

EN EL ESPACIO DEL HOGAR: CUERPOS FILMADOS COMO REPRESENTACIONES DEL VIRUS EN LA TELEVISIÓN BRASILEÑA¹

Data de submissão: 08/07/2023

Data de aceite: 01/09/2023

Carolina Fernandes da Silva Mandaji

Doctora en Comunicación y Semiótica,
Profesora del curso de Comunicación
Organizacional y de la Maestría en
Estudios del Lenguaje de la Universidad
Tecnológica Federal de Paraná (UTFPR)

RESUMO: La pandemia de COVID-19 sacudió el mundo en el año 2020 y, en consecuencia, los diferentes sectores industriales tuvieron que readaptarse y ajustarse a la nueva realidad. Lo que también ocurrió con la industria televisiva brasileña. Estudios comprometidos con el impacto de la pandemia en el sector audiovisual realizados en ocho países del continente americano, señalan que durante el primer semestre de 2020 en Brasil, las actividades del sector sufrieron una caída del 17,9% en relación al mismo período del año anterior. En este contexto y a partir de los estudios semióticos, este trabajo propone echar una mirada a las narrativas y representaciones del cuerpo filmadas por los programas de televisión brasileños en el contexto de la pandemia

del COVID-19. Partiendo de los discursos enunciados, busca problematizar los aspectos enunciativos de las apariciones en directo de periodistas y presentadores, así como en las narraciones de ficción, marcadas en estas enunciaciones y los efectos de sentidos producidos. Para ello, el corpus de análisis está constituido por extractos seleccionados: de telenovelas (*Jornal Nacional, Estúdio i*), de extractos de telenovelas (*Amor de mãe*) y de ficciones seriadas (*Diário de um confinado, Sob pressão, Amor e Sorte*) producidas y visionadas por el Grupo Globo, en el año 2020. El objetivo es identificar y describir las características estéticas de los cuerpos filmados en relación con su potencial narrativo en la representación del virus y de los espacios particulares, o mejor dicho, de las casas en el sentido poético de este espacio (según BACHELARD, 2000) caracterizado principalmente por formatos y encuadres que delimitan y favorecen la visualización de este espacio simbólico. Se considera, por tanto, que estas representaciones se convierten en extensiones de este cuerpo que comunica y presentifica el virus en los modos de

1. Este trabajo fue presentado durante el XIX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (AES) en la Universidad de Granada, en abril de 2022.

presencia discursiva produciendo sentido y delineando las apariencias del sujeto en lo social (LANDOWSKI, 2014; OLIVEIRA, 2020).

PALABRAS-CLAVE: Semiótica. Regímenes de sentido. Televisión brasileña. Espacios. Pandemia.

NO ESPAÇO DOMÉSTICO: CORPOS FILMADOS COMO REPRESENTAÇÕES DO VÍRUS NA TELEVISÃO BRASILEIRA

RESUMO: A pandemia da COVID-19 abalou o mundo em 2020 e, conseqüentemente, os diferentes setores industriais tiveram de se readaptar e ajustar à nova realidade. O que também aconteceu com a indústria televisiva brasileira. Estudos comprometidos com o impacto da pandemia no setor audiovisual realizados em oito países do continente americano, indicam que durante o primeiro semestre de 2020 no Brasil, as atividades do setor sofreram queda de 17,9% em relação ao mesmo período do ano anterior. Nesse contexto e com base em estudos semióticos, este trabalho se propõe a lançar um olhar sobre as narrativas e representações do corpo, filmadas por programas brasileiros de televisão no contexto da pandemia de COVID-19. A partir dos discursos enunciados, busca-se problematizar os aspectos enunciativos das aparições ao vivo de jornalistas e apresentadores, bem como nas narrativas ficcionais, marcadas nessas enunciações e os efeitos de sentidos produzidos. Para isso, o corpus de análise é constituído por trechos selecionados: de novelas (Jornal Nacional, Estúdio i), trechos de novelas (Amor de mãe) e ficções seriadas (Diário de um confinado, Sob pressão, Amor e Sorte), produzidas e exibidas pelo Grupo Globo, no ano de 2020. O objetivo é identificar e descrever as características estéticas dos corpos filmados em relação ao seu potencial narrativo na representação do vírus e dos espaços privados, ou melhor, das casas no sentido poético desse espaço (segundo BACHELARD, 2000) caracterizado principalmente por formatos e enquadramentos que delimitam e favorecem a visualização desse espaço simbólico. Considera-se, portanto, que essas representações tornam-se extensões desse corpo que se comunica e apresenta o vírus em seus modos de presença discursiva, produzindo sentido e delineando as aparências do sujeito no social (LANDOWSKI, 2014; OLIVEIRA, 2020).

