

## Un puente entre el pasado y el presente: Los lugares de memoria en la pantalla chica brasileña

*Amy Cosimini*

“Era uma sala de tortura que eles chamavam de boate, lá no DOI-Codi. Por quê boate? Eles botavam três eletrolas porque no fundo era uma fábrica de Brahma . . . e para os operários não escutarem nossos gritos nas torturas eles botavam as três eletrolas em volume máximo” (sovideoemhd1, “SBT HD - Amor e Revolução - Depoimento #2 Jarbas Marques”) (Era una sala de tortura que ellos llamaban de boliche, allá en DOI-Codi. ¿Por qué boliche? Ellos colocaban tres electrólas porque la parte trasera era una fábrica de Brahma . . . y para que los operarios no escucharen nuestros gritos durante las torturas ellos ponían las tres electrólas a todo volumen). Los lugares que no se olvidan y que no solamente permean sino moldean la memoria, estos son los lugares descritos por Jarbas Marques en su testimonio sobre la tortura que experimentó bajo la última dictadura brasileña (1964–1985). Transmitido como parte de la telenovela brasileña, *Amor e Revolução* (2011), este testimonio de Marques oralmente reconstruye un lugar dentro del imaginario de los espectadores, reafirmando la centralidad de los lugares de memoria y de las narrativas que intentan dotarlos con un significado personal y público. Este artículo explora este proceso a través de una investigación de cómo estos lugares de memoria adquieren nuevos significados dentro del contexto de la televisión brasileña, un medio de comunicación que en sí puede actuar como un sitio de memoria. Así, este estudio busca problematizar una visión puramente material de los lugares de memorias como memoriales, monumentos y museos físicos por medio de la investigación de su digitalización y transmisión como parte de la producción ficcional de la televisión brasileña.

Adoptando como estudio de caso, la ficción histórica televisiva *Amor e Revolução* (2011), este proyecto sigue dos líneas de investigación: indaga 1) la representación de los lugares de memoria dentro del programa *Amor e Revolução* y 2) este programa como un lugar de memoria televisivo. Con res-

pecto al primer punto, examino la reconstrucción audiovisual de los lugares físicos, como centros de detención y tortura, dentro de la trama de este producto televisivo; así, considero cómo estos lugares de memoria digitalizados funcionan como puentes entre el pasado y el presente que enmarcan cómo la dictadura militar en Brasil debe ser recordada en el siglo XXI. Mantengo que la representación de estos centros de detención y tortura en los que se perpetraban los abusos a los derechos humanos es un hilo central del programa que sirve dos propósitos. Primeramente, la presencia de estos lugares en casi cada capítulo de la telenovela y la violencia constante que los define sirven para representar de forma repetitiva el terror constante vivido bajo la dictadura brasileña. Esta repetición adoptada por *Amor e Revolução* rechaza la espectacularización de esta violencia—tan común en los “shows de horror” emitidos después de otras dictaduras del Cono Sur—y en vez, la transforma en algo horripalmente cotidiano para los personajes dentro del programa y los televidentes (Feld, “Memoria y televisión” 71). En segundo lugar, esta reconstrucción visual de los centros de detención dialoga con las reconstrucciones testimoniales de estos lugares, como la de Marques, que son presentadas por los sobrevivientes y familias afectados por la dictadura. Incluidos al final de los primeros sesenta y seis capítulos, estos testimonios sirven para consolidar el puente entre la representación artística de estos lugares como pruebas del pasado, la recuperación de estos lugares por víctimas de la dictadura en el presente, y su proyección como integral al discurso político del futuro.

Para complementar este análisis de los lugares de memoria, este ensayo concluye con su segunda línea de investigación que considera *Amor e Revolução* en sí como un lugar de memoria televisivo que cuestiona la existencia estática propuesta por Pierre Nora en su definición de *lieux de mémoire*. En vez, propongo que este programa de televisión conecta lo material con el simulacro para actuar como un texto discursivo que activa la memoria ejemplar y multidireccional (Rothberg) y así forma una memoria ejemplar dentro de los límites de su propia narración y enmarcación de cómo el pasado influye el presente.

Popularizados por el trabajo de Pierre Nora y su concepto de *lieux de mémoire*, los lugares de memoria existen como sitios de tensión política, como campos de batalla en donde las memorias colectivas se chocan, y como monumentos a los derechos humanos violados. Nora desarrolla este término para distinguir entre el pasado en que los seres vivían *dentro* de la memoria y el presente en que, según él, ya queda poco de esta memoria viva. Esta falta empuja a la sociedad a fijar un lugar para depositar este pasado ya separado definitivamente del presente (Nora 7). Este distanciamiento de memoria, según Nora, resulta en la proliferación de los lugares de memoria que él define como entes materiales, simbólicos y funcionales (Nora 18–19). Una defini-

ción que después se extendió para incorporar entes materiales y inmateriales, como ciertos productos visuales que no cabían dentro de la cosificación de memoriales y monumentos (Nora y Kritzman xvii), ya había sido apropiada por muchos estudios de memoria y usada dentro del contexto latinoamericano para referirse a los sitios físicos de memoria—como los centros de detención y de terrorismo de Estado usados durante las últimas dictaduras cívico-militares en países como Argentina, Chile y Brasil. Este ensayo dialoga directamente con esta cuestión de materialidad y con las dos definiciones de Nora por considerar los sitios de memoria retratados dentro de un programa de televisión como objetos materiales y simulacros por ser sets construidos y después digitalizados en referencia a lugares físicos. Del mismo modo, la telenovela misma opera como un sitio de memoria que depende del mundo físico para su transmisión, pero que disemina imágenes visuales que no obedecen las reglas de la realidad material (Huysen, *Twilight Memories* 255; Holdsworth 142). Finalmente, este estudio recurre a las teorías de memoria (Assmann; Huysen, *Present Pasts*; Jelin; Rothberg; Todorov) que subrayan la interdependencia del pasado y el presente para releer estos sitios de memoria televisivos como lugares con el potencial de producir una memoria menos literal y estática y más conectada con las necesidades del presente, construyendo una multiplicidad de nuevas vías para interpretar el pasado desde el presente.

