

TRAVESSIA INTERDITADA: RECONSTRUÇÃO DOS EFEITOS DE SENTIDO DA PONTE HERCÍLIO LUZ

Audrey Schmitz Schweitzer - UFSC¹

RESUMO

Este trabalho objetiva realizar a leitura da imagem intitulada “Ponte Hercílio Luz”, criada por Martinho de Haro entre os anos 1945 e 1950, em Florianópolis/SC. A paisagem retratada pelo artista faz parte do cotidiano dos habitantes da cidade e, por isso, se apresenta como um desafio para a leitura, já que acreditamos sermos “íntimos” dela. Para isso, adotamos a proposta para leitura de imagens de Ramalho e Oliveira (2006), que se mostrou uma importante ferramenta e evidenciou o quanto a imagem carrega de informação referente à trajetória e à visão do enunciador. Diante da complexidade do texto visual, esta leitura não intenciona esgotar as inúmeras possibilidades de efeitos de sentido presentes na imagem, mas sim contribuir com subsídios às futuras leituras para este e outros textos visuais relacionados.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura de imagem; Martinho de Haro; Ponte Hercílio Luz; Artes visuais; Semiótica visual.

APRESENTAÇÃO

Neste trabalho buscamos fazer a leitura de um texto visual oriundo das artes visuais, uma reprodução de uma pintura a óleo sobre tela. A opção por uma reprodução se deu como referência às limitações que encontramos quando do acesso e da exibição de imagens em ambientes escolares, como relata Ramalho e Oliveira (2005, p. 16):

Nas escolas, a arte está terceirizada em livros, slides, transparências e, mais recentemente, em *PowerPoint*. Assim, os alunos não estão estudando arte, mas outra mídia, geralmente a fotografia “da” arte (e não a fotografia “de” arte).

A fim de sistematizar essa leitura e não nos limitarmos exclusivamente à intuição, adotamos como referência a proposta de leitura de imagens de Ramalho e Oliveira (2006).

A imagem aqui analisada deriva de uma reprodução impressa em um livro e que não corresponde ao formato original da obra. Digitalizada a partir da impressão de formato 21,7x17 cm (três vezes menor que a obra original de 65x51 cm), foi visualizada em monitor de vídeo LCD, cuja tecnologia permite a

¹ Graduada em Design Gráfico pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), especialista em Marketing pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), atua como programadora visual na UFSC.

ampliação e a diminuição da imagem observada. Vale ressaltar que a transição entre as mídias (obra-fotografia-impressão-digitalização-exibição em monitor de vídeo) não nos oferece fidelidade de dimensão, cor, tonalidade e textura com relação à obra original, podendo ocorrer variação entre os elementos percebidos para esta análise e os da pintura propriamente dita.

A imagem escolhida é figurativa e faz referência a uma paisagem onde se encontra uma obra arquitetônica que é considerada um “cartão postal” (COELHO, 2006, p. 282) ou um “símbolo” da cidade onde foi construída (MAKOWIECKY, 2012, p. 151). Por se tratar de um elemento arquitetônico presente no cotidiano dos habitantes da cidade há quase um século, optamos por nos debruçar sobre a significação de uma imagem que a presentificasse, buscando, a partir de sua estrutura básica, seus elementos constitutivos e a relação entre esses elementos, os efeitos de sentido presentes na imagem, complementados, em seguida, por informações externas a ela, como nos sugere Ramalho e Oliveira (2006).

1. PLANO DE EXPRESSÃO

Entendemos aqui por “plano de expressão” os elementos da imagem que são perceptíveis ao olhar, dissociados, temporariamente, do “plano de conteúdo” a fim de sistematizar a análise e “para que os elementos da linguagem visual sejam minuciosamente explorados e igualmente para não ‘contaminar’ sua percepção” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2012, p. 196). Primeiramente, buscaremos desconstruir o texto visual em busca dos elementos que o constituem, ou os “elementos constitutivos”, para então verificarmos como ocorrem as articulações entre eles, ou os “procedimentos relacionais”, como denominado por Ramalho e Oliveira (2006, p. 213, 215).

1.1 Elementos constitutivos

Antes de iniciarmos a leitura propriamente dita, iremos analisar a imagem em busca de sua estrutura básica, exemplificada na Figura 1, a fim de aguçarmos o olhar e iniciarmos a desconstrução do texto visual. A partir do esquema visual, podemos observar que a obra é retangular, com proporção aproximada de 1:1,3, sendo sua largura um pouco maior que a sua altura. Duas linhas horizontais atravessam a imagem de ponta a ponta, sendo que uma delas

(ligeiramente curva) divide a imagem ao meio e a outra se posiciona logo abaixo, no terço inferior da imagem. Junto a esta linha inferior temos uma linha diagonal que com ela aponta para um ponto de fuga à esquerda.

