

# LENDÔ A LATA DE SARDINHA DE ALEXANDRE WOLLNER: A APLICAÇÃO DO MÉTODO DE ARMINDO TREVISAN NO DESIGN VISUAL

Airton Jordani Jardim Filho – UDESC<sup>1</sup>  
Adreson Vilson Vita de Sá – UFRGS<sup>2</sup>

## RESUMO

O presente artigo objetiva apresentar a aplicação, a um objeto cotidiano (o rótulo das sardinhas em lata da marca Coqueiro), do método de leitura de obra de arte de Armindo Trevisan, um conjunto de cinco diferentes abordagens (biográfico-intencional, cronológico-estilística, formal, iconográfica e iconológica). Sua função é auxiliar o indivíduo a ter uma interpretação mais apurada da obra a ser lida, a partir do conhecimento de sua relação com o contexto em que se insere. Com a aplicação do método – idealizado para imagens artísticas – em uma imagem do cotidiano, este trabalho apresenta sua colaboração para a viabilização da prática do exercício, junto aos alunos, tanto da leitura de imagens artísticas, quanto estéticas, como forma de fomentar a aculturação visual do indivíduo e, por consequência, da sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alexandre Wollner, Design Visual, Armindo Trevisan, Leitura de Imagens, Artes Visuais.

## APRESENTAÇÃO

Quantas vezes, em frente a uma obra de arte, sentimo-nos insuficientes para realizar uma análise minimamente sistematizada daquela imagem? Quantas vezes ficamos “sem entender” a mensagem contida em um trabalho artístico contemporâneo – como uma instalação, um *graffiti* ou um *happening*? Há quem prefira atribuir a pouca capacidade de compreensão ao fato de que a arte contemporânea não possui a mesma qualidade ou, até mesmo, uma suposta falta de “habilidade” de seu autor. Seriam, então, aquelas obras invariavelmente citadas como exemplo de arte — normalmente trabalhos renascentistas,

---

<sup>1</sup> Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Centro de Artes (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design, (PPGDESIGN/CEART/UDESC). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação, pelo SENAC/RS. Graduado em Licenciatura em Educação Artística: Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro do Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares (NEST/CEART/UDESC).

<sup>2</sup> Mestrando em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design (PGDesign/UFRGS). Especialista em Expressão Gráfica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Design Instrucional para EaD Virtual, pela Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI). Graduado em Artes Visuais pela UFRGS e Desenho Industrial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

barrocos ou neoclássicos, por exemplo — mais aprazíveis, esteticamente falando? Seriam as obras de arte consagradas, passíveis de uma maior aceitação — até mesmo em função da familiaridade e do senso comum — por parte do público? É possível que a resposta para ambas as perguntas seja sim. Mas é importante ressaltar que este sentir de forma aprazível e essa aceitação não acontecem de forma racional, resultado de reflexão e crítica. Muito antes pelo contrário: o indivíduo restringe-se, na maioria das vezes, ao “gostei” ou “não gostei”, seja por falta de subsídios mínimos para uma reflexão devidamente fomentada, seja pela maneira como o senso comum lida com tais questões.

O problema da falta de conhecimento para uma leitura minimamente estruturada não é exclusivo do universo das obras de arte - embora seja neste momento que esta carência torna-se mais evidente. A maioria dos indivíduos adultos no Brasil é incapaz de realizar uma leitura adequada de qualquer imagem, inclusive aquelas presentes em seu dia-a-dia.

RAMALHO E OLIVEIRA (2006, p. 209) afirma que

ao se estudar a questão do acesso às imagens estéticas, percebe-se que os indivíduos, em geral, mostram-se destituídos de um referencial mínimo para fazer leituras sistematizadas; em consequência, embora sejam diversos os modos de acesso às imagens, nem todos se apoiam em fundamentos específicos; alguns deles ficam restritos à mera intuição.