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Regimes de sentido. Televisão brasileira. Espaços. Pandemia.

EL CONTEXTO

La pandemia de COVID-19 sacudió el mundo en el año 2020 y, en consecuencia, los diferentes sectores industriales tuvieron que readaptarse y ajustarse a la nueva realidad. Lo que también ocurrió con la industria televisiva brasileña. Estudios comprometidos con el impacto de la pandemia en el sector audiovisual realizados en ocho países del continente americano, señalan que durante el primer semestre de 2020 en Brasil, las actividades del sector sufrieron una caída del 17,9% en relación al mismo período del año anterior (UMET, 2021).

Por otro lado, incluso [...]”ante la necesidad de mantener la distancia social para contener la propagación de la contaminación de Covid-19 en Brasil”, las producciones no cesaron y las televisiones siguieron produciendo contenidos. Sin embargo, el impacto en la rutina de las emisoras de televisión fue inmediato y fue necesario utilizar nuevas formas de producción y transmisión para seguir emitiendo.

Aunque el tiempo ya era un factor importante para la realización de producciones audiovisuales, la suspensión de los permisos de rodaje y las grabaciones restringidas a espacios privados exigieron adaptaciones: fue necesario frenar las inversiones en estructura y la contratación de profesionales, replantear las producciones, posponer el lanzamiento de nuevos programas o temporadas, trasladar equipos y personas a espacios privados, interrumpir y/o suspender programas en curso”.

La Red Globo (la cadena brasileña de mayor audiencia), cuyos programas fueron analizados en este trabajo, adoptó: la ejecución a distancia - con la participación de directores, productores, presentadores e invitados desde diferentes espacios físicos; la reducción de estructuras y el traslado de equipos a espacios privados y/o el uso de equipos menos sofisticados, por ejemplo, teléfonos móviles para la captación de sonidos e imágenes y la dirección a distancia. Esta configuración se reflejó en cambios en la forma y contenido de las producciones y en los modos de transmisión (grabados o en vivo).

En este contexto, nos proponemos en primer lugar echar una mirada a las representaciones del cuerpo filmado en relación con sus potencialidades narrativas en la representación del virus y de los espacios particulares, o mejor dicho, de las casas en el sentido poético de este espacio (según BACHELARD, 2000) caracterizado principalmente por formatos y encuadres que demarcan y privilegian la visualización de este espacio simbólico. Para ello, proponemos un análisis semiótico basado en los estudios de Algirdas Julien Greimas entendiéndolo como “uno de los fundamentos teóricos, metodológicos y epistemológicos de los estudios de comunicación”. Así, se entiende que la significación y la comunicación se encuentran en un universo más amplio, en el que el mundo no está desprovisto de significado, siempre está significando, o como nos presenta Greimas “lleno de un significado parcialmente articulado que el lenguaje y otros sistemas de signos articularán después. Todas las cosas son significantes” (GREIMAS, 1973, p.15).

Por último, con un enfoque en los desarrollos posteriores propuestos por Eric Landowski con la teoría sociosemiótica - que en las últimas décadas se ha dedicado a la semiótica de lo social- se pretende comprender las estrategias discursivas utilizadas por el periodismo televisivo brasileño y las producciones seriadas, explorando los conceptos de espacio doméstico, cuerpo y regímenes de interacción. Se utilizará como corpus de análisis fragmentos seleccionados de los siguientes productos televisivos: de noticias (Jornal Nacional, Estúdio i), fragmentos de telenovela (Amor de mãe) y ficción seriada (Diário de um confinado e Amor e Sorte) producidos y emitidos por Red Globo en los meses de marzo y octubre de 2020.

EL ESPACIO DEL HOGAR

Las prácticas discursivas de las producciones televisivas periodísticas y de ficción forjan visualidades basadas en las formas de representación figurativa del mundo natural y de las prácticas de vida experimentadas en la ciudad (MEDOLA, 2019, p. 314). Durante la pandemia, estas prácticas tuvieron que reinventarse, pronto entra en escena el territorio del espacio doméstico, que llamamos hogar. Este lugar, común a todas las personas, puede definirse como un espacio de actividades cotidianas que dan sentido a la vida, pero que, debido a las restricciones provocadas por la pandemia, han transformado este sentido.

Este reducto privado, en el que sólo se es bienvenido cuando se le invita, el hogar es un lugar donde se desarrollan las historias y se guardan los recuerdos. En los años 70, Michel de Certeau (1998) emprendió una investigación colectiva cuyos resultados se publicaron en el libro “La invención de lo cotidiano”. El historiador observó que recibimos una enorme cantidad de información a través de los más variados medios de comunicación, pero esto no ocurre de forma unilateral, no somos meros receptores y reproductores de rituales, principios y valores producidos por las instituciones que nos rodean. Por el contrario, interpretamos y nos apropiamos de este conjunto de elementos culturales y actuamos sobre él, a través de nuestros “esquemas de acción”. Es decir, somos capaces de modificar el sistema.

