



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Cássia Mota de La Houssaye

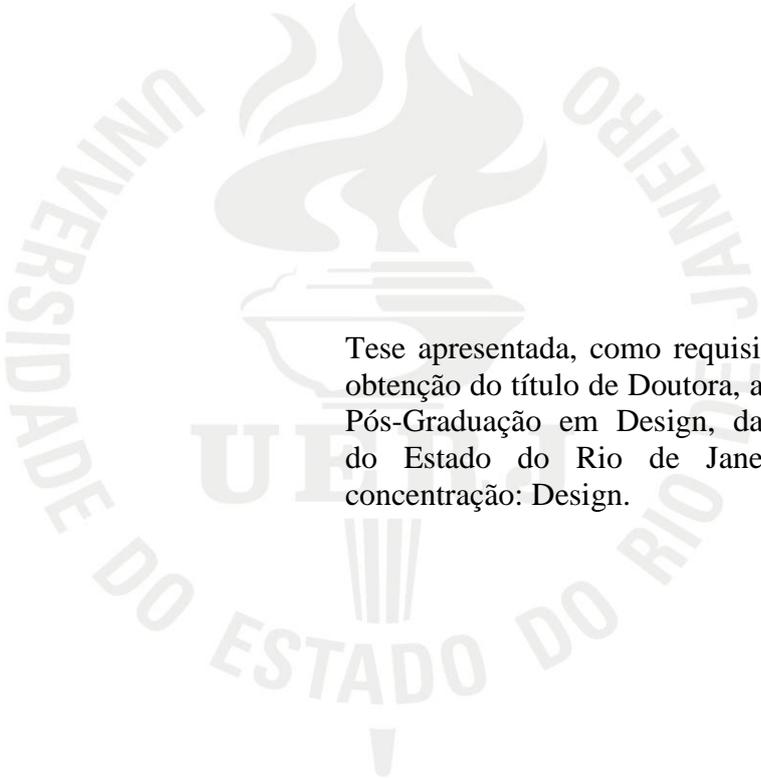
**Conjecturando futuras relações entre design e propriedade intelectual**

Rio de Janeiro

2019

Cássia Mota de La Houssaye

**Conjecturando futuras relações entre design e propriedade intelectual**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof. Dra. Zoy Anastassakis

Coorientadora: Prof. Dra. Patrícia Peralta

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

L111 La Houssaye, Cássia Mota de.

Conjecturando futuras relações entre design e propriedade intelectual /  
Cássia Mota de La Houssaye. - 2019.

208 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Zoy Anastassakis.

Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola  
Superior de Desenho Industrial.

1. Propriedade intelectual- Teses. 2. Design e propriedade intelectual –  
Teses. 3. Propriedade industrial - Teses. I. Anastassakis, Zoy. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho  
Industrial. III. Título.

CDU 347.78

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Cássia Mota de La Houssaye

**Conjecturando futuras relações entre design e propriedade intelectual**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em: 09 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Zoy Anastassakis (Orientadora)

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

---

Profa. Dra. Patrícia Peralta (Coorientadora)

Instituto Nacional da Propriedade Industrial

---

Prof. Dr. Daniel Portugal

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

---

Prof. Dr. Marcos Martins

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

---

Prof. Dr. Leandro Malavota

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

---

Prof. Dr. Edson Rufino

Universidade Federal do Espírito Santo

Rio de Janeiro

2019

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a toda minha família,  
em especial à criança que agora gesto em mim.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda a minha família o apoio incondicional nesta longa jornada de estudos e dedicação ao doutorado: ao meu marido Médéric, à minha mãe Sirley, ao meu pai Antônio Carlos e aos meus irmãos Livia e Tiago, pois sem eles certamente eu não teria chegado onde cheguei hoje. Aos meus sogros, Karl e Jocelyne, agradeço a valiosa ajuda bibliográfica internacional. E a minha filha, Cécile, que mesmo antes de nascer me incentivou a entregar o melhor de mim para que esta tese fosse realizada no seu tempo.

Às professoras Zoy Anastassakis e Patricia Peralta, agradeço a orientação e os valiosos comentários tecidos ao longo desses últimos anos. Aos professores Leandro Malavota, Marcos Martins, Daniel Portugal, Paulo Reyes e Edson Rufino agradeço a disponibilidade e o interesse em compor a banca de defesa, e também as sugestões dadas no momento da qualificação, que foram de extrema importância para o desenvolvimento do texto.

Agradeço ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial o ambiente de trabalho inspirador que tem proporcionado e a motivação para que seus funcionários realizem suas aspirações pessoais e profissionais, e ainda a dedicação parcial de jornada concedida nos últimos meses, fundamental para que pudesse empregar melhor meu tempo na escrita da tese. Aos colegas de trabalho, agradeço a troca constante sobre os temas abordados na pesquisa, em especial ao Carlos Mauricio Ardisson e à Patrícia Saboia, e a todos os servidores da Coordenação de Recursos e Nulidades e da Divisão Técnica de Exame IX. Aos colegas da Academia de Propriedade Intelectual e do grupo Observatório de Sinais Distintivos em Propriedade Intelectual e Estudos Transdisciplinares os interesses compartilhados.

Agradeço também ao Programa de Pesquisa em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, aos seus professores e funcionários, e aos coordenadores João de Souza Leite e Bárbara Szaniecki, o zelo em manter a qualidade de suas atividades mesmo durante a crise educacional que a UERJ tem enfrentado nos últimos tempos. Aos colegas do Laboratório de Design e Antropologia, o contínuo trabalho de disseminação e pesquisa. Aos colegas de doutorado, em especial Moema Oliveira, Cristina Cavalo, Renata Perim, Mariana Costard, Eliezer Nascimento, Maria Cristina Ibarra, Marina Siritto, Imaira Portela, Liana Ventura, Bibiana Serpa, Flavia Secioso e demais membros do LaDA agradeço o aprendizado e os momentos que construímos juntos. Também agradeço aos mais diversos amigos que me apoiaram nessa empreitada de vida.

Por fim, a minha mãe e à Ana agradeço as revisões ortográfica e literária e o carinho que sempre tiveram com o texto.

## RESUMO

DE LA HOUSSAYE, C. M. *Conjecturando futuras relações entre design e propriedade intelectual*. 2019. 208f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

Esta tese visa fornecer subsídios técnicos e teóricos no sentido da atualização de leis, práticas e políticas de proteção da Propriedade Intelectual relativas ao design. Para tanto, são traçadas conjecturas que exemplificam direções para onde podem se encaminhar os direitos de Propriedade Intelectual relativos ao design no Brasil, considerando especialmente as mudanças na produção industrial contemporânea. Realizando um movimento temporal em direção tanto ao passado como ao futuro, a pesquisa executa também um movimento de territorialização epistêmica, trazendo esse debate, geralmente levado a cabo por juristas e pesquisadores em direito ou economia, para o campo teórico do design. Entre os temas abordados estão o surgimento das leis de salvaguarda ao design em países como França e Inglaterra, ao longo dos séculos XVIII e XIX; o desenvolvimento das legislações de proteção aos desenhos e modelos industriais no Brasil, nos séculos XIX e XX, e, em paralelo, a institucionalização nacional do campo do design. Lança-se ainda um olhar crítico ao estado atual da proteção aos desenhos industriais, à Lei de Propriedade Industrial vigente, seus requisitos e critérios de exame. Por fim, realiza-se o exercício ficcional das conjecturas, abordando temas como manufatura aditiva, indústria 4.0, inteligência artificial e a crescente importância do design de interação no que se tem convencionado chamar de quarta revolução industrial.

Palavras-chave: Design. Propriedade Intelectual. Legislação de Desenho Industrial. Futuro.

## ABSTRACT

DE LA HOUSSAYE, C. M. *Conjecturing future relations between design and intellectual property*. 2019. 208f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

This thesis aims to provide technical and theoretical support to update design laws, practices and intellectual property protection policies. To this end, conjectures are drawn that exemplify directions to where Intellectual Property rights relating to design may be heading in Brazil, especially considering the changes in contemporary industrial production. Realizing a temporal movement towards both past and future, the research also executes a movement of epistemic territorialisation, bringing this debate, usually carried out by jurists and researchers in law or economics, to the theoretical field of design. Topics covered include the emergence of design laws in countries such as France and England throughout the 18th and 19th centuries; the development of industrial design protection laws in Brazil in the 19th and 20th centuries, and, in parallel, the national institutionalization of the field of design. It also takes a critical look at the current state of industrial design protection, the actual Industrial Property Law, its requirements and examination criteria. Finally, this thesis presents a fictional exercise of conjectures, addressing issues such as additive manufacturing, industry 4.0, artificial intelligence, and the growing importance of interaction design in what has been called the fourth industrial revolution.

Keywords: Design. Intellectual Property. Design Law. Future.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Linha do tempo da proteção aos desenhos de fábrica na França do Antigo Regime combinada às linhas de vida dos principais desenhistas de fábrica naquele momento histórico ...	40
Figuras 2 e 3- Desenhos técnicos, em guache e aquarela, para estamperia em seda, feitos por Jean Revel, em 1730.....	42
Figura 4- Tecido em carmesim, seda e ouro, desenho de Roussel, fabricado por Jean Jacques Barnier em 1733 .....	43
Figuras 5 e 6– Projetos de <i>mise-en-carte</i> de Philippe La Salle datando, respectivamente, de 1772 e 1777.....	45
Figura 7- Linha do tempo da proteção aos modelos de fábrica na França do Antigo Regime .....	47
Figuras 8 e 9- Projeto de xícara e pires de Étienne-Jean Chabry, 1777 .....	48
Figura 10 - Cadeira do tipo Cabriolet Luis XIV. Gravura de AJ Roubo .....	50
Figura 11- Linha do tempo da proteção aos modelos e desenhos de fábrica na França no XIX ...	51
Figura 11- Linha do tempo da proteção à estamperia em calcicôs na Inglaterra do Sec. XVIII .....	55
Figura 12– Projeto de estamperia em aquarela e papel desenvolvido por Kilburn entre 1788 e 1792.....	56
Figuras 13, 14 e 15 - Métodos de estamperia em algodão. Da esquerda para a direita: usando blocos de madeira; placas gravadas em prensa plana e prensa cilíndrica (publicadas originalmente em 1823, 1844 e 1835, em ordem).....	57
Figura 16- Linha do tempo dos atos de proteção aos designs na Inglaterra do século XIX .....	58
Figura 17- Linha do tempo da proteção aos designs em diversos países no século XIX.....	62
Figuras 18 e 19- Forno alimentado por carvão antracito patenteado por Mott .....	64
Figuras 20, 21, 22 e 23- Alguns projetos cujas patentes são de titularidade de Jordan L. Mott entre 1830 e 1840 .....	65
Figuras 24 e 25 – Padrões gráficos de estamperia que foram conteúdo dos primeiros depósitos japoneses .....	66
Figura 26- Principais momentos históricos entre as regulações de propriedade intelectual dos designs nos séculos XVIII e XIX. ....	67
Figura 27 – A Seção de Estampas da Biblioteca Nacional, fotografia de Antonio Luiz Ferreira, 1902.....	71
Figura 28 - A Exposição Internacional de Paris de 1878 e seu símbolo, o Palácio do Trocadéro .	73
Figuras 29 e 30 – Planta de setorização e vitrine de papelaria, 2º andar do pavilhão brasileiro na Exposição de 1889 .....	75

Figuras 31 e 32– Rótulos registrados na Junta Comercial impressos em cromolitografia: versão do Xarope d’ Abacachi para o mercado nacional e para exportação.....	77
Figura 33 – Mapa das Edificações Permanentes da Exposição de 1922 .....	79
Figuras 34 e 35– Pavilhões das Grandes Indústrias e das Pequenas Indústrias na Exposição de 1922.....	80
Figuras 36 e 37 – Patentes dos expoentes da Bauhaus: cadeira de Mies van der Rohe e tecido de Otti Berger.....	83
Figuras 38 e 39 – Ilustrações da Revista <i>Para Todos</i> , projeto de J.Carlos (1927), sob influência da <i>Art Déco</i> , e capa ilustrada de Gilberto (1928), sob influência da <i>Art Nouveau</i> .....	84
Figuras 40 e 41 – Configuração Ornamental para barbeador elétrico, depósito de 1974, titularidade de N. V. Philips Gloeilampenfabrieken N.V. (Suíça) e Modelo de Frasco, depósito de 1975, titularidade de Bombril S/A Indústria e Comercio (Brasil) de autoria de Hygino Salgado Camara.....	91
Figuras 42, 43, 44 e 45 – Registro de desenho industrial para configuração aplicada em poltrona, de Michel Arnoult (DI6401113-5); fotografia da Poltrona Pelicano, de Michel Arnoult; registro de marca para Eucatex, depositado em 1970 (processo 609197754) e projeto gráfico de autoria de Alexandre Wollner, de 1967.....	93
Figuras 46 e 47 – Projeto para recipiente de autoria de Joaquim Redig, em 1974, para Copersucar e Avião Embraer 170 produzido pela Empresa Brasileira de Aeronaves.....	94
Figura 48 – Linha do tempo dos principais marcos de proteção à propriedade intelectual ao design no Brasil. ....	96
Figura 49 – Obras dos Irmãos Campana, de Fernando Jaeger e de Flavia Alves: poltrona Abbraccio, cabideiro Galho e cadeira Gari .....	105
Figura 50– Pedidos de registro de Desenho Industrial depositados no INPI entre 2008 e 2017 .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 51– Extraíndo os requisitos principais de exame de desenho industrial dos artigos 95 e 106 .....	108
Figura 52 – Objetos ornamentados da metade do século XIX: louça de cozinha para uso de criados, de Army & Navy Stores, de 1908; cadeiras de vestíbulo usadas por classes econômicas inferiores na Inglaterra, de William Smee & Sons, datadas de 1850, e máquina de costura para uso doméstico, de Singer, datada de 1858 .....	111
.....	111
Figura 53 – Cadeiras projetadas por designers brasileiros contemporâneos: cadeira Ângela, de Aristeu Pires; cadeira Anna, de Jader Almeida; cadeira fina, de Lucas Bond e cadeira Omar, de Rejane Carvalho .....	112

Figura 54 – Registro nº 302016001320: frasco de Perfume Olinda, da <i>L'Occitane au Brésil</i> , projeto de Joana Lira .....	113
Figura 55 – Exemplos de design parcial contendo porções indissociáveis, no processo de fabricação, do objeto no qual estão inseridas: parte de anel e parte de câmera fotográfica. ....	116
Figura 56 – Exemplos de registros tornados nulos por falta de novidade: (a) interface gráfica BR302014006201-8, posterior e idêntica ao BR3020100200-0; (b) estilete BR 30 2016 001974-6, posterior e idêntico ao BR 30 2014 001480-3.....	117
Figura 57 – Comparação entre os registros da parte autora (DI5702039-6) e da parte ré (DI6503842-8) na ação julgada no processo nº 0105998-94.2014.4.02.5101, relatoria da Juíza Marcia Nunes de Barros .....	122
Figura 58 – Registros indeferidos em 2017 por serem considerados contrários à moral ou ordem pública: BR 30 2014 000832-3, configuração aplicada em pastilha comestível; BR 30 2016 004462 7, configuração aplicada a/em enxada; BR 30 2017 000654 0, Padrão ornamental aplicado a/em MC ONHA; BR 30 2017 000958 1, configuração aplicada a/em bomba .....	129
Figura 59 – Registros indeferidos por serem considerados, em ordem, formas necessárias, comuns ou vulgares: BR 30 2013 000714-6, configuração aplicada em elemento de mola; DI 7006018-5, configuração aplicada em recipiente para bebidas e DI 7106218-1, configuração introduzida em embalagem .....	131
Figura 60 – Os quatro campos do design. Adaptado de Buchanan (1992, 2016) .....	137
Figura 61– As quatro revoluções industriais .....	148
Figura 62– Participação da indústria de transformação no PIB nos últimos 20 anos .....	149
Figura 63– Ilustração caso ficcional 01: inteligência artificial, design e propriedade intelectual.151	
Figura 64 – Ilustração caso ficcional 02: fabricação digital, tipo de fabricação industrial e objeto puramente artístico .....	167
Figura 65 – Ilustração caso ficcional 03: realidade virtual, limites entre representações bidimensionais para configurações tridimensionais .....	176

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>1 DESENVOLVER HISTÓRICO DA PROTEÇÃO INTELECTUAL AOS DESENHOS E MODELOS INDUSTRIAIS</b> .....	39
1.1 <b>O pioneirismo francês na criação de instrumentos de proteção ao design</b> .....	39
1.1.1 <u>França do século XVIII e os desenhos de fábrica no Antigo Regime</u> .....	40
1.1.2 <u>França do século XVIII e os modelos de fábrica no Antigo Regime</u> .....	46
1.1.3 <u>França do século XIX e as legislações de proteção às artes decorativas</u> .....	51
1.2 <b>Os Atos do Parlamento Britânico para a proteção aos projetos da indústria</b> .....	54
1.2.1 <u>Inglaterra do século XVIII e a proteção à indústria têxtil</u> .....	55
1.2.2 <u>Inglaterra do século XIX e o direito de cópia para objetos tridimensionais</u> .....	58
1.3 <b>Os primeiros passos na proteção aos designs em outros países no século XIX</b> .....	62
<b>2 A EVOLUÇÃO DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA DE PROTEÇÃO AOS DESENHOS INDUSTRIAIS</b> .....	69
2.1 <b>As Exposições Internacionais e o surgimento das primeiras legislações de proteção à propriedade intelectual no século XIX</b> .....	69
2.2 <b>A insurgente indústria nacional e as primeiras leis brasileiras de proteção aos desenhos e modelos industriais no início século XX</b> .....	78
2.3 <b>Os Códigos da Propriedade Industrial e a institucionalização do design no Brasil</b>	85
2.4 <b>Algumas considerações</b> .....	96
<b>3 COMENTÁRIOS À LEI DE PROPRIEDADE INDUSTRIAL E AO REGISTRO DE DESENHO INDUSTRIAL</b> .....	100
3.1 <b>O advento da Lei de Propriedade Industrial e o design a partir dos anos 1990 no Brasil</b> .....	100
3.2 <b>Critérios comentados de exame do registro de desenho industrial segundo a LPI</b> .....	107

<b>3.3 Pressupostos contidos na LPI e na prática de exame de desenho industrial do INPI</b>	135
<b>4 CONJECTURANDO FUTUROS PARA A RELAÇÃO ENTRE DESIGN E PROPRIEDADE INTELECTUAL</b>	143
<b>4.1 Novos pressupostos da produção industrial</b>	148
<b>4.2 Inteligência Artificial</b>	151
4.2.1 <u>Apontamentos para discussão</u>	152
4.2.2 <u>Direitos Industriais Incidentes</u>	153
4.2.3 <u>Direitos Autorais Incidentes</u>	154
4.2.4 <u>Outras questões e direitos incidentes</u>	158
<b>4.3 Fabricação Digital</b>	166
4.3.1 <u>Apontamentos para discussão</u>	168
4.3.2 <u>Direitos Autorais Incidentes</u>	169
4.3.3 <u>Direitos Industriais Incidentes</u>	172
4.3.4 <u>Customização, manufatura aditiva ,coautoria e cotitularidade</u>	173
<b>4.4 Limites difusos das dimensões físicas e virtuais</b>	176
4.4.1 <u>Apontamentos para discussão</u>	178
4.4.2 <u>Direitos Autorais Incidentes</u>	180
4.4.3 <u>Direitos Industriais Incidentes</u>	181
<b>4.5 Alguns comentários</b>	183
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	185
<b>REFERÊNCIAS</b>	190

## INTRODUÇÃO

Propriedade Intelectual é o termo, na história do direito ocidental contemporâneo, convencionalmente atribuído ao conjunto de direitos que unem as criações intelectuais aos seus criadores, estabelecendo obrigações sociais e regimes de exclusividade sobre bens imateriais como as obras e as invenções nos domínios industrial, comercial, literário, artístico ou científico.

Entre as criações intelectuais relacionadas ao campo do design, muitas podem ser consideradas como propriedade intelectual: diferentes habilitações dentro do campo geram diferentes tipos de projetos, que, a depender do instrumento jurídico de proteção escolhido, podem ser enquadrados sob a égide de diferentes áreas da Propriedade Intelectual.

Por exemplo, dos projetos de design gráfico podem derivar criações protegidas por propriedade industrial, como as marcas, os padrões de estamperia e as interfaces gráficas, e também criações protegidas por direito de autor, como as ilustrações, os projetos editoriais, entre outros. Por outro lado, projetos de design de produto e de design de moda, podem tanto ser protegidos em sua aplicação industrial como patentes de invenção, modelos de utilidade e desenhos industriais, como podem ser abarcados dentro de proteções *sui generis* como a proteção aos materiais, modos de produção e expressões culturais dos conhecimentos tradicionais. Além disso, projetos de design de embalagens, design de interiores e design de experiência podem ser protegidos por algumas legislações de propriedade industrial em razão de sua natureza comercial de sinal distintivo não convencional, como é o caso do *tradedress*, das marcas olfativas, de posição e das marcas tridimensionais. Projetos de design digital, animação e design de games podem ser protegidos por sua natureza artística pelos direitos autorais e conexos, mas também podem ser protegidos por categorias de Propriedade Intelectual tão diversas como os softwares e as topografias de circuito integrado<sup>1</sup>.

As possibilidades de proteção dessas criações intelectuais são enormes, mas, de modo geral, pode-se dizer que, dentre as relações atuais entre propriedade intelectual e design, destacam-se duas grandes tradições do direito: o direito de autor e a propriedade industrial. Alguns autores, como Otero Lastres (1977, 2008), advogam pela natureza híbrida, dentro dessas duas tipologias de proteção, dos direitos relativos ao design. Outros autores, como Wu

---

<sup>1</sup> Para o Instituto Nacional da Propriedade Industrial - INPI (s/d, s/p), topografias de circuito integrado são imagens similares ao desenho de chips, “relacionadas, construídas ou codificadas sob qualquer meio ou forma, que represente a configuração tridimensional das camadas que compõem um circuito integrado”.

Zhein (2007) e Reichman (1993) apelidam essa natureza híbrida do direito do desenho industrial como estrutura bipolar do sistema de propriedade intelectual.

No Brasil, as duas principais leis que regem esses conteúdos são: a Lei de Direitos Autorais (LDA), nº 9610, de 1998, que regula os direitos de autor, e a Lei de Propriedade Industrial (LPI), nº 9279, de 1996, que disciplina a propriedade industrial e regulamenta a concessão de registros de Desenho Industrial.

As leis nacionais, por sua vez, foram construídas com base em protocolos e convenções internacionais que garantem semelhanças no tratamento dado à questão nos diferentes países signatários. Há uma interposição dicotômica entre o estado da proteção relativa ao direito de autor e a relativa ao direito de propriedade industrial em diferentes legislações internacionais contemporâneas, e, no caso brasileiro, não há clareza em relação à aceitação da superposição dessas proteções.