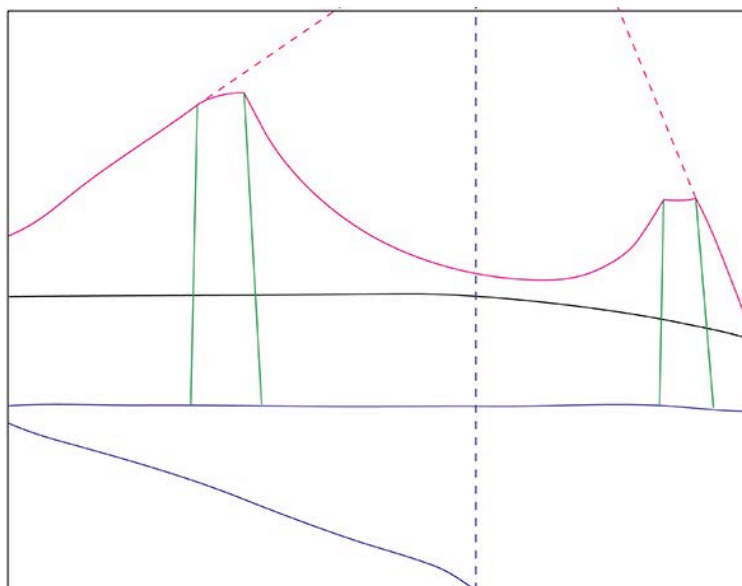


Figura 1 – Estrutura básica da imagem.

Fonte: Elaboração da autora.

Na metade superior temos uma linha ritmada, formada por uma reta diagonal ascendente, seguida de uma grande curva côncava, uma pequena horizontal e uma diagonal menor descendente. As duas diagonais apontam para um ponto de fuga acima da imagem. Conectando a linha “mista” superior à linha horizontal inferior temos duas duplas de linhas verticais, uma posicionada à esquerda e outra posicionada quase na extremidade direita da imagem. Por fim, um eixo vertical parece ser formado pela intersecção da linha diagonal inferior com a base da imagem e o centro da curva da linha superior.

Buscando atentarmos para outros elementos que constituem o texto visual, elaboramos um esquema (Figura 2) que subtrai as cores da imagem e prioriza suas formas e linhas. De posse de tais imagens auxiliares, partimos para a observação dos elementos que constituem a pintura, transitando da imagem analisada (Figura 3) para os esquemas traçados anteriormente, buscando desconstruir o texto visual.

Podemos resumir a imagem em quatro planos visuais, como exemplificado na Figura 4. O primeiro e o terceiro planos são compostos por uma mistura de

formas orgânicas e geométricas. O segundo plano traz uma grande área formada por diversos triângulos, retângulos, retas e dois grandes semicírculos. No último plano, por sua vez, predominam as formas orgânicas.

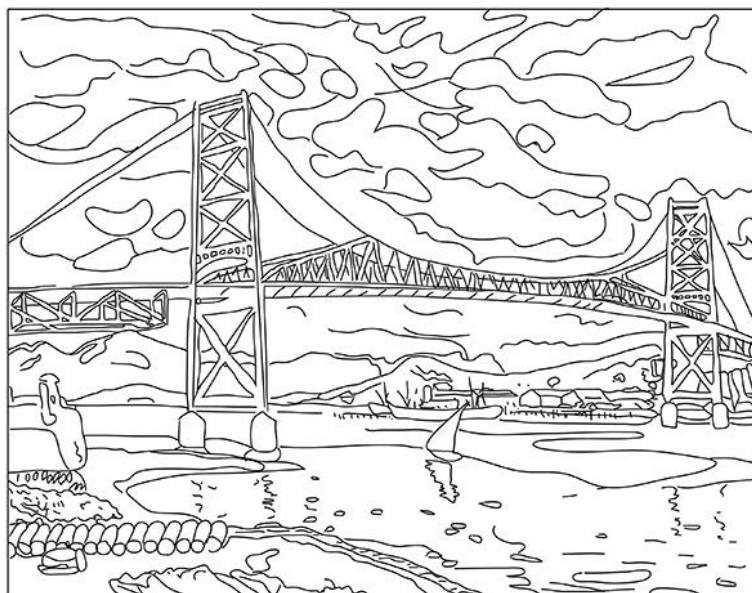


Figura 2 – Esquema visual.