Por lo tanto, hemos creado nuevas estrategias y tácticas para hacer frente a la casa, rearticulando, organizando y dividiendo las tareas, inventando formas astutas de afrontar el “encierro”, nuevas formas de desplazamiento en este lugar tan común que es nuestra casa”. El espacio de la casa en el que se privilegian las prácticas de vidas e interacciones que se desarrollan en su interior a lo largo de un tiempo determinado comienza a indicar otras interacciones de este nuevo contexto pandémico, por una necesidad de reinventar la vida cotidiana.

Aún sobre la representación de los espacios de la casa en los programas de televisión, continuamos con la definición de Bachelard. El autor habla de los espacios vividos, amados, no sólo como espacio real, sino también percibido por la imaginación. La casa sería el primer lugar donde construimos nuestra individualidad. Para el filósofo, la poética de la casa se caracteriza por el vínculo que se establece entre el sujeto y el espacio donde vive, a través del cual se fijan los recuerdos y la memoria, en un constante ir y venir en la construcción de valores imaginados, fantaseados, figurativos y simbólicos.

Sin embargo, este espacio -semióticamente hablando- será proyectado y representado por un sujeto y el uso del lenguaje. Ya sea dándole objetividad o subjetividad, se dará, por tanto, en el hecho de que, al enunciar la persona en un espacio y un tiempo determinados, todo el espacio y todo el tiempo se organizan en torno a este sujeto, tomándolo como punto de referencia (FIORIN, 2010, p. 42) en cuerpo y presencia.

CUERPO Y PRESENCIA EN LA SEMIÓTICA

En la semiótica del discurso, el término cuerpo remite a los estudios sobre la percepción de Merleau-Ponty (1999), en los que el filósofo francés propone la adquisición de conocimientos a partir de la percepción y el movimiento, destacando el papel de lo que él llama el cuerpo mismo: una entidad experiencial, en la que lo interno y lo externo, lo biológico y lo fenomenológico se comunican, sin oposiciones.

Desde el punto de vista semiótico, sin embargo, esta equivalencia se rompe, en la medida en que, a través del lenguaje, cuerpo y mundo se desligan, para establecer un campo de presencia, capaz de orientar y controlar el conjunto de magnitudes convocadas en un discurso determinado. “Pero si, por un lado, esta escisión rompe la continuidad cuerpo-mundo, por otro, establece la búsqueda de sentido” (LEITE, SARAIVA, 2009, p.129).

Como nos dice Bártolo,

La restricción de la presentación, que está constituida, de entrada, por el hecho de que un cuerpo está representado, significa, en este caso, una forma de representación, y no sólo algo representado. La representación no es, en relación con el cuerpo, exterior a lo representado; por el contrario, la representación sólo se produce porque son posibles los intercambios semióticos entre el cuerpo orgánico y el lenguaje. El cuerpo orgánico es, pues, un representado que expresa modos de representación. (BARTOLO, 2007, p.109)

Estos modos dados en la búsqueda de sentido, nos interesan aquí como experiencia, no la inmediata de cuerpo a cuerpo en las experiencias de las que se es partícipe, sino la experimentada a través de los medios de comunicación, que se ocupa de los procesos interactivos de producción, circulación y difusión de contenidos y, en este procesamiento, de los mecanismos de producción de sentido (OLIVEIRA, 2020).

Los medios de comunicación, cada vez más presentes en nuestra vida cotidiana, establecen nuevos tipos de contacto con nosotros y configuran nuevos modos de presencia. En otras palabras, ya no estamos “aislados” en nuestros hogares y podemos desplazarnos en el espacio y el tiempo a cualquier lugar a través de los medios de comunicación. La televisión, por ejemplo, a través de las técnicas de montaje audiovisual, nos proporciona un mundo plástico y dinámico, forja una percepción de profundidad y movimiento, además de producir el efecto de sentido de la realidad, mimesis del mundo natural, que asegura a sus producciones efectos de sentido “de actualidad y ubicuidad, expectación y curiosidad, intimidad y autenticidad, testimonio y vigilancia”, y, sobre todo, presencia, como nos dice Fechine (FECHINE, 2008, p. 184).