Grande parte dessa dicotomia pode ser atribuída a uma cisão histórica não muito bem resolvida entre os campos da técnica e da arte (SILVEIRA, 1982), e ao legado renascentista da distinção entre belas artes e artes aplicadas, as primeiras associadas às artes liberais e à matemática e as segundas ao materialismo e utilitarismo (BUCHANAN, 2001).

Contradições advindas dessa herança epistêmica estão presentes no próprio entendimento de Desenho Industrial contido na LPI. Noções de ornamentalidade, funcionalidade e originalidade são nevrálgicas no texto legal. Da mesma maneira, são apartadas as definições de design e desenho industrial que balizam a doutrina relativa a esse instituto de proteção jurídica.

Um exemplo que esclarece esse distanciamento é o art. 95 da LPI, que define Desenho Industrial como “a forma plástica ornamental de um objeto ou o conjunto ornamental de linhas e cores que possa ser aplicado a um produto, proporcionando resultado visual novo e original na sua configuração externa e que possa servir de tipo de fabricação industrial” (BRASIL, 1996).

Nessa definição, percebe-se que a ênfase está na forma do objeto a ser protegido, e a preocupação com a verve ornamental desse objeto, entre outros fatores, dita as condições de registrabilidade de um determinado desenho industrial. Deve o objeto que pleiteia o registro ter uma configuração externa visualmente distintiva, cujo desenho esteja determinado essencialmente por considerações outras que não as técnico-funcionais.

O Diagnóstico do Design Brasileiro realizado pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) apontava em 2012 para a existência de 13.600 graduados em design no Brasil (MDIC, 2014). No mesmo ano, o Instituto Nacional da

Propriedade Industrial (INPI) registrou o depósito de 3.826 pedidos de registro de Desenho Industrial por residentes no país (INPI, 2018).

A julgar pelo número de formados por ano, estima-se que existam hoje, no Brasil, dezenas de milhares de profissionais habilitados no campo do design. No entanto, a média dos registros de desenho industrial concedidos pelo INPI para residentes, entre os anos de 2009 e 2017, não ultrapassa 1500 depósitos por ano. Considerando que, nesse mesmo período de tempo, um designer trabalha em mais de um projeto, trata-se de uma média bastante baixa de proteção à propriedade industrial relativa ao design no país<sup>2</sup>.

Tais dados evidenciam que o tema da propriedade intelectual é ainda ignorado por muitos designers brasileiros. Contudo, trata-se de um campo de suma importância para a monetização do esforço intelectual envolvido na criação, pesquisa e desenvolvimento de projetos no campo do design.

No universo da propriedade intelectual, a recíproca é verdadeira: para diversos agentes da propriedade industrial, o campo do design é também desconhecido. Nota-se que, na instrução de ações judiciais, recursos e processos administrativos, pouca é a apresentação de argumentos consistentes ancorados nas teorias e práticas do campo do design. A maioria dos argumentos lançados vem das doutrinas jurídicas e, algumas vezes, das teorias econômicas. E, mesmo dentro do campo jurídico, a proteção conferida ao design por meio do registro de desenho industrial é uma das menos prestigiada, e talvez a menos estudada, dentre os diferentes instrumentos de proteção na legislação nacional de propriedade intelectual (GAIARSA, 2018).

Além do desconhecimento sobre o campo do design, nota-se ainda uma ausência recorrente na literatura jurídica de alusões diretas aos desenhos industriais arrolados nos textos. Em muitas vezes, o uso das imagens é feito quase de maneira acessória, como um anexo ao texto que ainda é tido como a informação principal na maior parte da bibliografia especializada. A presente tese parte do pressuposto de que é necessária uma equidade maior entre as informações visuais de texto, fotografias e desenhos, de maneira que os projetos, mais que ilustrar ideias, sejam fonte de informação relevante da pesquisa.

Para diminuir a distância entre as teorias e práticas dos campos do design e da propriedade intelectual, e entender as razões que conduziram ao escopo legal de proteção do

---

<sup>2</sup> Para efeitos de comparação, o número médio de Patentes de Invenção solicitadas por residentes brasileiros no mesmo período foi de 4.800 depósitos; no caso das Marcas foram cerca de 120.000 pedidos por ano. Esses números representam, em relação ao total de depósitos por ano, médias de 18% no caso das patentes e de 82% no caso das marcas. No que diz respeito aos Desenhos Industriais, os residentes representam cerca de 62% do total de depósitos (INPI, 2018).

design que se tem hoje é preciso olhar para as raízes históricas que originaram os direitos atuais.

Entre as principais questões de pesquisa desta tese está a investigação em três diferentes tempos (passado, presente e futuro), das razões e dos condicionantes que determinam o escopo legal de proteção intelectual às produções do campo do design. O tórus principal é dado à propriedade industrial e ao registro de Desenho Industrial, mas serão abordadas também questões referentes ao desenvolvimento da noção de direito autoral aplicada ao design.

A partir de uma abordagem diacrônica<sup>3</sup>, serão ressaltadas, em relação ao tempo passado, as condições internacionais que fizeram surgir não só a noção de propriedade intelectual relativas ao design, especialmente na Europa dos séculos XVIII e XIX, mas também as primeiras legislações que tratavam especificamente dos direitos alusivos ao projeto de bens industriais. A ordem do texto buscará respeitar a cronologia dos acontecimentos, por vezes colocando em paralelo momentos semelhantes enfrentados por diferentes nações, corpos jurídicos ou territórios geográficos. No que tange ao tempo presente, serão analisados os pressupostos que balizam os atuais entendimentos de conceitos como originalidade, novidade, fabricação industrial, obra artística e desenho industrial dentro da legislação nacional de propriedade intelectual atinente ao design. Já em relação ao tempo futuro, serão traçadas, por meio de metodologias de antecipação de questões, conjecturas para futuras relações entre design e propriedade intelectual.

Uma investigação em três tempos é bastante recorrente em pesquisas internacionais sobre o tema, como será visto na revisão de literatura. Em pesquisas brasileiras, nota-se que as relações entre propriedade intelectual e design, especialmente no quadro das legislações vigentes, constituem tema recorrente, apesar de não amplamente disseminado. Os enfoques são ligeiramente divergentes e, em alguns casos, ainda incipientes.

Não se trata, portanto, de uma pesquisa pioneira a respeito do tema, posto que as relações entre propriedade intelectual e design já foram alvos de muitas publicações em português e no território nacional – como será visto na revisão de literatura. Trata-se, no entanto, de uma pesquisa de atualização e promoção desse debate continuado, a partir de novos dados, novas reflexões e novos aportes metodológicos. A inovação principal está

---

<sup>3</sup> Em campos das ciências sociais como a história, a antropologia e a linguística, uma abordagem diacrônica tende a avaliar a sucessão dos acontecimentos numa linearidade histórica, comparando práticas sociais através da noção de tempo histórico. Em oposição, abordagens sincrônicas costumam estudar os fenômenos sem trazer para o primeiro plano da análise os aspectos cronológicos.

justamente nesses aportes metodológicos, muitos advindos do campo do design, que dão conta de um exercício de antecipação de questões que podem ser somadas ao debate já existente sobre as leis e práticas administrativas de concessão de direitos de propriedade intelectual relacionados ao design.

Parte-se da ideia de que é necessário adensar esse debate e acrescentar ainda o amadurecimento em torno da necessidade de modificação ou não das legislações vigentes, bem como da adequação do cumprimento dessas leis em esfera executiva e das respectivas práticas administrativas, em especial quando da concessão de direitos de propriedade intelectual às criações de design.

## **Objetivos**

O principal objetivo da pesquisa é, então, fornecer subsídios técnicos e teóricos no sentido da atualização de leis, práticas e políticas de proteção da Propriedade Intelectual relativas ao design. Para tanto, serão traçadas conjecturas que buscam exemplificar para onde podem se encaminhar os direitos de Propriedade Intelectual relativos ao design no Brasil, considerando especialmente as mudanças na produção industrial contemporânea.

A pesquisa realiza um triplo movimento. O primeiro deles é o de nacionalização do debate histórico sobre as relações entre propriedade intelectual e design, ou seja, trata-se de trazer um *corpus* de pesquisa que já tem bastante densidade em outros países para o cenário brasileiro. O segundo movimento é de territorialização epistêmica, e busca trazer esse debate, geralmente levado a cabo por juristas e pesquisadores em direito ou economia, para o campo teórico do design. O último movimento é temporal e isocrônico, e trata de tensionar esse debate tanto em direção ao passado quanto em direção ao futuro.

Entre os objetivos secundários estão a promoção de um adensamento teórico em torno dos institutos jurídicos de proteção intelectual ao design, observando, de maneira geral, como as legislações nacionais recentes e as legislações internacionais que influenciaram o surgimento das legislações nacionais têm lidado com as mudanças na área industrial e autoral nos últimos três séculos. Também se busca evidenciar possíveis descompassos entre critérios de proteção e produção contemporânea em design. Visando trazer à tona esses descompassos serão analisadas as premissas latentes nas atuais legislações de propriedade intelectual relacionadas ao campo do design.

De uma maneira sintética, pode-se dizer que a presente pesquisa objetiva fornecer subsídios técnicos e teóricos para o debate sobre a necessidade, as intenções e as adequações de possíveis modificações nas práticas legais e administrativas de concessão de direitos de propriedade intelectual relativos ao design, tendo em vista especialmente questões emergentes com as novas tecnologias e os novos modos de produção industrial.

### **Bases teórico-metodológicas**

Buscando o adensamento das discussões sobre a proteção ao legal ao design, a presente tese se valeu de uma ampla pesquisa bibliográfica. Nas incursões textuais que objetivaram um movimento em relação ao passado, as fontes utilizadas foram em grande parte secundárias. Uma vez que se trata de uma pesquisa teórico-crítica em design e não há a intencionalidade de tipificação deste trabalho como pesquisa histórica, o uso de fontes secundárias foi crucial para uma melhor sistematização das informações aqui depuradas. Já nas partes do texto que tecem críticas ou comentários às doutrinas, leis e práticas vigentes na atualidade, o uso de grande variedade de referências bibliográficas visou enriquecer os debates e aprofundar as diferentes visões existentes sobre um mesmo tema ou assunto. Uma ampla gama de referências foi ainda utilizada na verve mais exploratória da pesquisa, desenvolvida a partir de uma metodologia criada especificamente para dar suporte ao exercício ficcional empreendido, o método da conjectura, e que será explicada mais adiante.

Quanto a sua abordagem, a pesquisa empreendida pode ser caracterizada como qualitativa, uma vez que, entre as preocupações principais, está o aprofundamento sobre o tema da propriedade intelectual relativa ao design, em seus diferentes momentos históricos. Quanto aos seus objetivos, a pesquisa é ao mesmo tempo explicativa e exploratória. É explicativa ao passo em que se preocupa em identificar fatores, documentos e eventos históricos que contribuíram para a atual conformação teórica que sustenta as legislações e as práticas nacionais de proteção à propriedade intelectual do design (GERHARDT; SILVEIRA, 2009). É exploratória porque, ao antecipar temas e debates que poderão ser travados quando das modificações nessas leis e práticas, vale-se de recursos e métodos criados especificamente para proporcionar uma visão mais geral do tema abordado, ao mesmo tempo deslocando a atenção para o tempo futuro.

No que diz respeito a sua apresentação e a elementos como formatação, redação e estilo, a tese segue o Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do

Estado do Rio de Janeiro. Nas regulações em que o Roteiro é omissivo, segue-se a Associação Brasileira de Normas Técnicas. Algumas exceções foram intencionalmente feitas nos casos em que siglas foram utilizadas nas referências bibliográficas que remetem a instituições, com o propósito de promover uma leitura mais fluida do texto.

Quanto aos procedimentos, a pesquisa valeu-se, como dito anteriormente, de uma ampla pesquisa bibliográfica e documental. Nota-se também, em alguns momentos, o uso de levantamento de dados e exemplos que pudessem corroborar as assertivas feitas ou sustentar as teorias por vezes mencionadas. Sobre a seleção da bibliografia e das bases teóricas utilizadas, no que concerne à escolha dos autores que teorizaram, criticaram e historiografaram as legislações e doutrinas de propriedade intelectual, alguns dos critérios usados foram: a abrangência dos textos, sua relevância (medida em relação à repercussão desses trabalhos em trabalhos posteriores) e sua origem (preferência dada a autores mais próximos territorial e institucionalmente dos contextos legais sobre os quais escreviam). Já no que diz respeito à escolha dos autores que abordam a teoria e a crítica do design no Brasil, no período coberto pela pesquisa, deu-se preferência àqueles que abordam uma história social do design, buscando discutir a introdução, desenvolvimento e consolidação do design nacional, nas suas condições sociais, econômicas e culturais.

Quanto ao método de investigação em design escolhido – o método da conjectura –, este está baseado nos avanços de subcampos do design ou de campos que convergem com a ideia de projeto em sua estrutura de pensamento transdisciplinar e complexa. Entre estes subcampos, podemos citar o Design Crítico e o Design Especulativo. Entre os campos que convergem para a abordagem multidisciplinar pretendida, pode-se citar a biologia, a literatura, as ciências sociais e a antropologia.

Na elaboração das conjecturas, os principais conceitos advindos destes campos e subcampos relacionam-se com as ideias de ficção, futuros ensaiáveis, construção de cenários, construção do público, fabulação crítica e fabulação especulativa. Tais conceitos serão mais bem detalhados no capítulo quatro, mas todos eles ajudaram no desenvolvimento do conceito de conjectura utilizado nesta pesquisa.

Vale assinalar que projeto e conjectura são palavras com raízes comuns na língua latina, no verbo *jacio*. A palavra projeto vem de *pro jacere*, lançar antes. Conjectura vem de *cum jacere*, lançar com. Nesta pesquisa, a distinção principal está no propósito do movimento. As ideias aqui lançadas não se projetam para um ponto determinado, onde o curso das ações estará determinado pelo momento cronológico que lhe antecede, de maneira calculada,

intencionada. As ideias são lançadas juntas, sobrepostas, ao mesmo tempo e oscilando entre presente, passado e futuro. O propósito não é a ação em si, mas o debate, a reflexão.

A conjectura como método exige da pesquisa uma ênfase sistêmica na imaginação, na criação de histórias que exploram alternativas para situações presentes, indagando-se com liberdade criativa – mas, ao mesmo tempo, com embasamento técnico – sobre como estas situações poderiam ser diferentes. Não há atitudes preditivas no sentido de um prognóstico de como as coisas deveriam ser, e sim uma experimentação teórica de futuros possíveis para presentes e passados percebidos. Uma metodologia por meio de conjecturas abre espaço para a gênese de ficções, de personagens e de roteiros abertos e inacabados, que podem ser refutados e revisitados, tornando a própria pesquisa maleável a uma continuidade, a uma reinvenção – valendo-se ou não dos mesmos pontos de debate, arrolando novos argumentos às discussões levantadas inicialmente.

## **Justificativas**

Para justificar o empreendimento desta pesquisa num programa de pós-graduação em design, é preciso ter em conta que uma investigação sobre esse tema poderia ser realizada em diferentes territórios teóricos. Do campo jurídico à esfera administrativa, do campo econômico ao filosófico, muitas seriam as possibilidades de ancoradouros para abordagens investigativas sobre as relações entre design e propriedade intelectual. A escolha do campo teórico do design para o fomento das abordagens presentes nessa pesquisa revela evidências do tipo de aporte que se pretende oferecer.

Vinculada à linha de pesquisa Teoria, Informação, Sociedade e História, a presente pesquisa pretende explorar as relações entre propriedade intelectual e design a partir de questões próprias ao campo do design, considerando tópicos como epistemologia, metodologias, história, teorias, dinâmicas do conhecimento e articulação com outras áreas científicas. Segundo Bomfim (2014), articulação e interdisciplinaridade são conceitos-chave quando se aventa a possibilidade da teorização do design.

Etimologicamente, como apontam Cardoso (2008), Cara (2008) e Friedman (2000), o vocábulo design, de origem inglesa, revela uma natureza ambígua entre verbo e substantivo. Como verbo, o design se comporta como ação, referindo-se a atos como planejar, projetar, designar e desenhar. Como substantivo, o design se comporta como configuração, arranjo, estrutura ou resultado de um processo de projeto.

A origem inglesa é antecedida ainda por uma raiz latina, como aponta Bürdek (2006), radicada no verbo *designare*, podendo significar a determinação, apresentação e diferenciação.

A tradução do vocábulo para o português, para os designers Cunha, Kaizer e Souza Leite (2018), nem sempre guarda as mesmas acepções contidas nas significações originais do termo. No Brasil, o campo do design, tomado como o campo do projeto por esses pesquisadores, tem se afastado de práticas como a arquitetura ou a engenharia, em virtude de um entendimento do design como substantivo.

A equivalência entre design e projeto é amplificada ainda por outros pesquisadores, ora de maneira direta – design é projeto, como é o caso de Wollner (STOLARSKI, 2005) – ou de um modo mais indireto, em que o design é entendido como prática de projeto, como é o caso de Bonsiepe (2012).

A palavra projeto, por sua vez, deriva do latim *projactare*, que une o radical *pro*, relativo a antes/em frente, ao verbo *jactare*, relativo a lançar. *Projectio*, *projectus*, *projicere* são palavras latinas que se referem à ação de lançar para frente, lançar desde um ponto determinado em direção a outro ponto que lhe está à frente.

E é justamente nessa natureza projetiva que reside outra justificativa para o empreendimento da presente pesquisa no campo do design. Como dito anteriormente, uma das investidas dessa tese é o estudo de conjecturas para futuras relações entre design e propriedade intelectual. As conjecturas aqui traçadas assemelham-se a metodologias projetivas desenvolvidas no e por meio do design. Metodologias que aproximam futuros, que especulam, traçam estratégias, ensaiam, prototipam, fabulam e fabricam futuros, desenvolvidas por pensadores do campo que invocam, por sua vez, conceitos vindos de outros campos como a antropologia, a filosofia, a literatura e a biologia.

Para justificar a importância da realização de uma pesquisa dessa ordem, especialmente no Brasil, é necessário levar em conta os esforços que outros países e legislações têm feito em busca da atualização de suas leis e procedimentos administrativos, sobretudo em face da atualização tecnológica da produção industrial.

Países como Estados Unidos e Japão mantêm uma política quase quinquenal de revisão de suas normas – o *Design Act* japonês, de 1959, foi alterado por emendas em 2015; a *U.S. Patent Law*, lei que rege as patentes de design nos Estados Unidos, foi atualizada também em 2015, motivada pela assinatura do Acordo de Haia referente ao Registro Internacional dos Desenhos e Modelos Industriais (WIPOLEX, 2019). Os manuais de exame para concessão de direitos de propriedade industrial relativos ao design são atualizados nesses

países quase anualmente: a última revisão japonesa do *Examination Guidelines for Design* data de 2018 (JPO, 2018) e a nona edição do norte-americano *Manual of Patent Examining Procedure* (MPEP), incluindo alterações no capítulo *Design Patents*, foi revisada em 2017 (USTO, 2018).

Também na Europa, muitos são os esforços de atualização das leis de proteção ao design. A União Europeia estabeleceu, em 1998, uma *Diretiva para a Proteção Legal dos Designs*, atualizada por uma emenda em 2006, e publicou uma série de atualizações do seu manual de exames, sendo a última em 2018 (EUIPO, 2018). Ainda em 2018, a União Europeia aprovou uma nova diretiva relativa aos direitos de autor no mercado único digital, que modifica significativamente a dinâmica de compartilhamento de conteúdos protegidos por direito de autor em um contexto digital (PARLAMENTO EUROPEU, 2018).

No caso do Reino Unido, com a saída do bloco europeu votada em 2016, espera-se que haja alterações tanto nas práticas de exame e depósito quanto na legislação, se não permanecer a vigência do regime europeu comunitário de registro de modelos e desenhos industriais (ARTINIAN; CASINADER, 2018). A legislação britânica sobre a matéria, a exemplo do *Registered Designs Act* de 1949, foi atualizada em 2015, e o governo britânico trabalha para uma consolidação das recentes atualizações nas práticas e regulações existentes (REINO UNIDO, 2018).

Outra iniciativa de destaque vem ainda do contexto asiático: o governo de Singapura organizou, em 2014, uma revisão do regime de registros de design no âmbito do planejamento de longo prazo intitulado *Design 2025*, que visa o posicionamento da cidade-Estado na categoria *Cities of Design*, da rede *Creative Cities Network*, organizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). A revisão foi levada a cabo por instituições governamentais como o Ministério da Justiça e o Intellectual Property Office of Singapore, e a motivação principal por trás dela era “assegurar que o regime de proteção ao design permanecesse robusto, relevante e útil para os designers à luz das tendências nas práticas tecnológicas, de design e de negócios” (SEOW, KWEK, 2018, p. 295, tradução da autora).<sup>4</sup>

Contudo, os esforços de revisão das legislações e procedimentos administrativos relativos aos direitos intelectuais incidentes sobre o design não vêm apenas das esferas governamentais. No meio acadêmico também há muito debate a respeito da necessidade de

---

<sup>4</sup> No original: “The motivation for the review was primarily to ensure that Singapore’s design protection regime remains robust, relevant, and useful to designers in light of trends in technology, design and business practices.”

atualização recorrente no sentido de harmonização ou diferenciação das legislações internacionais (DUTFIELD, SUTHERSANEN, 2005).

Mesmo a indústria, em alguns países, tem se movimentado para pressionar a revisão de certas normas a fim de fazer face aos desafios que tem enfrentado no sentido de proteger sua produção. No Japão, empresas líderes em depósitos e proteção de propriedade intelectual, a exemplo da Sony, Toyota, Toshiba, Mitsubishi, entre outras, fazem parte de um consórcio de colaboração entre a indústria, a academia e o governo cujo objetivo é, entre outros, o de maximizar os valores social e econômico do gerenciamento de propriedade intelectual. A colaboração foi iniciada em 2016, e está sendo levada a cabo pelo Ministério da Economia, Comércio e Indústria (METI) em conjunto com o Ministério da Educação, Cultura, Esportes, Ciência e Tecnologia (MEXT) e com universidades japonesas, como a Universidade de Tóquio e a Universidade de Tsukuba (JAPÃO, 2018).

No Brasil, os últimos esforços de atualização das legislações de propriedade intelectual pouco têm abordado a questão da proteção ao design. Por exemplo, no caso da LPI, a maior parte das alterações, nos últimos vinte anos, foi feita por meio de medidas provisórias, decretos e normas complementares endereçadas majoritariamente aos artigos relacionados à concessão de patentes. No caso da LDA, a maior parte das alterações foi feita por meio de decreto do poder executivo e versa sobre itens como fonogramas, livros, obras audiovisuais e associações de gestão coletiva de direitos autorais (CÂMARA DOS DEPUTADOS, entre 1996 e 2019).