La producción de los sitios de memoria en Brasil ha sido un proceso lento, marcado por una renovación de interés gubernamental en la instauración de tales sitios en la última década. El primer “proyecto museológico de memoria” en Brasil fue la inauguración del *Memorial da Resistência* en São Paulo el 24 de enero de 2009 (“La Red en Brasil”). Este proyecto logró convertir el viejo edificio del *Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo* (Deops/SP) en un museo para preservar información sobre la tortura llevada a cabo allá y también para proveer un espacio para la investigación de estos actos y la exhibición de iniciativas educativo-culturales (“Memorial da Resistência de São Paulo”). Otros intentos anteriores para establecer sitios de memoria que conmemorarían la última dictadura militar del país y/o que diseminarían información sobre el efecto persistente de esta dictadura y el derecho a la memoria han encontrado obstáculos financieros y políticos. En su exploración de los lugares de memoria en São Paulo, Janaína de Almeida Teles cita algunos de estos casos, incluyendo el *Presídio Tiradentes*. Parte de un edificio que albergó prisioneros políticos durante la dictadura de Vargas y la última dictadura militar, el presidio fue demolido en los setenta y hoy en día sólo existe como un arco de piedra que, “a despeito dos esforços de preservação . . . volta à sua condição de sombra do passado e ruína ‘invisível’ para a maioria da população” (Teles 211) (a pesar de los esfuerzos de preservación . . . vuelve a su condición como una sombra del pasado y ruina ‘invisible’ para la mayoría

de la población). Otros memoriales planificados pero nunca construidos incluyen *O Memorial da Liberdade* en homenaje al Presidente João Goulart, y *O Arco de Maldade* (Lissofsky y Leite e Aguiar 24). Estos proyectos incompletos representan para algunos investigadores, como Mauricio Lissofsky y Ana Lígia Leite e Aguiar, la poca importancia concedida a la construcción de estos lugares de memoria por los políticos del país. Como ellos escriben, “For decades, the creation of spaces of memory and monuments has been the object of significant social or political mobilizations, being equally far removed from the priorities of the left-wing political parties and the civilian presidents who governed Brazil after the end of the dictatorship” (Lissofsky y Leite e Aguiar 24) (Por décadas, la creación de espacios de memoria y monumentos ha sido el objeto de movilizaciones sociales y políticas significativas, siendo igualmente alejada de las prioridades de los partidos políticos de la izquierda y los presidentes civiles que gobernaron Brasil después del final de la dictadura). Esta incongruencia entre los deseos del público y las prioridades políticas tal vez se explique por lo que Susana Draper llama “the architechtonics of transition” (citado en Andermann 5) (la arquitectónica de transición). Este concepto subraya que por ser capaces de crear una fisura literal y simbólica en el imaginario nacional brasileño y también en el discurso ampliamente difundido de su transición democrática pactada, gradual y marcada por la reconciliación, la construcción de estos sitios nunca se realizó.

En la última década, la influencia continua de tal fisura y su importancia en la producción de memoria cobró fuerza con una nueva generación que no participó en esta transición pactada y con un giro en la política de memoria promulgada por el gobierno del ex presidente Luiz Inácio Lula da Silva y su sucesora Dilma Rousseff (2011–2016). El hecho de que Rousseff había colaborado previamente con la *Vanguarda Armada Revolucionária Palmares* (VAR-Palmares), un grupo militante izquierdista que se opuso a la dictadura cívico-militar, y su experiencia siendo encarcelada y torturada bajo la dictadura, les dieron a ciertas organizaciones de derechos humanos la esperanza de que ella brindara más apoyo político por su causa y que llevara a cabo una investigación más exhaustiva de los abusos cometidos durante la dictadura (Quadrat 71). Rousseff respondió a esta esperanza con el establecimiento de la primera comisión de verdad (Comissão Nacional da Verdade- CNV) en mayo de 2012. Este proyecto en busca de una verdad y la construcción de una memoria colectiva ha sido reafirmado por algunas acciones simbólicas llevadas a cabo por la administración de Rousseff, como su apoyo sostenido por un programa desarrollado en 2010 por la Secretaría Federal de Derechos Humanos llamado “Direito à Memória e à Verdade” y su construcción de más de veintiocho monumentos dedicados a los seres considerados “gente indispensable” (Lissofsky y Leite e Aguiar 31). Reflejando también un nuevo

interés en la protección de las memorias y verdades de las víctimas de la dictadura, estos 28 monumentos son nuevos sitios de memoria que ya no operan “within the framework of the amnesty of the transition but by taking torture as the centre of their symbolic force” (Lissofsky y Leite e Aguiar 35) (dentro del marco de la amnistía de la transición, pero por adoptar tortura como el eje de su fuerza simbólica). En conjunto, esta promoción de una nueva política de memoria que reconoce la culpabilidad del estado, la afirmación oficial de la importancia de proteger los derechos a la memoria y la verdad, y la inclusión de las historias de las víctimas de tortura en la producción de memorias oficiales, sentaron las bases para la edificación de la telenovela, *Amor e Revolução* como un lugar de memoria ejemplar y viva.

La primera telenovela brasileña en estar ambientada en Brasil durante la última dictadura militar, *Amor e Revolução* también es uno de los primeros programas televisivos brasileños para emitir imágenes del tipo de tortura realizada por los servicios de inteligencia de la dictadura, como el *Departamento de Ordem Política e Social* (DOPs). Emitida por primera vez por *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT) en 2011, esta telenovela ofrece una versión multifacética y detallada de los eventos históricos de la dictadura y los abusos sistemáticos cometidos por ella. Un melodrama histórico que acompaña la evolución de esta dictadura, *Amor e Revolução* comienza su trama en 1964 con la masacre de presuntos comunistas en las afueras de São Paulo y cierra su ciclo televisivo con la campaña de “Diretas Já” de los ochenta. La telenovela sigue el romance turbulento entre Maria Paixão y José Guerra. Unidos al principio del programa por los sucesos de la dictadura, los dos son separados casi tan frecuentemente por la dictadura y las orientaciones políticas opuestas de sus familias. Como Tiago Santiago, el guionista del programa, dice, “Ela é de família de comunistas. Ele é filho de general de linha dura. Ela quer fazer a revolução socialista no Brasil. Ele é um major que trabalha para a Inteligência do Exército, a pesar de ser democrata por convicção. Tudo é muito difícil para este amor” (O Planeta TV) (Ella es de una familia de comunistas. Él es el hijo de un general de línea dura. Ella quiere hacer una revolución socialista en Brasil. Él es un comandante que trabaja para la Inteligencia del Ejército, a pesar de ser un demócrata por convicción. Todo es muy difícil para este amor). Un noviazgo que se ve amenazado por una mezcla de los tropos tradicionales de la telenovela, como los triángulos amorosos y también por acontecimientos políticos, como los *Atos Institucionais* (AIs), actúa como el eje central de la telenovela.

Por medio de los lazos familiares de Maria y José, los televidentes están expuestos a una variedad de espacios sociales y cómo la evolución de las relaciones personales y las instituciones políticas afectan dichos espacios. Por ejemplo, el hermano de Maria, João, invita a los televidentes a aprender sobre

su mundo del teatro de la vanguardia, mientras el padre de José, General Lobo Guerra, y su hermano, Filinto Guerra, representan no solamente los militares de línea dura, pero también son instrumentos centrales en la tortura y abuso sistemáticos de presuntos subversivos. Este espacio social dominado por los abusos a los derechos humanos se destaca todavía más por la reconstrucción de los sitios de memoria, como las instalaciones de Dops y *Operação Bandeirantes*, dentro del programa.