Fonte: Elaboração da autora.

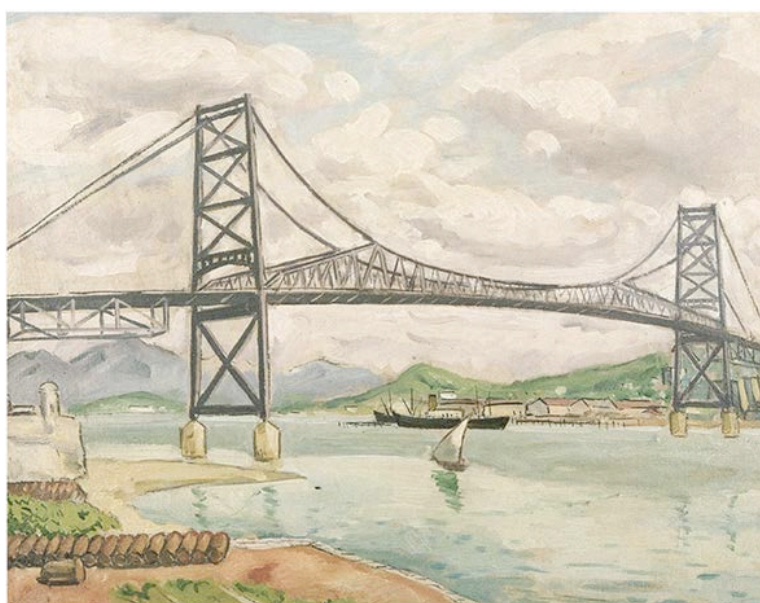


Figura 3 – Imagem analisada.

Fonte: Corrêa Neto (2007, p. 12).

Claros e escuros permeiam toda a obra. O último plano é o mais iluminado e com textura de pinceladas mais evidente e contrasta fortemente com os elementos do segundo plano, o menos iluminado e com textura suave. A perspectiva aplicada aos elementos figurativos também auxilia na percepção

do volume. O trabalho conta com linhas curvas em profusão no terço superior, linhas estas que não são limites definidos e sim decorrentes do contraste entre claro-escuro. Linhas mais suaves passeiam pelo terço inferior da imagem, definidas por diferenças cromáticas ou de tonalidade, enquanto pequenas linhas escuras dão melhor definição a alguns elementos figurativos.

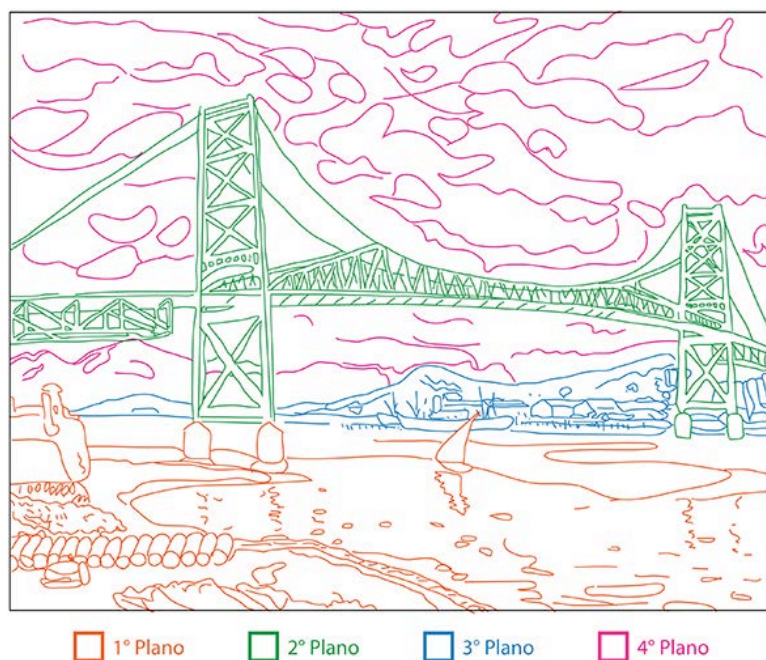


Figura 4 – Diferenciação dos planos visuais.

Fonte: Elaboração da autora.

