

Ensaio

A sociedade do espetáculo e a ascensão da fotografia digital: instrumentos para a interpretação da publicidade de medicamentos

The society of the spectacle and the rise of digital photography: instruments for understanding prescription drug advertising

Rogério Venturineli¹



Link de acesso ao vídeo:
<https://youtu.be/OVTHPbKDIQU>

Resumo

Este ensaio toma como ponto de partida a sociedade do espetáculo, uma sociedade mediada por imagens, que se efetiva pela produção do espetáculo como sua própria finalidade; e a propensão à exploração publicitária dos medicamentos, que os transforma em mercadorias voltadas à promoção da saúde. Procura-se, a partir desse ponto de partida, indagar sobre a natureza da imagem, em particular a imagem fotográfica – considerada representante típica da imagem – tomando-a como sustentáculos da dinâmica de mediações dessa sociedade, cujas relações sociais são mediatizadas por imagens. Pretende-se recuperar o percurso histórico no decorrer do qual foram produzidos os princípios conceituais da imagem fotográfica, procurando compreender suas características. A imagem fotográfica possibilita uma representação objetiva da realidade, em função de seu aparato conceitual, que se fundamenta no perspectivismo e no enquadramento e, simultaneamente, contribui para dissimular a realidade, em razão do ocultamento das operações conceituais envolvidas em sua constituição. Proporciona-se, assim, um instrumento para interpretar a publicidade de medicamentos.

Palavras-chave: Sociedade do Espetáculo; imagem fotográfica; perspectiva; enquadramento; publicidade de medicamentos.

Abstract

The starting point of this essay is the society of the spectacle, a society mediated by images and that is affected by the production of this spectacle as its own purpose; and the propensity for the advertising exploitation of medicines, which turns them into goods aimed at promoting health. It is sought, from this starting point, to inquire about the nature of the image, in particular the photographic image – considered a typical representative of image –, taking it as support for the dynamics of this society whose social relations are mediated by images. It is intended to recover the historical path during which the conceptual principles of the photographic image were produced, seeking to understand its characteristics. The photographic image allows an objective representation of reality, in function of its conceptual apparatus, which is based on perspectivism and framing and, simultaneously, contributes to conceal reality, due to the concealment of the conceptual operations involved in its constitution. This provides an instrument for understanding prescription drug advertising.

Keywords: Society of the Spectacle; Photographic Image; Photo Framing, Perspective; Prescription Drug Advertising.

¹ Professor e Fotógrafo, Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura do Município de São Paulo, São Paulo, Brasil (rogerio.venturineli@alumni.usp.br).

Introdução

A generalização do valor de troca é uma característica da sociedade contemporânea, que se manifesta como uma sociedade mediada pelas imagens. Em outras palavras, a sociedade produtora de mercadorias, na atualidade, aparece como uma sociedade do espetáculo, que, por sua vez, se ampara na relação social entre pessoas mediada por imagens¹ e cujo cotidiano se estabelece como simulacro.

A sociedade contemporânea também é marcada por um regime de medicalização através do qual a ciência médica expande seu domínio para esferas que ultrapassam o campo dos conhecimentos e das técnicas associados às doenças, conduzindo-se progressivamente na definição de normas modelares de saúde,² ou seja, opera progressivamente como uma forma de regulação social. A publicidade intensiva de medicamentos é uma expressão desse processo.

O concurso da medicina na direção da normalização crescente das relações sociais tem fundamento em seu manifesto avanço científico e tecnológico e no desenvolvimento produzido pela indústria farmacêutica, ramo que sofre uma influência crescente da lógica de mercado,³ mormente pela exploração publicitária das qualidades simbólicas dos medicamentos. Importa acrescentar que o desafio típico da publicidade na sociedade contemporânea – sociedade em que o valor de troca se generaliza, dissimulando as marcas do valor de uso – é atribuição de relevância e de significado às mercadorias,⁴ ou seja, é função peculiar da publicidade a produção das formas simbólicas incorporadas às mercadorias.

Considerando as características da sociedade contemporânea que aparece como sociedade do espetáculo, cujas relações sociais são mediadas por imagens e a tendência à exploração simbólica dos medicamentos, que os transforma

em mercadorias voltadas à promoção da saúde, procuro indagar sobre a natureza da imagem, em particular a imagem fotográfica, tomando-a não como matéria de pesquisa mas como objeto de indagação teórica.