En cuanto a los modos de presencia de la televisión, la semioticista brasileña Fechine (2006, p. 1-2) destaca que los medios de comunicación se han convertido, en las sociedades urbanas contemporáneas, en un lugar privilegiado de interacción. Los medios electrónicos, y la televisión en particular, ofrecen ahora nuevas formas de acceso a

instituciones, información, lugares y personas. Los diferentes tipos de contacto establecidos por la mediación tecnológica configuran nuevos modos de presencia y, a partir de ellos, la propia comunicación ha elegido la intensificación de sí misma como fin. Incluso antes de cualquier contenido puesto en circulación, el significado de varios formatos que resuenan hoy en la televisión está en la modalidad de encuentro que establecen.

La televisión articula lo individual con lo colectivo, sincronizando la vida cotidiana individual con la de grupos sociales más amplios. Y eso es exactamente lo que se intensificó como representaciones en las narrativas teleperiodísticas y de ficción durante la pandemia de Covid-2019 en la televisión brasileña: con los “home-offices” protagonizados por los cuerpos filmados de los reporteros y también de los personajes de ficción en los escenarios de las narrativas serializadas.

Dicho esto, pensar en el cuerpo significa enfrentarse a un sujeto/objeto que asume simultáneamente diferentes trayectorias, en las que la multiplicidad de significados nos lleva a diferentes miradas. Por ello, el cuerpo es considerado como “el que tiene” y “el que es tenido”, pensando en una manifestación activa y pasiva, respectivamente: es el único caso en el que podemos tratar con un ser y un tener que no son alusivos, sino conjuntos, coexistentes. Es individual, singular, pero al mismo tiempo colectiva, y construye su noción de sujeto e identidad de la misma manera, individual y colectivamente. Así, la concepción del cuerpo se universaliza cada vez más, por entenderse que pertenece a todos y por ser simultáneamente el denominador del “yo” y del “otro”. De este modo, el cuerpo construye manifestaciones textuales que se dejan aprehender y significar por los efectos de sentido que producen.

Este cuerpo crea procesos de identidad y, según la afirmación de Eric Landowski, “(...) la presencia del otro, como cuerpo visible y sensible con el que podemos identificarnos, representa, por supuesto, la cristalización del sentido”, como veremos en los cuerpos filmados analizados.

REGÍMENES DE SENTIDO Y INTERACCIÓN

El concepto de prácticas de vida y la interacción están interconectados. Podemos decir que la interacción proviene de lo que experimentan los sujetos en un contexto social determinado. A través de ella, pueden aprehender, comprender e interpretar la relación que se establece entre ellos y las cosas del mundo, independientemente del lugar donde se produzca la relación. Las prácticas de vida están implícitas en la interacción que se produce a través de la acción del hacer cotidiano de los sujetos. La acción repetida del individuo produce otras acciones entendidas como programas narrativos compuestos por enunciados que, al ser analizados, deducen valores. Oliveira nos enseña que la práctica puede ser analizada de la siguiente manera:

Como red relacional [...] descomponible y susceptible de ser reconstruida por lo que analiza como un conjunto de enunciados que son el resultado de una estrategia única de enunciación. Es una instancia de realización, performativa de las actividades humanas. (OLIVEIRA, 2014, p. 5).

Les atribuimos el estatus de objetos semióticos capaces de producir sentidos contruidos por las interacciones que establecen entre sí.

Para explicar el significado que se produce en y por la interacción, Landowski concibió una sintaxis general de la interacción, es decir, un modelo teórico global capaz de explicar los mecanismos de producción de significado de todas las formas de interacción, comunicativas o no. Dicha sintaxis general se compone de cuatro regímenes de interacción y significado (LANDOWSKI, 2014): programación, manipulación, ajuste y accidente.

En programación, el principio que define el régimen es la regularidad. En este caso, se trata de la acción del sujeto sobre las cosas del mundo: encender o apagar un aparato, abrir o cerrar una ventana. Para el autor, este régimen traduce una forma de aprehensión del mundo marcada por el determinismo, en función de los algoritmos regulares de comportamiento de los actores (humanos o no). En términos modales, el régimen de programación corresponde a un hacer-adelantar.

El régimen de manipulación, a su vez, se rige por el principio de intencionalidad. Como afirma Landowski (2014, p. 22), “manipular es siempre inmiscuirse en algún grado en la vida interior de otro (típicamente a través de la persuasión) en los motivos que el otro sujeto pueda tener para actuar en una dirección determinada”. En este régimen, lo que define al sujeto de la manipulación es la competencia modal, es decir, es, en primer lugar, la modalización por la voluntad lo que le hará ser sujeto. En términos modales, la manipulación corresponde a un hacer-querer. La programación y la manipulación son regímenes de interacción que conllevan menos riesgo y, por tanto, tienen menos potencial para la producción de significado. Desde el punto de vista del riesgo, es la seguridad lo que caracteriza el régimen de programación, y el riesgo limitado lo que caracteriza la manipulación.