Na esfera da política industrial, algumas instituições governamentais brasileiras lançaram debates sobre a emergência de novas tendências de produção industrial, mas sem ter como ponto de partida principal o debate sobre o design ou a proteção legal ao design. Em 2017, a Confederação Nacional da Indústria (CNI) produziu um estudo mapeando o impacto da adoção de tecnologias digitais em diversos setores da indústria brasileira (CNI, 2017). Em 2018, o Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços (MDIC), em parceria com a Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial (ABDI), lançou a Agenda Brasileira para a indústria 4.0. Nenhuma dessas iniciativas enfrenta diretamente a manutenção ou alteração do sistema de Propriedade Intelectual no que se refere aos direitos relativos ao design.

Quanto aos procedimentos de exame, o INPI lançou em 2019 o primeiro *Manual de Desenhos Industriais* (INPI, 2019), cujo texto teve consulta pública realizada em 2017 (INPI, 2017). A minuta desse manual sofreu pressões de diversos agentes nacionais de propriedade intelectual, como é o caso dos membros da Associação Brasileira dos Agentes da Propriedade

Industrial (ABAPI), que tensionaram os debates em torno de questões como a prioridade unionista e a proteção parcial<sup>5</sup>.

Imaginando as mudanças de práticas administrativas que podem advir desses tensionamentos, se faz necessária a reunião de subsídios técnicos que possam embasar as decisões em direção às alterações nas relações entre o design e a propriedade intelectual. Não só pela pressão promovida por agentes nacionais da propriedade intelectual, mas também pela crescente atualização das leis internacionais e pelo posicionamento dos agentes econômicos internacionais no sentido de equalizar, em solo nacional, o tipo de proteção que lhes é conferido internacionalmente, é necessário ao menos refletir antes da tomada de ações concretas de revisão das leis e práticas brasileiras.

Como se trata de uma pesquisa de doutorado, empreendida de maneira individual, por uma só pesquisadora, e sem subvenções diretas (a não ser a gratuidade do ensino), a empreitada de promoção dessa reflexão sobre as mudanças nas políticas administrativas e legais de proteção intelectual ao design tem suas limitações: seu alcance, sua duração e sua publicidade são bastante diferentes das pesquisas geridas com mais agentes e mais recursos.

Em outros países, tal empreitada tem sido levada a cabo por instituições governamentais e supragovernamentais, por indústrias e por pesquisadores com maiores redes de relacionamentos, com financiamentos massivos e grande número de envolvidos. Nesses lugares, têm sido usadas metodologias como grupos focais<sup>6</sup>, reuniões de pesquisa colaborativa intra instituições<sup>7</sup>, e outros recursos que implicam mobilizações mais robustas que aquelas disponíveis para um só pesquisador no quadro de sua pesquisa de doutorado. Isso não significa, entretanto, que uma pesquisa com o tema não possa ser empreendida num contexto

---

<sup>5</sup> A proteção para parte de objeto – tratada em algumas legislações internacionais como design parcial – não é permitida dentro das práticas legais e administrativas brasileiras de aplicação do instituto jurídico do Desenho Industrial. A equalização da representação gráfica, no que concerne às prioridades unionistas, não é assunto tratado de maneira homogênea internacionalmente. Sobre a pressão da ABAPI para adiar a publicação do *Manual de Desenhos Industriais*, ver a matéria publicada pelo escritório Tech Rossi Watanabe, disponível em: <<http://www.trenchrossi.com/publicacao-do-novo-manual-de-desenhos-industriais-e-adiada-pelo-inpi/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

<sup>6</sup> Em Singapura, para a revisão do *Registered Designs Act*, foram usados 25 grupos focais compostos por designers, agentes de Propriedade Intelectual, acadêmicos, industriais e instituições educacionais profissionalizantes (SEOW; KWEK, 2018).

<sup>7</sup> No Japão, as revisões das políticas de proteção à propriedade intelectual, incluindo a proteção ao design, têm sido realizadas no quadro da Estratégia 2016 de Revitalização Japonesa, que visa triplicar o investimento nas universidades e institutos de pesquisa e desenvolvimento da indústria entre 2016 e 2025. Para tanto, foi realizado um Grupo de Trabalho para aprofundar a colaboração Academia-Indústria-Governo, como pode ser visto na página do Ministério da Economia, Comércio e Indústria do Japão, disponível em <[http://www.meti.go.jp/english/press/2016/1130\\_001.html](http://www.meti.go.jp/english/press/2016/1130_001.html)>. Acesso em: 20 dez 2018.

doutoral, apenas há que se compreender as limitações e as possibilidades que lhe são intrínsecas.

A importância de existirem mais pesquisas a respeito desse tema passa pela ampliação do conhecimento em nível nacional a respeito do assunto, visto sua influência no desenvolvimento econômico nacional.

Por fim, uma outra justificativa para o empreendimento desta pesquisa reside no fato de, além de autora desta pesquisa, eu ser servidora do Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI), tendo ingressado no órgão em 2017. Trabalhando como examinadora de Desenhos Industriais em segunda instância de exame, na Coordenação Técnica de Recursos e Processos Administrativos de Nulidade de Desenho Industrial, fazem parte da minha prática diária de análise diversas questões que envolvem a proteção a projetos de design em suas mais diferentes áreas de aplicação.

Tendo como parâmetro o referencial teórico comumente utilizado nas peças de contraditório apresentadas como recursos ou manifestações aos processos administrativos de nulidade com os quais trabalho, noto que há uma carência bibliográfica específica da área do design, recaindo os argumentos em textos jurídicos ou em interpretações bastante refutáveis dos conceitos relativos à história ou à prática do design.

Ainda no espectro das justificativas de ordem pessoal, acrescento que, como servidora, também tive acesso, em novembro de 2017, a uma formação internacional sobre o Exame Substantivo de Designs oferecido pelo governo japonês, numa parceria entre organizações como o Japan Institute for Promoting Invention and Innovation (JIPII), o Japan Patent Office (JPO) e o Asia Pacific Industrial Property Center (APIC). Nesta formação, diferentes atores da Propriedade Intelectual no Japão (advogados, agentes, associações, examinadores, designers e indústrias) expuseram questões relacionadas tanto ao histórico da evolução do instituto jurídico de proteção ao design quanto ao presente e às especulações sobre o futuro da aplicação desse instituto para proteção dos projetos dos designers e da indústria japonesa.

Enquanto estive em Tóquio, a aproximação com essas questões sem dúvida acionou um olhar sobre a paridade entre os debates que se travavam naquele momento no Brasil e no Japão, especialmente sobre o tema das relações entre propriedade intelectual e design.

Além disso, outros treinamentos que fiz a partir da chancela de examinadora de desenhos industriais do INPI – tais quais os fornecidos ou organizados pela Academia da

Organização Mundial de Propriedade Intelectual<sup>8</sup> – também apontaram para a necessidade de um adensamento do debate sobre a propriedade intelectual, sobretudo com mais aportes vindos do campo do design.

### **Revisão de literatura nacional**

Entre os muitos trabalhos acadêmicos já produzidos sobre o tema no Brasil, poucos abordam três questões importantes endereçadas por esta pesquisa: o desenvolvimento histórico da proteção à propriedade intelectual relativa ao design; os subsídios teóricos vindos do campo do design; e as conjecturas para o tema. Os focos dados são outros e muitas vezes esses trabalhos estão vinculados a pesquisas em direito, economia ou inovação, sendo poucos os debates travados especificamente no campo do design, como dito anteriormente.

Entre as dissertações e teses publicadas no Brasil nos últimos anos, destacam-se os trabalhos encontrados tanto na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) quanto no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). As buscas realizadas levaram em consideração a combinação das palavras-chaves “design”, “propriedade intelectual” e “desenho industrial”. A pergunta que norteou essa revisão foi: que pesquisas focam diretamente a questão da consolidação histórica do instituto jurídico do registro de desenho industrial?

Dentre as dissertações e teses encontradas, apenas uma foca de maneira direta o instituto jurídico do registro de Desenho Industrial, sem, no entanto, endereçar o desenvolvimento histórico desse instituto. A tese intitulada *As (im)possibilidades da proteção legal ao design no Brasil contemporâneo*, de Renata Gontijo Martins (2014), versa principalmente sobre a impossibilidade de proteção, por meio do registro de Desenho Industrial, de toda a produção contemporânea de artefatos desenvolvidos com metodologias de design. Para comprovar tal impossibilidade, Martins investigou as limitações do referido registro, tal como ele é formulado na atual LPI, diante de uma amostra de artefatos ganhadores de prêmios de design, considerados pela pesquisadora como “legítimos representantes do design nacional” (MARTINS, 2014, p. 134). A conclusão da autora revela um descompasso entre a proteção abarcada pelo registro e a produção realizada por designers.

---

<sup>8</sup> Entre 2017 e 2019, tive acesso a cursos como o “Curso avançado em direitos autorais e direitos conexos”; “Propriedade intelectual, conhecimentos tradicionais e expressões culturais tradicionais” e “Marcas, Desenhos Industriais e Indicações Geográficas”.

No entanto, não são tratadas na tese nem as condições históricas que determinaram a proteção oferecida hoje pelo registro de Desenho Industrial, nem as diretrizes a partir das quais as legislações futuras podem vir a diminuir o descompasso identificado.

A tese *Design e propriedade intelectual: vínculos e interações*, de Hugo Borges Backx (2013), propõe uma nova taxonomia que visa equalizar os conteúdos criativos identificados pelo autor dentro do sistema de propriedade intelectual com “as características estéticas e técnicas das criações, dos conteúdos criativos derivados e dos objetos criativos híbridos” (BACKX, 2013, p. 122), considerando as recomendações dos conteúdos curriculares de PI formuladas para cursos de Design. O trabalho de Backx, de verve classificatória, parte dos parâmetros atuais da LPI e da LDA, sem, no entanto, evidenciar como foram formuladas essas proteções nacional e internacionalmente ao longo de sua existência histórica. Em suas conclusões, ao enunciar desdobramentos e sugestões de futuras investigações, o autor se atém à formulação de ações nos contextos educacionais (graduação, pós-graduação, instituições de ensino) e profissionais (autônomos e escritórios de design). Não são formuladas recomendações de ações futuras nos contextos administrativo ou jurídico.

Outra tese que aborda transversalmente o instrumento jurídico do registro de desenho industrial é o trabalho *Desenho industrial: abuso de direito e o reflexo na concorrência do mercado de reposição*, de Alberto Luis Camelier (2012), que trata a questão das autopeças no âmbito da concorrência desleal e dos registros de desenho industrial. Além dela, o mesmo tema é tratado na dissertação de mestrado de Renato Dolabella (2008), *Os instrumentos legais de repressão ao abuso praticado por meio de patentes e desenhos industriais*.

A dissertação *Proteção legal do desenho industrial: entendimentos, conflitos e implicações dos requisitos de novidade e de originalidade*, de Susana Serrão Guimarães (2010), tece algumas considerações históricas tanto sobre a consolidação nacional do instituto do registro de Desenho Industrial quanto sobre a consolidação internacional do campo do design nos séculos XX e XXI. Esse trabalho se atém, porém, ao tratamento dos conceitos de novidade e originalidade, com vistas à aplicação eficaz desses requisitos nas esferas administrativa e jurídica.

De maneira similar, o trabalho *A originalidade como requisito para concessão de registro de desenho industrial: subsídios para uma melhor compreensão no direito brasileiro*, de Felipe Barros Oquendo (2014), busca escrutinar os limites do requisito material da originalidade na concessão do registro de desenho industrial. Essa dissertação parte dos parâmetros estabelecidos na LPI, sem remeter às condições históricas que os formaram. São também formuladas indicações práticas para balizar casos administrativos e jurídicos

considerando a atual formulação do instituto. Entretanto, não são realizadas previsões para alterações futuras na legislação, tampouco no referido requisito.

A dissertação *Função social da propriedade intelectual: desenho industrial, uso desvirtuado e disfunção social*, de Liz Gonçalves Henriques Do Amaral (2014), se debruça sobre a propriedade industrial das peças de reposição e a função social dos títulos de propriedade industrial. Por fim, a dissertação *O registro de desenho industrial no Brasil e no exterior como ferramenta de proteção legal à reprodutibilidade no design de joias*, de Patrícia Neves Penido (2016), tem seu foco principal no uso da proteção por propriedade intelectual, nos parâmetros das atuais leis de PI, pelo setor produtivo joalheiro. Estas duas pesquisas são seccionais, trabalhando com objetos de proteção delimitados, e nenhuma das duas abordam com profundidade as nuances históricas da proteção intelectual ao design nem sugerem desenvolvimentos futuros no sentido de atualização de tal proteção.

No que diz respeito aos livros e capítulos de livros publicados em solo nacional, alguns trabalhos podem ser tomados como pontos de partida para a presente tese. Entre os livros nacionais que trazem considerações relevantes para as relações entre design e propriedade intelectual, destaca-se a contribuição do autor Frederico Carlos da Cunha, servidor aposentado do INPI, que publicou dois volumes da série *A proteção legal do design* – o primeiro deles, de 2000, sobre propriedade industrial e o registro de desenho industrial, e o segundo, de 2001, sobre marketing e *web design*.

Acrescenta-se ainda o livro *Curso de propriedade intelectual para designers*, de João de Andrade Lima, publicado em 2001. Outro autor nacional importante para o tema em questão é o jurista Newton Silveira, que publicou em 1982 o título *Direito de autor no desenho industrial*, fruto de sua tese de doutoramento, e que foi reeditado em 2012, substituindo no título a expressão desenho industrial por design.

Entre os capítulos de livro que trazem aportes de igual relevância, podem ser citados ainda: (1) no Tomo IV do *Tratado da propriedade intelectual* do Prof. Denis Barbosa (2018), o capítulo XI intitulado Desenhos Industriais; (2) do mesmo autor, o capítulo Patentes, seção Desenhos Industriais, do livro *Uma introdução à propriedade intelectual* publicado em 2010; (3) no livro *20 anos da Lei de propriedade industrial: estudos em homenagem ao professor Denis Borges Barbosa*, organizado por Enzo Baiocchi e Ricardo Sichel, destaca-se o capítulo O Sistema de Desenhos Industriais na LPI, das autoras Mônica Morgado e Patrícia Peralta; (4) no livro *Comentários à Lei de Propriedade Industrial*, publicado pelo Instituto Dannemann Seiemsen de Estudos Jurídicos e Técnicos (2013), o título Dos Desenhos Industriais; (5) no livro *Propriedade intelectual: novos paradigmas internacionais, conflitos e*

*desafios*, organizado por Fabrício Polido e Edson Beas (2007), o capítulo Proteção de desenho não-registrado, de autoria de Wu Zhen, e, por fim, (6) no Volume I do *Tratado da propriedade intelectual*, do jurista João da Gama Cerqueira (1982), o título IV, Dos Desenhos e Modelos Industriais

Os livros e capítulos apontados acima abordam a elucidação do instituto jurídico do registro de desenho industrial tal como apresentado na legislação contemporânea a cada publicação, mas nenhum deles traz aspectos históricos ou previsões futuras para a aplicabilidade ou reformulação do referido instituto.

No que concerne aos artigos científicos nacionais que exploram o tema pesquisado na presente tese, a revisão de literatura buscou revelar alguns dos principais autores comprometidos com esse mesmo tema em duas plataformas nacionais de consistente atenção à pesquisa em design e em propriedade intelectual: os anais do congresso P&D Design, criado em 1994, que é um dos mais relevantes eventos de pesquisa em design no Brasil, e a *Revista da Associação Brasileira da Propriedade Intelectual* (ABPI), criada em 1992, uma das mais destacadas publicações nacionais na área da propriedade intelectual. Na revista da ABPI, foram realizadas buscas específicas sobre as palavras “design” e “desenho industrial”, de maneira alternada. Entre os resultados de maior relevância, estão artigos escritos por advogados com empresas atuantes na área de propriedade intelectual, como é o caso dos autores Rafael Salomão Aguillar, Lucas Martins Gaiarsa, Cristina Zamarion Carretoni, Alexandre Libório, Denis Borges Barbosa e Pedro Marcos Nunes Barbosa. Os temas abordam questões como os requisitos de proteção, a jurisprudência comentada, os direitos de autor e da concorrência, e também vertentes do design (como o design gráfico e o design de tipos).

Nos anais do P&D Design, para investigar a incidência do tema propriedade intelectual, com foco especial no registro de desenho industrial, foram analisados os anais<sup>9</sup> dos eventos compreendidos no intervalo temporal da revisão de literatura: 2010, 2012, 2014 e 2016. Visto que a base de dados é menor, a quantidade de palavras-chaves foi reduzida, e foram utilizadas, de maneira alternada, palavras mais genéricas adaptadas à especificidade do campo do design, sendo elas: “proteção”, “propriedade intelectual”, “direito” e “desenho industrial”. Sobre a última palavra, a acepção buscada foi a do instituto jurídico, e não a da denominação do campo de conhecimento.

---

<sup>9</sup> A análise recai sobre título e resumo e, para a busca, foram utilizados os seguintes endereços eletrônicos: <<https://pt.scribd.com/document/337320667/Anais-9-Ped-2010>>, <<http://www.peddeseign2012.ufma.br/anais/>>, <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-list/11ped-233/list#articles>> e <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-list/ped2016-277/list#articles>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Entre os principais artigos encontrados, que somam quase uma dezena, os autores mais recorrentes são Hugo Borges Backx, Giselle Schmidt Alves Diaz Merino, Leila Amaral Gontijo, Eugenio Merino e Renata Gontijo Sant Anna Silva Martins, alguns deles com teses publicadas já evidenciadas anteriormente e a grande maioria com educação superior em design. Os temas abordados são diversos, girando em torno de assuntos como: vertentes do design (como o design de moda e o design de embalagens); gerenciamento da propriedade intelectual (valoração e gestão); a formação dos designers e a questão da cópia.

### **Revisão de literatura internacional**

Alguns documentos internacionais foram também referências para a presente pesquisa. Entre eles, o dossiê *The development of Design Law past and future: from history to policy*, comissionado pelo Intellectual Property Office (IPO) do Reino Unido, com apoio do Design Council e de autoria dos pesquisadores Alexander Carter-Silk e Michelle Lewiston (2012). Outro é a dissertação de mestrado do português Bruno Miguel da Silva Leite (2014), orientada pelo Professor Luís M. Couto Gonçalves, intitulada *A proteção dos desenhos ou modelos pela propriedade industrial e pelo direito de autor*, que aborda o duplo regime jurídico dos desenhos e modelos industriais.

Destaca-se também o livro *El modelo industrial*, de autoria de José Manuel Otero Lastres, publicado em 1977, como resultado de sua pesquisa de doutorado, que traz um registro histórico comparado entre França e Espanha da evolução do direito relativo aos modelos industriais. Outra obra internacional que também traz esse matiz histórico e comparativo, mas em relação aos países europeus, é o livro *Les principes de protection des dessins et modèles dans les pays du marché commun*, de Marie-Angèle Perot-Morel, publicado em 1968.

Entre as obras seminais internacionais, destaca-se ainda o *Traité théorique et pratique des dessins et modèles de fabrique*, de Pouillet (1884), trabalho que aborda a constituição histórica desse direito de propriedade intelectual, jurisprudência e comentários à legislação vigente no momento de sua publicação. Outra obra francesa completa nesse sentido, e que aborda ainda sugestões de desenvolvimentos futuros, é o livro *La protection des dessins et modèles de fabrique dans la législation ancienne, actuelle et future*, de Michel Pelletier (1893). Anterior a eles, ressalta-se ainda a importância de trabalhos como o de Eduard Philippon (1880), *Des Dessins et modèles de fabrique*, e o de Auguste Fauchille (1882),

*Traité de dessins et modèles industriels, comprenant le commentaire de la loi du 18 mars 1806.*

Buscou-se ainda artigos e capítulos de livros publicados nos últimos anos nas bases internacionais Scopus, Web of Sciences e Google Acadêmico, tendo sido utilizadas as mesmas palavras-chaves da revisão de literatura para os trabalhos acadêmicos nacionais. Algumas adaptações foram realizadas, no entanto. A primeira foi a tradução das palavras-chaves<sup>10</sup>; a segunda foi a limitação para o uso dessas palavras no texto – para tanto, foi usado o operador booleano “*intext*”; a terceira foi a internacionalização da questão investigada, já que nos bancos nacionais procurou-se a consolidação histórica do instituto do registro de desenho industrial, e em diversos países o instituto jurídico de proteção ao design não é exatamente o mesmo.

Sistematizando os temas principais nos periódicos e eventos de direito, nota-se que os principais assuntos abordados são: o aprofundamento dos requisitos de concessão, a jurisprudência, as novas tecnologias de manufatura rápida, e a história da propriedade intelectual. Os temas presentes nos periódicos e eventos relacionados ao design variam entre assuntos históricos, metodológicos e epistêmicos ligados à inovação e às diferenças legais.

Nota-se, ainda, pela natureza das bases pesquisadas, forte dominância das pesquisas norte-americanas, seguidas por pesquisas europeias no quadro delimitador da União Europeia e por pesquisas asiáticas, em especial originárias ou endereçadas às questões chinesas e japonesas.

Os trabalhos encontrados revelam um aprofundamento maior na questão investigada nesta pesquisa – as relações entre design e propriedade intelectual –, mas poucos são os que fazem previsões futuras e quase nenhum deles trata dessas relações do ponto de vista dos países economicamente periféricos, ou, no jargão político dominante, “países em desenvolvimento”.

O pioneirismo desta tese reside no adensamento das questões históricas e previsões futuras pertinentes a essas relações no contexto brasileiro, considerando o papel do Brasil na política internacional de propriedade intelectual como um país tradicionalmente signatário de convenções e normas multilaterais que pouco influencia a tomada de decisões sobre a política industrial global.

---

<sup>10</sup> As palavras-chaves foram traduzidas para o inglês, considerando que esta é a língua majoritária nas três bases de dados escolhidas. As traduções foram: “*intellectual property*”, que tem a mesma acepção da expressão nacional “design”, que se mantém idêntica, e “*design patent*”, que, em algumas legislações de tradição da *common law*, tem equivalência com o tratamento do registro de desenho industrial nacional.

## Estrutura da tese

O primeiro capítulo da tese trata do desenvolvimento histórico do instituto jurídico de proteção ao design mais consolidado hoje nas legislações internacionais de propriedade industrial: o registro de desenho industrial. A partir de um olhar para a insurgente proteção à propriedade intelectual, em países como França e Inglaterra, ao longo dos séculos XVIII e XIX, busca-se relacionar a crescente industrialização de alguns setores produtivos com o peticionamento do direito de proteção aos desenhos e modelos de fábrica. Esses países mostraram-se também alguns dos mais influentes no processo de harmonização multilateral dos acordos internacionais de propriedade industrial.

Foi a partir de um desses acordos – a CUP, ou Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial – que surgiu, na legislação brasileira, a menção à proteção aos desenhos industriais na virada do século XIX para o século XX. Inicialmente dentro do princípio da prioridade unionista, posteriormente como privilégio de invenção no instituto jurídico das patentes, e atualmente como registro de desenho industrial, a proteção industrial ao design variou bastante ao longo do século XX. Essa variação, bem como os marcos legais que imprimiram mudanças no entendimento da propriedade industrial no Brasil, serão alvos de discussão no segundo capítulo. Em paralelo à transformação dos institutos jurídicos de proteção ao design, no capítulo dois também é discutida a consolidação do campo do design no Brasil, desde o final do século XIX, passando pela institucionalização em meados de 1960.