Meu objetivo, detalhadamente, consiste em construir uma reflexão acerca da relação entre as propriedades fundamentais da imagem fotográfica – entendida como representante emblemática da imagem – e as transformações nas relações sociais.

Para levar a efeito a análise da imagem fotográfica, pretendo recuperar o movimento histórico no decorrer do qual foram produzidos os princípios conceituais da fotografia. Não se trata de ordenar uma cronologia, ou seja, de exibir o esboço de uma linha do tempo descritiva dos fatos que envolveram a criação da fotografia. Trata-se, antes, de procurar no desenvolvimento das relações sociais os princípios da imagem fotográfica.

Defendo que a análise da natureza da imagem fotográfica permitirá oferecer um instrumento que possibilitará o entendimento dos fundamentos da publicidade de medicamentos.

O Domínio da Imagem

A experiência visual relacionada à imagem adquire um estatuto de centralidade na experiência urbana atual. Nas palavras de Fabris,⁵ “a centralidade adquirida pela visualidade está provocando uma alteração significativa no predomínio que a cultura ocidental estava acostumada a atribuir ao verbal”.⁵ A imagem sobrepõe-se progressivamente ao texto na decifração da realidade, mas este processo não ocorre linearmente.

Entendida como instrumento de mediação entre a realidade e o homem, a imagem não possui uma leitura inequívoca, conotativa, diferentemente, sua leitura é interpretativa, possui uma natureza denotativa. As consequências desta configuração são explicitadas por Flusser, da seguinte maneira:⁶

Imagens são mediações entre homem e mundo. [...] Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente – a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imaginística e remagicizam a vida (p.7).

A imagem apresenta-se como a experiência da realidade, performando-a – neologismo de base inglesa que fornece analogia do processo que procuro explicitar – de modo admitir uma transposição em que a realidade é interpretada como um agregado de imagens.

A fotografia manifesta-se como uma representante típica deste processo, na medida em que é imune ao questionamento quanto à sua relação com a realidade, aparecendo como testemunho da verdade.

A fotografia mantém uma relação determinada com o espaço, cuja natureza – a natureza desta relação – é de difícil assimilação. Esta dificuldade provém, inicialmente, de sua derivação da conceituação matemática do espaço e da competência da técnica, o que redundava em sua capacidade criar representações homólogas às coisas, ocultando o próprio aparato conceitual que opera no processo de representação.

Evidentemente, a afirmação acima encerra uma simplificação que omite a necessidade de exame do sentido ideológico da própria representação, ou seja sua inscrição em formas determinadas de representação da realidade que correspondem necessariamente às relações sociais

conflitantes, que estão fora do escopo desta investigação.

A abertura de um caminho para a tarefa de compreender a natureza da fotografia condiciona-se à possibilidade de dissecá-la, de modo a expor seus elementos constituintes e, simultaneamente, observá-la em sua associação com seus usos sociais.

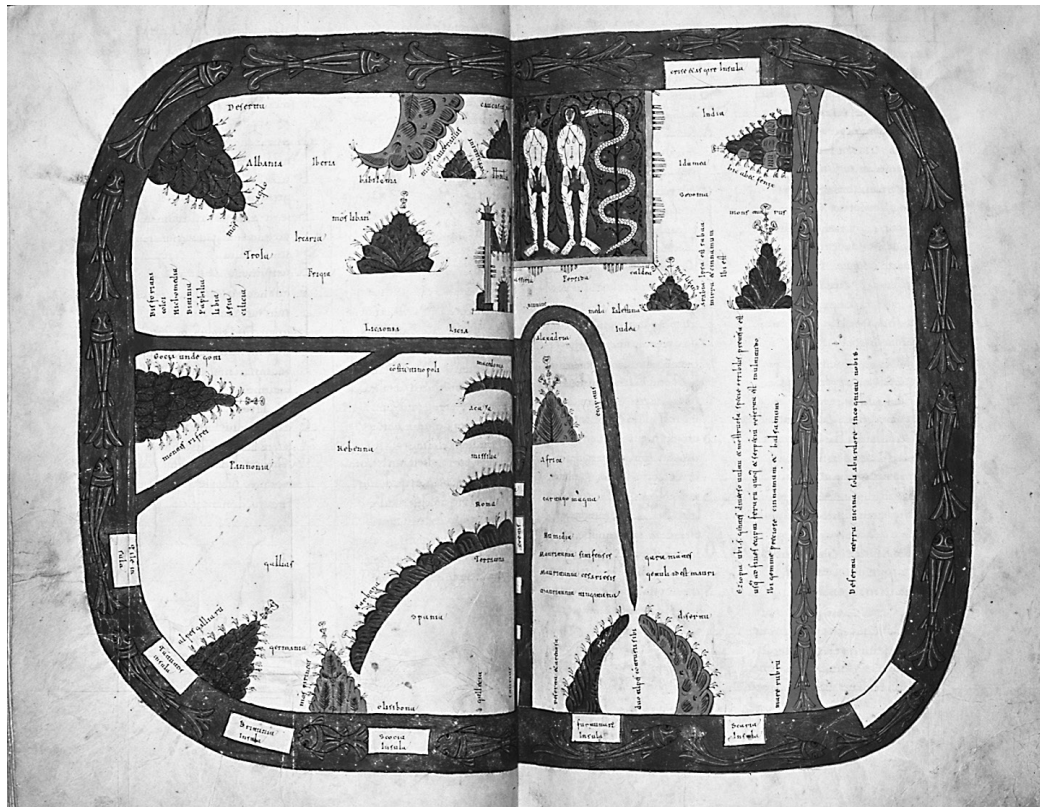
A Emergência do Capitalismo Comercial e o Surgimento da Perspectiva e do Enquadramento