Atravessando a imagem em sua área central, longitudinalmente, está um grande elemento figurativo formado por um conjunto de linhas retas de mesma cor, com pequenas variações de dimensão e tonalidade. Tais linhas são aqui denominadas “retas” não por possuírem contornos perfeitos, mas devido ao contraste com os demais elementos orgânicos da imagem nos causam a percepção de regularidade. Esse grande elemento figurativo é estruturado por uma linha horizontal ligeiramente curva que ocupa toda a largura da imagem e que é atravessada por duas duplas de grandes linhas verticais, uma à esquerda e outra à direita. Cada dupla de linhas verticais é conectada entre si por 4 conjuntos de linhas diagonais cruzadas e as duplas têm suas extremidades superiores conectadas por duas grandes linhas curvas. Entre as linhas curvas e a linha horizontal estão pequenas linhas transversais que se cruzam ou coincidem em alguns pontos. As linhas verticais têm suas bases conectadas individualmente a um vértice de um pentágono.

A imagem apresenta cores pouco saturadas e predominantemente frias. Na porção superior predominam os tons claros de branco, cinza, amarelo e azul. Tais cores contrastam com elementos sobrepostos a eles em tons de cinza-escuro. Abaixo da área clara estão duas faixas estreitas de cores que ocupam a imagem em toda a sua extensão longitudinal. À esquerda, vemos uma área de azul acinzentado e à direita, de verde, que se sobrepõe também à porção inferior da mancha azul. À frente da mancha verde encontram-se elementos figurativos em tons de bege e marrom-claro, sobrepostos, por sua vez, à esquerda, por uma mancha horizontal de cinza-escuro. À direita, quase integradas à área verde, há duas manchas verticais em tons de amarelo e duas manchas em tons de azul, que se intercalam.

A porção inferior direita da imagem é ocupada por uma grande área cinza azulada, permeada por manchas brancas, esverdeadas e cerúleas e que possui, ao centro, uma pequena mancha triangular de cor branca acinzentada e, abaixo dela, outra mancha, de tamanho semelhante e de cor verde.

Ocupando a porção inferior esquerda da imagem está uma área entrecortada de marrons e verdes claros. Acima e à esquerda desta área há uma mancha clara acinzentada. Uma faixa formada por quinze cilindros marrons dispostos lado-a-lado, com as bases circulares voltadas para o espectador, atravessa metade dessa área, a partir da margem esquerda. Em frente a esse conjunto está outro cilindro marrom, posicionado horizontalmente e sobre ele um pequeno ponto escuro.

Com a identificação dos elementos constitutivos, partimos para a avaliação dos “procedimentos relacionais”; verificamos como esses elementos “se organizam, se combinam ou contrastam, pois é dessas relações que nascem as significações ou os efeitos de sentido” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 215).

1.2 Procedimentos relacionais

A obra apresenta um evidente contraste entre as formas e linhas orgânicas, “naturais” e as geométricas, “artificiais”. Tal contraste é reforçado pelo uso de cores e tons que se apresentam mais díspares entre a “figura principal - artificial” e o “fundo - natural”, um alto-contraste entre claro e escuro, presente também, de maneira invertida, no pequeno elemento figurativo triangular que

se encontra no primeiro plano, uma mancha clara que contrasta com uma faixa escura ao fundo e que o torna um ponto de atenção.

Podemos observar outro grande contraste entre o detalhamento dado ao elemento título do trabalho e os demais elementos da imagem. O elemento título possui maior complexidade compositiva em suas linhas internas, ao mesmo tempo em que sua forma geral possui certa simplicidade e pregnância, o que concentra as informações visuais em um grande bloco. Tal bloco, apresentado em perspectiva, nos leva a crer que é a presentificação de algo simétrico, devido à repetição de seus elementos em dois grupos espelhados.

Esse bloco figurativo que atravessa a imagem de lado a lado é estruturado por uma grande linha horizontal, a mesma linha que divide a obra em duas partes, como observamos no esquema visual. Sua porção superior é dinâmica e emoldura o último plano, dando destaque a ele na porção central devido à curvatura de suas linhas e ao contraste tonal. Este bloco é também suportado por quatro hastes verticais. Cada haste se apoia em um pentágono de cor amarelo-claro, ligando-se a ele por meio de um único vértice.