La reconstrucción de lugares de detención, como las celdas dentro de Dops, y sitios de tortura, como los centros clandestinos de *Operação Bandeirantes* (OBAN) y DOI-Codi, no únicamente sirven como indicadores temporales que sitúan el programa en el pasado dictatorial, sino su presencia repetitiva en casi cada capítulo los transforma en sitios que conmemoran este pasado sin separarlo de la realidad del presente. Estos lugares aparecen por primera vez en el tráiler de la telenovela. Un tráiler compuesto de un montaje de escenas breves con cortes chocantes que reflejan la violencia que inunda a las escenas del programa—apuñalados, tortura, tiroteos, ahogamientos—esta introducción también define los centros de detención y tortura como espacios de excepción. Productos de la inhabilidad de distinguir entre lo legal y lo ilegal y entre la excepcionalidad y la regla, estos lugares operan bajo el control del estado dictatorial, pero a la vez, su propia existencia subraya los límites de este control. Dicho de otra forma, son los mismos lugares de detención y tortura creados para mantener el orden del país que ponen en duda este orden. Similar a la conceptualización de los campos de concentración sugerida por Giorgio Agamben, estos espacios se abren “cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla. En el campo [o en este caso el centro de tortura], el estado de excepción, que era esencialmente una suspensión temporal del ordenamiento sobre la base de una situación real de peligro, adquiere ahora un sustrato espacial permanente que, como tal, se mantiene, sin embargo, de forma constante fuera del orden jurídico normal” (215). En el caso de *Amor e Revolução*, los centros de detención y tortura operan como excepciones que a la vez se convierten en la norma—son espacios del límite.

En su uso de estos lugares como ejemplos de la excepcionalidad, *Amor e Revolução* los representa como espacios abyectos donde los seres que pasan por ellos quedan privados de sus derechos humanos más básicos. Estos derechos son verbalmente denegados en el mismo momento en el que, los personajes del programa entran dichos lugares. Por ejemplo, varias veces durante el programa la abogada, Marcela—quien trabaja como la representante legal del periódico ficcional de la telenovela, *O Brasileiro*—intenta usar el discurso de los derechos humanos para rescatar a los que han sido detenidos en estos lugares y protestar los abusos llevados a cabo allá. Cita varios documentos como la Convención de Ginebra, el procedimiento de hábeas corpus y la De-

claración Universal de Derechos Humanos para reclamar los derechos de los detenidos y desaparecidos. Como ella dice en una ocasión, “Ele [seu cliente] é só mais um cidadão comum violentado em seus direitos humanos . . . esse é uma violência. Um dia vocês vão pagar por isso. Estão cuspidando encima da decência, da civilidade, do estatuto dos direitos humanos, da convenção da Genebra” (AmorRevolucãoTvOn, “Amor & Revolução Capítulo 30 - COMPLETO [16/05/2011]”) (Él (su cliente) es solamente un ciudadano común más con sus derechos humanos violentados . . . éste es un abuso. Un día ustedes van a pagar por eso. Están escupiendo sobre la decencia, la civilidad, la Declaración de los Derechos Humanos y el Convenio de Ginebra). No obstante, este discurso de derechos humanos es siempre recibido con frialdad y negación por parte de los delegados de los centros. Como en el caso ya citado, el jefe del escuadrón de muerte extraoficial—Delegado Aranha—no solamente niega la presencia del cliente de Marcela dentro de su instalación sino también re-afirma la inutilidad del discurso de los derechos humanos dentro del clima político brasileño por responderle: “Está querendo a Convenção da Genebra, então vai para lá” (AmorRevolucãoTvOn, “Amor & Revolução Capítulo 30 - COMPLETO [16/05/2011]”) (Está queriendo el Convenio de Ginebra, entonces vaya para allá).

Este rechazo verbal del discurso de los derechos humanos y el poder de tal discurso dentro de los centros de detención brasileños se complementan con la representación híper-violenta de la tortura física y psicológica que también define estos centros como espacios abyectos. Por mostrar en detalle y con frecuencia las técnicas de tortura usadas por los militares, incluyendo *o pau de arara*, *a cadeira do dragão*, abusos sexuales, palizas y *el telefone*, *Amor e Revolução* escenifica el quebramiento de las protecciones internacionales que prohíben la tortura y el trato degradante e inhumano (“ACNUDH | Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos”), pero también les presenta a los televidentes con una visualización de estos lugares como la materialización estructural del discurso político de la dictadura militar. Un discurso que en sí define estas zonas de horror por su conexión inherente con la biopolítica de Michel Foucault y la necropolítica de Achille Mbembe (Mbembe y Meintjes) es dentro de estos lugares que el poder militar no solamente determina quién tiene el derecho de vivir, pero de hecho justifica la violencia perpetuada en contra de algunos en nombre de la protección de otros (Braidotti). Una justificación que se repite durante las sesiones de tortura insertadas en la telenovela con frases pronunciadas por los delegados como “eu não vou deixar que vocês acabem com meu Brasil” (AmorRevolucãoTvOn, “Amor & Revolução Capítulo 05 Parte 1/3 [11/04/2011]”) (yo no voy a dejar que ustedes acaben con mi Brasil) y las afirmaciones de que los militares no practican tortura, pero solamente hacen “o que é necessário para manter a ordem de nosso país

(Brasil)” (AmorRevolucaoTvOn, “Amor & Revolução Capitulo 41 - Parte 2/3 [31/05/2011]”) (lo que sea necesario para mantener el orden de nuestro país [Brasil]), esta telenovela subraya lo que podría ser considerado una incongruencia entre las palabras y las acciones, pero que, dentro de estos centros, afirma la conversión de la violación de la ley en la columna vertebral de esta ley.

Esta idea de excepcionalidad también se vincula con la reconstrucción de estos centros y la tortura cometida dentro de ellos, en particular la tortura física, como una herramienta para atraer más televidentes. En otras palabras, la inserción de estos lugares de excepcionalidad y los actos asociados con ellos dentro de un programa de televisión plantea cuestiones éticas sobre su espectacularización y comercialización. Una táctica que se critica en los “shows de horror” analizados por Claudia Feld en su investigación de la teledifusión de testimonios en Argentina, es precisamente la visualización de estos espacios y su yuxtaposición con la reconstrucción de eventos traumáticos, como la violencia física, que, según ella, puede recuperar acriticamente el pasado por no dejar el espacio necesario para que estos centros de detención y tortura digan sus verdades (Feld, “El ‘rating’ de la memoria” 83; Feld, “Aquellos ojos” 103). Así, para Feld los “shows de horror” son problemáticos porque convierten “el horror en materia prima para *el rating*, y basan su poder de convocatoria en una vieja expectativa todavía insatisfecha: la de ‘saber la verdad’” (Feld, “El ‘rating’ de la memoria”). En el caso de *Amor e Revolução*, este voyerismo de lo horrible es más evidente en el ya mencionado tráiler del programa que a través de una progresión rápida de varias tomas de explosiones, disparos y tortura publicita en menos de cinco minutos una violencia desenfrenada y de cierta forma sensacionalista. Sin embargo, mantengo que, a pesar de las características problemáticas de este tráiler, *Amor e Revolução* como una entidad televisiva, evade en gran parte convertirse en un “show de horror” por 1) historizar esta violencia, 2) emplear la repetición, y 3) mostrar el carácter sistemático de estos actos. Así, *Amor e Revolução* logra representar audiovisualmente el lado normativo de estos espacios de excepción que ya no funcionan como meros telones de fondo, sino, al contrario, ayudan a los televidentes visualizar una verdad sobre el pasado que aún penetra e informa su presente.