A fotografia apreende o espaço por intermédio de uma determinada forma de representá-lo que é a perspectiva. A modificação nas formas de representação do espaço – entendido como condição e produto das relações sociais concretas – sugere, portanto, uma transformação nas formas da reprodução social.

A sociedade feudal possuía um caráter eminentemente rural, as cidades que se ergueram das ruínas dos antigos povoados ocuparam uma posição secundária na estruturação dessa sociedade. Ainda que algumas cidades mantivessem a conformação antiga, como é o exemplo de Viterbo, Siena, Chartres e Bruges,⁷ tiveram a sua importância, enquanto centro administrativo, decrescido. Vivia-se relativamente isolado nos feudos, cuja organização dominial baseava-se fundamentalmente na economia agrária, sendo que os meios de produção, a terra, forneciam a sustentação para um poder político autônomo, que organizava as relações sociais, as quais tendiam à hierarquia e à fixidez.

O espaço exterior era relativamente misterioso e mal compreendido,⁸ a cartografia representava essa obscuridade. A composição dos mapas assentava-se em um alicerce psicofisiológico, expressando o caráter provinciano e supersticioso das concepções medievais, como ilustrado na Figura 1.

Figura 1 - Mapa Mundial incluído nos Comentários ao Apocalipse, de Beato de Liébana (1091-1109).



Fonte: Beato de Liébana.⁹

O desenvolvimento da sociedade europeia rumo à modernidade – fruto de uma sucessão de etapas que evoluíram no sentido do acúmulo de riquezas e da expansão do poder político por parte da burguesia – possui suas raízes no comércio impulsionado pelas navegações marítimas, cuja economia adquiriu uma constituição distinta da conformação feudal por seu caráter urbano.¹⁰

A oposição entre a sociedade rural tradicional e a sociedade urbana ascendente repercute também na ascensão de novos sujeitos sociais, que reivindicam liberdade de ação, princípio que fornece a base para que os indivíduos se afastem das formas coletivas tradicionais. Nas cidades, como alega Benevolo:⁷

a população artesã e mercantil – a burguesia, como será chamada – está em maioria, desde o início; pretende-se subtrair-se ao sistema político feudal e garantir as condições para

sua atividade econômica: liberdade pessoal; autonomia judiciária; autonomia administrativa; um sistema de impostos proporcionais às rendas e destinados às obras de utilidade pública (p. 299.)

Nesse contexto, em que a dinâmica social adquire maior intensidade, a qual se tornava cada vez mais distante dos padrões medievais, o conhecimento antigo converteu-se em um obstáculo para o progresso. Por conta disso, esse conhecimento sofreria, em um período relativamente breve, um ataque que foi capaz de ruir seus fundamentos e destituir sua abrangência social. Fontana¹⁰ destaca a origem dessa mudança:

O ataque mais poderoso contra este sistema não viria, entretanto, do mundo acadêmico,[...], mas dos homens que defendiam uma ciência realizada a partir da observação da natureza, que haviam iniciado como protagonistas marginais de um saber mais ou menos oculto, mas

Figura 2 - Mapa preciso da Cidade de Londres, de John Ogilby (1677).



Fonte: John Ogilby.¹¹

que foram solicitados quando os descobrimentos geográficos, com a descoberta de plantas e animais ignorados até então, mostraram que havia, no mundo, muitas coisas que velha sabedoria dos gregos não conhecia. (p. 325).