O contraste tonal observado na porção superior da pintura ressalta a dinâmica presente naquela área e se opõe às tonalidades suaves aplicadas na porção inferior, onde há um elemento figurativo de forma triangular que aponta para cima e também direciona nosso olhar para aquela porção dinâmica da imagem. Tal elemento figurativo triangular, ao mesmo tempo em que impulsiona nosso olhar para cima, o direciona também para a esquerda, unindo forças a outro triângulo maior, posicionado no vértice inferior esquerdo da pintura. Esse elemento figurativo encontra-se também alinhado com o centro do grande bloco horizontal que atravessa a imagem e por onde passa o eixo vertical observado na macroestrutura da obra. Sua presença é ressaltada pelo alto-contraste tonal já descrito anteriormente e sua cor cria uma relação de similaridade com a área superior da imagem, para onde ele aponta. Esse elemento é ainda evidenciado por um vértice à esquerda, que aponta para ele, assim como pela sinuosa mancha clara que conduz o olhar e parece definir o caminho desse mesmo elemento. Uma mancha verde escura abaixo dele espelha sua forma e o salienta ainda mais.

Munidos de tais informações, buscaremos os efeitos de sentido presentes na imagem. Ainda que a obra aqui analisada seja figurativa, vale lembrar que “mesmo as imagens que tentam reproduzir o mundo natural, cuja interpretação parece óbvia, encerram conteúdos para além do seu mero *ser reprodução*” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 211).

2. PLANO DE CONTEÚDO

2.1 Efeitos de sentido

Podemos observar na imagem uma estrutura arquitetônica que a atravessa de lado a lado, horizontalmente. Não conseguimos ver essa estrutura em sua totalidade, suas extremidades estão cortadas. Por se tratar de uma estrutura artificial sobre uma área azulada, podemos considerar que seja uma ponte e que, por isso, conecte as porções terrestres apresentadas à esquerda e à direita. Por sua forma peculiar, sabemos que não é uma ponte qualquer e talvez nunca tenhamos visto uma ponte semelhante pessoalmente.

A ponte é retratada em tons de cinza, o que nos faz supor que seja feita de metal ou concreto. As duas linhas curvas que a definem na porção superior parecem ser de material leve e flexível. Sua forma é vazada, seu vão central é amplo e as bases de seus quatro pilares são estreitas e de cor clara, o que lhe confere certa vulnerabilidade. Sobre e através dela, uma grande massa de nuvens carregadas se movimenta, ameaçando sua estabilidade.

A água abaixo, no entanto, está calma, levemente ondulada, não reflete o movimento do céu. Tal calmaria poderia presentificar um lago, mas, tendo um lago margem em todos os lados, provavelmente não haveria sobre ele uma ponte. Podemos então acreditar que a água retratada é marítima. Devido à escala dos elementos apresentados em ambas as porções de terra, podemos alegar que se trata de um canal e que as margens estão relativamente próximas, a ponto de serem avistadas por alguém que nelas se encontre. Tal proximidade nos levaria a crer que seria possível atravessar o canal a nado ou com um pequeno barco a remo. O que vemos na imagem é um barco a vela, no primeiro plano, e dois navios ao fundo, atracados num pequeno porto, um deles com uma chaminé, o que indica ser ele um navio a vapor.

O barco a vela, com formato triangular, aponta para a esquerda, diagonalmente, o que nos leva a crer que ele não objetiva atravessar o canal de uma margem à outra e sim seguir em direção ao restante do mar, passando por baixo da ponte. Tal movimento é reforçado pela área clara na água que lhe define um caminho. Este caminho parece, no entanto, levar diretamente aos pilares da ponte, e não por baixo dela. O barco aparenta também seguir contra a leve maré, pois a mancha que marca seu caminho, devido à nossa prática de leitura ocidental, parece seguir da esquerda para a direita, num movimento descendente. A cor clara da vela repete a cor do céu movimentado, nos lembrando da necessidade de vento para que o barco se movimente. Se o céu está agitado, há vento e, portanto, o barco deve mover-se com velocidade. Na água ao seu redor, no entanto, não observamos turbulências que nos confirmem tal ideia. O contorno escuro da vela a delimita e a torna pesada, e o barco parece estar ainda mais preso àquele local. Se considerarmos o *grid* ao qual o barco está alinhado, como verificamos na macroestrutura da imagem, podemos entender tal sensação de estabilidade e até mesmo de imobilidade; o *grid* reforça as “amarras” do barco, funcionando como uma âncora.