O terceiro capítulo aborda o marco legal encarnado pela Lei de Propriedade Industrial (LPI) de 1996, bem como as premissas que moldam os entendimentos dos requisitos determinantes da lógica de proteção ao design contidas na LPI. Noções como originalidade, novidade, ornamentalidade, tipo de fabricação industrial, resultado visual, período de graça, entre outras, estão embargados de valores característicos de determinado modo de produção industrial, particular de determinada época. Em paralelo ao contexto de surgimento da LPI, também são mencionadas algumas características do campo do design no Brasil nas décadas de 1980 e 1990.

Por fim, no último capítulo, são desenvolvidas conjecturas nas quais são trabalhados temas como a manufatura aditiva, a indústria 4.0, reprodução industrial, criação, autoria em paralelo a adventos como a inteligência artificial, a fabricação digital e a crescente importância do design de interação no que se tem convencionado chamar de quarta revolução industrial. Tais adventos têm gerado novos arranjos para a indústria, os serviços e os negócios

centrados em design, e, como consequência, têm impulsionado mudanças nos sistemas internacionais de propriedade intelectual (SEOW; KWEK, 2018).

Por meio de exercícios de fabulação e ficção, as conjecturas esboçam caminhos possíveis para a concessão de direitos de Propriedade Intelectual em situações diversas, como, por exemplo, a criação, por inteligência artificial, de determinada interface gráfica ou determinado produto, com base em acervo de obras pertencentes a terceiros. Outra situação explorada é a fabricação em série, com uso de máquinas de prototipação rápida, de objetos decorativos que desafiam os atuais limites de obra puramente artística e obra industrial. Essas e outras histórias podem indicar caminhos e revelar questões imbricadas no desafio de atualização do sistema brasileiro de propriedade intelectual, especificamente em sua conexão com o campo do design.

Nas considerações finais são tecidos alguns comentários sobre as relações entre design e industrialização que ajudam a subsidiar possíveis alterações das práticas administrativas e jurídicas na aplicação dos instrumentos legais de proteção ao design, tendo em vista as transformações nas práticas industriais contemporâneas incutidas nas tecnologias insurgentes num panorama de manufatura avançada. Espera-se que a presente tese sirva tanto de instrumento de disseminação de conhecimento sobre as atuais relações entre design e propriedade intelectual quanto de ponto de partida para especulações a respeito de como estas relações irão se delinear num futuro próximo.

## **1 DESENVOLVER HISTÓRICO DA PROTEÇÃO INTELECTUAL AOS DESENHOS E MODELOS INDUSTRIAIS**

Este capítulo retrata a evolução legislativa da proteção intelectual aos desenhos e modelos industriais na Europa a partir dos séculos XVIII e XIX. Trata-se do enquadramento da produção intelectual que dá origem a esses desenhos e modelos, inicialmente como salvaguarda de privilégios de corporações e, posteriormente, como propriedade industrial. São destacadas aqui as contribuições francesas e britânicas às bases legislativas internacionais que serão de fundamental importância para a compreensão das bases legislativas nacionais, tratadas no capítulo seguinte.

### **1.1 O pioneirismo francês na criação de instrumentos de proteção ao design**

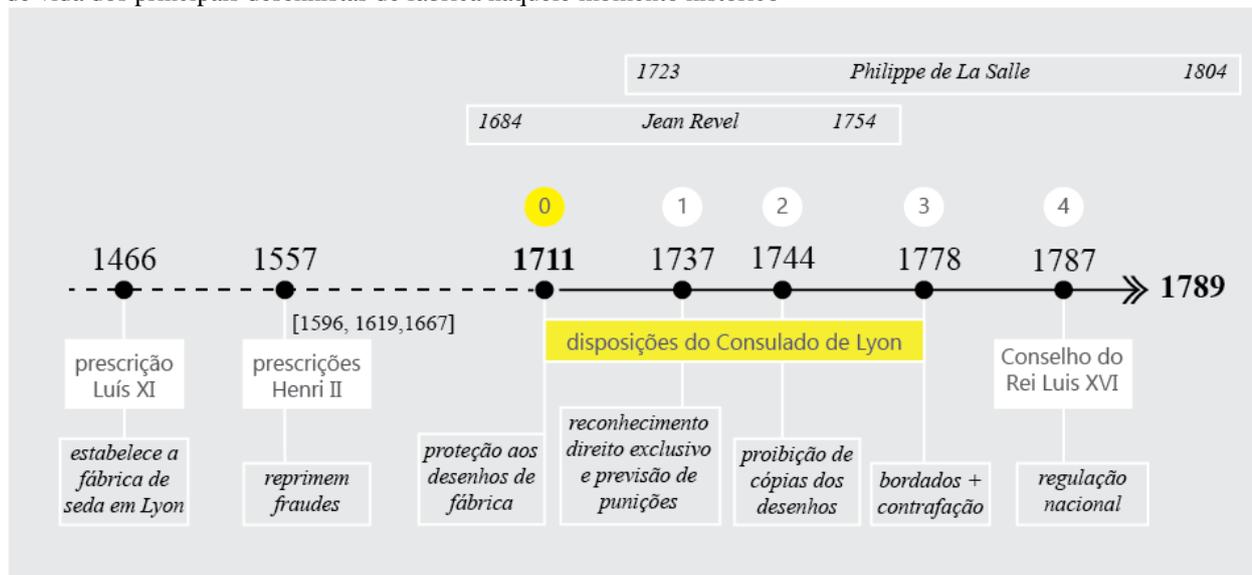
A proteção às criações industriais, de maneira autônoma às patentes e ao direito de autor, surgiu pela primeira vez na Idade Moderna na França, por volta de 1710, e estendeu-se posteriormente a outras nações europeias e suas então colônias. O professor espanhol de direito mercantil José Manuel Otero Lastres (1977) assinala a história legislativa francesa em torno da proteção dos desenhos e modelos de fábrica no século XVIII como o ponto de partida para a construção da legislação comunitária hoje adotada pelos países da União Europeia. Em muitos momentos a legislação brasileira aponta confluências com as legislações fundamentadas no direito civil europeu, de maneira que compreender o surgimento e a evolução dessas regulamentações ajuda a compreender também as leis, teorias e doutrinas nacionais.

Esses primeiros passos regulatórios franceses se tornariam referências para grande parte dos acordos multilaterais de proteção ao design adotados internacionalmente, e colocariam os padrões gráficos de estamaria como objetos exemplares ao escopo do que se visa delimitar até hoje na categoria de proteção a objetos bidimensionais. A conjuntura que possibilitou a articulação desses regulamentos e os fatos importantes que balizaram a publicação de tais atos serão vistos a seguir.

### 1.1.1 França do século XVIII e os desenhos de fábrica no Antigo Regime

O início da proteção ao design na França é marcado por cinco importantes prescrições, majoritariamente orquestradas pela classe industrial dominante que se organizava e consolidava seu poder no início do século XVIII. O marco zero (ver figura 1) é a expedição da primeira normatização, em 1711, que visava diretamente à proteção dos então considerados desenhos de fábrica. Em seguida, três disposições diferentes, datadas de 1737, 1744 e 1778 modificavam o escopo de proteção relativo aos desenhos aplicados em tecidos no território da cidade de Lyon. Por fim, antes da Revolução Francesa de 1789, houve uma tentativa de extensão da regulamentação aos desenhos de fábrica em todo o território nacional francês.

Figura 1- Linha do tempo da proteção aos desenhos de fábrica na França do Antigo Regime combinada às linhas de vida dos principais desenhistas de fábrica naquele momento histórico



Fonte: a autora, 2018.

De acordo com o arquivista francês Édouard Philipon (1880), a proteção dos desenhos de fábrica na França deve muito ao histórico da proteção à indústria da seda de Lyon. Philipon é um dos autores seminais para o estudo do surgimento do direito de propriedade intelectual relacionado ao insurgente campo das artes decorativas francesas.

Não por coincidência, semelhante genealogia apontando para Lyon é traçada pelos estudiosos do século XIX, Alain Gastambide (1837), Auguste Fauchille (1882), Eugène Pouillet (1884) e Michel Pelletier (1893), e repetida por juristas e historiadores dos séculos XX e XXI, tais como Otero Lastres (1977) e Valérie Marchal (2009) – todos esses autores

partem dos estudos de Philippon, acrescentando novos matizes com base em suas pesquisas próprias e colocando em jogo aportes de diferentes outros autores.

Foram inúmeras as iniciativas, tanto vindas da realeza, quanto da parte dos civis, para proteção e desenvolvimento da indústria sérica Lionesa, iniciativas que culminaram na regulamentação da proteção aos desenhos e modelos industriais em todo o território francês a partir do fim do século XVIII. Uma das primeiras iniciativas nesse sentido, segundo Pelletier (1893), foi a prescrição de regulamento emitido pelo rei Henri II, em 1554, reprimindo as fraudes relativas à fabricação da seda, bem como os furtos de peças de seda. Fauchille (1882, p. 20) evidencia que, naquele momento, os tecidos de seda eram lisos ou unificados, contando apenas com aplicações de botões, guarnições em metal, passamanarias e guipuradas.

Pouillet (1884) aponta ainda que, antes da regulamentação feita por Henri II, uma prescrição datada de 1466, redigida por Luís XI, estabelecia a primeira Fábrica Real de Lenços de Ouro e Seda<sup>11</sup>, de maneira a impedir a fuga de capitais relacionados ao comércio desses artigos, que retirava da França, então, cerca de dez milhões de libras. Ainda que a Fábrica Real não tenha prosperado, a iniciativa privada encampou o desenvolvimento desse tipo de indústria, de maneira tal que, quando do decreto de 1554, um número significativo de operários a ela se dedicava.

À prescrição de Henri II seguiram-se novos regulamentos semelhantes em 1596, 1619 e 1667, como evidencia Pelletier (1893). Contudo, nenhum deles visava à proteção dos desenhos em si, já que a estamparia em seda não era difundida no século XVII na França. O “desenhista de fábrica”<sup>12</sup>, que encarnava o profissional responsável pelo projeto das estampas, surge apenas quando da mudança do que Pouillet (1884) chama de gosto pelas estampas customizadas. Philippon (1880) evidencia que essa mudança de gosto ou estilo aconteceu no começo do século XVIII, substituindo o costume prévio de estofamento de móveis em cetim ou veludo.

Um desses desenhistas de fábrica que ganhou notoriedade em Lyon, na passagem do século XVII para o XVIII, foi o francês Jean Revel (1684-1751), como aponta a historiadora de moda e curadora de Mobiliário, Têxteis e Moda do Museu Victoria and Albert (V&A) de Londres, Lesley Miller (2012). Revel ficou conhecido como o Raphael da seda, em alusão ao

---

<sup>11</sup> Entre os séculos XV e XVII, muitas foram as iniciativas chefiadas por reis e Estados Nacionais para a criação de indústrias na Europa. A Fábrica de Lyon é apenas um entre os muitos exemplos que podem ser apontados. Dentre inúmeros outros, vale destacar, na França, em 1667, a Manufatura Real da Coroa Francesa, a fábrica de Gobelins, em Paris, e a Fábrica de Louças, em Sèvres; na Alemanha, a Manufatura Real de Cerâmica de Meissen e em Portugal, as fábricas de Louças no Rato e de Lanifícios, em Covilhã, (CARDOSO, 2008).

<sup>12</sup> Trata-se de tradução livre da expressão *dessinateurs de fabrique* usada por Pouillet (1884) e Pelletier (1893).

pintor renascentista, e a extensiva documentação do seu trabalho entre as décadas de 1950 e 1990 se deve à existência do farto legado de desenhos técnicos preservados até hoje em instituições como o Museu de Tecidos de Lyon, a Biblioteca Nacional em Paris e a coleção de Impressões e Desenhos do V&A.

Miller (2012) considera Revel como um designer proeminente da burguesia lionesa, sendo que o rápido sucesso do seu trabalho se deve ao seu talento artístico aliado a sua relação com mercadores e industriais de seda da cidade. Seu patrimônio, erguido a partir do trabalho em estamperia, o caracteriza como designer, pois, apesar de suas habilidades como pintor e dos contatos e relacionamentos herdados de seu pai, o pintor Gabriel Revel, foram seus projetos para estamperia (figuras 2 e 3) que o tornaram célebre, e não sua obra em pintura propriamente dita. Evidências para o seu trabalho como pintor são, como aponta o historiador Peter Thornton (1960), bastante elusivas. Revel, nascido em Paris, estabeleceu-se em Lyon por volta de 1710, e os registros principais de sua atividade relacionada ao comércio de seda, de maneira independente da principal guilda de seda lionesa – a Grande Fabrique –, datam do intervalo entre os anos de 1730 e 1740.

Figuras 2 e 3- Desenhos técnicos, em guache e aquarela, para estamperia em seda, feitos por Jean Revel, em 1730



Fonte: MILLER, 2012, s/p.

O estabelecimento de Revel em Lyon coincide com as primeiras medidas de proteção aos desenhos de fábrica. Como aponta Pelletier (1893), em favor desses novos artistas – os artistas industriais – o consulado de Lyon emitiu, em 1711, algumas disposições para proteção específica dos desenhos de fábrica. Tais disposições, agrupadas numa só prescrição, foram homologadas em 1712 e, seguidas a elas, cartas patentes foram entregues e registradas no parlamento cinco anos mais tarde. A prescrição de 1711 é considerada por Pouillet (1884) e por Philipon (1880) como uma verdadeira lei, a primeira a regulamentar a matéria dos

desenhos de fábrica na França. Em seu conteúdo, tal prescrição fazia expressas declarações de inibição e de defesa aos mercadores, mestres operários e diferentes empregados na manufatura dos tecidos de seda quanto à venda, roubo, empréstimo, serviço e guarda dos desenhos que lhes foram confiados para fabricação.

Segundo Pelletier (1893), essa prescrição de 1711 evidencia um reconhecimento do direito de propriedade do fabricante sobre a criação do desenho concebido em seus ateliês, mas seu objetivo principal era punir o “operário infiel”, ou seja, aquele que transaciona em segredo, e sem anuência do proprietário da fábrica, desenhos que lhe foram confiados à impressão, bordado ou tear em seda e ouro. Contudo, não havia punição expressa, exceto para o concorrente que especulava em cima da infidelidade do operário. Essa lacuna foi suprida, então, por uma regulamentação datada de outubro de 1737, condenando os furtivos fabricantes de tecido com confisco, perda do direito de *mâtrise*, pagamento de multa e até punição corporal.

Figura 4- Tecido em carmesim, seda e ouro, desenho de Roussel, fabricado por Jean Jacques Barnier em 1733



Fonte: DURAND, 2014, s/p.

É válido frisar que muitas encomendas em seda e ouro feitas às fábricas de tecidos na cidade de Lyon, na época, partiam da corte francesa, que detinha naquele momento grande poder de compra. Por isso, como aponta o historiador francês e ex-diretor do Museu Têxtil e de Artes Decorativas de Lyon, Maximilien Durand (2014), a câmara de comércio da cidade aconselhava, na década de 1730, que todas as manufaturas e fábricas de lenços, sarja, lã, veludo, damas, cetim, tafetá, seda e ouro radicadas em Lyon fossem adequadamente

declaradas ao Rei (Luís XV). A própria realeza fazia também encomendas: um exemplo é o brocado (ver figura 4) cuja fabricação é atribuída a Jean Jacques Barnier, e o desenho ao artista lionês Roussel – dois importantes nomes do cenário da seda nos anos 1730.

Conforme expõe Pouillet (1884), fundamentado no artigo 13, título IX da prescrição de 1737, é nessa lei que o reconhecimento exclusivo de fabricação é formalizado. Não há ali, no entanto, uma limitação a esse direito de exclusividade. Não sendo sua duração delimitada, uma interpretação possível da lei é de que se tratava de um direito perpétuo, já que sua aplicação se direcionava tanto à criação de novos tecidos quanto aos tecidos existentes no período da publicação da normativa.

Antes do complemento de 1778, Otero Lastres (1977) mostra ainda a existência de uma normativa de 1744 que atualizava o referido artigo 13 do regulamento de 1737, acrescentando uma nuance importante: a proibição de cópia dos desenhos propriamente ditos. Esta normativa proibia de maneira substancial a cópia das estampas ou dos desenhos das estampas. A proibição, de maneira extensiva, era também atribuída aos que tivessem desenhado sobre ou copiado os desenhos diretamente dos tecidos de seda, no âmbito das fábricas. O funcionário do *Office des Brevets d'Invention* – equivalente ao Instituto da Propriedade Industrial do final do século XIX – Laurent Prache (1881), expõe que o objetivo dos regulamentos de 1737 e 1744 era o de garantir aos que compusessem ou mandassem compor novos desenhos o direito exclusivo de comandar a execução desses desenhos.

Mas foi na normativa de 1778 que apareceu pela primeira vez a palavra contrafação, atrelada a uma ideia de boa fé no comércio. Como aponta Pelletier (1893), a motivação para o combate expresso à contrafação estava, ali, relacionada à consideração de que um fabricante que faça consideráveis investimentos em desenhos, amostras e bordados, tem direito a gozar do fruto do seu trabalho, tendo assegurado ainda o direito à sua propriedade, pelo bem de um comércio baseado na boa fé e na pujança.

Além disso, Pelletier (1893) aponta que a normativa de 1778 passou a proteger os bordados, já que a normativa de 1737 se destinava apenas aos tecidos. É interessante fazer essa distinção, pois, como aponta Philippon (1880), até aquele momento pretendia-se que o bordado fosse um trabalho livre para todos, e que a liberdade se estendesse para a cópia dos motivos – o que ocasionava grande número de contrafações.

A intensa regulamentação neste período coincide com o aumento, em Lyon, entre as décadas de 1740 e 1780, da quantidade de profissionais envolvidos na indústria da seda e uma competição cada vez mais acirrada entre os chamados desenhistas de fábrica. Concorrente do

já citado Revel, Philippe de La Salle (1723-1804) foi autor de inúmeras obras até hoje preservadas em museus têxteis na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Segundo o historiador da manufatura pré-industrial francesa, Daryl M Hafter (1977), La Salle tinha habilidades muito mais próximas de um designer do que de um pintor. Habilidades como, por exemplo, a tradução, escala e transferência de um desenho em papel milimetrado para um processo determinado de estamparia em tecido – o que Hafter chama de *mise-en-carte*. Esses desenhos de *mise-en-carte* (a exemplo das figuras 5 e 6) tornaram-se tão importantes para a indústria da seda que, como visto nos regulamentos de 1737 e 1744, eles eram em si o alvo da proteção aos desenhos de fábrica.

Figuras 5 e 6– Projetos de *mise-en-carte* de Philippe La Salle datando, respectivamente, de 1772 e 1777.



Fonte: MUSEE DES TISSUS ET MUSEE DES ARTS DECORATIFS DE LYON (site)<sup>13</sup>.

Como evidencia Philipon (1880), esses regulamentos atribuíam ao autor dos desenhos – ou designers, como Hafter cita – a exclusividade da propriedade dos desenhos e o poder de impedir os fabricantes de até mesmo adaptar os desenhos para fins diferentes dos determinados. Por exemplo, como estabelecia o artigo 8 da disposição de 1744, um desenho concebido para estamparia de tecidos não poderia ser adaptado pelo fabricante para papel de parede ou outros.

Philipon (1880) mostra ainda que, quanto à contrafação dos desenhos, nas normas de 1737 e 1744 o consulado de Lyon é que julgava a matéria em primeira instância, mas era possível também a apresentação de recurso. Então, vale ressaltar que a jurisdição da proteção nessas duas normas, como evidencia Pelletier (1893), era somente válida na delimitação

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.mtmad.fr/fr/Pages/default.aspx>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

territorial de Lyon: bastasse que um dos exemplares fosse enviado a uma fábrica estrangeira para que a contrafação dos desenhos fosse permitida. A esse respeito, Pouillet (1884) acrescenta que não era preciso nem que a cópia fosse realizada no exterior da França para permanecer impune, as fábricas concorrentes em Nîmes, Tours e Avignon podiam também copiar os desenhos dos fabricantes lioneses.

Esse tipo de prática começou a ser coibida em 1787, quando uma regulamentação do Conselho do Rei reconheceu os direitos exclusivos sobre os desenhos para os fabricantes que os encomendavam, mas ao mesmo tempo limitava a duração desses direitos.

Como evidencia Pelletier (1893), para as estampas destinadas ao mobiliário ou aos ornamentos de igreja, os direitos duravam quinze anos. Para as estampas destinadas ao vestuário, duravam seis anos. Além disso, havia uma contrapartida à concessão do direito: o fabricante era obrigado a enviar ao escritório do Conselho na comunidade uma amostra ou o croqui original dos desenhos antes de colocar as estampas à venda. Aos comerciantes que desejassem acessar essa amostra ou os croquis, era permitida a solicitação de cópia, efetuado o pagamento de duas libras (Pouillet, 1884).

Na disposição de 1787, como aponta Otero Lastres (1977), que ainda dizia respeito à salvaguarda de privilégios ao ofício, estavam contidos dois princípios norteadores das legislações modernas sobre o direito de propriedade industrial relativo aos desenhos industriais: o primeiro é que a vida legal desse direito deve ser limitada temporalmente, o segundo que destaca ser necessário observar certas formalidades para poder invocar a proteção resultante da lei.

Depois da disposição de 1787, a Revolução Francesa, ocorrida dois anos mais tarde, alterou por completo a dinâmica de proteção aos desenhos industriais no território francês. Por isso, Otero Lastres (1977) divide em dois períodos o desenvolvimento legislativo francês em torno do tema no século XVIII: a primeira etapa cobriria do início do século XVIII até 1793 (data da publicação da primeira lei de direito de autor pós Revolução), e a segunda, de 1793 a 1806. Retomaremos o segundo período nos próximos subcapítulos.