Assim como a leitura do texto verbal, a leitura de imagens deveria fazer parte do cotidiano das escolas. O que se vê, no entanto, é exatamente o contrário: quando a criança começa a se apropriar do mundo das letras, o mundo das imagens é colocado imediatamente em um segundo plano. As imagens são utilizadas – quando são – como ilustração para o texto verbal. Recortadas de uma revista antiga ou buscadas aleatoriamente na internet e impressas com qualidade imprópria típica das impressoras domésticas – a exceção dos domínios da disciplina de artes, ela recebe importância de mera coadjuvante no percurso escolar das crianças e dos adolescentes (JORDANI J. FILHO, 2014). Destas questões deriva o interesse pelas imagens ordinárias do cotidiano e a forma como devem ser abordadas na escola. É só através da abordagem transdisciplinar da cultura visual no currículo do ensino regular que teremos uma resposta ao problema do consumo despreparado de imagens.

Trata a presente análise da leitura de um texto visual cotidiano e negligenciado pelas leituras de imagem exercitadas pelos professores em sala de aula; um objeto cotidiano e de fundamental importância em qualquer sociedade de consumo: um rótulo de uma embalagem de alimento, neste caso, sardinhas em lata. É importante ressaltar que não se trata de fazê-lo em detrimento das imagens artísticas, mas como complemento. Um rótulo como o que é o objeto deste estudo carrega diversas funções, efeitos de sentido e qualidades sensíveis.

A principal referência teórica utilizada neste trabalho é método de TREVISON (2002) para a leitura de obras de arte. Embora destinado inicialmente à apreciação de obras de arte,

é importante destacar que a imagem artística e imagem estética, na condição de linguagem visual, se equivalem (JORDANI J. FILHO, 2014). Sobre a leitura visual, TREVISAN (2002, p. 113) afirma que “é ilusão supor que se aprende a falar e a escrever, mas que não se aprende a ver! Digamos então: existe uma língua que se fala e uma língua que se vê. Ver é também interpretar. Noutras palavras, existe uma leitura visual. O próprio fenômeno básico da cultura é a linguagem. [...] Nossos olhos também são culturais. Nascem incompletos como o próprio organismo, que necessita ser introduzido no mundo por outros seres humanos”.

A seguir, apresentaremos um pouco mais do método de TREVISAN (2002) e sua aplicabilidade prática.

## **1. COMO APRECIAR A ARTE, POR ARMINDO TREVISAN**

Armindo Trevisan nasceu em Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 1933. É doutor em filosofia pela Universidade de Fribourg (Suíça) e foi professor de História da Arte e Estética na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), de 1973 a 1986 – tendo lecionado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, até 1999. (PROJETO PROIN, 2015)

Lançado originalmente em 1990, seu livro intitulado “Como apreciar a arte” (2002) já teve diversas edições e reimpressões e logo tornou-se referência como um eficiente método de leitura de obras de arte, tanto para leigos, quanto para estudantes de artes visuais.

Segundo o autor, o livro é “uma antologia comentada de depoimentos, observações e análises críticas sobre a Arte” (TREVISAN, p. 11, 2002). Ainda segundo o autor, sua finalidade é persuadir as pessoas de que a arte é, antes de mais nada, uma experiência ao alcance de qualquer indivíduo, e que o estudo de sua história e da estética reserva surpresas aos que desejam penetrar-lhes a intimidade.

O autor lembra, em seu livro, as palavras de Antoni Gaudí<sup>3</sup>: “As coisas científicas demonstram-se e ensinam-se por meio de princípios; os fatos, pela experiência. A ciência aprende-se com princípios; a arte, com exemplos”. TREVISAN (2002) traz esta citação para demonstrar o quanto é fundamental o acesso a um repertório artístico e visual para o aprendizado da arte. Além disso, o autor destaca o fato de que “os jovens não sabem mais desenhar” e ainda, segundo ele, isso é o fruto de uma educação racionalista e livresca.