O barco a vapor no terceiro plano visual está atracado e, pela proporção do seu tamanho com o do canal, percebemos que ele também não deve ser utilizado para fazer a travessia de uma margem à outra e sim para uma atividade que exija tal envergadura, como transporte de grandes cargas. Sua proa aponta para a esquerda, assim como o barco a vela, o que nos leva a crer ser aquele o caminho que leva à “saída”, ao alto-mar. Atrás deste navio vemos a proa de um navio similar. Não há movimentação no porto formado pelo que parece ser um pequeno cais de madeira e cinco galpões.

O movimento para a esquerda é, portanto, sinalizado pela macroestrutura da obra, a forma do barco a vela, dos navios e da margem terrestre esquerda. Tal movimento poderia denotar um conceito de retorno, algo que não segue em frente ou uma volta ao passado. Como o movimento dos barcos é inexistente ou dificultado, podemos inferir uma “vontade de voltar” que não é satisfeita.

Na imagem não encontramos evidente presença da figura humana. Um pequeno ponto escuro, no primeiro plano, à esquerda, poderia presentificar a

cabeça de alguém que senta num banco de madeira, de costas para o observador e que olha “para frente” em direção à saída do canal e às montanhas, e não para a grande ponte e o restante da paisagem. Está completamente sozinha naquele ambiente; estaria descansando ou à espera de algo ou alguém? Seu olhar também não está direcionado para o lado onde os barcos parecem entrar no canal e sim para onde eles seguiriam. Se a pessoa espera alguém, esse alguém não vem de barco ou pela ponte. Em sua frente estão dispostos diversos cilindros marrons, que poderiam ser barris ou grandes troncos de árvores cortados. Estaria essa pessoa zelando pela carga que ali se encontra? O papel de “vigilante” é reforçado pela proximidade de uma construção que parece ser uma pequena fortificação com uma torre. Seria aquele um ponto importante para ser vigiado, monitorado?

O tamanho da ponte nos indica que há uma demanda significativa para a travessia do canal. Ambos os pedaços de terra devem manter importante relação para que se busque conectá-los por tamanha estrutura. Tal relação é reforçada pelo padrão cromático semelhante entre as porções de terra. Se existe grande demanda, onde está o tráfego que a justifica? A módica presença da figura humana faz a cidade parecer desabitada. Seria por isso que as embarcações estão imóveis? Seria proibido atravessar o canal pelo mar, e por isso também a torre de vigia? A paisagem não apresenta um grande número de habitações; este seria, portanto, apenas um ponto de passagem que leva a lugares mais importantes?

As embarcações e a ponte parecem fadados à imobilidade e à ruína, condenados a não cumprirem suas funções. Suas cores acinzentadas, em contraste com a natureza “colorida”, reforçam o tom lúgubre que carregam. O céu, repleto de nuvens densas, anuncia uma tempestade que, juntamente com a sensação de solidão, abandono e nebulosidade, dá à imagem um ar pessimista. As cores aplicadas aos demais elementos naturais, por sua vez, contrapõem essa sensação, nos levando a crer que a tempestade, apesar de ser uma ameaça aos elementos artificiais, seria benéfica para a paisagem natural, como uma resposta da natureza à intervenção humana e um desejo de “retomar o que era seu”. O aparente uso do pigmento branco em toda a obra, por sua vez, a “engessa” e evoca uma sensação de movimento lento, árduo.

A ponte sem transeuntes e com suas extremidades “cortadas” reafirma o conceito de *não-travessia* da imagem. Existe ali uma tensão entre os pedaços de terra que se observam, um desejo de conexão que por via artificial não se satisfaz; apenas a natureza – céu e mar – liga uma terra à outra. Vemos aqui novamente o contraste entre o *natural* e o *artificial* e um novo questionamento a respeito do aparente superdimensionamento dos elementos artificiais nesse ambiente desabitado. O reflexo do barco a vela na água não condiz nem com a cor do barco nem com a da água, o que os torna elementos estranhos um ao outro – novamente um contraste entre o *natural* e o *artificial*.

Na extremidade direita da imagem e abaixo da ponte há uma estrutura alta bicolor que remete a uma tenda de circo. Seria esta uma referência a algo que foi construído apenas para servir de espetáculo, como propaganda do próprio governo ou da cidade? A paisagem parece, assim, uma espécie de cidade fictícia que aguarda a chegada de visitantes, como um parque temático.

A presença de uma discreta figura humana pode fazer referência ao próprio artista que se coloca naquela paisagem como um observador (tal qual aquele que olha para a sua obra); alguém que olha para frente, para o futuro, que deseja e ao mesmo tempo receia as mudanças, que não vê conexão entre o natural e o artificial; alguém que se sente responsável pela carga pesada fruto da natureza destruída e do comércio; alguém que se sente isolado e diminuto naquele ambiente e quer voltar para um tempo em que existia apenas a paisagem pacata e natural. Percebemos então outro paradoxo presente na imagem: o “olhar para frente” e o “desejo de voltar”.