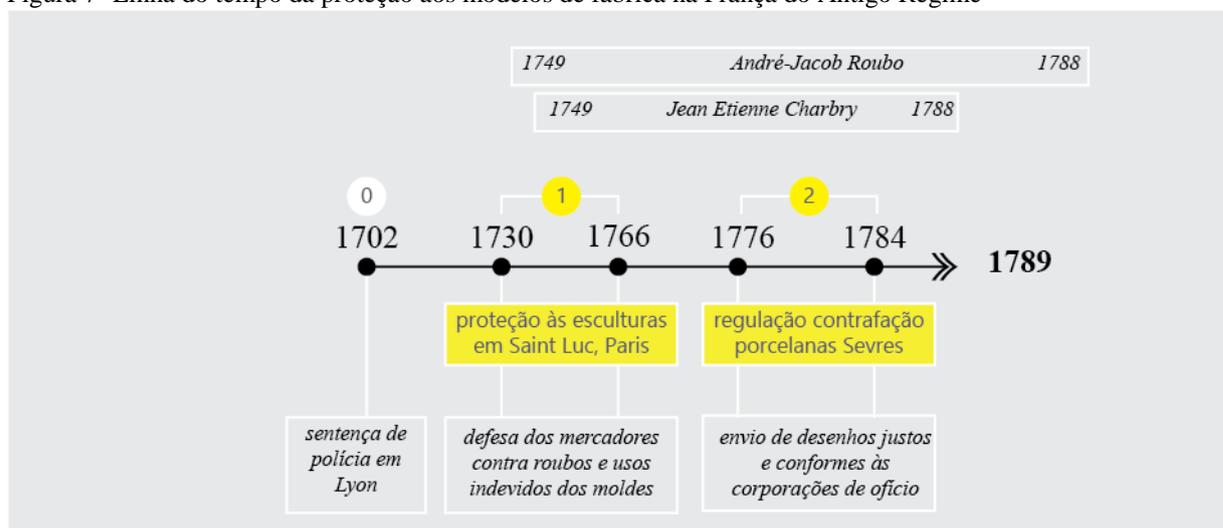
### 1.1.2 França do século XVIII e os modelos de fábrica no Antigo Regime

A respeito da diferença entre modelos de fábrica e desenhos de fábrica, Philippon expõe: “O desenho de fábrica supõe essencialmente uma superfície plana. Quando um

desenho é reproduzido em relevo pela escultura, molde ou outro, não é mais um desenho de fábrica e sim um modelo de fábrica” (PHILIPON, 1880, p. 41, tradução da autora).<sup>14</sup>

A evolução da proteção aos modelos de fábrica na França do Antigo Regime deve bastante à proteção das esculturas no campo das Belas Artes, mas também herda das regulações internas guiadas por fábricas reais e corporações de ofícios ocupadas com as produções de cerâmica e de mobiliário. Há dois pontos marcantes na linha cronológica dessas proteções (ver Figura 7): no primeiro, regulamentações criadas pela *Académie de Saint Luc* em Paris; no segundo, regulamentações emitidas no seio da Manufatura de Sèvres.

Figura 7- Linha do tempo da proteção aos modelos de fábrica na França do Antigo Regime



Fonte: a autora, 2018.

Como evidencia Pelletier (1893), no que tange à regulação dos modelos de fábrica, as legislações existentes no Antigo Regime protegiam apenas certas categorias de objetos. Em Lyon, uma sentença de polícia datada de 1702 dirigia-se aos ‘contramoldadores’ encarregados da fabricação de esculturas, e os impedia de transferir a outros as encomendas de obras que recebiam dos escultores. A mesma sentença determinava que os escultores deveriam anunciar nas suas encomendas o que seria feito com os modelos que entregavam aos fundidores e ‘contramoldadores’. Essas duas disposições da sentença são, para Pelletier, uma evidência do reconhecimento da propriedade do modelo àquele que o compôs.

Em Paris e arredores, outros regulamentos relativos aos escultores e pintores da *Académie de Saint-Luc*, datados de 1730 e 1766, defendiam os mercadores contra roubos de

<sup>14</sup> No original: “Le dessin de fabrique suppose essentiellement une surface plane: quando um dessin est reproduit em relief par la sculpture, le moulage ou autrement, ce n’est plus um dessin de fabrique, c’est un modele de fabrique.”

moldes e contra seus usos indevidos, sob pena de multa de mil libras em caso de uso de molde roubado (Pelletier, 1893).

Segundo Prache (1881), outra normatização relativa à propriedade intelectual dos objetos tridimensionais manufaturados no quadro da comunidade de mestres fundidores aconteceu em 1766, enquanto nas comunidades de gravuristas, cisalhadores, esmaltadores, ourives e guasqueiros a primeira norma data de 1776. Em ambos os casos, proibia-se, no âmbito dessas comunidades de ofício, a reprodução dos modelos, sob pena de multa. Além disso, determinavam-se algumas formalidades relativas ao depósito dos modelos submetidos à proteção.

Philipon (1880, p. 44) mostra que o regulamento de 1776 impunha aos artistas que queriam proteger a propriedade dos seus modelos a obrigação de fazer ou mandar fazer um desenho “justo e conforme” ao modelo, e na mesma escala, para depositá-lo no escritório dos mestres de ofício. Seguida à norma de 1776, uma regulação emitida em 1787 impedia a contrafação de figuras, grupos e animais fabricados na manufatura de porcelana de Sèvres (Fauchille, 1882).

Figuras 8 e 9- Projeto de xícara e pires de Étienne-Jean Chabry, 1777



Fonte: MET MUSEUM (site).

Entre os artistas de fábrica que se destacaram na Manufatura Nacional de Sèvres, no século XVIII, estava Étienne-Jean Chabry (1749-1787), que trabalhou em Sèvres de 1765 a 1787, conhecido por seu trabalho em pintura e cerâmica, especialmente de cenas pastoris e com aplicação de douraduras (Figuras 8 e 9).

Em outras manufaturas reais, o pesquisador Philippe Minard (1997) aponta que, entre 1669 e 1791, o Estado Francês operava um sistema de regulamentação da produção por meio dos inspetores de manufatura que, por sua vez, aplicavam a política industrial e comercial definida por organismos centrais como o Controle Geral e pelo *Bureau du Commerce*. A regulamentação promovida por esses agentes servia como um conjunto de convenções de

qualidade, mantida pelos comerciantes também como maneira de lutar contra contrafações.

Para Minard:

[...] a inspeção das manufaturas fazia então papel de substituta da impossível autodisciplina do mercado: impondo as mesmas regras a todos, ela equaliza as condições da concorrência, e fornece o mínimo de confiança necessária à busca de cada um por seu interesse individual. (MINARD, 1997, p. 490, tradução da autora).<sup>15</sup>

Na Manufatura Real de Gobelins, Eudel (1908) mostra que alguns móveis recebiam um selo específico, para atestar sua proveniência e dificultar cópias fraudulentas. Nessa Manufatura, que fornecia o mobiliário da realeza francesa, DeJean (2009) destaca o trabalho de André Jacob Roubo (1739-1791), quem ajudou a modificar a aparência dos móveis de assento, tornando-os mais largos e profundos, com encostos mais altos e amplos, ao mesmo tempo que incorporavam feições como o aumento das proporções gerais (estando as maiores escalas atreladas a signos de poder) e a adoção de curvas mais pronunciadas nos apoios de braços, pernas e cintura.

André J. Roubo foi responsável não só por conformações inovadoras de mobiliário (ver Figura 10) mas também pela sistematização dos desenhos de produção ebanista e marceneira em seu livro e tratado de 1769, *L'Art du Menuisier*. Essa sistematização equalizaria anos depois com os trabalhos de Diderot e D'Alembert, em especial a *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, de 1751, considerada uma obra divisora na história da sistematização do conhecimento sobre os ofícios e atividades profissionais.

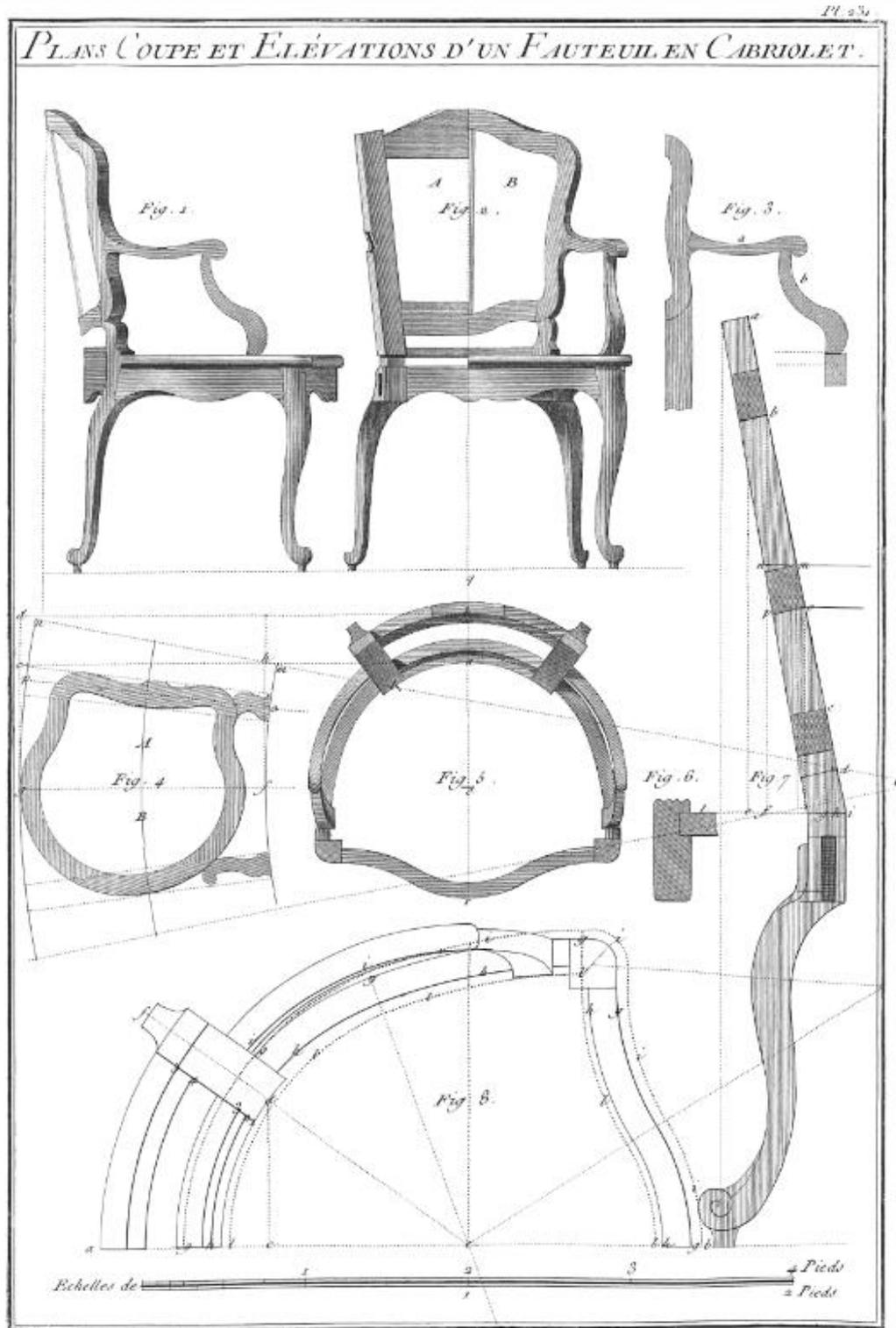
Tal tipo de sistematização seria importante, anos depois, para a regulamentação dos parâmetros de representação gráfica dos depósitos de desenhos industriais, e para garantir certa uniformidade do tratamento das imagens e representações dos objetos a ser protegidos pelo sistema de propriedade intelectual.

DeJean (2009) acrescenta ainda que, no trabalho de Roubo, nota-se preocupações de conforto, ergonomia e mesmo cientificidade, uma vez que o autor é considerado um dos principais teóricos do design de mobiliário do século XVIII.

---

<sup>15</sup> No original: “L’inspection des manufactures fait alors office de substitut à l’impossible auto-discipline du marché: imposant les mêmes règles à tous, elle égalise les conditions de la concurrence, et procure le minimum de confiance nécessaire à la poursuite par chacun de son intérêt individuel.”

Figura 10 - Cadeira do tipo Cabriolet Luis XIV. Gravura de AJ Roubo

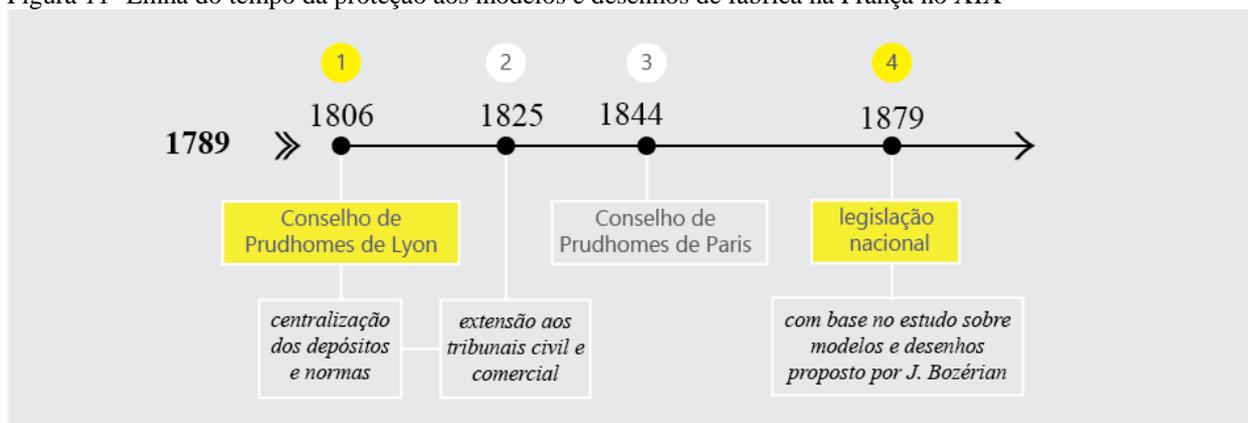


A. J. Roubo Inv. Del. et Sculp.  
 Fonte: ROUBO, 1769, s/p.

### 1.1.3 França do século XIX e as legislações de proteção às artes decorativas

Com a queda do Antigo Regime e a perda da influência que as grandes corporações de ofício tinham na regulação dos privilégios industriais, as regulamentações sobre os direitos de exclusivo conferidos aos fabricantes passaram a ser atribuição dos organismos de Estado. A evolução da legislação de proteção às artes decorativas na França do século XIX traz quatro importantes momentos (ver Figura 11), liderados por dois agentes principais: o Senado francês e o Conselho de Prudhomes da cidade de Lyon. Os quatro principais momentos, que serão vistos a seguir, são: a criação do Conselho de Lyon, em 1806; o decreto de 1825; a criação do Conselho de Prudhomes de Paris, em 1844 e a primeira legislação proposta por Jules Bozérián para o Senado, em 1879.

Figura 11- Linha do tempo da proteção aos modelos e desenhos de fábrica na França no XIX



Fonte: a autora, 2018.

Até a Revolução Francesa, as regulamentações concernentes à salvaguarda dos desenhos e modelos de fábrica no território francês eram de alcance local, abrangendo, como evidencia Pouillet (1884), apenas algumas corporações. Após a Revolução, duas importantes leis alteraram essa situação: uma de 1791, que suprimia as corporações de ofício e seus respectivos privilégios até então, e outra de 1793, que regulava a Propriedade Artística e Literária e os direitos das criações de profissionais como escritores, pintores, desenhistas e compositores.

Segundo Philippon (1880), apesar de tratar dos objetos de criação dos desenhistas, a lei de 1793 é silente quanto aos desenhos de fábrica. Otero Lastres (1977) mostra que esta lei explicita, em seu artigo 7º, um aspecto capcioso quanto à delimitação da proteção que incidia apenas nas obras pertencentes à categoria de Belas Artes. A jurisprudência da época

confirmava essa interpretação excludente, como comprova Philippon (1880) citando um caso sobre papéis de parede julgado tanto no Tribunal de Gient quanto no Tribunal de Loiret<sup>16</sup>.

Tal interpretação só mudaria após a criação, em 1806, de um Conselho de Prudhomes<sup>17</sup>, a partir de uma lei criada em Lyon, que, como demonstra Gastambide (1873), estabelecia condições sobre os depósitos, a delimitação da jurisdição e a duração da proteção aos desenhos de fábrica. Pelletier (1893) aponta que a lei previa ainda a criação de conselhos semelhantes ao de Lyon em outras cidades manufatureiras da França.

No entanto, Otero Lastres (1977) identifica uma dificuldade de delimitação do domínio das leis de 1793 e 1806, dificuldade que ocasionou disputas posteriores por doutrinas e critérios para definição se determinado objeto deveria ser enquadrado como propriedade artística ou propriedade industrial. Alguns dos critérios levantados foram: (1) o modo de reprodução dos desenhos (se mecânico ou manual); (2) o destino dado à obra (se havia ou não aplicação industrial); (3) o caráter acessório do desenho ou modelo (se a obra tinha existência por si mesma ou era acessória de outro objeto); (4) a qualidade da pessoa (artista ou fabricante); (5) o caráter artístico da obra (opunha-se as obras de belas artes àquelas que não suscitavam “sentimento estético”) e, por fim, (6) o critério da unidade da arte defendido por Pouillet (1884), que advogava a acumulação das duas proteções, uma vez que era impossível sinalizar uma linha demarcatória entre arte e indústria.

Mais tarde, em 1825, a legislação de 1806 seria complementada por um decreto que ampliava as condições de depósito dos desenhos, antes restritas aos Conselhos de Prudhomes, aos tribunais de comércio e aos tribunais civis (FAUCHILLE, 1882).

Persistia uma zona cinza, no entanto, em ambas as regulamentações (de 1806 e 1825), a respeito da proteção dos modelos industriais: nos dois casos a proteção explícita se direcionava aos desenhos de fábrica. Otero Lastres (1977) mostra que a jurisprudência francesa na época tendia a estender as leis aos criadores de modelos industriais.

A indústria metalúrgica teve, nesse momento, um papel muito importante na asseguaração dos direitos relativos aos modelos de fábrica. Em 1844, Marchal (2009) revela a criação do primeiro Conselho de Prudhomes de Paris, estritamente relacionado à indústria de

---

<sup>16</sup> Uma decisão da corte criminal do Tribunal de Loiret mostra que a lei de 1793 não se endereçava aos desenhos aplicados a papéis de parede, pois absolve o réu – comerciante de papéis de parede – da acusação de ter copiado o apelante – do ramo da dominoteria, ou seja, dos papeis de parede e papeis decorativos especiais –, uma vez que o apelante teria copiado outros trabalhos considerados originais.

<sup>17</sup> Aqui, a escolha de não tradução do termo dá-se por motivos parecidos aos alegados por Otero Lastres (1977). Uma tradução ao português apontaria para o uso das palavras Homens Prudentes, mas, como alega Lastres, o termo original revela melhor o propósito da nomenclatura adotada inicialmente pela lei: “Conselho paritário de homens bons para conciliação ou arbitragem de diferenças profissionais entre patrões e operários”.

metais. Muitas controvérsias se davam em relação às condições de depósito dependendo da matéria do mesmo e da jurisdição do Conselho mais próximo à indústria que visava à proteção dos seus desenhos ou modelos. Pelletier (1893) aponta que não havia Conselhos em todas as cidades e que as condições de envio das amostras eram diferentes quando se tratava de objetos em cerâmica, metal, em estamperia para tecidos ou papel de parede.

Até que, em 1877, o Senado Francês encomenda a um dos seus membros, Jean Bozérián, um projeto de lei que regulasse, ao mesmo tempo, os desenhos e modelos de fábrica, e que fizesse um exame crítico da interpretação da lei de 1806 (PRACHE, 1881). O estudo de Bozérián, como demonstra Fauchille (1882), colocava em questão a natureza do direito relativo aos modelos e desenhos e se abstinha do uso da palavra propriedade.

Bozérián propunha, nesse projeto, uma definição inédita até aquele momento do que seria cada um dos institutos: desenhos industriais seriam todos os arranjos, todas as disposições ou combinações de cores, principalmente destinadas a uma reprodução industrial; modelos industriais seriam todas as obras em relevo, destinadas, por similar reprodução, a constituir um objeto ou fazer parte de um objeto industrial<sup>18</sup>. O estudo desenvolvido pelo senador Bozérián seria adotado pelo senado em 1879, dando início a uma tradição de legislações nacionais regulando tanto os modelos como os desenhos industriais. Nesse momento, abandona-se a antiga nomenclatura de desenhos e modelos de fábrica por um reconhecimento de que o titular do direito não era necessariamente fabricante (GOBERT, 2015).

Contemporânea à definição na regulamentação nacional francesa dos desenhos e modelos, começam a surgir, a partir da década de 1860, definições também sobre o domínio das artes ao qual pertenceriam estas obras protegidas: as artes decorativas. Segundo o historiador Laurence Riviale (2015), a primeira vez que a expressão “artes decorativas” apareceu em termos documentais foi em 1862, no *Boletim Anual da Société du Progrès de l'Art Industriel*. Nos dicionários, a primeira entrada dos termos data de 1863, no dicionário Littré, significando uma abrangência de domínios que iam desde a escultura de ornamentação, tapeçaria, marcenaria de luxo a outros ofícios que diferiam da ideia de Belas Artes e relacionavam-se a uma ideia de progresso industrial.

Riviale (2015) mostra que o século XVIII impôs uma nova classificação das artes que separava os artistas dos artesãos, o trabalho liberal feito com a mente e o trabalho mecânico

---

<sup>18</sup> Um comentário mais extenso e detalhado sobre as proposições de Bozérián no sentido de definição dos modelos e desenhos industriais pode ser encontrado em Gans (1886, p. 103).

feito com as mãos. Nesse momento, as Belas Artes relacionadas à visualidade se restringiam à pintura, escultura e arquitetura. No século XIX, nasce uma nova hierarquia que, por influência do positivismo e da negação do caráter unicamente divino da arte, separa as artes técnicas, e as rotula como artes menores em face das artes maiores<sup>19</sup> de tradição renascentista (RIVIALE, 2015).

O século XIX ficou conhecido como o século de ouro das artes decorativas (ALFCOUFFE et al., 1991), especialmente o período entre 1814 e 1848, intervalo entre o Primeiro Império Napoleônico e a Segunda República Francesa. Período marcado pelo desenvolvimento das artes decorativas, impulsionado tanto por mecenato quanto por incentivos estatais à indústria, e pelo início das Exposições Universais<sup>20</sup>, que mudariam o panorama da proteção à propriedade intelectual no final do século, como será visto no capítulo seguinte.

O historiador Stéphane Laurent (2012) aponta que a expressão artes decorativas na França, a partir de 1850, herda um historicismo marcante que, sob a dominação cultural das Belas Artes, acabou por determinar um fracasso da noção de design no contexto francês que perdurou até o século XX. As críticas desse autor alegam que a subordinação às artes visuais privou o campo do design e das artes decorativas de um desenvolvimento específico em pesquisa e museologia pareado ao de países como Inglaterra, EUA, Finlândia e Alemanha.

## 1.2 Os Atos do Parlamento Britânico para a proteção aos projetos da indústria

Dada a importância econômica da Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX, e a hipótese de fundação do campo do design na revolução Industrial, com a transformação dos instrumentos de produção e das condições sociais do trabalho, de acordo com Buchanan (1995), serão tratados os principais desenvolvimentos legislativos para a proteção ao design no território britânico, não esquecendo sua repercussão nos territórios colonizados pela Inglaterra e nas legislações de base *common law* influenciadas pelo Reino Unido.