Além do método propriamente dito, TREVISAN apresenta outros aspectos relevantes e complementares não apenas para a leitura de imagem, mas para uma melhor fruição da arte de maneira geral. O autor dedica o primeiro capítulo ao que chama de iniciação artística e o segundo, ao que chama de emoção estética. O terceiro e último capítulo é dedicado à leitura de imagem, e é sobre ele que trataremos a seguir.

---

<sup>3</sup> Antoni Gaudí. (1852 – 1926) Arquiteto catalão, (CRIPPA, 2003)

## **2. UMA LEITURA COMPOSTA POR VÁRIAS LEITURAS**

No capítulo 3 de seu livro “Como apreciar a arte” (2002, p. 113), TREVISAN afirma que “existe uma língua que se fala, e uma língua que se vê”. Segundo ele, ver também está relacionado a interpretar e, o resultado dessa combinação entre ver e interpretar é a chamada leitura visual. Ainda segundo o autor, “os olhos também são culturais”, ou seja, enxergamos não apenas o que o ser humano vê biologicamente, a partir da captura da luz pelas células fotorreceptoras que transformam a energia luminosa em impulsos nervosos levados pelo nervo óptico para o cérebro. Porque ao chegar no cérebro, tais impulsos são interpretados e, sobre esta interpretação incide nossas lembranças, nosso repertório e história pregressa. A decodificação visual pressupõe o conhecimento e a assimilação de padrões expressivos, peculiares a determinada cultura. “Se é verdade, então, que a obra de arte comporta múltiplas facetas, também as comporta sua leitura” (IDEM, p. 117). Tais facetas são divididas pelo autor em cinco vias de acesso ou, ainda, modalidades de leitura.

### **2.1 A Leitura Biográfica-Intencional**

TREVISAN (2002) acredita que, até certo ponto, conhecer minimamente a biografia de um artista pode ajudar a compreender sua obra. Isso porque obra e artista são indissociáveis e, por consequência, sua vida pessoal e sua carreira/trajetória artística, da mesma forma. As ideias estéticas dos artistas, suas pretensões conscientes, também devem merecer atenção, quando reveladas, pois o processo e a intenção tem influência direta no resultado, neste caso, a obra de arte. O autor cita como exemplo, ainda, os *cadernos* de Leonardo da Vinci – artista renascentista italiano – onde o artista registrava anotações fundamentais para a compreensão da dimensão que sua obra teve não apenas em seu próprio tempo, como na capacidade que tem, ainda hoje, de influenciar indivíduos em todo o mundo. Outro exemplo comentado pelo autor são as cartas trocadas por Vincent Van Gogh<sup>4</sup> e seu irmão, Theo.

### **2.2 A Leitura Cronológico-Estilística**

TREVISAN (2002) reafirma a ideia de que os artistas são influenciados pelas idéias de seu tempo, em especial por seus modos de ver. O autor cita como exemplo, neste caso, o rinoceronte de Dürer<sup>5</sup>: sua xilogravura<sup>6</sup>, criada em 1515 – sem nunca ter visto o animal

---

<sup>4</sup> Vincent van Gogh (1853 – 1890). Pintor e desenhista holandês, um dos três expoentes máximos do pós-impressionismo. (CHILVERS, 2001, p. 225)

<sup>5</sup> Albrecht Dürer (Alemanha, 1471 – 1528) Artista gráfico e pintor alemão, o maior expoente da arte renascentista na Europa setentrional (CHILVERS, 2001, p. 165)

<sup>6</sup> A xilogravura de um rinoceronte executada por Albrecht Dürer em 1515 foi um marco não apenas artístico mas também para a zoologia. A representação, que tinha diversos equívocos, tornou-se durante dois séculos imagem padrão de um rinoceronte, influenciando naturalistas e toda acultura do período. Apenas durante o século XVIII os europeus tomaram conhecimento da real aparência de um rinoceronte (MARTINS, 2014, p. 199)

pessoalmente – foi referência, em todo o continente europeu até 1789, quando finalmente James Heath<sup>7</sup> produz um desenho “ao vivo”, ainda assim carregado de preconceitos e influências, herdados, também, de Dürer. Em resumo, a leitura cronológico-estilística se baseia no fato de que todo artista estabelece, em seu trabalho, um diálogo entre o que lhe ensinaram a ver – em sua formação – e o que ele próprio vê.