La telenovela exhibe estos lugares de excepción y los actos cometidos dentro de ellos como la norma política, en parte, por historizar estos sitios y la violencia que los define como componentes centrales de la historia inestable de la democracia en Brasil. Por ejemplo, en vez de presentar estos lugares y mecanismos como una nueva intervención militar inventada durante la dictadura militar de los sesenta, el programa asocia el uso de centros clandestinos de tortura con administraciones anteriores, incluyendo el gobierno de Vargas.



Esta continuidad histórica se hace evidente a través de algunas de las conversaciones intergeneracionales que se intercalan en el programa. Después de ser capturado, interrogado y torturado dentro de una celda de detención de Dops, el personaje de João, comparte su experiencia con su padre, Thiago Paixão. Un revolucionario viejo, Thiago entiende demasiado bien a su hijo y así lo consuela diciéndole: “Eu te entendo meu filho. Eu sei exatamente do que você está falando. Eu já fui torturado na época de Getúlio” (AmorRevoluçãoTvOn, “Amor & Revolução Capítulo 29 - COMPLETO [13/05/2011]”) (Yo te entiendo mi hijo. Yo sé exactamente de lo que vos estás hablando. Yo ya fui torturado en la época de Getúlio). Este intento de historizar la dictadura de los sesenta y enmarcar los abusos de los derechos humanos como algo que empezó mucho antes de esta dictadura, cuestiona la conceptualización del excepcionalismo como algo que rompe las normas políticas; en vez, asocia el uso continuo de estos centros de detención como síntomas de un Estado de excepción que se ha vuelta la norma.

Una norma que no se limite al pasado, varios de los espectadores de esta telenovela reflexionan sobre cómo el gobierno hoy sigue usando la tortura dentro de los lugares de detención por debatir en línea sobre si este uso normativo de la tortura es algo que debe ser protestado o defendido como un mal necesario. Como un espectador afirma en defensa del uso de tortura por los militares, “Os militares salvaram nossas vidas pois vc ia ver a o que era tortura se estivesse em uma ditadura comunista como eles queriam instalar aqui” (Extremistas BR) (Los militares salvaron nuestras vidas pues verías lo que era la tortura si estuvieras en una dictadura comunista como la que ellos querían instalar aquí).<sup>1</sup> Mientras otros rechazan el uso de la tortura con la misma firmeza escribiendo, “Essas pessoas foram TORTURADAS. Não importa se são de direita ou esquerda, eles são pessoas. Esse tipo de gente que vem aqui defender tortura não passa de uma pessoa nojenta” (Franklin) (Estas personas fueron torturadas. No importa si son de derecha o izquierda, ellos son personas. Este tipo de gente que viene aquí para defender la tortura no pasa de ser personas repugnantes). Este debate entre espectadores de la telenovela empieza a destacar la manera en que *Amor e Revolução*, a través de su re-construcción de estos centros de detención y tortura y su escenificación de la tortura re-inserta estos temas en el primer plano del debate sobre cómo se recuerda la dictadura desde el presente.

La tortura llevada a cabo en estos centros de tortura se vuelve tan central en *Amor e Revolução* y en las discusiones acerca del programa debido en parte a la repetición. Aparece por primera vez en el primer capítulo del programa con el secuestro, detención y tortura de dos presuntos comunistas—Odete y su esposo, Carlo, por la Policía Federal de São Paulo. Escenas similares de tortura se repiten a lo largo de la telenovela entera; por ejemplo, durante el

primer mes de su emisión, *Amor e Revolução* incorporó al menos una escena de tortura grabada en un centro de detención en cada capítulo. Esta repetición adoptada por el programa opera como un mecanismo que combate la espectacularización de esta violencia; en vez, la transforma en algo horripantemente cotidiano para los personajes ficticiales de la telenovela misma y para los televidentes. Dicho de otra manera, esta violencia llega a ser tan común que ya no puede funcionar puramente como algo sensacionalista, asociado con la excepcionalidad pura, sino se convierte en una norma que tal vez sea más espantosa debida precisamente a su regularidad. Se ve cómo esta violencia llega a ser sistemática en parte por la cantidad de personajes que pasan por estos centros de detención y tortura: los dos protagonistas de la telenovela, casi cada miembro del grupo de teatro de la vanguardia, los que luchan abiertamente contra la dictadura, como los militantes armados, y hasta los que solamente desobedecen las reglas impuestas por sus propios familiares, como en el caso de la esposa del militar Filinto Guerra. Por otra parte, la gran variedad de personajes que se encuentran en estos lugares complica una representación estereotípica o unidimensional de los afectados por el funcionamiento de estos lugares. Ya no son centros asociados con los subversivos, los militantes ni las víctimas inocentes, sino lugares que llegan a ejercer un control sobre la sociedad entera.

Esta polifonía informa cómo estos sitios de tortura y detención son leídos desde el presente por proveer caminos audiovisuales por los cuales los espectadores del programa pueden acercarse a las experiencias vividas por parte de la sociedad brasileña y re-interpretar este pasado desde el presente. Por ejemplo, muchos de los comentarios relacionados al programa incluyen palabras claves como “verdad” y “memoria” con algunos celebrando la decisión de SBT de mostrar una realidad sistemática escondida por otros conglomerados televisivos, como TV Globo, y con otros adoptando una retórica más conciliatoria que intenta entender cada lado de esta historia. “Cada luta tem uma história né. Cada lado tem sua versão. Foi assim com todas as lutas e guerras” (Beatriste) (Cada lucha tiene una historia, ¿no? Cada lado tiene su versión. Fue así con todas las luchas y las guerras). Otro elemento común que se encuentra en muchos de los comentarios es la creación de una conexión entre este pasado reconstruido por la telenovela y el uso de su emisión en el presente. Comentaristas que están estudiando la dictadura en la escuela mencionan cómo el programa da vida a las historias contadas sobre esta época en los libros de texto, mientras otros usan este programa para reflexionar sobre su propia definición de democracia. Como un comentarista concluye, “se ser democrático e escolher pelo povo, ditar o q devem ler, escrever, assistir, ouvir etc. Obrigada não quero uma democracia dessa” (dos Santos) (si ser democrático es escoger por el pueblo, dictar lo que deben leer, escribir, asistir y oír

etc. Gracias, no quiero una democracia así). Debates como estos enfatizan cómo la polifonía de voces incorporadas dentro de la telenovela enmarcan las discusiones de espectadores y fomentan debates sobre algunos de los temas centrales de la política de memoria propagada por el gobierno de Rouseff; pero, a la vez, lo que estos mismos debates nos muestran es la variedad de interpretaciones que surgen de la descodificación activa de estos programas de televisión y cómo pueden producir unas memorias multidireccionales en el presente (Ertl 396).