La lógica que subyace a la manipulación es la de la conjunción, ya que está en juego la circulación de valores, ya sea por conjunción o disyunción. A la derecha de la elipse se encuentran los regímenes de accidente y ajuste, marcados por la sensibilidad, el riesgo y una mayor propensión a la producción de sentido. Las interacciones, en el caso del ajuste, no dependen de leyes preestablecidas y objetivables:

es [...] en la propia interacción, según lo que cada uno de los participantes encuentra y, más precisamente, siente en la forma de actuar de su compañero, o de su adversario, que los principios de la interacción emergen poco a poco (LANDOWSKI, 2014, p. 48).

En el régimen de ajuste, lo que define al sujeto es la competencia estética, es decir, el sentimiento. Así, si a la manipulación subyuga la lógica de la unión, el ajuste queda

subsumido por la lógica de la unión. Por consiguiente, en términos modales, el ajuste se define como hacer-sentir; se rige por el principio de sensibilidad y, desde el punto de vista del riesgo, se caracteriza por la inseguridad.

Para completar el constructo interaccional concebido por Landowski (2014), es necesario abordar, finalmente, el régimen del accidente. Este régimen de interacción es el que conlleva el mayor grado de riesgo, el riesgo puro, y se basa en el principio de aleatoriedad. Modalmente, se corresponde con un “fazer-sobrevir”. La figura, en forma de elipse, ilustra las posiciones de cada régimen de interacción y significación demostrando cómo se produce el paso de un régimen a otro, es decir, la recursión entre ellos. Así, a partir de esta sintaxis general de la interacción, el modelo de Landowski (2014) pretende dar cuenta de relaciones fluctuantes, “flujos” e interacciones contingentes, de los regímenes de interacción (y de sentido).

NOTICIAS DE TELEVISIÓN Y PRODUCCIONES EN SERIE

Aquí tenemos los programas en los que se observaron las representaciones de los cuerpos filmados y sus espacios. Empecemos por *Estúdio i*. Presentado de lunes a viernes en Globo News (disponible para los suscriptores de Globo Play, la plataforma de streaming y televisión por suscripción del Grupo Globo) Es un programa periodístico de entrevistas, debates y comentarios, que busca mezclar informalidad e información y cuenta con la participación de varios comentaristas que se turnan diariamente. Los reporteros traen las principales noticias de Brasil y del mundo en directo. Las principales características del programa son la informalidad y el tratamiento con información. Los directores son Ali Kamel, Ricardo Vilela y Miguel Athayde y el programa es conducido por la presentadora Maria Beltrão.

Otro noticiero observado fue el *Jornal Nacional*, el principal noticiero brasileño, que trae las principales noticias de Brasil y del mundo. Exhibida en horario nocturno, por Globo Play y Rede Globo (TV abierta) de lunes a sábado, su agenda incluye: actualidad, reportajes e investigaciones, series especiales, los hechos más importantes del día y los acontecimientos que tendrán repercusión al día siguiente. Tras llegar a la final de los Premios Emmy Internacionales siete veces en nueve años, en 2011 “*Jornal Nacional*” ganó el primer premio en la categoría de “noticias” por su cobertura de la expulsión de los narcotraficantes y la ocupación policial del *Complexo do Alemão*, en Río de Janeiro, en noviembre de 2010. Actualmente es presentada por William Bonner y Renata Vasconcellos.

“*Amor de mãe*”, “*Amor e sorte*” y “*Diário de um confinado*” se observaron como narraciones en serie. La telenovela *Amor de mãe* presenta la historia de tres mujeres -Lurdes, Thelma y Vitória- que ejercen la maternidad en toda su plenitud, cada una a su manera. A pesar de vivir en realidades diferentes, con trayectorias distintas, descubren un vínculo que conecta sus vidas para siempre. Se estrenó el 25 de noviembre de 2019,

pero después de proyectar 102 capítulos, el avance de la producción se vio afectado por la pandemia de COVID-19, y la proyección se interrumpió el 21 de marzo de 2020. La segunda parte se emitió del 15 de marzo al 9 de abril de 2021, con 23 capítulos inéditos y adaptados para incluir el tema de la pandemia. Escrito por Manuela Dias.

“Amor e Sorte” es una serie de televisión brasileña producida por TV Globo y emitida del 8 al 29 de septiembre de 2020. Creado por el autor Jorge Furtado, con la dirección artística de Patricia Pedrosa y Andrucha Waddington. Cada episodio de esta serie es un poema diferente sobre la cuarentena, y cada trama fue especialmente diseñada para ser interpretada por grandes nombres de la dramaturgia que pasan por este periodo. La primera temporada se estrenó el 8 de septiembre de 2020 y terminó el 29 de septiembre, contando con 4 episodios.