### **2.3 A Leitura Formal**

O objeto artístico, por princípio, implica uma organização de diversos elementos, os quais, por si, constituem entidades complexas e organizadas. Neste sentido, é possível apontar uma semelhança entre a forma artística e a forma do próprio ser humano, onde a personalidade é mais do que a soma das partes que a compõem. Ao longo da história da arte, os artistas ocidentais empenharam-se por encontrar uma proporção privilegiada, cuja origem estivesse na natureza – representada pela sequência de Fibonacci ou pelo retângulo áureo (TREVISAN, 2002).

Feito tanto consciente, quanto inconscientemente, a forma trata do arranjo – de maneira decorativa – dos mais variados elementos de que o artista dispõe para se expressar. Além disso, a leitura formal é, também, uma leitura estrutural: a partir de linhas e formas, o artista estrutura a imagem, atribuindo ao todo ou à partes mais ou menos peso, ritmo, volume, entre outros.

Ainda com relação a leitura formal, é importante lembrar que ela contém, ainda, elementos de outras leituras: ela é obrigada a abranger os elementos não formais que também a estruturaram. É possível citar como exemplo a questão das convenções ocidentais de leitura, por exemplo. Para a maioria dos artistas ocidentais, a leitura se dá obedecendo os seguintes sentidos: da esquerda para a direita, de cima para baixo. Isso impacta diretamente na disposição dos elementos em determinada composição, ainda que o artista o faça, até mesmo, inconscientemente.

### **2.4 A Leitura Iconográfica**

Segundo PANOFSKY (1986, p. 47), “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. Com base neste conceito, TREVISAN (2002) acredita ser necessário que o leitor tenha conhecimentos iconográficos prévios, para realizar a leitura de determinada obra. O autor cita como exemplo, obras de arte de cunho religioso, como aquelas intituladas “Anunciação”. Para que se possa compreender a cena retrata em sua plenitude, é necessário reconhecer na obra as figuras do anjo Gabriel e de Maria, assim como é preciso conhecer o que estas figuras representam dentro da crença católica. O autor alerta, no entanto, que não se trata apenas de iconografia religiosa pois, segundo ele, é preciso saber tudo que pudermos das origens e

---

<sup>7</sup> James Heath (Inglaterra, 1757 – 1834). Gravador inglês. (EDINBURGH UNIVERSITY LIBRARY, 2015)

circunstâncias de uma obra de arte.

Ainda segundo PANOFSKY (1986), a iconografia pode ser dividida em três níveis temáticos – ou de significado: o nível natural, o nível convencional e o intrínseco ou conteúdo. O nível natural é formado por elementos representativos de objetos naturais como seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas, entre outros. Já o nível convencional trata de ligar os motivos artísticos a assuntos e conceitos, baseado, como o próprio nome diz, em convenções. Por fim, intrínseco ou conteúdo remete a princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, classe social, religião ou filosofia.

Desta forma, faz-se necessário conceituar iconologia, no próximo tópico, o que corresponde, ainda, à sugestão de roteiro de leitura de TREVISON (2002).

## **2.5 A Leitura Iconológica**

PANOFSKY (1986, p. 53) afirma que a descoberta e interpretação de valores “simbólicos” (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia”.

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (PANOFSKY, 1986, p. 54).

Por sua vez, TREVISON (2002) entende que quanto mais familiaridade o leitor tiver com documentos que abordem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação, mais acurada será sua leitura iconológica de determinada imagem.