Un aspecto polémico de *Amor e Revolução* que inspiró mucho debate durante su emisión original fue la inclusión de testimonios de los sobrevivientes de los centros de detención y tortura, sus familiares, y hasta algunos militares al final de los primeros sesenta y seis capítulos de la telenovela. Dialogando con la reconstrucción visual de los centros de detención dentro de cada episodio y su ocupación por personajes ficcionales, estos testimonios le dan cierta autenticidad a esta reconstrucción en parte por su posición como “íconos de la verdad” (Feld 161). Testimonios, como estos, ya habían sido usados por su valor probatorio dentro de proyectos anteriores en Brasil, incluyendo la publicación del informe popular, *Brasil: Nunca Mais* y la investigación y informe eventual de la *Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos* (CEMDP); así, representan la experiencia pura que durante las últimas décadas del siglo XX se convirtió en la epistemología central de conocer y saber (Feld, “La televisión ante el pasado reciente” 161). Grabados en primer plano sobrevivientes como Francisco de Oliveira, Jarbas Marques, Maria Amélia Teles y incluso el ex-marido de Dilma Rouseff, el abogado Carlos Araújo, confieren esta credibilidad a la existencia de estos centros y al testimonio mismo por describir su traslado físico de un centro a otro y nombrarlos cuidadosamente. El testimonio de Criméia Almeida ejemplifica esta tendencia cuando le habla a la audiencia sobre su estancia de un mes en un centro de OBAN en São Paulo y su traslado posterior al *Pelotão de Investigações Criminais* en Brasilia (AmorRevolucaoTvOn, “Depoimento De Criméia Almeida - Amor & Revolução”).

Otro tema común que aparece en casi cada testimonio, salvo los de ciertos miembros del ejército brasileño, es una narración detallada de la tortura experimentada dentro de estos centros: la desnudez, la tortura sexual, psicológica y física, como el uso del *shock* eléctrico en la boca, las orejas, y los genitales. Unos abusos que como ya se ha notado se convirtieron en algo normativo durante la dictadura brasileña, su enumeración dentro de estos testimonios funciona como una denuncia de los abusos cometidos en un nivel colectivo e individual; pero, es también a través de estas descripciones que se percibe la subjetividad de cada testigo. Por ejemplo, algunos testimonios, como en el caso de Ivan Seixas, se centran más en contextualizar el uso de tortura como

una táctica militar, otros describen la tortura como algo del pasado que les ocurrió durante esta época, y todavía otros la ven como algo que no deja de afectar su presente e informar sus deseos para el futuro (sovideoemhd1, “SBT HD - Amor e Revolução - Depoimento #5 Ivan Seixas”). El testimonio de la periodista Rose Nogueira ejemplifica este último tipo. Como ella declara “Se tem uma coisa que os torturadores tinham razão era dizer que marca da tortura não passa; não passa; não passa, nem a marca física. Sempre vai ter uma coisa lá, mas a de dentro jamais vai, não passa” (defroots) (Si hay una cosa en que los torturadores tenían razón era decir que la marca de tortura no pasa; no pasa; no pasa, ni la marca física. Siempre vas a tener una cosa allá, pero la de adentro jamás va, no pasa). También, esta experiencia claramente informó su trabajo en el presente como participante en el grupo “Tortura nunca mais” y su lucha para que no se olviden los eventos de la dictadura y su efectos sociales hoy en día (Maciel de Araujo 6).

Dos características asociadas con estos testimonios—la demanda de que el pasado no se olvide y la autenticidad—se chocan con las críticas dirigidas a la televisión, y en particular las ficciones televisivas, que como un medio artificial que depende del “presentismo”, un ritmo acelerado, y una audiencia establecida, transmiten un pasado acrítico y un presente ahistórico (Anderson Loc, 254). Nancy Wood menciona estas críticas a través de su concepto de “ideologización” cuando escribe que:

The contemporary media are thus held primarily responsible for the “ideologization” of the present—an ahistorical present which, on the one hand, is deemed “self-sufficient”, yet whose elements are rapidly relegated to historical obscurity. At the same time, the media are posited as a central institution of the memorial culture which saturates the present, offering up for mass consumption recycled memorial images and sounds emptied of any historical plenitude. (145–146)

(Así, se responsabilizan los medios contemporáneos por la “ideologización” del presente—un presente a-histórico que, por un lado, se considera “auto-suficiente”, y sin embargo, cuyos elementos son relegados rápidamente a la oscuridad histórica. A la vez, se plantean los medios como una institución central de la cultura conmemorativa que satura el presente, ofreciendo para el consumo masivo el reciclaje de imágenes y sonidos conmemorativos vaciados de toda plenitud histórica.)

En parte por estas razones, pocos estudios académicos que se dedican a los estudios de memoria, consideran la ficción televisiva como un sitio de memoria, y, de hecho, los que sí existen tienden a analizar la televisión como una instalación secundaria dentro de sitios de memoria más canónicos, como el uso de proyecciones digitales dentro de museos y monumentos (Assmann 318). En esta última sección, ofrezco un acercamiento preliminar a cómo *Amor e Revolução* en sí opera como un lugar de memoria televisivo que conecta lo material con el simulacro (Holdsworth; Huyssen, *Twilight Memories*; Massey) y así mediatiza la forma en la que se recuerda el pasado. Además, en esta sección subrayo cómo *Amor e Revolução* logra presentarse como un sitio de memoria que debido a sus particularidades 1) enfatiza los límites de nuestra habilidad de recordar y 2) fomenta la producción de memorias ejemplares para nuevas generaciones.