Y por último, “Diário de um confinado” es una serie de televisión también producida por TV Globo protagonizada y creada por el actor Bruno Mazzeo y su esposa Joana Jabace (directora artística), la serie fue grabada en el propio piso de la pareja, con participaciones especiales a distancia a través de videollamadas. La serie de 12 episodios narra, en cada uno de ellos, el personaje de Murilo y su vida cotidiana durante su aislamiento social debido a la pandemia de coronavirus.

LOS CUERPOS, SUS INTERACCIONES Y SUS MODOS DE PRESENCIA

El análisis de los productos televisivos en el contexto de la pandemia (2020) nos presentó cuatro cuerpos diferentes en el espacio doméstico, cuando consideramos los regímenes de interacción. Son: *el cuerpo profesional*, *el cuerpo adaptable*, *el cuerpo doméstico* y *el cuerpo modificado*.

Este cuerpo es representado en los medios de comunicación por su vestimenta, por lo tanto, es el cuerpo vestido el que comunica y también en el espacio en el que este cuerpo se sitúa, en términos audiovisuales, el escenario (por razones de tiempo, en este trabajo no daremos cuenta del análisis del plano de expresión a través del lenguaje audiovisual; pero confirmamos la importancia de ampliar el análisis en trabajos posteriores).

Podemos relacionar el cuerpo profesional con el régimen de programación y el cuerpo adaptable con el régimen de manipulación. En cuanto a los escenarios, observamos que los dos telediarios difieren, mientras que el “Jornal Nacional”, que ocupa el prime time de una televisión en abierto, emitido para todo el país presenta de forma plástica, líneas rectas, menos colores, atuendo social (el presentador va vestido de traje y corbata y la presentadora de camisa) el cuerpo en el estudio detrás de una encimera.

Los momentos que los reporteros son filmados en sus entornos domésticos son grabados y difundidos en el transcurso del periódico y reiteran estos efectos de sentido. Incluso en el espacio doméstico se mantiene el atuendo social y predominan los ambientes neutros como escenarios.

El uso de máscaras y otros protocolos de seguridad utilizados caracterizan a los *cuerpos adaptables*. Por ejemplo, los reporteros que actúan en la calle pero utilizando su cuerpo enmascarado (el uso de la máscara) demarca una preocupación del “destinador” Red Globo en la obediencia a las normas, incluso demarcando tal conducta como un discurso institucional. Por otro lado, en el espacio doméstico se muestran los gustos y preferencias subjetivas de los invitados y reporteros. Estos espacios son elegidos para ser mostrados y proyectados, en una confluencia entre una necesidad dada por el contexto, pero también del hacer que puede llevar al *cuerpo doméstico*, y por tanto a una mayor presencia e interacción con el espectador.

El “Estudio i”, presentado por la tarde, presenta a los periodistas e invitados vestidos de manera menos formal y con ropa más colorida. En términos plásticos, a pesar de tener al presentador, a los periodistas y a los invitados en el mismo banco, es posible notar el uso de un banco largo y en curva, denotando una relación más orgánica entre los periodistas. También está el hecho de que el presentador interactúa con una pantalla, caracterizando el “en acto” (en directo) en la interacción con los invitados y otros reporteros que hablan directamente desde su casa-oficina, el espacio doméstico de sus hogares. ¿Y qué vemos de estos espacios?

Todavía hay estanterías, pero también cuadros, esculturas, obras, plantas, lo que denota de nuevo un sentido más orgánico y sensible del *cuerpo doméstico*, por tanto del régimen de ajuste. El filósofo francés Alain de Botton sostiene que no elegimos lo que ponemos en nuestros espacios al azar, sino que tendemos a hacer algunas elecciones como recuerdo de lo que somos y también para hacernos ver por los demás.

En las producciones en serie, se entiende como personal profesional aquel que continuó el trabajo profesional incluso durante el momento de la pandemia. Los programas se grabaron en los domicilios de los actores, que recibieron de la cadena un kit de grabación para realizar la producción. Había que modificar las rutinas de producción, pero el producto final debía mantener el nivel de la red. Este organismo se guía por el hábito, el orden, la organización y todas las rutinas que implican una producción televisiva, teniendo en cuenta el emisor y los sujetos profesionales: actores, directores, editores, diseñador de vestuario, entre otros. Los programas presentaban la rutina de grabación como parte del contenido, bien en la apertura como en “Amor e Sorte”, o en la pausa de programación como “Amor de Mãe” (importancia de llamar la atención sobre los protocolos de seguridad, la distancia y el uso de mascarilla y protección en la ropa) o en píldoras puestas a disposición en la plataforma de streaming.