As viagens de descobertas que estiveram na base da constituição do capitalismo comercial proporcionaram um acervo de informações e de experiências, ao mesmo tempo que necessitavam de um rol de conhecimentos que respaldassem uma nova concepção do espaço, fundada na perspectiva geométrica. Harvey⁸ descreve esse novo referencial:

O perspectivismo concebe o mundo a partir do “olho que vê” do indivíduo. Ele acentua a ciência da óptica e a capacidade das pessoas de representarem o que veem como uma coisa de certo modo “verdadeira”, [...]. A ligação entre o individualismo e o perspectivismo é relevante; ela forneceu o fundamento material eficaz aos princípios cartesianos de racionalidade que foram integrados aos projetos do Iluminismo. Ela assinalou uma ruptura na prática artística e arquitetônica, tendo substituído as tradições artesanais e nacionais pela atividade intelectual e pela “aura” do artista, do cientista ou do empreendedor como indivíduo criativo. (p. 223).

A partir de então, a representação cartográfica refletiria essa nova concepção espacial e obedeceria aos princípios matemáticos e à objetividade determinada pela propriedade e pelos direitos da terra, com indicação precisa das fronteiras políticas e das estruturas administrativas, como representado na Figura 2.

O perspectivismo tem reflexos também em outras formas de representação, tendo sido a justificativa legítima para o aparecimento da paisagem, a qual, de acordo com Cauquelin,¹² surge por volta de 1415, tendo sua origem na Holanda e transitado para a Itália. A autora desvenda que “a perspectiva – que é a passagem através, abertura (*per-scipere*) – alcança o infinito, um “além”, que sua linha evoca. “Mas é um além nu, uma geometria, o número de uma busca. A sensualidade está ausente, assim como o acaso”.¹²

Está implícito, na explicação de Cauquelin,¹² a associação entre a perspectiva e a câmara escura, uma caixa que só permitia a passagem da luz através de uma única e mínima abertura, cuja

utilização tornou-se generalizada no período do renascimento. Essa questão será retomada adiante.

A perspectiva instrumentaliza uma profunda transformação nos atributos do olhar. Cauquelin observa que “essa ‘forma simbólica’ estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve [...] o conjunto de nossas construções mentais”,¹² na medida em que esse aparato conceitual não só proporciona um estratégia para a representação homóloga da realidade, mas dissimula a própria operação da representação. Machado¹³ destaca a importância do desenvolvimento da perspectiva no Renascimento:

A perspectiva central e unioocular inventada no Renascimento introduziu nos sistemas pictóricos ocidentais a estratégia de um efeito de “realidade” e fez com que seus artífices mobilizassem todos os recursos disponíveis para produzir um código de representação que aproximasse cada vez mais do “real” visível, que fosse seu analogon mais perfeito e exato. Não se tratava apenas de buscar recursos para representar o “real”, no sentido de que todo e qualquer sistema de signos busca de alguma forma se referir a algo “real”: a estratégia introduzida pela perspectiva renascentista visava suprimir – ou pelo menos reprimir – a própria representação, na medida em que esse analogon buscado deveria ter espessura e densidade suficientes para se fazer passar pelo próprio “real”. (p. 27).

Adiante, aqui, que a fotografia apareceria futuramente como a técnica por excelência que materializaria esta dupla realização, que envolve criar um aparato de representação da realidade, com a qualidade de não se manifestar quando de sua operação.

No mesmo passo da concepção da perspectiva, arquiteta-se uma manifestação artística inédita, a pintura de cavalete, que concilia a perspectiva – formalização que proporciona a ilusão da tridimensionalidade na representação bidimensional – e o enquadramento – o qual permite o recorte da realidade, subtraindo do olhar uma parcela do espaço. Menezes¹⁴ propõe a origem da pintura de cavalete:

A gênese do modo de produção capitalista, desde o século XIV, concebeu também uma nova forma de expressão visual, uma nova forma de pintura – a pintura de cavalete, forma de representação que se contrapôs aos afrescos [...]. Esse sistema, instituído desde a renascença, tem como elemento principal a ideia de perspectiva (p. 24).

Figura 3 - Ilusão de profundidade proporcionada pela fotografia.