---

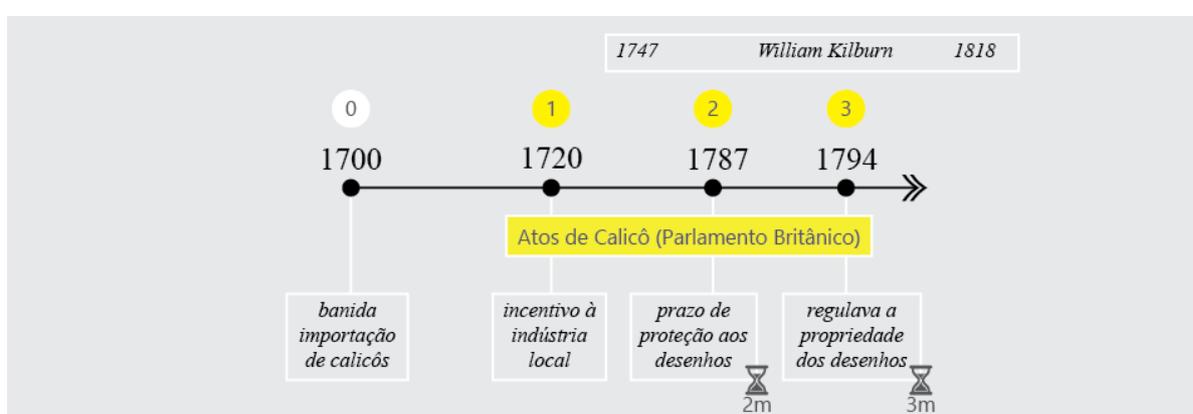
<sup>19</sup> Sobre essa hierarquia das artes, ver trecho de Riviale (2015, p.18): “ Il faut aussi rappeler l’usage, à partir de la fin du XIXe siècle et surtout à compter de 1914 environ, d’un autre terme, “arts mineurs” par opposition à “arts majeurs”, qui désignent les Beaux-Arts. Cette expression se fonde sur l’usage du terme italien arti qui désignait les corporations (jurandes) de métiers dans la péninsule italique au Moyen Âge; ces arti étaient classés selon un ordre hiérarchique.”

<sup>20</sup> Entre elas, destacam-se as exposições industriais de 1819, 1823, 1827, 1834, 1839, 1844 e a que é considerada a mais importante das Exposições Internacionais, a de 1851, no Crystal Palace, em Londres.

### 1.2.1 Inglaterra do século XVIII e a proteção à indústria têxtil

Como visto anteriormente, na França, a proteção aos desenhos de estampa esteve intimamente ligada à indústria da seda. No caso britânico, a proteção aos mesmos motivos gráficos esteve relacionada ao fortalecimento da indústria têxtil nacional, em especial aos lanifícios. Destaca-se a publicação de três atos consecutivos de proteção aos calicôs, que até o século XVII eram importados da Índia pela Companhia das Índias Orientais (ver Figura 11).

Figura 11- Linha do tempo da proteção à estampa em calicôs na Inglaterra do Sec. XVIII



Fonte: a autora, 2018.

Os historiadores da proteção ao design no contexto britânico Alexander Carter-Silk e Michelle Lewiston (2012) evidenciam que, após anos de importação de têxteis vindos da Índia, a indústria de lã britânica solicitou ao Parlamento, no ano de 1700, que banisse a importação de calicôs estampados (tecidos feitos de lã importados de Calicute), num esforço de proteger a produção local, que usava matérias primas como algodão e lã trazidos das colônias britânicas e, com a ajuda de máquinas de estampa e tecelagem, transformavam essas matérias em produtos relacionados à indústria da moda.

Carter-Silk e Lewiston (2012) mostram que, conectada diretamente à estampa em calicôs feita por meio de cilindros, surgiu uma classe de profissionais abastados conhecida como Impressores de Calicôs (*Calico Printers*), que se valeu de seu *lobby* para buscar proteção legal para os desenhos de suas estampas. Esses impressores foram responsáveis pela publicação de regulamentações feita pelo Parlamento britânico nomeadas de Atos de Calicô (*The Calico Acts*). O primeiro Ato, de 1720, proibia, além da importação, o uso e a vestimenta de calicôs estampados. O segundo Ato, de 1787, conferia uma proteção por período limitado (ao menos dois meses) aos padrões e desenhos de estampa, além de impor sanções aos que

copiassem, imprimissem ou editassem os padrões originais protegidos. Um terceiro ato, de 1789, estendeu o período de proteção para três meses<sup>21</sup>.

Um exemplo dos impressores de Calicô que se tornaram célebres por seus desenhos (ver Figura 12) é o designer irlandês William Kilburn (1745-1818), originalmente desenhista contratado e posteriormente impressor e industrial, que também teve seus desenhos copiados por empresas rivais e, talvez por isso, tenha sido um dos peticionários do ato de 1787 (LONGFIELD, 1953).

Figura 12– Projeto de estampa em aquarela e papel desenvolvido por Kilburn entre 1788 e 1792.



Fonte: VICTORIA & ALBERT MUSEUM (site).<sup>22</sup>

Segundo Lionel Bently (2018), Kilburn foi um dos peticionários principais dos Atos de Calicô, que enfrentavam diretamente copistas de estampa em Lancashire e na Escócia. Bently mostra que as principais companhias que investiam em design e na criação de novos projetos de estampa se baseavam inicialmente em Londres.

<sup>21</sup> Os títulos desses atos atestam a evolução de seus conteúdos. O ato de 1720 se chamava *An Act to preserve and encourage the Woollen and Silk Manufactures of this Kingdom, and for more effectual employing the Poor, by prohibiting the Use and Wear of all printed, painted, stained or dyed Calicoes in Apparel, Household Stuff, furniture, or otherwise, after the twenty-fifth Day of December one thousand seven hundred and twenty-two*, e dirigia-se claramente aos produtores de seda e lã. O ato de 1787 tinha uma atuação mais geral, e visava encorajar a produção de novos desenhos: *An Act for encouragement of the Arts of Designing and Printing Linens, Cottons, Calicos and Muslins by vesting the properties thereof in the Designers, Printers and Proprietors for a limited time*. Por fim, o ato de 1789 já enunciava a propriedade dos desenhos aos designers, impressores e industriais: *An Act for the Encouragement of the Arts of Designing and Printing Linens, Cottons, Calico and Muslins by vesting in the properties thereof in the Designers, Printers and Proprietors*.

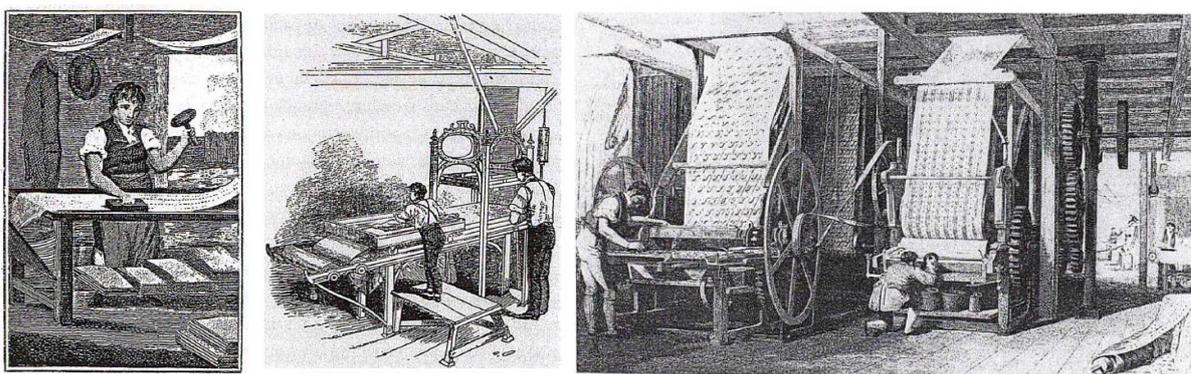
<sup>22</sup> Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O155578/design-kilburn-william/>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

A professora de teoria e história da propriedade intelectual australiana Kathy Bowrey (1997) aponta que os primeiros Atos de Calicô não chegavam a ser legislações de design especificamente, mas podem ser visto como leis proto-modernas de design, uma vez que refletiam certa consciência de um nexos cultural em desenvolvimento entre as classes sociais e os bens materiais. Bowrey contrapõe essas regulamentações iniciais britânicas aos desenvolvimentos franceses de regulamentação por parte do governo real e das guildas, enfatizando a diferença marcante no caso francês: a proteção contra a cópia dos desenhos.

O ato de 1787 marca uma proteção mais robusta aos desenhos, principalmente objetivando a proibição da aplicação indevida (em tecidos considerados inferiores) de estampas protegidas. Ainda assim, Bowrey (1997) considera a proteção contra as cópias (*copyright*) relacionada ao design muito inferior àquela concedida aos objetos artísticos e aos livros, especialmente considerando sua duração: para os primeiros, poucos meses, para os segundos, quatorze anos, como apontam o Ato dos Gravadores de 1735 e o Estatuto de Anne de 1709.

O historiador Adrian Forty (2013) mostra a importância do design na indústria têxtil na Grã-Bretanha do século XVIII, especialmente a partir da segunda metade do século – período das regulamentações de Calicô. Para o autor, “o sucesso comercial do algodão estampado dependia quase inteiramente do apelo dos seus motivos decorativos” (FORTY, 2013, p.65).

Figuras 13, 14 e 15 - Métodos de estamperia em algodão. Da esquerda para a direita: usando blocos de madeira; placas gravadas em prensa plana e prensa cilíndrica (publicadas originalmente em 1823, 1844 e 1835, em ordem)



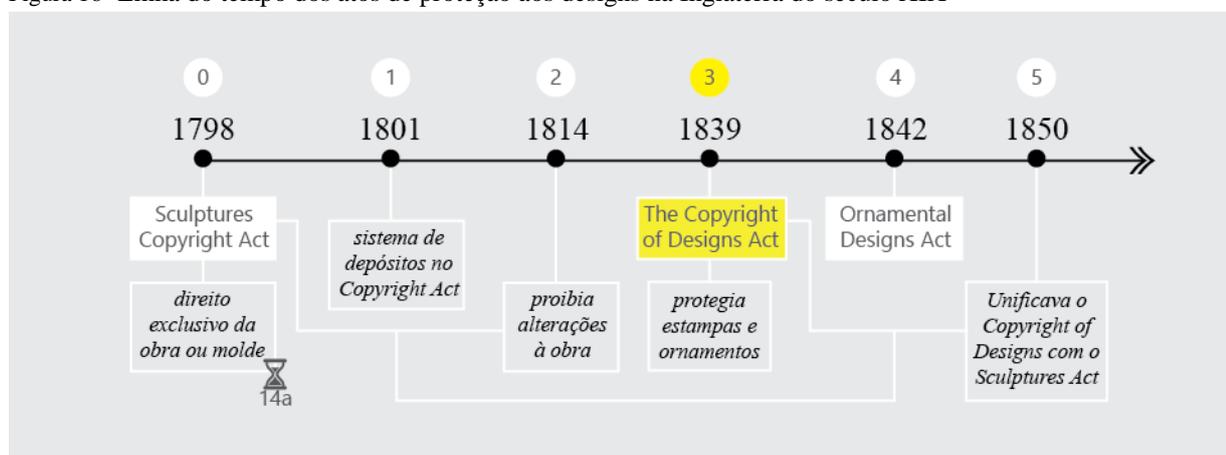
Fonte: FORTY, 2013, p. 67-68.

Forty (2013) atrela o desenvolvimento do design de superfície nesse momento à introdução de novas técnicas de estamperia: (ver Figuras 13,14 e 15); à substituição, a partir de 1750, dos métodos com blocos de madeira pela utilização de placas de cobre e, posteriormente, em 1796, à introdução de máquinas de estampagem rotativa.

### 1.2.2 Inglaterra do século XIX e o direito de cópia para objetos tridimensionais

Além da proteção à estampanaria, o parlamento britânico se esforçou, ao longo do século XIX, para promover a proteção de outros objetos da indústria nacional. Entre esses objetos, de natureza essencialmente tridimensional, estavam as esculturas e os objetos projetados para a vida doméstica. Cinco marcos legais (ver figura 16) pautaram a proteção dessa categoria de objetos, sendo o mais importante desses marcos o *Copyright of Designs Act*, que lançaria as bases legais para muitas proteções internacionais aos produtos tridimensionais.

Figura 16- Linha do tempo dos atos de proteção aos designs na Inglaterra do século XIX



Fonte: a autora, 2018.

Em 1798, o Reino Unido publica o *Ato para encorajar a arte de fazer novos Modelos e Moldes de Bustos, e outras coisas ali mencionadas*. (GREAT BRITAIN, 1841, tradução da autora)<sup>23</sup> que ficou conhecido como o primeiro *Sculptures Copyright Act*, conferindo ao autor de determinado modelo ou escultura o direito exclusivo sobre a obra por um período de 14 anos. Segundo Carter-Silk e Lewiston (2012), o ato foi escrito em resposta ao *lobby* do escultor George Garrard (1760-1826) para impedir a venda de cópias imperfeitas de trabalhos de escultura e as consequentes “perdas e desapontamentos” de seu proprietário.

O século XIX foi palco de diversos *Copyright Acts* que regularam, de maneira geral, a propriedade intelectual no território inglês, irlandês e nas diferentes colônias da Grã-Bretanha. Em 1801 houve uma revisão nos prazos de duração das proteções e nas penalidades impostas pelo *Statute of Anne*. Depois, em 1814, um outro *Copyright Act* aumentou ainda mais a duração das proteções e instituiu um sistema de depósitos que equilibrava as obrigações

<sup>23</sup> No original: *An Act for encouraging the Art of making new Models and Casts of Busts, and other things therein mentioned.*

financeiras impostas pelo então substituído Estatuto da Rainha Ana, de 1710, primeira norma legal a reconhecer o direito de cópia.

Ainda em 1814 houve a revisão do *Sculptures Copyright Act*, que além de propor emendas ao ato de 1798, acrescentava em seu título o propósito de dar encorajamento a tais artes<sup>24</sup>. Carter-Silk e Lewiston (2012) mostram que as emendas propostas em 1814 respondiam a lacunas constatadas num caso judicial entre dois escultores, o Caso Gahagan *versus* Cooper, de 1811, onde alterações e diminuições da obra copiada, não previstas no ato de 1798, passaram a ser levadas em consideração. Apesar de se encontrar no rol dos atos de proteção às cópias e no domínio do direito de autor, esse ato demonstra uma preocupação específica de proteção a objetos tridimensionais que não estava explícita no Estatuto da Rainha Ana ou nos atos anteriores de proteção aos trabalhos impressos.

No que diz respeito à produção de manufaturas, Grã-Bretanha e França também vivenciaram disputas e rivalidades no comércio internacional de seus artigos. Em meados do século XIX, o secretário de associações de produtores e mercadores de linho, seda, rendas, camisarias e aviamentos, George Brace, em suas observações dirigidas ao secretário de governo J. Emerson Tennent, responsável pelo *Committee of The House of Commons on Copyright of Designs*, mencionava certa superioridade dos artigos de manufatura franceses em relação aos britânicos. Segundo o secretário, a superioridade dos artigos franceses ancorava-se na questão do refinamento do gosto: “toda a classe de produtos na qual o gosto entra como um elemento, [...] este bem pode ser [...] a causa da reconhecida disparidade entre os dois países, e a viabilidade da Grã-Bretanha competir com sucesso contra seu rival continental no Gosto dos seus Designs” (BRACE, 1842, p. 1, tradução da autora).<sup>25</sup>

Outro fator considerável nessa competição era a qualidade das mercadorias britânicas. Segundo Carter-Silk e Lewiston (2012), no começo do século XIX, a Grã-Bretanha produzia mais bens que seus competidores, mas também os produzia a menores custos – o que lhe rendia críticas em razão da qualidade estética inferior.

Um exemplo oferecido por Forty para essa qualidade inferior dos produtos britânicos é o mercado moveleiro que, especialmente a partir de 1830, começou a se valer mais de recursos mecânicos de produção e a empregar menos artesãos: “Nada tornava o rebaixamento

---

<sup>24</sup> O ato de 1814 intitulava-se *An Act to amend and render more effectual an Act for encouraging the Art of making new Models and Casts of Busts and other Things therein mentioned, and for giving further Encouragement to such Arts*.

<sup>25</sup> No original: “every class of production into which taste enters as an element, [...] it may be well [...] the cause of the acknowledge disparity of the two countries, and the practicability of Great Britain successfully competing with its continental rival in the Taste of its Designs.”

da qualidade mais fácil do que os folhados de madeira cortados à máquina, que se tornaram disponíveis a preços baixos com a introdução das serras circulares movidas a vapor” (FORTY, 2013, p. 79).

Uma estratégia adotada pelo governo do Reino Unido para melhorar a reputação do design britânico foi a criação, em 1836, do *Comitê em Artes e Manufatura*, que culminou na promoção de escolas de design e na abertura de um museu dedicado à manufatura, o hoje Victoria and Albert Museum, fundado em 1852. Bently (2018) mostra que esse Comitê tinha como objetivo aumentar o conhecimento sobre as artes e os princípios do design entre o povo britânico, especialmente entre os fabricantes.

Uma segunda estratégia foi a publicação, em 1839, de um ato específico para proteção intelectual do design: *The Copyright of Designs Act*, que lançou as bases para as legislações modernas de design tanto no Reino Unido como em suas colônias.

O ato de 1839<sup>26</sup> visava proteger não só os padrões impressos em tecidos, mas também os impressos e ornamentos aplicados a quaisquer outros artigos de manufatura além dos tecidos. Em adição, protegia a forma ou a configuração de qualquer artigo de manufatura. É nessa legislação que aparecem aspectos seminais para análise e depósito de designs nas legislações subsequentes. Os requisitos da novidade e da originalidade, por exemplo, aparecem ali pela primeira vez. Além disso, é nesse ato que está explícita a condição do depósito ser anterior à publicação do artigo protegido.

O *Copyright of Designs Act* também preconizou na Grã-Bretanha uma série de formalidades relativas ao depósito dos designs: o envio de três cópias dos desenhos do projeto; o fornecimento de informações detalhadas do proprietário do projeto (nome, endereço, entre outras); as evidências de originalidade do projeto e a data de início do registro. Estabelecia ainda que, em caso de trabalhos comissionados, o direito de cópia recairia sobre a pessoa comissionária do projeto e não sobre a criadora do design.

Esse ato de 1839 previa ainda os casos de infração ao direito de cópia dos projetos. Ocorreria em infração contra o design registrado qualquer pessoa que, sem permissão do proprietário, usasse, copiasse, publicasse, vendesse, permutasse, alienasse, ou adotasse total ou parcialmente o projeto, fazendo nele qualquer adição ou alteração.

---

<sup>26</sup> Houve dois atos para proteção ao copyright dos designs em 1839. O primeiro era intitulado *An Act for Extending the Copyright of Designs for Calico printing to Designs for Printing other woven Fabrics*. O segundo, que substituiu o primeiro e teve mais robustez e vigência, se chamava *An Act to secure to Proprietor of Designs for Articles of Manufacture the Copyright of such Designs for a limited time*. A menção no presente texto refere-se ao segundo ato.

Por volta de 1840, houve uma disputa entre dois congressistas para a atualização do *Copyright of Designs Act*. De um lado, Emerson Tennent, assistido pelo já citado secretário Brace, propunha uma reforma por emendas. De outro, William Gladstone previa a substituição do ato por outras regulamentações. A emenda proposta por Tennent e Brace era articulada no projeto de lei intitulado *Act to consolidate and amend the Laws relating to the Copyright of Designs for ornamenting Articles of Manufacture*. Para Brace (1842), objetivo não era o de competir com a França pelo mercado internacional via medidas legislativas, e sim melhorar a eficiência da proteção aos designs.

Segundo George Brace, a proteção teria um efeito moral nos fabricantes ingleses, que admitiam o uso de pirataria e cópias em suas práticas – a França, ao contrário, “criando e protegendo a propriedade dos Designs elevou a moral de seu povo ao induzir a repulsa ao crime de pirataria; enquanto na Inglaterra, os Designs, sem proteção legal e duradoura, ofereciam forte tentação aos inescrupulosos” (BRACE, 1842, p. 11, tradução da autora).<sup>27</sup>

Em 1842, no entanto, o ato de 1839 foi descartado e substituído pelo *Ornamental Designs Act*, complementado um ano mais tarde pelo *Utility Designs Act*. Segundo Carter-Silk e Lewiston (2012), esses atos introduziram a distinção entre designs ornamentais e não ornamentais, e substituíram, além do ato de 1839, os atos de Calicô.

Já Bently (2018) mostra que, para alguns objetos, esse período foi marcado pela sobreposição das proteções conferidas pelo registro de design e pelo direito de cópia, uma vez que mesmo que o *Ornamental Designs Act* tivesse sido abolido, permanecia a vigência de outros atos de *copyright*. Para o autor, os designers tiravam vantagem dessa sobreposição, decidindo entre os atributos de cada proteção que lhe seriam mais benéficos. Por exemplo, os *Design Acts* ofereciam reparação pelas penalidades contra os projetos registrados (de até trinta libras por ofensa) que era 125 vezes maior que a reparação oferecida pelos *Copyright Acts*. Esses últimos, por sua vez, ofereciam até 28 anos de proteção após a criação do projeto, enquanto os primeiros ofereciam apenas três meses de proteção após a publicação do registro.

Os *Design Acts* de 1842 e 1843 encarnavam uma oposição entre função e forma, que seria determinante não só na legislação britânica das décadas subsequentes, mas também em outras legislações de proteção ao design derivadas da tradição da *common law*.

Além disso, o *Ornamental Designs Act* foi, como apontam Carter-Silk e Lewiston (2012), o primeiro estatuto a reconhecer o direito do autor em extensão à sua vida – sete anos

---

<sup>27</sup> No original: “In France, it appears that the soundness of her views in creating and protecting property in - Designs has raised the morals of her people by inducing a detestation of the crime of piracy; whilst in England, Designs, without legal and lasting protection, offered a strong temptation to the unscrupulous”.

após a morte do autor, ou quarenta e dois anos após a primeira publicação da obra. Também foi o primeiro ato a dividir os depósitos em categorias de objetos, atribuindo prazos de proteção diferentes, que variavam de nove meses a três anos, para cada classe de objetos protegidos.

No caso do *Utility Designs Act*, a proteção recaía sobre a forma que provia ao objeto algum propósito de utilidade e durava três anos.