Los espacios domésticos eran también donde circulaban estos cuerpos, en las casas de los actores como en todos los episodios de “Amor e Sorte” y “Diário de um confinado”. En “Amor de mãe”, grabada en los estudios de Globo y en el plató -sus grabaciones fueron interrumpidas y devueltas con los protocolos de seguridad- en el contexto de la pandemia (segunda fase de la telenovela) se exploraron los espacios domésticos de los personajes

también como escenario de encierro, reflejando el trabajo profesional, los estudios, las conversaciones con la familia de forma conectada, sin interacción presencial.

En este sentido, es válido reforzar la lógica de manipulación de la emisora de televisión que tuvo que readaptarse a la situación de interrupción de sus producciones ficticias inéditas; sin embargo, el mantenimiento de la producción y programación diaria de noticias (en realidad hubo una expansión de las noticias en los primeros meses de la pandemia).

Este órgano es el que se relaciona con los ajustes y reconfiguración necesarios para que las personas quieran seguir viendo los programas de televisión, por lo que se relaciona directamente con el hacer - ver televisión por parte de los televidentes, más que eso, también está la disponibilidad de contenidos en la plataforma de streaming Globo Play. De este modo, la Red Globo, en tanto que sujeto “destinador” de la comunicación, opera desde el punto de vista sintagmático por un deseo de ser visto en cualquiera que sea la plataforma tecnológica, modalizando al enunciatario a un deseo de ver, para producir un interés mutuo, según las confrontaciones modales descritas por Landowski (MEDOLA, 2021, p. 297).

Sobre el cuerpo doméstico, otro elemento importante a considerar del régimen de ajuste es la producción de un efecto de sentido de presencia dado por la mirada o los ojos, como indica Landowski (2002, p. 130), que combinado con los recursos tecnológicos de la TV, produce este “milagro”: el simulacro de una presencia, es un aspecto de la televisión, que remite al significativo cuerpo -recordemos que Landowski habla, como vimos antes, en una “estética cuerpo a cuerpo”. Los presentadores de los informativos miran directamente a la cámara, pero en la producción seriada “Diario de un confinado”, el personaje Murilo se dirige también al espectador, buscando una aproximación aún más cercana con esa cotidianidad compartida directamente desde sus espacios domésticos

Contribuyendo aún más a estas interacciones de hacer, querer y sentir, observamos la presencia de escenas de detrás de las cámaras de producción, que explicaban todo el proceso realizado a distancia, así como el día a día de los reporteros, actores y directores implicados, además de los registros de los protocolos de seguridad. Una vez más como una necesidad del destinador de validar su discurso así como de acercarse al espectador.

Por último, el *cuerpo modificado* y el régimen de asentimiento, se pueden relacionar en el periodismo, por cualquier interrupción durante una participación “en el acto”, en directo, ya que el presentador está en el estudio y el reportero habla directamente desde su casa-oficina desde cualquier parte del mundo debido a las tecnologías de la comunicación, pero también susceptible de ellas.

Llama la atención las adaptaciones realizadas y consideradas desde el *cuerpo adaptable* (distanciamiento y uso de máscara como se ha comentado anteriormente), como el vaciado de las redacciones durante los periodos observados de marzo y octubre de 2020, como podemos ver en la bancada del estudio i y en la sala de prensa de JN.

En el caso de las producciones seriadas los programas se grababan antes de salir al aire, sin embargo, si pensamos desde la perspectiva de la producción aún más teniendo en cuenta los informes de los actores y la producción del programa, la imprevisibilidad acompañó todo el proceso desde la pre a la post producción, haciéndolo difícil, cuando por ejemplo, los propios actores tenían que lidiar con todos los aspectos de la producción, el equipo y las soluciones con lo que era posible realizar y con las funciones, a menudo siendo ocupados por miembros de la familia que también estaban aislados. En el caso de “Diário de um confinado”, en particular, la pareja cuenta que necesitaba aprovechar el sueño de sus hijos pequeños para grabar, y con el mínimo ruido para que no se despertaran.

El *corpo modificado* también está vinculado al propio uso de las tecnologías que representan las ficciones seriadas. Las pantallas son ocupadas por otras pantallas y marcos que se refieren figurativamente a las numerosas reuniones, conversaciones, clases del mundo digital que se intensificaron durante la pandemia, pero que permitieron un mínimo de interacción frente al distanciamiento social. El Murilo de “Diario de um confinado”, pide comida, habla con su madre, con el terapeuta e incluso con el diarista por videollamada.

Presento, aquí, los tipos de regímenes de los cuerpos y la interacción en las noticias televisivas y las narrativas serializadas explicadas anteriormente y sistematizadas en la elipsis propuesta por Landowski.