Fonte: Rogerio Venturini.¹⁵

À perspectiva, citada por Menezes como um dos elementos essenciais da pintura de cavalete, adiciono o enquadramento como uma operação indispensável para a constituição dessa forma de pintura. O enquadramento faz parte das ações de recorte da realidade, ou seja, de seleção dos detalhes que devem estruturar a composição dos elementos visuais da representação. Os mesmos elementos que integram o paradigma da pintura de cavalete, estão presentes na fotografia como pólos de uma relação contraditória.

A perspectiva imprime uma determinada orientação conceitual na imagem fotográfica,

com base na interpretação matemática do espaço e na apreciação objetiva da realidade. Essa orientação conceitual propicia a redução do espaço tridimensional a uma imagem bidimensional, mas que admite uma ilusão de profundidade, como exemplificado na Figura 3.

A perspectiva, vista como um dos pilares da imagem fotográfica, coloca, assim, o problema da ilusão da veracidade da fotografia. Menezes¹⁴ aborda esse problema:

Um elemento essencial da crença da veracidade da imagem é sua aparente neutralidade, é a aparente neutralidade do fotógrafo como agente da imagem, lugar inimaginável para um pintor. Essa interferência pressupostamente dispensável aumenta sobremaneira a percepção da fotografia como resultado de um processo, em seus fundamentos objetivo [...] (p. 37).

Figura 4 - Relevância do enquadramento para a composição dos elementos visuais da imagem fotográfica.



Fonte: Rogerio Venturinieli.¹⁶

A perspectiva é, portanto, a estratégia conceitual determinante que garante a confiança na veracidade da representação fotográfica e a crença na imparcialidade do fotógrafo.

O outro pólo dessa relação, o qual possui uma relação antinômica com a perspectiva, e que proporciona a contraposição a essa convicção da neutralidade do fotógrafo, tem seu eixo no enquadramento, o que está estampado na Figura 4.

O enquadramento é a ação de posicionamento que propicia a seleção espacial dos elementos que comporão a imagem fotográfica. Esse procedimento está em acordo com o que é evidenciado por Krauss:¹⁷ “se a fotografia reproduz bem o mundo, só o faz em fragmentos”. Através do enquadramento elegem-se os detalhes espaciais que vão ser captados pela objetiva – quais os itens que serão excluídos – e cujas imagens serão registradas pelos componentes do aparelho fotográfico. Importa sublinhar que, embora o enquadramento se coloque como a intervenção privilegiada de recorte espacial, o ajuste da profundidade de campo também perfaz uma triagem nas informações que serão registradas pela câmera.

O momento da realização da fotografia – o instante de captação da luz através da operação de abertura do diafragma – consiste, por sua vez, em uma seleção temporal, ou seja, uma escolha do instante que vai ser registrado. A fotografia é o resultado desta seleção, nas palavras de Cartier-Bresson:¹⁸

Para os fotógrafos, existem dois tipos de seleção a fazer, e cada um deles pode conduzir a arrependimentos eventuais. Existe a seleção que fazemos quando olhamos através da objetiva, visando o assunto; e existe a escolha que fazemos depois que os filmes foram revelados e copiados. Depois [...] o trabalho consistirá em separar as fotos que, embora estejam boas, não são as mais fortes.

[...] Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez

desaparecidas, não há nenhum esforço sobre a terra que possa fazê-las voltar (p. 22).

O ato de seleção de espaço e tempo, embora possam ser analiticamente compreendidos, são intrinsecamente coesos. No ato fotográfico, o recorte – espacial e temporal – possibilita a apreensão de um evento da realidade dinâmica, conferindo-lhe uma interpretação amparada na composição dos elementos visuais.

No mesmo movimento que o ato fotográfico registra uma recorte da realidade, ou seja, apreende uma porção definida do espaço, ele o recria em um novo espaço, o espaço representado, cuja organização é determinada pelo recorte¹⁹ e pelo posicionamento do fotógrafo, associando inerentemente a fotografia à perspectiva do fotógrafo.

A Ascensão do Capitalismo Industrial e o Advento da Fotografia Analógica

O capitalismo industrial foi oriundo do desenvolvimento do capitalismo mercantil, o qual permitiu que a classe mercantil se apoderasse da produção²⁰ proporcionando as bases para a produção fabril²¹ e para a futura hegemonia econômica do capitalismo industrial, o qual mobilizou a ciência e a técnica como parte de suas forças produtivas.

A fotografia tem origem neste ambiente técnico e possui uma estatuto contraditório, explicado por Fabris:²²

O nascimento da fotografia, assim como toda sua história – afirma Francesca Alinovi – “baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna uma forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental (p. 173).