Ramalho e Oliveira (2006, p. 216) nos lembra que não precisamos “conhecer a história e o contexto do autor da imagem, pois os dados indicativos desses e de outros conteúdos estão no próprio texto imagético”. Ainda assim, iremos buscar algumas informações adicionais a fim de complementarmos os efeitos de sentido depreendidos da obra.

2.2 Informações adicionais

A ponte que descrevemos anteriormente, cujo nome é o título da imagem aqui analisada, é a “Ponte Hercílio Luz”, construída na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, no sul do Brasil e inaugurada em 1926. Construída com

tecnologia inovadora para a época, seria a primeira conexão para automóveis e pedestres entre a Ilha de Santa Catarina e o continente, consolidaria a cidade como capital do estado e facilitaria o abastecimento da cidade com gêneros alimentícios e outras mercadorias (ANDRADE, 1981).

Segundo Coelho (2006, p. 282) “além de elemento de passagem, a ponte já nascia como monumento da modernidade” dividindo “um tempo de atraso e um outro tempo que supostamente se anunciava como portador do progresso” (ARAÚJO, 1989 apud COELHO, 2006, p. 282). Podemos observar essa visão da ponte como um símbolo da modernidade por meio de outra pintura intitulada “Ponte Hercílio Luz” (Figura 5). Criada por Eduardo Dias de Oliveira (1872-1945), por volta de 1930, logo após a inauguração da ponte, a imagem dá destaque às inovações tecnológicas da época e enfatiza o movimento por meio de um ponto de vista oblíquo, pelas embarcações que circulam pela baía e pelos pedestres e pela carroça que passam sobre a ponte.



Figura 5 – “Ponte Hercílio Luz” de autoria de Eduardo Dias de Oliveira, anos 1930.

Fonte: Museu do Estado de Santa Catarina (MASC)²

Martinho de Haro (1907-1985), autor da obra “Ponte Hercílio Luz” sobre a qual nos debruçamos neste trabalho, tem, no entanto, outra abordagem para o mesmo tema. Natural de São Joaquim/SC, passou a morar e a trabalhar em Florianópolis em 1942. De acordo com Makowiecky (2012, p. 176)

² Disponível em: <<http://www.masc.sc.gov.br/?mod=acervo&ac=obra&id=277>>. Acesso em: 7 mar. 2016.

Martinho tinha predileção por alguns locais, que constantemente são objeto de sua obra, como a baía norte, os armazéns da Rita Maria, as vizinhanças da cabeceira da Ponte Hercílio Luz, sempre muito presente em seu trabalho, a paisagem hipnótica do Cambirela corado de nuvens.

A “Ponte Hercílio Luz” de Martinho de Haro foi criada entre os anos de 1945 e 1950, quinze a vinte anos após a de Eduardo Dias. É interessante observar o contraste conceitual entre as duas imagens: a mais antiga mostra o “progresso”, as novas tecnologias, o dinamismo econômico e social, a utilidade da ponte, enquanto a mais recente apresenta uma paisagem bucólica, estagnada e uma ponte inutilizada. Martinho de Haro não parece pintar a cidade de sua época, pois em sua tela vemos menos construções, habitantes e movimento do que o apresentado na década de 1930 por Eduardo Dias.

Sobre a abordagem de Martinho de Haro, comenta Prade (2007, p. 68)

[...] as paisagens de Martinho de Haro foram pintadas num contexto natural anterior ao da atual Florianópolis, agora ‘desoladas e desoladoras’ do ponto de vista arquitetônico, muito embora ele as tenha visto e sentido, agora historicamente falando, no início da progressiva dilapidação do patrimônio cultural da cidade, chegando a explicitá-la em algumas de suas obras.

Segundo Ayala (1972 apud MAKOWIECKY, 2012, p. 176) Martinho de Haro não buscava “registrar o documento histórico, mas o documento sensível”, o que nos leva a crer que o artista expressou na obra a maneira como se sentia diante daquela paisagem. Como discorre Makowiecky (2012, p. 172),

uma das coisas que mais desolava Martinho era saber ou presenciar a destruição de um monumento, era ver que suas queridas ruas do centro eram inutilmente mutiladas e destruídas [...] À medida que aconteciam as destruições implacáveis, mais o artista se apegava a sua Desterro, onde nada lhe escapava.