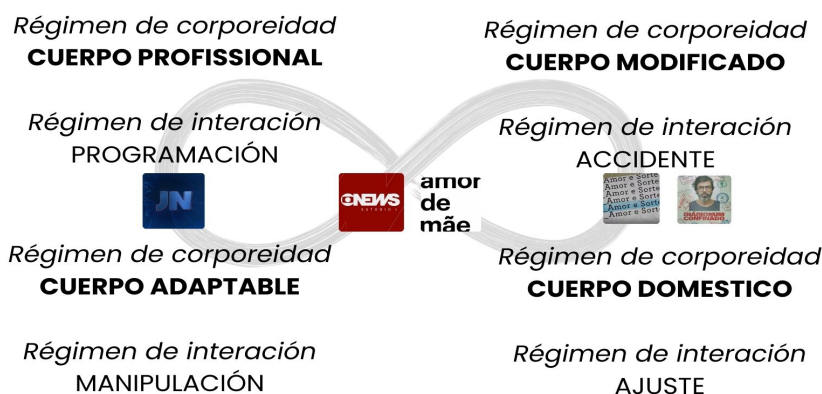


Image 1 – Tipos de regímenes corporales y de interacción (2014).

Fonte: Autoría propia, basado en Landowski (2014).

OBSERVACIONES FINALES

Es importante destacar que incluso con la pandemia, y llamando la atención sobre estos cuerpos filmados en este contexto en sus entornos domésticos y demarcando nuevas interacciones con los espectadores, aún así la televisión - como medio de comunicación - y la Red Globo como destinadora ya ha retomado su lógica de producción tanto en las noticias como en las narrativas serializadas.

Antes de terminar, seguindo a Oliveira (2020),

como investigador reflexivo y político, en la medida en que toma posiciones, al semiótico le corresponde en todo momento formarse una comprensión de lo que ocurre, lo que pone en relación y situar las diferentes perspectivas de análisis de los fenómenos sociales, asumiendo que es el punto de vista el que construye el objeto y su análisis semiótico está comprometido con la mayor comprensión del significado, antes que nada, del sentido de la vida (OLIVEIRA, 2020, p. 38).

Reforzamos el papel y la búsqueda del semiólogo para estar en buena posición para captar, describir y analizar el objeto semiótico y poder llegar a las articulaciones de las huellas de la construcción de sentido, más aún cuando consideramos un contexto como éste de la pandemia del Covid-19.

REFERENCIAS

BACHELARD, G. (2000). *A poética do espaço*. Martins Fontes: São Paulo.

BÁRTOLO, J. (2007). *Corpo e sentido: estudos intersemióticos*. LABCOM: Covilhã.

CERTEAU, M. De (1998). *A invenção do cotidiano*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis: Vozes.

FECHINE, Y. (2008). *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

_____. (2006). *Uma proposta de abordagem do sensível na TV*. In: Anais do XV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Bauri (SP): Unesp.

FIORIN, J. L. (2010). *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, tempo e espaço*. São Paulo: Ática.

GREIMAS, A. J. (1973). *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix.

LANDOWSKI, E. (2002). *Presenças do outro*. Ensaios sociosemióticos II. Trad. Mary Amazonas. São Paulo: Editora Perspectiva.

_____. (2014). *Interações arriscadas*. Trad. Luísa Helena de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

2008

LEITE, R. L.; SARAIVA, J. A. B. (2009). *O Corpo e o observador na discursivização*. In: Acta Semiótica et Linguística, v. 14, p. 139-154.

MEDOLA, A. S. L. D. (2019). *Televisão: linguagem e significação*. Curitiba: Appris, 2019.

OLIVEIRA, A. C. de. Interações discursivas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (ed.). *As interações sensíveis*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores e Editora do CPS, 2014.

_____. (2020). *Corpo vestido no social: contribuições da semiótica para o estudo da aparência e da identidade*. In: Dobras, número 31, Janeiro-Abril de 2020. pp. 14-40.

Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo (UMET). (2021) IMPACTO DA PANDEMIA DA COVID-19 NO SETOR AUDIOVISUAL E DE ESPETÁCULOS AO VIVO NAS AMÉRICAS. Um estudo em oito países. Disponível: https://uniglobalunion.org/wp-content/uploads/estudo_covid_19_pt.pdf.

Programas e telejornais

AMOR DE MÃE. *Rede Globo*. 2020.

AMOR E SORTE. *Rede Globo*. 2020.

DIÁRIO DE UM CONFINADO. *Rede Globo*. 2020.

ESTÚDIO I. *Rede Globo*. 2020.

JORNAL NACIONAL. *Rede Globo*. 2020.