A fotografia é fruto da técnica, apoiada, por sua vez, no desenvolvimento do conhecimento científico, especialmente da física, particularmente da óptica, da química e, atualmente, da eletrônica.

Em detalhes, a captação da luz ocorre, inicialmente, por intermédio da câmara escura. Esse instrumento possui suas origens nos diversos aparelhos que proporcionavam meios para desenhar em perspectiva.

As câmaras escuras possuem antecedentes remotos e seu princípio de funcionamento era conhecido desde a Antiguidade Clássica, passando pelos experimentadores do período Medieval e tomando maiores proporções na Renascença.²³ A câmara escura teria sido a base sobre a qual se estabeleceram os conhecimentos científicos que ampararam a perspectivistas na pintura.

À captação de luz, efetuada pela objetiva e pela câmara escura, sucede-se o registro fotográfico, ou seja, a fixação da imagem em um suporte adequado, que sofreu diversas modificações, mantendo sua base química, até o aparecimento da fotografia digital, cuja tecnologia é eletrônica.

Embora tenha representado uma ruptura em relação às técnicas de representação anteriores, a fotografia – e a câmara fotográfica – manteve o mesmo princípio da perspectiva, como artifício conceitual da representação. Sua gênese possui uma relação intrínseca com esse ambiente técnico, o que fornece substância ao discurso da transparência. Nas palavras de Fabris:²²

o que ela coloca em primeiro plano são qualidades como o detalhamento mimético, a visão imediata, a fidelidade, a exatidão, qualidades prezadas pela sociedade do século XIX, transformada em seus hábitos perceptivos pela Revolução Industrial. [...] a fotografia parece responder ao império dos “fatos” e dos “cálculos” colocando ao alcance do homem oitocentista uma mimese perfeita. (p. 196).

Esse discurso da transferência teve como consequência o afastamento da possibilidade de adquirir um estatuto artístico, muito embora a tenha aproximado da aceitação de sua capacidade de trazer à tona a informação verdadeira sobre os fatos. A fotografia, de princípio, não foi considerada uma linguagem,¹³ pois se considerava que o trabalho envolvido na produção da imagem fotográfica era mínimo e o processo era mecânico.

De outro lado, no entanto, o nascimento da fotografia também está profundamente relacionado ao ambiente artístico da sociedade industrial. Fabris²² revela a outra face deste processo: “a fotografia nasce num ambiente artístico [...] que encontra na qualidade contingente da percepção um padrão de qualidade artística e moral”.

Nesse sentido, em contraposição à sua capacidade presumida de emulação da realidade, a fotografia possui a propriedade de tornar a realidade fascinante, estetizando-a.

A Sociedade do Espetáculo e a Transição para a Fotografia Digital

A sociedade contemporânea testemunha uma transformação no regime de acumulação, que transita, segundo Harvey,⁸ para o regime de acumulação flexível. Ainda que a produção de mercadorias mantenha sua base industrial, as mudanças na base tecnológica permitem uma alteração da lógica social do modo de produção capitalista.

Nesse marco, a cidade – permeada por signos – fragmenta-se em seus usos e transforma-se em simulacro, instaurando a ordem fora do trabalho, a qual, por sua vez, aliena os comportamentos. Instaura-se o cotidiano, entendido como o encadeamento de ações mediante os quais a vida adquire um estatuto de simulacro. Carlos²⁴ explica que “o cotidiano não coincide com a realidade, compreende o vivido, subjetividade fluida,

subjetividade fluida, emoções, afetos, hábitos, comportamentos e imagens”.

O cotidiano é perpassado pelo signo e pela lógica do consumo, que, agora, torna-se dominante e tem rebatimento na própria cultura, que se converte em cultura do simulacro. De acordo com Jameson:²⁵

De forma bastante apropriada, a cultura do simulacro entrou em circulação em uma sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, uma sociedade em que, segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, ‘a imagem se tornou a forma final da reificação’ na sociedade do espetáculo (p.45).

Nesse contexto, em que as relações sociais assumem uma nova configuração, tornando-se mediadas pela lógica da simulação, a imagem fotográfica responde a essa situação, subvertendo a fotografia tal qual as conhecemos.

A imagem fotográfica digital, que surge na sociedade do espetáculo, abre uma via para o questionamento de sua característica marcante que é a homologia em relação ao objeto fotografado, em função da natureza matemática de sua composição. De acordo com Fabris:⁵

A imagem numérica não é mais o registro de um vestígio deixado por um objeto pertencente ao mundo real. É resultado de um processo, em que o cálculo se substitui à luz, e o tratamento da informação toma o lugar da matéria e da energia. A lógica figurativa da representação óptica é substituída pela lógica da simulação [...]. (p.33).

