enquanto meio tem por objetivo, pois faz com que a mesma se diferencie do cinema.

A interpolação, no bojo de um texto narrativo, entre os tempos passado e presente constitui, para Gennette (1989), uma anacronia que subordina uma narrativa à outra, que se encontra em curso. Diante disso, neste estudo, tomando-se por base o resgate de Oliver Queen em *Arrow* como marco inicial da obra, portanto, narrativa primeira, procurou-se analisar a função desempenhada pela recorrência a *flashbacks* ao longo da primeira e segunda temporadas dessa série de TV.

Por vezes, na narrativa da série, recorre-se ao passado para explicar a origem de alguma habilidade de Oliver, a exemplo do episódio “Vertigo”, no qual o *flashback* visa a explicar, interrompendo a narrativa em curso e de forma única, exclusiva, como Oliver pôde falsear uma morte por meio de um truque. Esse tipo de atuação do passado em relação ao presente constitui uma relação imediata e explicativa. Outro tipo de relação entre os tempos passado e presente que se nota na série, também de forma imediata, é a de contraposição, identificada por meio dos episódios “Um homem inocente” e “Enfurecidos”. Nesta relação, os *flashbacks* tendem a demonstrar um aspecto mais sentimental do protagonista, revelando-o em profundidade psicológica, como se infere nos episódios analisados, a partir dos quais se depreende um Oliver imaturo e inseguro em contraposição ao Arqueiro que ele se tornou no presente, na narrativa em curso da série.

Em algumas situações, as habilidades adquiridas por Oliver não são explicadas de forma imediata e nem exclusiva, mas fragmentada ao longo de episódios de modo a constituir um cenário, integrando outros contextos, como se observa no episódio piloto o fato de Oliver conversar em russo.

À essa habilidade há um contexto que é invocado ao longo dos episódios das temporadas, como o desenvolvimento do relacionamento de Oliver com a máfia russa *Bratva*. Nesse sentido, a relação que se estabelece entre os tempos passado e presente caracteriza-se por ser não imediata e conjuntiva, pois evidencia o seu aspecto de composição por meio de situações narrativas que percorrem mais de um episódio nessa série de TV.

Assim, ao invocar de forma fragmentada o passado ainda não narrado de Oliver, alimentando a narrativa em curso com narrativas “segundas”, secundárias, *Arrow* parece convidar o telespectador a exercer a função de historiador. Considerando, à luz da concepção de Hobsbawm (2013), que o passado se trata de uma memória individual, centrada em uma personagem e, ao mesmo tempo, coletiva, fruto de sua relação com as demais personagens e com a cidade em que viveu, a série possibilita ao telespectador reconhecer o sentido que o passado exerce na narrativa em curso ou o sentido que pode vir a exercer, envolvendo-o em um laço com a série, que planta no passado, o seu futuro.

5. REFERÊNCIAS

A ODISSEIA. **Arrow**: Primeira temporada. Escrito por Andrew Kreisberg e Marc Guggenheim. Dirigido por John Behring. Netflix, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: editora 34, 2015.

ATIRADOR solitário. **Arrow**: Primeira temporada. Escrito por Marc Guggenheim e Andrew Kreisberg. Dirigido por Guy Bee. Netflix, 2019.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª edição, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 19-62.

CEIA, Carlos. Diegese. In: CEIA, Carlos (org.). E-Dicionário de Termos Literários. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Faculdade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/diegese>. Acesso em: 23 set. 2023.

ENFURECIDOS. **Arrow**: Segunda temporada. Escrito por Wendy Mericle e Beth Schwartz. Dirigido por Doug Aarniokoski. Netflix, 2019.

GARCÍA, Alberto N. A Storytelling Machine: The Complexity and Revolution of Narrative Television, **Between**, Cagliari, v. 6, n. 11, p. 1-25, 2016. DOI: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2081>. Disponível em: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2081/1920>. Acesso em: 17 maio 2022.

GENNETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Veja, 1989.

HOBBSAWM, Eric. O sentido do passado. *In*: HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 17-28.

JOST, François. **Compreender a Televisão**. Tradução: Elizabeth B. Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

METZ, Christian. **A Significação no cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernardt. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, Ano 5, n. 2, p. 29-52, Jan./Jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>. Acesso em: 17 maio 2022.

PÁSSAROS feridos. **Arrow**: Segunda temporada. Escrito por Mark Bemesderfer e A. C. Bradley. Dirigido por John Bering. Netflix, 2019.

PILOTO. **Arrow**: Primeira temporada. Escrito por Greg Berlanti e Marc Guggenheim. Dirigido por David Nutter. Netflix, 2019.

RUAS em chamas. **Arrow**: Segunda temporada. Escrito por Jake Coburn e Bem Sokolowski. Dirigido por Nick Copus. Netflix, 2019.

UM HOMEM inocente. **Arrow**: Primeira temporada. Escrito por Moira Kirland e Lana Cho. Dirigido por Vince Misiano. Netflix, 2019.

VERTIGO. **Arrow**: Primeira temporada. Escrito por Wendy Mericle e Bem Sokolowski. Dirigido por Wendy Stanzler. Netflix, 2019.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: não se aplica.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: não se aplica.

Luiz Carlos Siqueira Filho

Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/UFG). É Mestre em Comunicação, na linha de pesquisa Mídia e Cultura, pela Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG), e graduado em Comunicação social - Bacharelado em Publicidade e Propaganda, pela mesma instituição (FIC/UFG). Tem experiência em audiovisual, com ênfase em TV nas funções de redação, produção e edição de vídeo, em assessoria de comunicação e em editoração de livros e periódicos. Suas áreas de atuação acadêmica predominantes são Publicidade, Teoria da Imagem, Teoria e Crítica literária e Literatura brasileira.

E-mail: siq.luizc@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0592-649X>