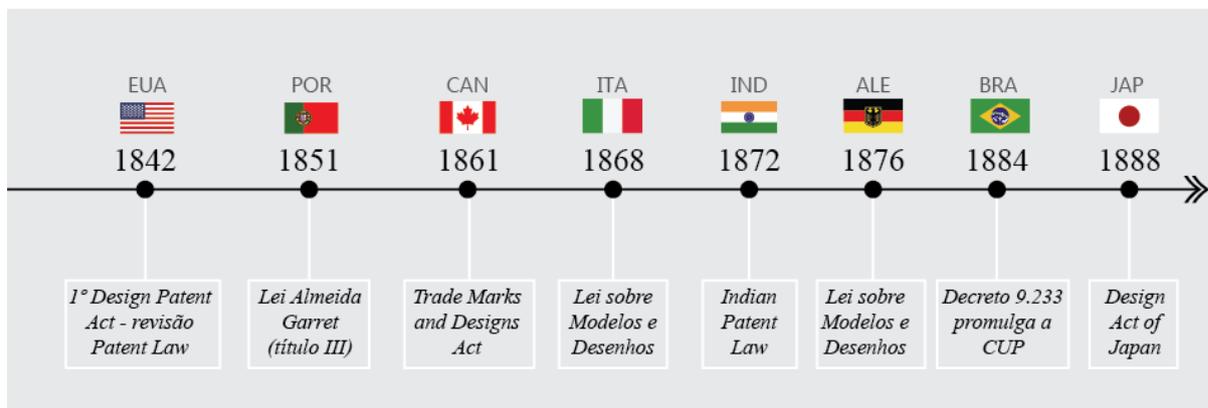
Mais tarde, em 1850, foi publicado um novo *Copyright of Designs Act*, que unificava o ato homônimo anterior ao *Sculptures Copyright Act*, introduzindo um outro recurso jurídico que seria importante nas legislações a seguir: o período de graça, um período provisional anterior ao registro para a divulgação do projeto.

Uma pista para o entendimento da adjetivação de ornamental ao design nas legislações da segunda metade do século XIX revela-se na expressão “artes aplicadas”. Carter-Silk e Lewiston (2012) atribuem a noção ornamental ao fato de muitos objetos industriais, naquele período, apresentarem a aplicação de uma obra tradicionalmente conhecida como Belas Artes (pintura, gravura, relevo entre outros) como uma adição decorativa a produtos industriais. A ideia de arte aplicada, em oposição a uma arte pura, foi resultando cada vez mais numa separação entre preocupações decorativas e preocupações funcionais, numa tradição hierarquizante dominada pelas Belas Artes e numa ideia de design industrial como *styling* e embelezamento de produtos (DILNOT, 1984; HESKETT, 2001).

Outra pista vem da importante influência do movimento britânico *Arts and Crafts*, liderado por nomes como William Morris (1834-1896), John Ruskin (1819 - 1900) e Augustus W. Northmore Pugin (1812-1852), que é contemporâneo à redação das leis de proteção ao design no Reino Unido no terceiro quarto do século XIX e que enfatizava a importância da ornamentação e das artes decorativas (WILKINSON, MUHLSTEIN, 2000).

### 1.3 Os primeiros passos na proteção aos designs em outros países no século XIX

Fora da França e da Inglaterra, outras potências econômicas organizaram no século XIX suas legislações de proteção ao design por primeira vez. As nações emergentes, até aquele momento colônias das nações europeias, também acompanharam esse movimento (ver figura 17).



Fonte: a autora, 2018.

Em diversas colônias e ex-colônias britânicas, foi em meados da segunda metade do século XIX que despontaram as principais legislações que explicitamente protegem o design. Para Lionel Bently “muito do que se encontra no desenvolvimento das leis de propriedade intelectual foi descoordenado e não planejado” (BENTLY, 2011, p. 162, tradução da autora),<sup>28</sup> ou seja, as experiências foram diversas e suas diferenças eram marcantes quanto ao escopo e aos critérios.

No Canadá, em 1861, a proteção ao design emerge num ato que protegia também as marcas – o *Trade Marks and Designs Act*. Já na Índia, a proteção ao design ou aplicação de padrão aparece pela primeira vez na *Indian Patent Law* de 1872. Em outras colônias, a proteção aos designs veio numa extensão das leis de *copyright* usadas para coibir a cópia de livros, como seria o caso australiano dos estados da Nova Gales do Sul e da Austrália do sul na década de 1870 (BENTLY, 2011).

Segundo Hunter e Wood (2016), os países que tinham indústrias fortes baseadas no design foram os primeiros a criar sistemas de propriedade intelectual que refletiam seus interesses comerciais. Nos Estados Unidos da América, independentes desde 1776, a indústria de fornos em ferro fundido foi uma das principais influências para a inclusão da proteção aos designs na legislação patentária existente desde 1790.

Du Mont e Janis (2013) mostram ter sido o industrial nova-iorquino Jordan L. Mott, um dos principais lobistas para a expansão da proteção do sistema de propriedade intelectual estadunidense aos designs. Para esses autores, o avanço das técnicas de fundição fina foi fundamental para que Mott pudesse adicionar valor aos objetos de consumo feitos em ferro fundido por meio de projetos inovadores e distintivos para o mercado da época, seja

<sup>28</sup> No original: “Much of what is to be found in the development of intellectual property laws in the British colonies was uncoordinated and unplanned”

incorporando ornamentação ou adotando geometrias desafiadoras para os produtos que projetava.

O uso de moldes e padrões era decisivo no processo de fabricação e sua proteção tornaria mais robusta a vantagem competitiva dos produtos de Mott. Contudo, por volta da década de 1830, quando a produção começou a ganhar volume e independência de alguns de seus fornecedores, a proteção ao direito de cópia não abarcava criações industriais e embora o *Patent Act* de 1836 viesse a proteger as criações industriais, não abarcava seus aspectos visuais<sup>29</sup>.

Figuras 18 e 19- Forno alimentado por carvão antracito patenteado por Mott



Fonte: HARRIS, 2014, s/p.

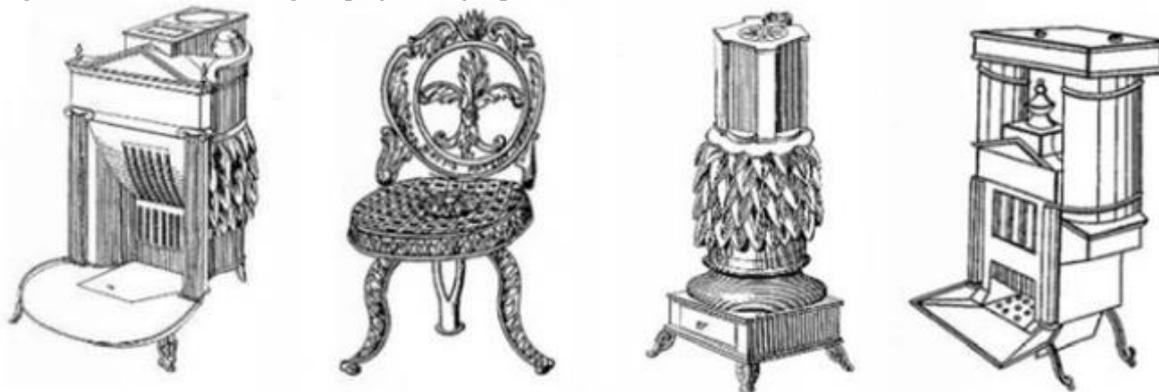
O forno anterior (figuras 18 e 19), datado de 1835 e com as inscrições da marca de Mott e da palavra patente (referindo-se provavelmente ao dispositivo de abertura superior), além de decorações em relevo é um exemplo significativo do trabalho do empreendedor americano Jordan L. Mott. O historiador Howell Harris (2014) considera o referido forno um dos mais importantes exemplares entre peças históricas remanescentes em coleções da época: sua forma e suas decorações laterais demonstram que esse era um dos primeiros fornos de uso culinário e calefação a não ser embutido na coluna de lareira, de maneira que o objeto deveria ganhar certo destaque dentro do lar. Além disso, a inscrição do nome do fabricante viraria uma prática dominante nesse tipo de negócio a partir de meados de 1840. Por fim, a presença das artes aplicadas como determinante da forma do objeto pode ser notada no uso de colunas

<sup>29</sup> Ainda que a proteção não abarcasse expressamente os aspectos visuais no regime de patentes de utilidade, e como não havia análise de mérito entre 1793 e 1836, Du Mont e Janis (2013) sugerem que alguns empreendedores usavam o sistema patentário, mesmo que em segredo, para proteger a composição de suas criações. É o caso do inventor Walter Hunt que, na U.S. Patent N° 8,006X, de 1834, reivindicava o *style, general arrangement and fashion* de um forno radiador em forma de globo.

clássicas, no entablamento decorado com figuras mitológicas e na quantidade e qualidade (especialmente durabilidade) das decorações de superfície.

Os desenhos a seguir (Figuras 20 a 23), depositados respectivamente para os pedidos de patente U.S. Patent N.º. 50 - 1836; U.S. Patent N.º. 5,317 - 1847; U.S. Patent N.º. 50 - 1836 e U.S. Patent N.º. 508- 1837, representam projetos de Mott para fornos, cadeira e lareira:

Figuras 20, 21, 22 e 23- Alguns projetos cujas patentes são de titularidade de Jordan L. Mott entre 1830 e 1840



Fonte: DU MONT E JANIS, 2013, p. 850.

Graças ao *lobby* de Mott e de outros fabricantes, tanto da indústria do ferro fundido como do mobiliário, o Senado norte-americano passou, com base no ato britânico de *Copyright of Designs* de 1839 e com a adição da condição de exame prévio herdada do sistema americano de patentes utilitárias, um projeto de lei que garantia a concessão de patentes a designs novos e originais. Por motivações protecionistas, no entanto, a regulamentação era restrita apenas a cidadãos estadunidenses ou residentes nos EUA (DUMONT, JANIS, 2013; LADAS, PERRY, 2014).

A primeira legislação norte-americana que explicitamente protegia projetos novos e originais para manufatura ou para estamparia de tecidos foi publicada apenas em 1842. Segundo DuMont e Janis (2018), a proposta inicial para a proteção aos designs dentro de um regime de patentes que culminou na legislação de 1842 estava no projeto de lei apelidado<sup>30</sup> de *Design Bill*, de 1841. A primeira lei efetivamente sobre o tema ficou conhecida como *Design Patent Law*, e conferia exclusividade do uso, venda e fabricação de designs novos pelo período de 7 anos.

Na Ásia, sob influência norte-americana, o sistema de patentes japonês se estruturou graças aos esforços de Korekyo Takahasi, e a primeira legislação a proteger o design de

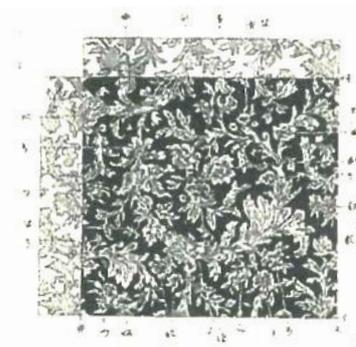
<sup>30</sup> O nome completo desse projeto de lei era *Bill for Promoting the Progress of Useful Arts, by Securing the Right of Invention and Copyright to Proprietors of New Designs for Manufactures, for Limited Times*.

maneira expressa foi o *Design Act of Japan*, em 1888 (SAWADA, 2017). Os primeiros registros de design japoneses, em 1891, visavam proteger padrões gráficos para estampanaria em tecidos e papéis de parede (ver Figuras 24 e 25).

Figuras 24 e 25 – Padrões gráficos de estampanaria que foram conteúdo dos primeiros depósitos japoneses



意匠登録第168号 (明治24年) 織物模様  
桜花の輪郭を重ね合わせて連続させ、この桜花の輪郭内に広狭不整の模様縞を表した曲線直線併用の織物。川島甚兵衛による登録。



意匠登録第117号 (明治24年) 壁紙模様  
洋風の曲線模様からなる壁紙模様、模様は花、鳥、人物、動物、魚などに関するものがほとんどである。

Fonte: YAMADA 2015, p. 53.

Na Europa continental, exceto na França, as principais legislações de proteção aos desenhos industriais emergiram também na segunda metade do século XIX. Na Alemanha, a primeira lei a ter no seu escopo a proteção, como direito de autor, aos desenhos e modelos foi a *Gesetz betreffend das Urheberrecht na Mustern und Modellen*, em 1876.

Na Itália, havia uma certa complementariedade de aplicação na jurisprudência entre as leis de direito de autor de 1865 e 1882 e a lei sobre desenhos ou modelos de 1868 (LEITE, 2014). Derclaye (2018) mostra que entre 1865 e 1925 houve uma cumulatividade completa entre os regimes autoral e industrial italianos, apesar de desde o início do século XX alguns autores já advogarem pela teoria da separabilidade dos dois tipos de direito: caso de E. Piola Caselli, quem seria futuramente um dos influenciadores da legislação italiana.

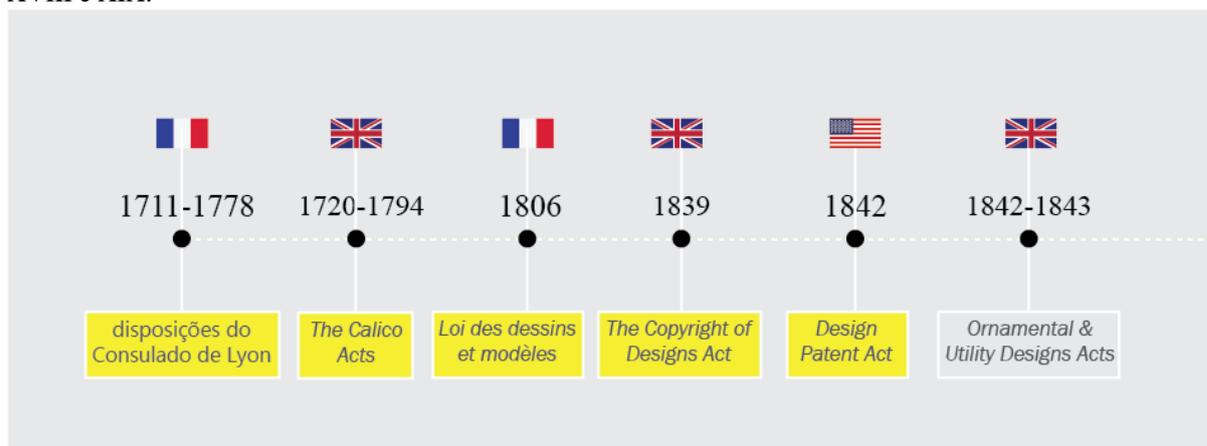
Na Suíça, um projeto de lei de 1877 previa a proteção legal dos desenhos e modelos industriais, e um referendo, em 1882, buscava mudar a constituição federal para acolher, em seu art. 64, a proteção aos desenhos e modelo nos domínios da indústria e da agricultura (GANS, 1886).

Em Portugal, a questão foi diretamente endereçada no projeto de lei sobre a propriedade literária e artística, apresentado por Almeida Garret em 1839, que previa, em seu art. 20, a propriedade dos desenhos dos fabricantes. As notas de Garret sugeriam que o reconhecimento desse direito não objetivava fazer fortuna para os desenhistas e gravadores, mas impedir que suas obras ficassem no domínio comum e pudessem ser aproveitadas sem

retribuição (SILVEIRA, 1982). O projeto tornar-se-ia lei apenas em 1851 e ficaria em vigor até 1867 (DIAS, 2012).

No Brasil, os esforços de regulamentação da propriedade industrial coincidem com a intensificação da industrialização nos países colonizadores europeus, na segunda metade do século XIX, e o aumento da competição por mercados consumidores e fornecedores de matérias primas nos países colonizados. A chegada da família real em 1808 e o estabelecimento do Reino do Brasil mudariam um pouco o papel do Brasil nesse universo de mercados consumidores entre as colônias. Além disso, um papel fundamental para o surgimento e consolidação das leis de propriedade intelectual brasileiras foi exercido pela assinatura e acompanhamento de acordos internacionais sobre o tema, incluindo a Convenção da União de Paris (CUP), o que será tratado no capítulo a seguir.

Figura 26- Principais momentos históricos entre as regulações de propriedade intelectual dos designs nos séculos XVIII e XIX.



Fonte: a autora, 2018.

Nesses acordos, como será visto a seguir, permaneceram características importantes dos atos franceses, ingleses e norte-americanos vistos até agora. As disposições organizadas pelo Conselho de Prudhomes em Lyon lançaram as bases da proteção à estamperia têxtil, que seria complementada pelos Atos de Calicô emitidos pelo Parlamento Britânico, todos ao longo do século XVIII. Em tais momentos históricos, ainda que oscilassem o período de proteção e as formas de depósito, a matéria protegida mantinha-se semelhante: os desenhos criados especificamente para estampar. Nesses casos foi de suma importância não só a pressão para a regulamentação exercida pelos fabricantes de estofamento e tecidos, mas também a dos designers encarregados da criação desses desenhos. Além disso, o Estado esteve presente de maneira quase protagonista, orquestrando essas regulamentações com objetivo de incentivar das indústrias locais, e, por consequência, o desenvolvimento

econômico nacional – no caso francês, o Estado manifestado pelas entidades de classe e governantes municipais; no caso inglês, foi o Parlamento britânico que capitaneou as primeiras normas.

Posteriormente, no século XIX, a distinção de escopo feita pela primeira norma francesa de abrangência nacional, em 1806, anunciava a separação entre os desenhos e os modelos de fábrica, que imprimiria a tônica não só dos acordos internacionais liderados pela França, mas também de diferentes legislações que se baseiam ainda hoje na tradição do direito civil francês. Depois, por volta da década de 1840, seriam de fundamental importância para o contexto internacional da normatização da propriedade intelectual relativa ao design os atos empreendidos tanto pelo governo dos Estados Unidos, quanto pelo governo britânico. Mais uma vez, a meta de impulsionar a economia nacional estava alinhada à necessidade de proteção das indústrias locais, o que proporcionou a proteção da indústria do ferro tanto no caso norte americano, quanto no caso inglês.

Coexistiram nesse período as ideias de privilégio e proteção aos designs tanto pela restrição ao direito de cópia, quanto pelo incentivo ao sistema de registro, em alguns casos, ou ao sistema de patentes, em outros casos. Nesses atos nota-se que há um reforço da cisão entre categorias de objetos sugeridas pela norma francesa de 1806: de um lado, os objetos bidimensionais, representantes sobretudo dos padrões de estamparia; de outro, os objetos tridimensionais das artes aplicadas, entendidos à época como objetos funcionais aos quais foi adicionada certa superfície ornamental cuja matriz do ornamento era atribuída geralmente às belas artes. Tal cisão permaneceria não só na legislação nacional, como também na noção contemporânea internacional de proteção aos designs – o que também será visto adiante.

Em resumo, este capítulo evidenciou que as primeiras legislações de proteção ou salvaguarda aos desenhos de fábrica surgiram no século XVIII e foram emitidas em resposta às pressões exercidas por industriais e corporações de ofício, contando também com o apoio dos Estados europeus no que concerne ao estímulo ao desenvolvimento econômico nacional. Nos países colonizados pelas nações europeias mais industrializadas, as primeiras leis sobre o assunto surgiram no século XIX – algumas delas alcançaram certa autonomia no sistema internacional de propriedade intelectual, chegando a influenciar a conformação de acordos internacionais (como é o caso dos Estados Unidos), já outras se desenvolveram a reboque das leis e acordos promovidos pelos países mais industrializados – como é o caso do Brasil, que veremos no próximo capítulo.

## **2 A EVOLUÇÃO DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA DE PROTEÇÃO AOS DESENHOS INDUSTRIAIS**

Este capítulo trata dos eventos históricos que pautaram a insurgente proteção aos desenhos e modelos industriais no Brasil, entre os séculos XIX e XX. Ao abordar o surgimento das primeiras leis de propriedade intelectual, ainda no Brasil Império, ganham destaque as grandes exposições e o papel que cumpriram na articulação de um sistema internacional de proteção à propriedade industrial. Em seguida, no Brasil República, serão analisadas as três décadas iniciais do século XX e as primeiras leis que efetivamente visavam à proteção dos desenhos e modelos industriais, ainda no instituto jurídico das patentes. Por fim, serão analisados os Códigos da Propriedade Industrial, publicados entre as décadas de 1940 e 1970. Em paralelo, será discutido como ocorreu a institucionalização do campo do design no Brasil, desde o ensino da disciplina de Desenho Industrial na Academia Imperial de Belas Artes, em 1850, até a formalização do ensino superior de design, na década de 1960.

### **2.1 As Exposições Internacionais e o surgimento das primeiras legislações de proteção à propriedade intelectual no século XIX**

A chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808 foi, para alguns autores, um marco na transição de um país de economia predominantemente agrícola, latifundiário e escravocrata para um Brasil pré-industrial, como é o caso do historiador Francisco Foot Hardman (1987), ou seja, uma nação em vias de industrialização ao longo do século XIX.

Fato que exemplifica essa passagem é a comparação entre dois alvarás importantes que marcaram as diferentes posturas do Estado em relação à industrialização: o alvará de 1785, emitido pela Rainha Maria I, e o de 1809, emitido pelo Príncipe Regente D. Pedro I. O título daquele primeiro alvará, anterior à chegada da corte portuguesa, mostrava a intenção real de proibir

[...] no Estado do Brasil todas as fábricas, e manufaturas de ouro, prata, sedas, algodão, linho e lã, ou os tecidos que sejam fabricados de um dos referidos gêneros, ou da mistura de uns com os outros, excetuando tão somente as de fazenda grossa do dito algodão. (SILVA, 1828, p. 370).

Já o alvará de 1809, inspirado nas legislações britânicas de proteção à propriedade intelectual do início do século XIX, isentava de impostos tanto as manufaturas nacionais para a sua livre circulação nos domínios do Reino de Portugal, como as matérias primas que lhes serviam de base (BRASIL, 1809). Como aponta o economista Murilo Cruz (1984, p373), este foi o “marco inicial da evolução da propriedade industrial no Brasil” e reflete de maneira extemporânea o “pensamento de uma classe intelectual cuja inspiração básica encontrava-se na Europa”.

Em seguida, a Lei de 28 de agosto de 1830 visava regular a concessão de privilégios industriais e os direitos decorrentes. Apesar de parecer um gesto pró-industrialização, cabe considerar que o propósito principal dessa lei era conceder direitos aos introdutores de indústrias estrangeiras, não necessariamente premiar a inventividade das indústrias nacionais, como fica evidente em seu artigo terceiro, que cita explicitamente a figura do “introdutor de uma indústria estrangeira” (BRASIL, 1830a). Esta é considerada como a primeira lei de patentes brasileira, e os pedidos, acompanhados de desenhos, memórias ou modelos, eram depositados no Arquivo Público (ANDRADE, 2017). A referida lei protegia apenas as chamadas invenções úteis por meio de emissão de patentes, mas não se referia diretamente aos desenhos de objetos ornamentais ou estamparias gráficas já protegidas à época em outras nações, como visto no capítulo anterior.

Ainda em 1830 foi publicado o Código Criminal do Império do Brasil (BRASIL, 1830b) e, por conter a palavra “estampa”<sup>31</sup>, algumas interpretações podem aventar que neste código estava abrigada a proteção aos desenhos industriais. No entanto, cabe esclarecer que o emprego desta palavra se dá de um modo muito mais abrangente do que o significado dos desenhos de fábrica que especificavam motivos de estampa têxtil, e, portanto, diferentes do que se entendia na legislação francesa como *dessins de fabrique* ou na legislação britânica como *calicôs*.