No entanto, é importante lembrar que a leitura iconológica é, por sua natureza, uma leitura polifônica. Ou seja, outro autor lê a mesma imagem diversamente.

## **3. A LATA DE SARDINHA COQUEIRO, POR ALEXANDRE WOLLNER**

A imagem escolhida como objeto de leitura para este trabalho é o conjunto de rótulos para as latas de sardinha da marca coqueiro, produzido por Alexandre Wollner, em 1958. O trabalho com as latas de sardinha de Wollner foi utilizado pela empresa durante mais de quatro décadas e “praticamente não recebeu modificações até fins do ano 2000” (WOLLNER, 2003, p. 133).



Figura 1: O conjunto de rótulos criado por Alexandre Wollner para as latas de sardinha da marca Coqueiro

Fonte: WOLLNER, 2003.

Para se ter uma ideia da adequação e pertinência do trabalho de Wollner, com o rótulo para sardinha em lata Coqueiro, é importante atentar ao fato de que durante mais de quarenta anos o grafismo na embalagem permaneceu o quase o mesmo. Já de 2000 a 2015 - em torno de quinze anos - ele já sofreu, pelo menos, três modificações (COQUEIRO, 2015).



Figura 2: Alguns dos rótulos da sardinha em lata Coqueiro, de 1937 a 2014.

Fonte: COQUEIRO, 2015.

Desta forma, optou-se por realizar esta leitura com a imagem criada por Alexandre Wollner, seja pela sua relevância como profissional pioneiro na história do design visual brasileiro, seja pela capacidade de seu trabalho - neste caso, o rótulo - em se manter por tanto tempo como imagem relevante do cotidiano, um objeto presente na vida de milhares de famílias brasileiras.

### 3.1 Leitura Biográfica-Intencional

Alexandre Wollner foi um dos pioneiros na formação do design visual moderno brasileiro. Junto com nomes como João Carlos Cauduro, Fernando Lemos, Aloisio Magalhães, Geraldo de Barros e Ruben Martins, foi responsável pelo surgimento de uma identidade do design visual brasileiro.

Por iniciativa Barros e Martins, em parceria com Walter Macedo, em 1958 foi estruturado o *forminform* (com f minúsculo, segundo queriam seus idealizadores), que é “frequentemente citado como o primeiro escritório de design no Brasil” (CARDOSO, 2008, p. 183). Wollner, recém chegado da Alemanha, depois de ter estudado na *Hochschule für Gestaltung (HfG)*<sup>8</sup>, associa-se ao grupo.

Impulsionado pelo clima empreendedor que dominava o Brasil no final dos anos 1950, o escritório viria a acolher uma série de outros colaboradores importantes para a evolução posterior do campo profissional do design (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2015).

Wollner foi aluno da primeira turma do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, criado por Pietro Maria Bardi em 1951. Fez parte de uma das primeiras turmas da Escola de Ulm, que serviu de modelo para as primeiras escolas de design do Brasil. Entusiasmado com os planos de Juscelino Kubitschek, voltou ao Brasil determinado a criar uma nova consciência industrial, alavancada pelo design. [...] Foi também um dos responsáveis pela parcela mais representativa da produção de projetos de identidade corporativa do Brasil (STOLARSKI, 2005, p. 11).

Em sua autobiografia (WOLLNER, 2003), Alexandre Wollner conta que sua viagem de estudos na Alemanha surgiu com uma visita de Max Bill<sup>9</sup> ao Brasil, em 1953. Bill veio ao Brasil divulgar seus trabalhos, mas aproveitou a visita para perguntar à Pietro Maria Bardi<sup>10</sup> se algum brasileiro estaria apto a estudar em Ulm. A indicação inicial de Bardi foi, segundo o próprio Wollner, Geraldo de Barros (WOLLNER, 2005 apud STOLARSKI, 2005, p.39). Por motivos pessoais, Barros não pode ir e o próximo indicado natural de Bardi era o próprio Wollner.