Com a interdição definitiva da ponte a partir do ano de 1991 (SANTA CATARINA), ela se tornou um lugar de *não-travessia*, assim como a retratada por de Haro, “transformou-se numa ponte do olhar, num lugar de contemplação. Restou a ela continuar o seu papel como cartão-postal” (COELHO, 2006, p. 285). Essa função de “cartão-postal” ou de “símbolo da cidade” é ainda hoje evidente; a imagem da ponte é utilizada em campanhas publicitárias diversas, especialmente no setor turístico. Tal exploração é coerente com o conceito de “espetáculo” presente na obra analisada por meio da sugestão de uma tenda de circo ao final da ponte.

A interdição da ponte e, conseqüentemente, o declínio do movimento em torno de suas cabeceiras, tornou a paisagem pintada por Martinho de Haro muito semelhante à atual. A construção de três pontes para ligar a ilha ao continente florianopolitano resultou na troca do modal de transporte marítimo pelo rodoviário, restando pouco movimento de embarcações pela baía, assim como apresentado pelo artista. A fragilidade da ponte de Martinho de Haro condiz com a atual situação de recuperação compulsória de sua estrutura, assim como o receio popular com relação ao futuro da construção e da cidade e as questões de mobilidade urbana deficiente que “param a cidade” diariamente, tornando-a tão estagnada quanto aquela pintada pelo artista.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise do texto visual escolhido e da posterior complementação com informações externas a ele, pudemos observar “o fato de as marcas do contexto estarem no próprio texto” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 216) e o quanto a imagem carrega de informação referente ao discurso, trajetória e visão do enunciador, ainda que ele não tenha tal intenção. Pudemos observar também a relevância da elaboração dos esquemas visuais para a análise do texto visual, assim como a força da estrutura-base da imagem, que carrega consigo muito dos sentidos que serão posteriormente depreendidos do texto.

A paisagem presentificada na imagem escolhida para esta análise está entre aquelas que fazem parte de nosso cotidiano e que, por isso, se apresentam como um desafio para a leitura, visto que tendemos a abordá-las de maneira superficial ou óbvia, já que acreditamos sermos “íntimos” delas. Por isso, uma referência teórica para a leitura de imagens se mostrou uma importante ferramenta, já que nos levou a considerar elementos e relações que de outra maneira poderíamos ignorar. Ainda assim, diante da complexidade do texto visual, acreditamos ser esta apenas uma das possibilidades de leitura da imagem em questão e sugerimos, para trabalhos futuros, novas abordagens para a leitura do texto visual sobre o qual nos debruçamos, bem como a leitura de imagens relacionadas, como as que presentifiquem a Ponte Hercílio Luz, outras paisagens de Florianópolis ou outros “cartões postais” desta e de outras cidades e também outras obras de Martinho de Haro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Djanira Maria Martins de. **Hercílio Luz**: uma ponte integrando Santa Catarina. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981. 172 p.

COELHO, Mário César. A ponte cartão-postal. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera Regina Martins. **A Casa do baile**: estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 281-300.

CORRÊA NETO, Ylmar. **A Florianópolis de Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007, 72 p.

MAKOWIECKY, Sandra. **A Representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. 1. ed. Florianópolis: DIOESC, 2012. 474p.

PRADE, Péricles. Cidade, paisagem e memória na figuração lírica de Martinho de Haro. In: CORRÊA NETO, Ylmar. **A Florianópolis de Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007, p. 66-72.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra Regina. **Imagem também se lê**. São Paulo: Edições Rosari, 2005. 192 p.

_____. Imagem também se lê. In: DA ROS, Silvia Zanatta; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa Vieira (Org.). **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação**: sujeitos e (em) experiência. 1. ed. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006, v. 11, p. 209-220.

_____. Leitura de uma foto: a eloquência de Pierre Verger. In: SEMINÁRIO LEITURA DE IMAGENS PARA A EDUCAÇÃO: múltiplas mídias, V, 2012, Florianópolis. **Anais**. p. 194-206.

SANTA CATARINA. DEINFRA. Departamento de Infra Estrutura do Estado de Santa Catarina. **Histórico da Ponte Hercílio Luz**. Disponível em: <http://www.deinfra.sc.gov.br/jsp/informacoes_sociedade/ponte_HercilioLuz.jsp>. Acesso em: 2 mar. 2016.