La memoria siempre es mediada; un producto de los marcos sociales, políticos y culturales, el acto de recordar se transforma en memoria en el momento en que se le da significado a tal recuerdo y así puede articularse en el presente (Halbwachs; Jelin 16). Un argumento bastante conocido dentro de los estudios de memoria, este concepto de mediación abre un espacio para nuevas líneas de investigación cuando se aplica a los medios digitales. Nombrada mediatización por Andrew Hoskins, esta nueva forma de mediación se refiere a un marco mediático que no solamente reestructura lo que se puede recordar, pero también cómo se puede recordar. Hoskins describe esta mediatización como una fuerza que ya no se restringe a “the saturation of our environment with media, but it is about the self-reflexive, self-accumulative idea of media/media logic that we internalize (29) (la saturación mediática de nuestro entorno, pero es sobre la idea auto-reflexiva y auto-acumulativa de los medios/la lógica mediática que internalizamos). En otras palabras, mientras los medios digitales nos presentan con modelos a través de los que se lee el pasado, también, como industria, las normas mediáticas afectan cómo se vive día a día y lo que uno tiene la capacidad y el deseo de recordar (Garde-Hansen, Hoskins, y Reading 13). Andreas Huyssen resalta cómo estas normas influyen la rutina diaria de la sociedad cuando afirma que los medios de comunicación, como la televisión, han transformado la temporalidad de nuestras vidas, introduciendo con su ritmo más acelerado una obsesión con el pasado que invade el presente (Huyssen, *Present Pasts* 10, 21). Esta rutina diaria también se ve afectada por la transición desde la huella puramente material como la fuente de nuestras memorias y el museo como el sitio de memoria por excelencia a la huella digital y los sitios de memoria, como los programas de televisión, que en sí replantean la relación entre lo material y el simulacro. La televisión reside en una zona híbrida entre lo físico y lo digital por ser un medio que depende de un aparato material y la “fijeza espacial” como los cables materiales (Massey 96) para producir y transmitir las imágenes

digitales. Por lo tanto, esta hibridez que define las producciones televisivas, en vez de proveer una visión verdadera del pasado, complica la relación entre la autenticidad y la artificialidad por jugar con la fisura que siempre existe entre la experiencia misma y cómo se recuerda tal experiencia.

Muchas veces cuando las producciones televisivas mercantilizan y venden la memoria, son criticadas por haber eliminado las fisuras inherentes en la memoria que cuando se mantienen abiertas permiten el uso productivo de tales memorias por espectadores y su re-significación del pasado desde el presente y para el futuro. A menudo se asocia la eliminación de tales fisuras con el “presentismo” de televisión, que alude al “ahora” del discurso televisivo y su ritmo acelerado (Anderson). Steve Anderson describe esta crítica, “Television viewers are often characterized as victims in an epidemic of cultural amnesia for which television is both disease and carrier. TV, so the argument goes, can produce no lasting sense of history; at worst, it actually impedes viewers’ ability to receive or process, or remember information about the past” (254) (Con frecuencia se caracterizan a los televidentes como víctimas de una epidemia de amnesia cultural de la cual televisión es a la vez la dolencia y el portador. La TV, como sigue el argumento, no puede producir un sentido duradero de la historia; o peor, realmente dificulta la habilidad de los televidentes de recibir y procesar, o recordar información sobre el pasado). Sin embargo, ese argumento sobre la amnesia que la televisión provoca subestima cómo la televisión funciona como un sitio de memoria que a través de su flexibilidad relativa y hibridez puede adaptarse a un imaginario social variable y así interrogar el pasado de maneras que son más informadas por el presente y las necesidades contemporáneas de los espectadores (Sarlo 14–15).

Volviendo al caso de *Amor e Revolução*, se ve cómo este programa mantiene estas fisuras de memoria abiertas y las destaca para poder construir memorias utilizables y prácticas para nuevas generaciones; en vez de prometer una reconstrucción fiel del pasado, esta telenovela opera como un sitio de memoria menos estático por 1) introducir a sus espectadores a varias visiones del pasado que en sí mismas exhiben los límites de la memoria y también por 2) estimular la producción de remixes digitales que responden a las necesidades del presente.

Los susodichos testimonios son un ejemplo concreto de la “imposibilidad de representar plenamente el pasado” (Rajca 6). A pesar de haber sido cuidadosamente grabados, practicados y editados, los testimonios incluidos al final de los primeros capítulos de *Amor e Revolução* ejemplifican las fisuras inherentes y límites de la memoria que en sí cuestionan la construcción de un relato definitivo del pasado; porque mientras estos testimonios acceden a los ciudadanos brasileños la habilidad de relatar sus verdades, ellos, a la vez, subrayan la imposibilidad de que el pasado se recuerde perfectamente, par-

ticularmente dada la naturaleza de las experiencias límites narradas en estos testimonios. El testimonio de Lideu Manso, emitido como parte de capítulo treinta y siete de la telenovela ejemplifica estos huecos fundamentales. El hijo de un militante del *Partido Comunista Brasileiro*, Lideu Manso cuenta su secuestro junto a su padre cuando tenía diecisiete años. Los detalles con los que describe lo que vio y escuchó durante su detención en el *Quartel General do Exército* en Curitiba pintan una imagen emocionante para el espectador. Sin embargo, son los silencios y pausas llenados con lágrimas que dejan su huella en el testimonio de Lideu y resaltan su inhabilidad de articular verbalmente su experiencia traumática:

Eu fique nessa masmorra . . . e . . . sofrendo torturas fundamentalmente psicológicas porque eu só levei realmente u . . . unos telefonos que eram tapas do ouvido e uma pequena joelhada na boca do estômago que não chegou a me balar, mas o que mais me balava e torturava era . . . [silêncio, lágrimas] . . . eu vi meu pai . . . [silêncio, lágrimas] . . . [corte editado] . . . os anos dois mil em maio ele faleceu. (Nando Arara)

(Yo estuve en esta mazmorra . . . y . . . sofriendo torturas fundamentalmente psicológicas porque yo únicamente de hecho recibí un . . . unos *telefonos* que eran bofetadas en los oídos y un pequeño rodillazo en la boca del estómago que no llegó a dolerme, pero lo que más me dolía e me torturaba era . . . [silencio, lagrimas] . . . yo vi mi padre . . . [silencio, lagrimas] . . . [corte editado] . . . en mayo de dos mil, él falleció.)

La presencia de la ausencia se presenta de manera auditiva a través de los silencios que se guardan y visualmente por las ediciones abruptas que juntos enfatizan las fisuras inherentes en cualquier proceso de reconstruir el pasado y transmitir la memoria.

Como espectadores de este testimonio grabado, nos corresponde a nosotros interpretar estos silencios y usarlos para construir nuestras propias visiones del pasado. Como Armit Pinchevski escribe sobre nuestro rol en este proceso:

Unlike written texts, these testimonies create meaning through the very production of narrative, performing the double temporality of deep and common meaning in real time. As such, they impose on the audience a

complex audio-visual narrative, which calls for the development of collective skills of interpretation and active engagement. (259)

(A diferencia de los textos escritos, los testimonios construyen significados a través de la misma producción narrativa, representando la temporalidad dupla de un significado profundo y común en tiempo real. Por lo tanto, ellos imponen ante la audiencia una narrativa audio-visual compleja que exige el desarrollo de habilidades colectivas de interpretación y de participación activa.)