Conhecido por sua atuação como designer há mais de 50 anos no Brasil, poucos sabem que até receber a bolsa de estudos e ir para a Escola de Ulm, Wollner era visto como uma revelação das artes visuais no Brasil. Estudou no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), criado no Museu de Arte Assis Chateubriand de São Paulo (MASP). Posteriormente, interessado no movimento concretista, vinculou-se, em 1953, ao Grupo Ruptura, e apresentou suas obras construtivas na 2ª Bienal Internacional de São Paulo. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2015).

### **3.2 Leitura Cronológico-Estilística**

Alexandre Wollner teve sua formação em design na Alemanha, em um momento em que o design europeu – e, principalmente, alemão – era grande referência na cultura mundial pós-guerra. O período de estudos em Ulm e a descoberta do design visual como ofício fizeram com quem Wollner retornasse da Europa com uma visão diferente da que tinha ao deixar o país.

---

<sup>8</sup> Em tradução livre, “Escola Superior da Forma”.

<sup>9</sup> Max Bill (Suíça, 1908-94) Arquiteto, escultor, pintor, designer, teórico (STOLARSKI, 2005, p. 78)

<sup>10</sup> Pietro Maria Bardi (Itália, 1900-99) Jornalista, escritor, marchand, professor. (STOLARSKI, 2005, p. 78)

É neste mesmo período que parte dos artistas que atuavam no Brasil – tais como Lygia Pape, Fernando Lemos, Amilcar de Castro e Geraldo de Barros – além do próprio Wollner – começaram a voltar-se para o design visual, em virtude da expansão dessa área de atuação profissional na Europa e nos Estados Unidos.

O reflexo do estilo modernista do design visual de Wollner no final dos anos 1950 está explicitamente representado em seu rótulo para as sardinhas em lata Coqueiro. A preferência de Alexandre Wollner no uso de cores primárias chapadas, formas geométricas simples e uma tipografia tipicamente modernista dão a exata noção do que o design visual moderno buscava, tanto em termos de estilo, quanto de linguagem na época.

### **3.3 Leitura Formal**

Baseado na premissa do design moderno de que a “forma segue a função”, todos os elementos compositivos no trabalho de Wollner apontam para a busca da simplicidade como chave para a funcionalidade. O designer opta pelo uso de uma tipografia não-serifada, tanto para as informações a respeito da empresa e do produto, quanto para a marca Coqueiro, propriamente dita.

O uso de cores é restrito ao preto e as cores puras (ou primárias psicológicas) e busca a funcionalidade e o racionalismo com seu rígido alinhamento à esquerda e sua disposição geométrica. Cada rótulo apresenta apenas duas cores: a cor predominante, que varia entre verde, amarelo e vermelho e expressa o tipo de conteúdo no interior da lata – sardinhas ao molho de limão, ao molho de tomate ou em óleo vegetal – e o preto, utilizado predominantemente para o texto.

A cor é utilizada, ainda, para delimitar áreas que formam, a partir da diferença causada pelo preenchimento e sua ausência em determinadas áreas, figuras geométricas básicas, derivadas ou similares ao triângulo. Essas figuras geométricas compõem uma forma simplificada de um peixe, que é desenhado apenas com a oposição entre o preenchido e o não preenchido com a cor.

Nesta disposição, inclusive, o símbolo da marca, um coqueiro – igualmente formado pela organização de formas geométricas – fica localizado no canto superior direito do rótulo e que, por sua forma circular e posição dentro do desenho do peixe estilizado, é facilmente visto como parte da composição, representando o olho do peixe.