A análise dessa questão aponta para o rompimento das qualidades tradicionais da fotografia. Associando-se àquilo que Debord¹ compreende do espetáculo como um “mundo realmente invertido, em que o verdadeiro é um momento do falso”¹, a imagem fotográfica digital demonstra ser um negativo da fotografia tradicional.

Usos e Desusos da Imagem na Ciência Médica

Devido à sua capacidade de representação da realidade, a fotografia foi prontamente utilizada como instrumento de verificação e de observação da realidade. Sontag²⁶ observa o seguinte:

Fotos fornecem o testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Numa das versões de sua utilidade, o registro da câmara incrimina. Depois de inaugurado o seu uso pela polícia parisiense, no cerco aos comunards, em julho de 1871, as fotos tornaram-se uma útil ferramenta dos Estados modernos na vigilância e no controle de suas populações [...]. Numa outra versão de sua utilidade, o registro da câmara justifica. Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu (p. 17).

A potência de representar objetivamente a realidade através de uma imagem produzida com o mínimo de subjetividade fez com que a fotografia fosse prontamente adotada como instrumento científico, peculiarmente nas ciências médicas, fazendo com que outras formas de representação passassem a ser questionadas.²⁷ A fotografia caminhou junto com a ciência, quer seja como expediente de divulgação, quer seja como recurso de formação. A medicina “foi um dos ramos da atividade científica que mais absorveu a nova técnica de produção de imagens”.²⁷

O reverso desta moeda reside na armadilha da dissimulação da realidade, em função da eficácia da imagem fotográfica em ocultar os instrumentos conceituais que lhe são fundantes. Isso se aplica diretamente à imagem na publicidade envolvendo os medicamentos. Dantas³ descreve e explicita a situação:

Ao olharmos para os folhetos publicitários distribuídos pela indústria farmacêutica, é impossível não perceber a relação estabelecida entre as imagens e a promessa inserida na mensagem escrita. O “sonho de consumo” de alguém diagnosticado como doente é ficar

melhor e feliz. Esse “estado” de sentir-se bem é constantemente associado na mídia a imagens que correspondem hoje a um estado de alegria: pessoas rindo e falando muito, somado a um fundo musical que lembra a euforia do nosso carnaval. Estar rodeado de pessoas, rindo e brincando, passou a significar estar feliz e, conseqüentemente, estar com saúde. No universo dos anúncios, o impossível torna-se viável e num toque mágico sua vida se transforma (p. 136).

A lógica subjacente à publicidade de medicamentos envolve o apelo à uma noção vaga de “qualidade de vida”, o que se associa, segundo Dantas³ “a um estado de alegria: pessoas rindo e falando muito, somado a um fundo musical [...]”³. Nascimento²⁸ esboça uma conclusão semelhante ao estudar a produção discursiva relacionada à publicidade de medicamentos:

ao lado de informações extraídas de estudos científicos, encontramos [...] elementos simbólicos, quase sempre voltados a induzir ao consumo de medicamentos. Trata-se principalmente de símbolos de status, poder, sucesso, força, beleza e juventude, através da menção a artistas, atletas e políticos famosos [...]. (p. 92).

A descrição permite compreender que a publicidade de medicamentos segue a marcha da narrativa da publicidade contemporânea, que, de acordo com Rocha,⁴ é “baseada num conceito amplo de qualidade de vida, que ganhou importância na década de 1990 e que se afirma como uma ruptura com o cotidiano das atividades rotineiras”.

A imagem fotográfica – sendo um dos sustentáculos desta dinâmica da sociedade contemporânea – oferece subsídios também para a publicidade de medicamentos, na medida em que se converte em um dos instrumentos privilegiados na promoção do consumo dessas mercadorias.

Conclusão

A sociedade contemporânea adquire características de uma sociedade em que o valor de troca das mercadorias se torna hegemônico. Esta sociedade rege-se por normatizações, através das quais se instaura o cotidiano, o qual se ampara na produção de um espaço e de um tempo abstratos e entendido como simulacro da realidade. Evidencia-se que as relações sociais são mediadas pelas imagens.