Una manera en la que los espectadores de esta telenovela interactúan con el programa y lo usan para generar nuevos significados es a través de los remixes digitales que producen y publican. Cuando SBT subió la telenovela entera a *YouTube* hace cinco años, varios espectadores crearon sus propios remixes del programa, editándolo y así enfatizando nuevos aspectos temáticos del programa. Por ejemplo, hay varios videos subidos a *YouTube* que se centran en la relación lésbica entre Marcela y Marina, la evolución del personaje Olívia y también una serie de videos dedicados a mostrar exclusivamente las escenas de tortura incluidas en los primeros capítulos de la telenovela. Si la memoria es la re-presentación del pasado, entonces esta posibilidad de editar el pasado que nos otorga las producciones digitales tal vez defina tales producciones como sitios de memoria más maleables y susceptibles a las necesidades de los individuos en el presente (Huyssen, *Present Pasts* 10). Kristi Wilson destaca este aspecto de las producciones digitales como lugares de memoria cuando afirma que “while it is commonplace to position memory in context of the act of re-experiencing the past, digital media give rise to an ability to ‘version’ and ‘forget’ through a condition brought about by generational edits of memory” (185) (mientras es común situar la memoria en el contexto del acto de la re-experimentación del pasado, los medios digitales dan lugar a la habilidad de ‘versionar’ y ‘olvidar’ a través de una condición ocasionada por las ediciones generacionales de memoria). Estos remixes digitales son uno de los ejemplos más literales de estas ediciones generacionales y el uso de las memorias transmitidas por este programa televisivo para construir nuevas narrativas que dialogan con las necesidades contemporáneas.

La identificación de pasados utilizables que responden a estas necesidades, es un aspecto central de la telenovela como un lugar de memoria debido, en parte, a la dependencia de tales programas de los índices de audiencia. Por lo tanto, las telenovelas suelen representar los aspectos de la memoria



cultural que pueden ser usados para reconstruir memorias desde el presente y para el futuro. Estos pasados utilizables que más comúnmente se asocian con el concepto de Todorov de la memoria ejemplar, crean “the opportunity for shared, dynamic interaction with the past and the possibility to activate memory for new social uses in the present and in the future” (Rajca 9) (la oportunidad para la interacción dinámica y mutua con el pasado y la posibilidad de activar memoria para nuevos usos sociales en el presente y para el futuro). Respondiendo al carácter histórico de *Amor e Revolução*, los espectadores de este programa también interactúan con este programa como un lugar de memoria por involucrarse en la descodificación pública de la pluralidad de mensajes que transmite. Por ejemplo, muchos espectadores opinan sobre cómo esta telenovela ayudará a informar y educar a las nuevas generaciones. Así, ellos reflexionan sobre cómo *Amor e Revolução* construye una memoria inter-generacional que provee un espacio para que los jóvenes brasileños de hoy puedan entender los eventos del pasado dentro del contexto sociopolítico contemporáneo. Sobre este asunto, un espectador escribe en el blog oficial de la telenovela, “os jovens precisam conhecer o que foi essa época da história do Brasil em que a luta de classes estava na ordem do dia” (Ramos de Oliveira) (los jóvenes necesitan conocer lo que fue esa época de la historia de Brasil en la que la lucha de clases estaba a la orden del día). Otros forman una conexión más concreta entre la inclusión de pasados utilizables que no exigen un uso literal y cómo esta telenovela podría funcionar como una lección para inspirar acción social. “Espero que o SBT mantenha a novela no ar e se precisar vamos ás ruas protestar pela verdade em abrir os arquivos da ditadura militar” (Vilela) (Espero que SBT mantenga esta novela al aire y si sea necesario, vamos a las calles para protestar por la verdad y por abrir los archivos de la dictadura militar) y “espero que a novela cumpra o papel de despertar nas pessoas o interesse pelo tema. Pesquisem, estudem, e se emocionem com a história do Brasil” (Lins) (espero que la novela cumpla el papel de despertar en las personas un interés por el tema. Investiguen, estudien, y emocióñense con la historia de Brasil). Conexiones, como estas, muestran cómo la producción de memorias ejemplares que se orientan hacia la multidireccionalidad son centrales en el desarrollo de un sitio de memoria televisivo que no solamente informa las memorias de los espectadores, pero también las necesidades de esta comunidad. Así, es a través del uso y la reestructuración activa de esta telenovela que se resiste a la crítica dirigida hacia las producciones televisivas y en particular las telenovelas como un medio, que a través de los finales felices construyen un pasado “sem implicações para o presente do espectador” (Gomes Leme 272) (sin implicaciones para el presente del espectador). *Amor e revolução* contradice esta crítica por mantener su narrativa relativamente abierta, ofreciendo un final marcado por la continuidad: el reencuentro de

familias y amigos durante la lucha continua por sus derechos democráticos durante la campaña de *Diretas Já* de los 80 (SBTnovelasBR).

La telenovela brasileña *Amor e Revolução* opera como un lugar de memoria en dos niveles. Primero, es una producción digital que reconstruye los centros de detención y tortura dentro de su trama ficcional, codificándolos como sitios del límite por ser excepciones que se vuelvan la norma política. En segundo lugar, es un producto televisivo que activa la producción de memorias ejemplares y multidireccionales por operar como un lugar de memoria híbrido que respeta las fisuras y huecos de la memoria y su propia restructuración digital. Un acercamiento preliminar a los lugares de memoria digitales, este enfoque dual en *Amor e Revolução* problematiza la tendencia en los estudios de memoria de analizar los lugares de memoria como entes principalmente materiales y empieza a proveer una visión general de cómo los lugares son usados por una nueva comunidad de visitantes virtuales (Garde-Hansen 38). Un puente que no solamente ofrece nuevas vías para acercarse al pasado desde el presente, *Amor e Revolução* provee los materiales para la construcción de puentes innovadores que responden a las necesidades del presente, multiplicando estos lugares de memoria digitales en la pantalla chica y a la vez planteando nuevas preguntas sobre su uso ético y relación con los sitios de memoria ya fabricados.

## Notas

1. A lo largo de este ensayo, uso comentarios encontrados en *YouTube* asociados con los varios capítulos de esta telenovela y también entradas en el blog oficial de la telenovela para registrar las reacciones de algunos de sus espectadores. Para mantener la integridad de estas opiniones, decidí no modificar su gramática ni estilo.