### **3.4 Leitura Iconográfica**

A forma das latas que servem de invólucro para as sardinhas é muito semelhante – apresentando apenas pequenas diferenças – entre todas as marcas disponíveis no mercado. Isso, por si só, acaba por criar assim uma convenção, o que poderia ser identificado como um significado expressional. Como explica PANOFSKY (1986, p. 48), “difere do fatual por ser apreendido, não por simples identificação, mas por ‘empatia’. Para compreendê-lo preciso de uma certa sensibilidade, mas essa é ainda parte de minha experiência prática, isto é, de

minha familiaridade cotidiana com objetos e fatos. Assim, tanto o significado expressional como o fatual [...] constituem a classe dos significados primários ou naturais".

A forma simplificada do peixe, criada a partir das áreas preenchidas com cor em contraposição as áreas sem cor, serve como um reforço para o significado que o formato da lata traz consigo, ou seja, de que a lata contém peixes em seu interior.

Além disso, aqui se identifica uma questão relacionada ao significado intrínseco ou de conteúdo: a simplicidade das formas, o uso de fontes não serifadas e a distribuição espaçada e equilibrada dos elementos compostivos, ainda que relativos a uma leitura formal também contribuem para uma percepção a respeito do conteúdo. Culturalmente falando, desde o auge do modernismo até os dias de hoje, pode-se afirmar que esse tipo de disposição dos elementos é percebida pelos leitores, de maneira geral, como algo sofisticado e elegante. Essa percepção tornava não somente a lata, mas a toda a comunicação visual desenvolvida por Wollner um diferencial entre seus concorrentes, em um mercado muito semelhante onde qualquer valor agregado passa a ter um grande peso no processo de escolha do consumidor ou, em neste caso, do leitor.

### **3.5 Leitura Iconológica**

No contexto dos dias atuais, mesmo que ainda se tenha uma percepção de que a simplicidade das formas remeta ao elegante e sofisticado, os rótulos de Wollner apresentam um resultado que pode ser considerado, por alguns, visualmente pobre.

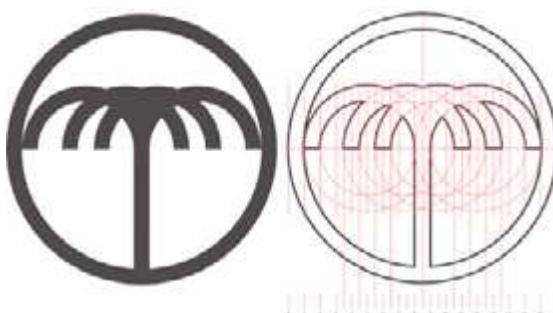


Figura 4: O símbolo desenvolvido por Alexandre Wollner para a marca Coqueiro (esquerda) e seu sistema construtivo, formado por círculos e semi-círculos (direita).

Fonte: WOLLNER, 2003.

São utilizados poucos recursos de cor e texturas, motivado não apenas pela vertente modernista do design de Alexandre Wollner, mas também pelas limitações técnicas que os processos de produção de embalagens enlatas impingiam ao profissional do design gráfico no final dos anos 1950. Justamente pelo contrário: em sua época e contexto de lançamento, o trabalho de Wollner obteve um impacto positivo nos consumidores da marca, já tradicionalmente reconhecida pelos consumidores em geral como um produto de boa qualidade.

A Coqueiro pediu-nos para criar uma linguagem visual para as embalagens e sua comunicação publicitária. Esta chance de unificar toda a *gestalt*<sup>11</sup> de uma indústria foi uma oportunidade rara na época, 1958. Os anúncios foram veiculados na revista Manchete do mesmo ano (WOLLNER, 2003, p. 133).

A comunicação visual para a marca Coqueiro de sardinhas em lata – composta não apenas pelas embalagens, mas também pela linguagem a ser utilizada nos anúncios publicitários da marca – rapidamente tornou-se uma referência visual. A embalagem criada por Alexandre Wollner prevaleceu em uso, sem modificações, por mais de quatro décadas. O resultado do trabalho do designer reflete a realidade do design visual brasileiro dos anos 1950: uma atividade ainda embrionária, mas igualmente desbravadora.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A cultura visual apresenta-se nos mais diversos lugares e objetos, nas mais diversas formas, inclusive em objetos ordinários do cotidiano. Realizar uma leitura visual sistematizada de um rótulo de sardinhas em lata ainda pode ser considerada uma ação restrita a trabalhos acadêmicos nas áreas de design gráfico e artes visuais.