Realizar um exame da imagem, em particular a imagem fotográfica, permite elucidar parte dos mecanismos subjacentes da própria sociedade, a fim interpretar corretamente sua capacidade – a capacidade da imagem – de mediação das relações sociais na sociedade do espetáculo. Deve-se ter em conta que a sociedade produtora de mercadorias se efetiva, contemporaneamente, pela produção do espetáculo como sua própria finalidade.

A imagem fotográfica possui um estatuto contraditório em seu valor informativo: de um lado, ela viabiliza uma representação objetiva da realidade, propiciando uma informação direta dos fatos. Isto se deve, em partes, ao aparato conceitual científico que funda sua constituição, baseado na perspectiva. De outro lado, entretanto, a imagem fotográfica contribui para dissimular a realidade, em razão de sua capacidade de ocultar esta mesma formulação conceitual.

A compreensão da imagem fotográfica fornece subsídios para o entendimento da publicidade de medicamentos, cujo propósito é a produção de significados que contribuam para o estimular o consumo dessas mercadorias, em alinhamento com os desígnios da sociedade de consumo contemporânea.

Declaração de conflito de interesses

O autor declara não haver conflitos de interesse, em relação ao presente estudo.

Referências

01. Debord G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto; 1997.
02. Foucault M. O nascimento da clínica. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária; 2006.
03. Dantas JB. Publicidade e Medicamentos: um mundo de imagens e promessas. *Interação em Psicologia*. 2010;14(1):131-138.
04. Rocha MEM. A Nova Retórica do Capital: a publicidade brasileira em tempos neoliberais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 2010.
05. Fabris A. Discutindo a imagem fotográfica. *Domínios da Imagem*; 2007;1(1):31-41.
06. Flusser V. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec; 1985.
07. Benevolo L. História da Cidade. 7. ed. São Paulo: Perspectiva; 2019.
- 08 - Harvey D. Condição pós moderna. 18. ed. São Paulo: Loyola; 2009.
09. Beato de Liébana. Commentary on the Apocalypse including Beatus's world map. 1091-1109 [internet]. [acesso em 7 set 2020]. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/beatus-world-map>.
10. Fontana J. Introdução ao estudo da história geral. Bauru: EDUSC; 2000.
11. Ogilby J. A Large and Accurate Map of the City of London. Ichnographically Describing all the Streets, Lanes, Alleys, Courts, yards, Churches, Halls and Houses &c. Actually Surveyed and Delineated By John Ogilby, Esq; His Majesties Cosmographer [internet]. 1677 [acesso em 7 set 2020]. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/a-large-and-accurate-map-of-the-city-of-london>.
12. Cauquelin A. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes; 2007.
13. Machado A. A Ilusão Especular: Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense; 1984.
14. Menezes PRA. A Trama das Imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1997.
15. Venturineli R. Curiando. Fotografia. São Paulo. 2019. 1 fotografia: preto & branco, 297 x 210 mm.
16. Venturineli R. Pequezeze. Fotografia. Ubatuba. 2017. 1 fotografia: preto & branco, 297 x 210 mm.
17. Krauss R. O Fotográfico. Barcelona: Gustavo Gili; 2010.
18. Cartier-Bresson H. O instante decisivo. In: Bacelar MC, organizador. Fotografia e Jornalismo. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP); 1971.

19. Dubois P. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papyrus; 1993.
20. Marx K. Capital. Londres: Penguin Classics; 1991. v. III
21. Dobb MH. A evolução do capitalismo. Rio de Janeiro: LTC; 2012.
22. Fabris A. A fotografia e o sistema das artes plásticas. In: Fabris, A, organizador. Fotografia: usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 2008.
23. Sougez ML. História da fotografia. Lisboa: Dinalivros; 2001.
24. Carlos AFA. O espaço e o tempo sociais no cotidiano. In: Anais do 3º Simpósio Nacional de Geografia Urbana [internet]. 1993 [acesso em 7 set 2020]. Set. 13-17 - Rio de Janeiro. Disponível em: [https://biblioteca.](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/3simposiogeografiaurbana.pdf)
25. Jameson F. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática; 1996.
26. Sontag S. Sobre a fotografia. São Paulo: Companhia das Letras; 2004.
27. Silva JR. Fotografia e ciência: a utopia da imagem objetiva e seus usos nas ciências e na medicina. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. 2014;9(2):343-360.
28. Nascimento MC. Medicamentos, comunicação e cultura. Caderno Mídia e Saude Pública [internet]. 2007 [acesso em 7 set 2020];2:81-96. Disponível em: <http://www.esp.mg.gov.br/images/documentos/caderno-midia-e-saude-publica-2.pdf>.