## Obras citadas

- “ACNUDH | Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos”. N.p., s/f. Web. 8 junio 2017.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Amor e Revolução*. Dir. Reynaldo Boury. SBT, 2011.
- AmorRevolucaoTvOn. “Amor & Revolução Capitulo 05 Parte 1/3 (11/04/2011)”. *You-*

- Tube*. 12 Apr. 2011. Web. 8 Jun. 2017.
- \_\_\_\_. "Amor & Revolução Capítulo 29 - COMPLETO (13/05/2011)". *YouTube*. 14 May 2011. Web. 8 Jun. 2017.
- \_\_\_\_. "Amor & Revolução Capítulo 30 - COMPLETO (16/05/2011)". *YouTube*. 17 May 2011. Web. 8 Jun. 2017.
- \_\_\_\_. "Amor & Revolução Capítulo 41 - Parte 2/3 (31/05/2011)". *YouTube*. 1 Jun. 2011. Web. 8 Jun. 2017.
- \_\_\_\_. "Depoimento De Criméia Almeida - Amor & Revolução". *YouTube*. 13 Apr. 2011. Web. 8 junio 2017.
- Andermann, Jens. "Placing Latin American Memory: Sites and the Politics of Mourning". *Memory Studies* 8.1 (2015): 3–8.
- Anderson, Steve. "History TV and Popular Memory". *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Ed. Edgerton y Peter Rollins. Kindle. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Beatriste. "Amor & Revolução Capítulo 01 Parte 1/5 (05/04/2011)". *YouTube* junio 2016.
- Braidotti, Rosi. "Bio-Power and Necro-Politics". N.p., s/f. Web. 8 junio 2017.
- defroots. *Ditadura - Depoimento #3 Rose Nogueira*. N.p.
- Dos Santos, Monica. "Amor & Revolução Capítulo 01 Parte 1/5 (05/04/2011)". *YouTube*. junio 2016.
- Erl, Astrid. "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2008.
- Extremistas BR. "Amor & Revolução Capítulo 01 Parte 1/5 (05/04/2011)". *YouTube*. junio 2016.
- Feld, Claudia. "Aquellos ojos que contemplan el límite". *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Ed. Claudia Feld y Jessica Stites Mor Jessica. 1a ed. Buenos Aires: Paidós, 2009. 91–107.
- \_\_\_\_. "El 'rating' de la memoria en la televisión argentina". *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. 2a ed. Editorial Cuarto Propio, 2006. 77–84.
- \_\_\_\_. "La televisión ante el pasado reciente: ¿Cómo estudiar la relación entre TV y memoria social?" *Años 90* 19.36 (2012): n. pag. *seer:ufrgs.br*. Web. 8 junio 2017.
- \_\_\_\_. "Memoria y televisión: una relación compleja". *Oficios Terrestres* no. 15-16 (2004): n. pag. *sedici.unlp.edu.ar*. Web. 8 junio 2017.
- Franklin, Daniela. "Amor & Revolução Capítulo 02 Parte 4/4 (06/04/2011)". *YouTube*. Agosto 2016.
- Garde-Hansen, J., A. Hoskins, y A. Reading, eds. *Save As... Digital Memories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Garde-Hansen, Joanne. *Media and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Gomes Leme, Caroline. *Ditadura em imagem e som: Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Holdsworth, Amy. “‘Television Resurrections’: Television and Memory”. *Cinema Journal* 47.3 (2008): 137–144.
- Hoskins, Andrew. “The Mediatisation of Memory”. *Save As ... Digital Memories*. Ed. Joanne Garde-Hansen, Andrew Hoskins, y Anna Reading. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 27–43.
- Huysen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Jelin, Elizabeth. *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- “La Red en Brasil”. *Red de Sitios de Memoria Latinoamericanos y Caribeños*. N.p., 6 nov 2014. Web. 8 junio 2017.
- Lins, Claudio. “Atores de Amor e Revolução falam da importância de retratar época da Ditadura Militar”. *SBT - Sistema Brasileiro de Televisão*. N.p., s/f. Web. 8 junio 2017.
- Lissovsky, Mauricio, y Ana Lígia Leite e Aguiar. “The Brazilian Dictatorship and The Battle of Images”. *Memory Studies* 8.1 (2015): 22–37.
- Maciel de Araujo, Dayse. “Memória e história: o caso da telenovela Amor e Revolução”. *Revista Brasileira de História da Mídia* 3.2 (2014): n. pag. Web. 8 junio 2017.
- Massey, Doreen. *For Space*. 1a ed. London: SAGE, 2005.
- Mbembe, Achille, y Libby Meintjes. “Necropolitics”. *Public Culture* 15.1 (2003): 11–40.
- “Memorial da Resistência de São Paulo”. Web. 8 junio 2017.
- Nando Arara. “SBT -- Amor e Revolução - Lideu Manso - Depoimento #37”. *YouTube*. 27 mayo 2011. Web. 8 jun. 2017.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”. *Representations* 26.26 (1989): 7–24.
- Nora, Pierre, y Lawrence D. Kritzman. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press, 1996.
- O Planeta TV. “‘A novela não tem apenas cenas de violência’, diz Tiago Santiago sobre ‘Amor e Revolução’”. N.p., s/f. Web. 8 junio 2017.
- Pinchevski, Amit. “Archive, Media, Trauma”. *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Ed. Motti Neiger, Oren Meyers, y Eyal Zandberg. 1a ed. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 253–264.
- Quadrat, Samantha Viz. “The Skirmish of Memories and Political Violence in Dictatorial Brazil”. *The Struggle for Memory in Latin America*. Ed. Eugenia Allier-Montaño y Emilio Crenzel. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 71–89.
- Rajca, Andrew C. *Dynamic Memories and Meanings: Memory Discourses in Postdictatorial Literary and Visual Culture in Brazil and Argentina*. Dissertation. The University of Arizona, 2010.
- Ramos de Oliveira, Teresa Maria. “É realmente um presente fazer parte desse projeto”. *SBT - Sistema Brasileiro de Televisão*. N.p., s/f. Web. 8 junio 2017.

- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- SBTnovelasBR. "Amor e Revolução- Cena Final." *YouTube*. YouTube, 9 jun. 2012. Web. 8 jun. 2017.
- sovideoemhd1. "SBT HD - Amor e Revolução - Depoimento #2 Jarbas Marques." *YouTube*. 6 Apr. 2011. Web. 8 junio 2017.
- \_\_\_\_\_. "SBT HD - Amor e Revolução - Depoimento #5 Ivan Seixas". Online video clip. *YouTube*. 11 Apr. 2011. Web. 8 junio 2017.
- Teles, Janaína. "Ditadura e Repressão: Locais de Recordação e memória social na cidade de São Paulo". *Lua Nova* 96 (2015): 191.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.
- Vilela, Sandra Maria. "É realmente um presente fazer parte desse projeto". *SBT - Sistema Brasileiro de Televisão*. N.p., s/f. Web. 8 junio 2017.
- Wilson, Shaun. "Remixing Memory in Digital Media". *Save As ... Digital Memories*. Ed. Joanne Garde-Hansen, Andrew Hoskins, y Anna Reading. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 184–197.
- Wood, Nancy. "Memory's Remains: Les lieux de mémoire". *History and Memory* 6.1 (1994): 123–149.

---

Cosimini, Amy. "Un puente entre el pasado y el presente: Los lugares de memoria en la pantalla chica brasileña". *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. Eds. Megan Corbin y Karín Davidovich. *Hispanic Issues On Line* 22 (2019): 236–256.