Os rótulos de produtos alimentícios, por seu turno, são parte do dia-a-dia de todas as famílias brasileiras e merecem mais atenção pelos condutores da formação das novas gerações, até mesmo como forma de estímulo a sua criticidade, espírito de cidadania e entendimento da cultura visual.

Por outro lado, é fundamental perceber a importância que o design visual tem dentro da cultura visual. O projeto original de Alexandre Wollner demonstrou, principalmente ao levarmos em conta seu contexto, maturidade profissional ímpar, tendo sido perene como se imagina que os produtos eficientes em comunicação visual devam ser. O fato do rótulo sofrer diversas alterações depois que o trabalho original de Wollner foi substituído pode representar, na prática, o que a falta dessa maturidade pode significar: trabalhos datados, pouco relevantes e a constatação de um valor custo x benefício bem maior do que se imaginava ao final do processo.

Em suma, o que buscamos, com a realização deste trabalho, é fomentar e incentivar leituras semelhantes para estimular ainda mais a discussão a respeito da cultura visual brasileira. Isso porque com a aplicação do método – inicialmente idealizado para imagens artísticas – em uma imagem do cotidiano, este trabalho colabora para a viabilização e disseminação da prática do exercício, junto aos alunos, tanto da leitura de imagens artísticas, quanto estéticas, como forma de fomentar a aculturação visual do indivíduo e, por consequência, da sociedade.

---

<sup>11</sup> *Gestalt* é uma palavra alemã que em tradução livre significa “forma”. No caso desta fala de Alexandre Wollner, está relacionada com a ação de dar forma, configurar a maneira como a marca era expressada visualmente, tanto através de suas embalagens, quanto de sua comunicação visual como um todo.

**REFERÊNCIAS:**

- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design.** São Paulo: Blucher, 2008.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COQUEIRO. **Tradição e história.** Website oficial da Empresa. Disponível em: <<http://www.coqueiro.com.br/tradicao-e-historia/>>. Acesso em: jun. 2015.
- CRIPPA, Maria Antonietta. **Antoni Gaudí:** da natureza à arquitetura. Köln: Taschen, 2003.
- EDINBURGH UNIVERSITY LIBRARY. The Walter Scott Digital Archive. Disponível em: <<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/>>. Acesso em: jun. 2015.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Artes Visuais. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: jun. 2015.
- JORDANI J. FILHO, Airton. Não me amarra dinheiro não, mas a cultura. In: VII Seminário Leitura de Imagens para a Educação: múltiplas mídias, 2014, Florianópolis. **Anais do VII Seminário Leitura de Imagens para a Educação: múltiplas mídias.** Florianópolis: UDESC, 2014. v. 1. p. 7-18.
- MARTINS, Roberto de Andrade. O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência. In: **Filosofia e História da Biologia.** São Paulo, v. 9, n. 2, p. 199-238, 2014.
- PANOFSKY, E. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1986.
- Projeto PROIN do Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_2/autores3/index01.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/autores3/index01.html)>. Acesso em: jun. 2015.
- RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra Regina. Imagem também se lê. In: Silvia Zanatta Da Ros; Kátia Maheirie; Andréa Vieira Zanella. (Org.). Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência. 1ed. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006, v. 11, p. 209-220.
- STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 112p.
- TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte:** do saber ao sabor: uma síntese possível. Porto Alegre: AGE, 2002. 3a. edição. 185p.
- \_\_\_\_\_. Blog do Autor. Disponível em <<http://armindotrevisan.blogspot.com.br>>. Acesso em: jun. 2015.
- WOLLNER, Alexandre. **Alexandre Wollner:** design visual 50 anos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 336 p.