Segundo o estudioso das artes gráficas nacionais Frederico Porta (1958, p.143), estampa é a “figura, imagem impressa em papel, pergaminho, seda, couro ou outra substância, por meio de chama de metal, madeira ou pedra litográfica previamente preparada. De modo particular, folha de gravura fora do texto, a arte da impressão”. Muitas vezes naquele código criminal, ou mesmo em autores que o comentam, caso de Tinoco (2003), estampa e impressão

---

<sup>31</sup> A menção aparece de maneira clara nos artigos 261, 279, 304 e 307, em seções que descrevem crimes por furto, por ofensas da religião, da moral e dos bons costumes e por uso indevido da imprensa. Estas seções estavam muito mais relacionadas a questões de propriedade material e ordem pública que a preocupações com bens imateriais como a propriedade intelectual.

são palavras usadas como sinônimos. Além disso, analisando o conteúdo da antiga Secção de Estampas da Biblioteca Nacional, percebe-se que há no acervo de imagens uma iconografia correspondente a eventos históricos, paisagens nacionais, impressos tipográficos, entre outros – ou seja, não se trata especificamente de desenhos industriais.

Figura 27 – A Seção de Estampas da Biblioteca Nacional, fotografia de Antonio Luiz Ferreira, 1902



Fonte: ANDRADE, 2015, s/p.

Em paralelo às ações do Estado, sociedades de classe no império se organizavam para fomentar a indústria brasileira. Um exemplo foi a criação da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), em 1831, cujo estatuto marcava o seu objetivo de adquirir projetos, máquinas e modelos visando contribuir para o crescimento e a prosperidade da indústria brasileira. A SAIN era composta por letrados, políticos, cientistas e homens de negócios e passou a funcionar posteriormente como órgão consultivo do Estado (BARRETO, 2008).

Internacionalmente, uma das estratégias empregadas pelas potências industriais do século XIX foi a promoção de seus produtos por meio de grandes exposições industriais, mais tarde algumas delas foram chamadas de Exposições Universais. Para a historiadora Heloisa Barbuy, as primeiras Exposições Universais condensavam uma representação material do projeto capitalista de mundo orquestrado pelos países europeus, mais que “simples feiras comerciais, [...] eram manifestações de todo um pensamento” (BARBUY, 1996, p. 212).

A primeira dessas grandes exposições ocorreu em Paris, em 1798; e entre as mais importantes para o cenário da propriedade industrial destacam-se a de Londres, em 1851 – considerada a primeira Exposição Universal – e a de Viena, em 1873 (GOBERT, 2015). Londres recebeu em seu Crystal Palace a Grande Exposição de trabalhos da indústria de todas

as nações (*The Great Exhibition of the Work of Industry of All Nations*) da qual participaram 25 países e 15 colônias britânicas, com número estimado de visitantes de seis milhões de pessoas. No caso da de Viena, foram sete milhões de visitantes. O grande sucesso de público era também um imperativo para a harmonização, em nível internacional, da proteção às criações industriais (SANTOS, 2013). Para Herbert Gans (1886, p. 140, tradução da autora)<sup>32</sup>, “sobretudo quando das exposições é que essa proteção se tornou necessária. De fato as exposições forneciam aos contrafactores uma extrema facilidade, ocasiões únicas para exercer seu ofício, para se beneficiar do produto do trabalho dos outros”.

Sob a regência de D. Pedro II, o Brasil passou a fazer esforços para participar das exposições universais. Na Exposição de Londres, em 1851, o Brasil expôs objetos como um par de rédeas, um chicote, um boné e uma jangada indígena. Na Exposição de Paris em 1855, o país participou expondo objetos como velas de cera de carnaúba, lenços, um chapéu de palha e uma caixa de costura. Em 1862, para a Exposição Universal de Londres, foi organizada uma exposição nacional na qual a grande parte dos produtos expostos era de origem natural - madeiras, óleos, grãos, pedras, etc.. (BRASIL, 1862) Os poucos objetos manufaturados eram utilitários, como vasos, colheres, cuias, bacias, jarros, etc., ou de uso indumentário, como bota, pente, enfeite de cabeça, máscara, etc. (SANTOS, 2016). Na participação na Exposição da Filadélfia, em 1876, o mesmo ocorreu: em vez de salientar a força de uma indústria nacional até então quase inexistente, o Brasil optou por ressaltar “as potencialidades de suas riquezas naturais: café, madeiras, minérios, plantas exóticas” (PESAVENTO, 1994).

A participação do Brasil nas exposições internacionais, em confluência com outros fatores, pode ter despertado no governo brasileiro o interesse de proteção à propriedade intelectual. Em 1875, foi promulgada a primeira lei de marcas (o Decreto nº 2.682) e, em 1882, D. Pedro II assinaria ainda uma lei regulando a concessão de patentes e introduzindo a figura do “melhoramento de invenção já privilegiada”, mas ainda silente quanto à questão dos modelos e desenhos industriais (BRASIL, 1882).

Ao contrário do Brasil, que tinha poucos artefatos e máquinas industriais a apresentar em seus pavilhões, alguns países se recusaram a participar das grandes exposições internacionais por medo de se expor às contrafações. Para conferir proteção às obras expostas e oferecer garantia aos expositores, pouco a pouco as legislações nacionais foram criando

---

<sup>32</sup> No original: “surtout lors des expositions que cette protection devient nécessaire. En effet les expositions fournissent aux contrefacteurs une extrême facilité, des occasions uniques pour exercer leur métier, pour s'emparer du produit du travail des autres”.

exceções ou procedimentos administrativos. Por exemplo, na França, quando da exposição internacional de 1855, os desenhos de fábrica admitidos na exposição poderiam ser registrados até um ano depois do evento, sem exame prévio (GOBERT, 2015).

Em nível internacional, para remediar a situação da contrafação de suas invenções, o Congresso da propriedade industrial em Viena, em 1873, propunha aos seus 13 países participantes que os expositores fossem protegidos por legislações próprias em cada uma das nações. Posteriormente, em 1878, concomitantemente à 4ª Exposição Universal francesa, outro congresso foi organizado em Paris, de onde surgiu a ideia de uma convenção internacional sobre a propriedade industrial.

Figura 28 - A Exposição Internacional de Paris de 1878 e seu símbolo, o Palácio do Trocadéro



Fonte: PLASSERAUD E SAVIGNON, 1983 (s/p).

Fruto desses esforços, foi elaborada, em 1883, a Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (CUP), texto seminal que lançou as bases do sistema de proteção à propriedade industrial internacional como, por exemplo, o princípio do tratamento nacional, a independência dos direitos dos países, a territorialidade e o direito à reivindicação de prioridade da data de um depósito realizado nos países membros da Convenção.

A participação do Brasil na CUP, apesar de o país não ser uma potência industrial na época, é creditada a um esforço diplomático de inserção do Brasil no comércio internacional e a uma tendência extemporânea de implantar relações jurídicas e institucionais adiantadas em relação às suas reais condições socioeconômicas (CRUZ, 1984).

A primeira legislação brasileira explícita em relação à proteção dos modelos e desenhos industriais foi o Decreto nº 9.233 de 1884, que promulgava a Convenção de Paris de 1883, da qual o Brasil era um dos primeiros onze países signatários. Explícita, pois foi a primeira a trazer as palavras “desenho ou modelo industrial”, apesar de não as definir ou

tampouco evidenciar condições de proteção. Os artigos que fazem menção direta a tal proteção são os art. 2º e 4º e os art. 11º e 12º, que disciplinam o depósito dos desenhos ou modelos industriais entre as Partes Contratantes da CUP. A menção, no entanto, não era exclusivamente sobre os desenhos e modelos, e sim sobre todos os privilégios de invenção (BRASIL, 1884).

Posteriormente, a CUP sofreu diversas revisões periódicas que repercutiram, por sua vez, em diferentes textos e diferentes signatários, entre as quais: Bruxelas (1900), Washington (1911), Haia (1925), Londres (1934), Lisboa (1958) e Estocolmo (1967). Pouco a pouco, a questão dos desenhos e modelos industriais foi sendo mais bem detalhada e aprofundada em seus princípios, prazos e condições de depósito, especialmente no que diz respeito às prioridades unionistas de depósitos internacionais. No Brasil, as revisões da CUP corresponderam a decretos e leis nacionais que ratificavam as regulamentações internacionais da propriedade industrial, entre outras leis que disciplinavam a questão de maneira nacional – o que será visto adiante.

Ainda no século XIX, outro importante esforço de harmonização internacional da propriedade intelectual aconteceu na Suíça, em 1886. A Convenção da União de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (CUB) previa, desde sua edição inicial, a proteção às obras de arte aplicadas, ou seja, “obras artísticas utilizadas para fins industriais, quer pela sua fixação ou incorporação em produtos de utilidade prática [...] quer pela adaptação de um produto de utilidade prática ao design de uma obra artística” (WIPO ACADEMY, 2018, s/p).

A CUB, assim como a CUP para os direitos industriais, lançou os princípios básicos para o sistema internacional de propriedade intelectual no que tange aos direitos de autor: os objetos da proteção, o tratamento nacional, os direitos suscetíveis de proteção e a sua duração. E, da mesma maneira que a Convenção de Paris, a Convenção de Berna sofreu diversas revisões ao longo do tempo: em Paris (1896); em Berlim (1908), completada em Berna (1914), revista em Roma (1928); Bruxelas (1948), Estocolmo (1967) e Paris (1971). No que tange ao prazo de duração da proteção, sugeria-se que as obras de artes aplicadas tivessem um regime de exceção em relação às demais: seu prazo de proteção não deveria ser inferior a 25 anos, a contar da sua realização, diferente do prazo concedido aos autores de obras artísticas e literárias, que incluía toda a vida do autor mais 50 anos após sua morte.

Com os marcos legais da CUB e da CUP, surgiu também um sistema cumulativo de proteções, incidindo sobre os desenhos e modelos industriais, que foi sendo regulado de maneira diferente nos países do mundo, ao longo do século XX. Os desdobramentos em nível



Sobre a produção de impressos, Cardoso aponta que, embora o Brasil Colônia tenha entrado tardiamente no circuito de produção e consumo de obras literárias, houve um esforço enorme no Império para que ingressássemos quase ao mesmo tempo que Europa e Estados Unidos no regime industrial de comunicação visual por meio de impressos ilustrados.

Inicialmente, em meados de 1860, os autores desses projetos gráficos e ilustrações – ainda não considerados como designers – tinham, muitas vezes, origem europeia, como é o caso do francês radicado no Brasil, Victor Frond, e dos alemães Revert Klumb e Henrique Fleiuss (ANDRADE, 2005). Fleiuss seria responsável pela fundação do Instituto Artístico, nomeado Imperial Instituto Artístico em 1863, composto por uma equipe profissional dedicada à tipografia, à litografia, à pintura, à fotografia e à xilografia. Tal equipe é considerada por alguns teóricos como a primeira equipe de designers do Brasil<sup>33</sup>. Pouco depois, a partir de 1880, quando novos sistemas de reprodução fotomecânica surgiram no panorama das impressões ilustradas e a produção da imprensa periódica nacional sofreria grandes mudanças formais no seu padrão editorial, já havia expressiva presença de brasileiros, ainda que formados em território europeu.

A década de 1880 foi ainda prolífica para a produção impressa brasileira, se considerarmos as leis nacionais de propriedade intelectual que surgiram ao fim do século XIX. Como aponta Livia Lazzaro Rezende (2005), com o início da prática do registro de marcas, num cenário de inserção da economia nacional no sistema industrial, houve um estímulo a diversas modalidades de projeto gráfico como as marcas registradas e os rótulos comerciais. Entre 1875 e 1890, a Junta Comercial reunia em seus livros-registros uma série de rótulos de produtos nacionais acompanhados de suas respectivas descrições – o que formou um excelente repositório iconográfico investido com os valores de patrimônio cultural.

Como visto anteriormente, o avanço das técnicas de impressão no país impulsionou a criação destas peças, mas a ausência de mão de obra local especializada<sup>34</sup> acabou por estimular a vinda de profissionais de diferentes nacionalidades ao Brasil, para aqui fixar suas oficinas. Com isso, grande parte dos exemplares gráficos da época são marcados pelo olhar estrangeiro, a exemplo do rótulo do Xarope d' Abacachi (Figuras 31 e 32) que trazia uma “índia” brasileira com indumentária nada autóctone – vestido drapeado, ornamentos metálicos, feições levemente europeias (REZENDE, 2005).

---

<sup>33</sup> A esse respeito, ver: COSTA FERREIRA, O. *Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Edusp, 1994.

<sup>34</sup> Entre as poucas iniciativas de formação de mão de obra local, pode-se ressaltar a fundação do Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, em 1856, pelo comendador Francisco Joaquim Béthencourt da Silva.

Figuras 31 e 32– Rótulos registrados na Junta Comercial impressos em cromolitografia: versão do Xarope d' Abacachi para o mercado nacional e para exportação



Fonte: REZENDE, 2005, p. 34.

Influência similar pode ser observada em outros domínios do desenho, como, por exemplo, no mobiliário do Brasil Império, que, mesmo não sendo produzido de maneira completamente industrial, importava da Europa técnicas, estilos historicistas e até mestres marceneiros. Exemplo notável é o caso do mestre francês Julien Béranger, estabelecido em Recife, em 1826, criador de entalhes “com motivos naturalistas inspirados na flora nativa [...] combinados com repertório tradicional, cornucópias” (BRANDÃO, 2009, p. 63).

De maneira geral, pode-se dizer que diversos domínios da produção de artefatos da metade para o final do século XIX sofriam influências europeias, uma vez que o ecletismo<sup>35</sup> crescente na época, nos campos das artes, da arquitetura e da vida privada<sup>36</sup>, primava por inspirações históricas quase sempre eurocêntricas, advindas de períodos como Antiguidade, Idade Média e Renascimento<sup>37</sup>. Tal ecletismo trazia ainda, de uma maneira muito forte, a ideia de ornamentação: no que concerne aos produtos industriais (ou pré-industriais, no caso brasileiro), o ornamento era aplicado como uma espécie de embelezamento da natureza volumétrica essencial do objeto – este pensamento da ornamentalidade seria fundamental para as leis de propriedade industrial que enfocariam o desenho industrial no século XX.

<sup>35</sup> Além do ecletismo, outra importante tendência projetual nascida na última década do século XIX, também baseada na ideia de ornamentação, foi o estilo *art nouveau*, associado às inspirações formais de origem botânica, com profusão de motivos florais, curvas assimétricas, cores e linhas sinuosas.

<sup>36</sup> Ao final do século XIX, como aponta o historiador Rafael Cardoso, o surgimento das classes médias urbanas alterou a dinâmica de consumo dos produtos industrializados e, por sua vez, as dinâmicas de personalização do design. Para o autor, “a preocupação com a aparência — primeiramente, da própria pessoa e, por extensão, da moradia — como indicador do *status* individual serviu de estímulo para a formação de códigos complexos de significação em termos de riqueza, estilo e acabamento de materiais e objetos” (CARDOSO, 2008, p. 57).

<sup>37</sup> Ver, como exemplo dessa tendência eclética, um livro seminal para a história do design em meados do século XIX: JONES, O. *The Grammar of Ornament*. Londres: Parkgate Books, 1856.

## **2.2 A insurgente indústria nacional e as primeiras leis brasileiras de proteção aos desenhos e modelos industriais no início século XX**

Findo o Império, com o estabelecimento da República Brasileira em 1889, uma nova Constituição foi proclamada em 1891 e seu texto já continha artigos assegurando a propriedade dos inventos industriais e das marcas de fábrica, bem como a proteção aos autores de obras literárias e artísticas.

Mais tarde, leis específicas foram sendo criadas e endereçadas tanto à proteção dos direitos autorais como à proteção dos direitos industriais. Em 1898, foi publicada a lei 496 (Medeiros de Albuquerque), considerada a primeira legislação de direitos autorais do Brasil. Em 1904, a legislação de marcas foi revisada, agravando penalidades aplicadas à contrafação e falsificação (CERQUEIRA, 1982). Outro marco importante foi a promulgação do primeiro Código Civil, em 1916, que reconhecia como bens móveis os direitos de autor e regulamentava a propriedade literária, científica e artística.

No início do século XX, foi aventada ainda uma possibilidade alternativa de sistema de registros de propriedade intelectual nas chamadas Conferência Pan-americanas – uma série de reuniões de presidentes, ministros de relações exteriores e delegados dos diferentes países americanos, sob forte influência dos Estados Unidos. Na terceira Conferência, realizada no Rio de Janeiro, em 1906, foi firmada a Convenção União das Américas, que previa a descentralização do registro de obras literárias, artísticas, patentes, marcas, desenhos e modelos em duas secretarias – uma em Havana e outra no Rio de Janeiro (ABAPI, 1998). Na quarta Conferência, realizada em Buenos Aires, em 1910, novamente se fez presente o tema da propriedade intelectual, juntamente com outros temas como intercâmbios científicos, estrada de ferro pan-americana e meios de comunicação (DULCI, 2008). Muitas resoluções formuladas nessas Conferências, no entanto, não foram colocadas em prática.

Posteriormente, em 1923, sob a justificativa de unificar em nível federal o depósito de marcas com o de patentes de invenção, foi criada a Diretoria Geral da Propriedade Industrial (DGPI). A iniciativa tentava retirar da Junta de Comércio do Distrito Federal o serviço de marcas e posicioná-lo dentro da Diretoria Geral da Indústria e Comércio, no então Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (CERQUEIRA, 1982).

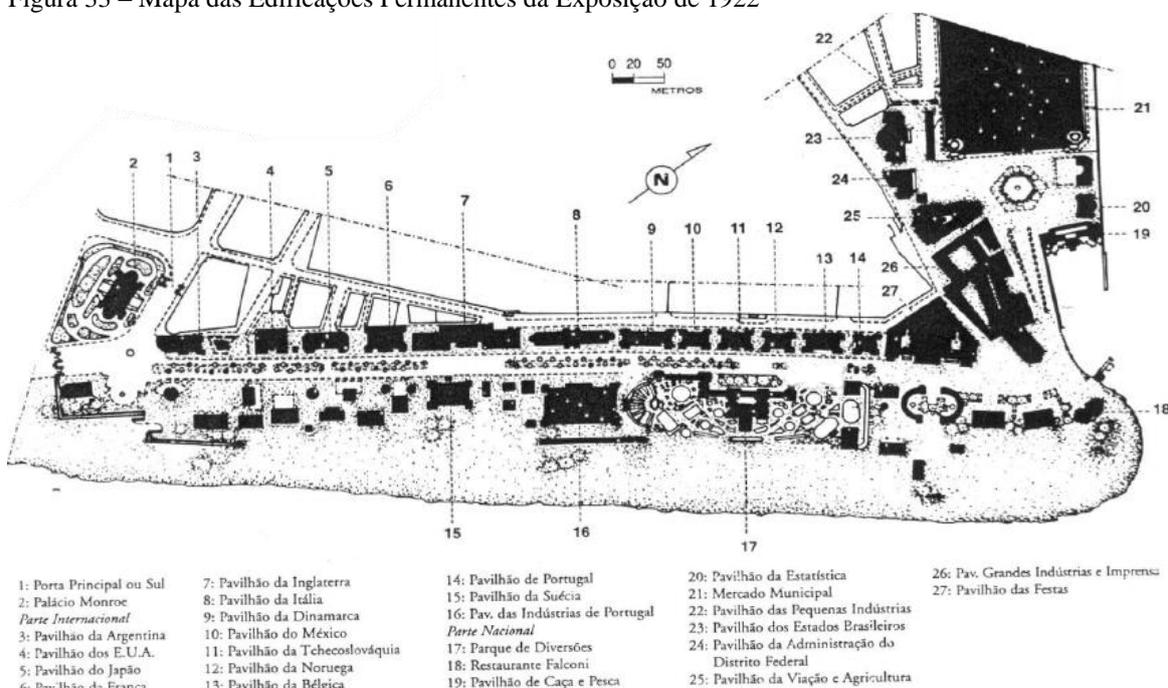
O Decreto nº 16.264, que instituiu a DGPI, foi gestado na Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, dentro do Congresso Jurídico organizado pelo Instituto dos Advogados Brasileiros: “O congresso contou com uma Seção de Direito

Industrial [...]. Durante os trabalhos foram destacados princípios apontando para a necessidade de unificação dos serviços de marcas de fábricas e de comércio que dariam origem à Diretoria Geral da Propriedade Industrial” (ABAPI, 1998, p. 28).

Em mais um momento da história da propriedade intelectual nacional, a regulação dos direitos de propriedade industrial estiveram vinculados aos contextos das Exposições Internacionais. No caso da Exposição do Centenário da Independência, cujo propósito era uma exposição de produtos nacionais da agricultura e das indústrias, os poucos produtos manufaturados nacionalmente expostos, a exemplo das rendas do Ceará, do setor têxtil, e do setor de mobiliário dos edifícios públicos e das habitações, tinham menor repercussão na mídia da época que as indústrias extrativistas do ferro e da madeira ou mesmo que os produtos agrícolas (MOTTA, 1992).

Apesar da pouca repercussão dada pelos jornais aos produtos manufaturados, a Exposição de 1922 foi um importante esforço no sentido da formação de uma opinião pública a respeito de um país já mais industrializado e urbano que antes: em 1920, o Recenseamento Geral do Brasil apontava a existência de 13.336 estabelecimentos industriais – um aumento de 346% em relação ao número recenseado em 1907 (DIRETORIA GERAL DE ESTATÍSTICA, 1920).

Figura 33 – Mapa das Edificações Permanentes da Exposição de 1922



Fonte: SANT'ANNA, 2008, p. 64.

Para Rezende (2010), a Exposição do Centenário se deu num contexto de declínio da política oligárquica (a chamada política do café-com-leite) que marcou o país no início dos anos 1900, além de se inserir em um cenário pós-Primeira Guerra Mundial que, a princípio, teve grande impacto nos valores de exportação e importação das mercadorias brasileiras. Segundo esta historiadora do design, uma das justificativas para a promoção de uma exposição num cenário de restrição econômica era o efeito imediato da exibição para os investimentos internacionais no Brasil, o que se comprovou com o *boom* de investimentos estrangeiros entre 1924 e 1929 em ramos como eletricidade, gás, telefonia, bancos, ferrovias, entre outros.

Além dos pavilhões das treze nações convidadas, a Exposição do Centenário contou com pavilhões nacionais, tais como: o Pavilhão das Grandes Indústrias, o Pavilhão da Caça e Pesca, o Pavilhão das Pequenas Indústrias e pavilhões de empresas particulares e expositores como os Pavilhões da Cervejaria Antarctica, da Cervejaria Brahma, das Indústrias Reunidas Matarazzo e Cervejaria Polônia. Os produtos exibidos no Pavilhão das Grandes Indústrias incluíam mobiliários, máquinas de extração vegetal e agrícola, alimentos, bebidas, materiais de construção, couro e calçados. Já no Pavilhão das Pequenas Indústrias, “exibiram-se artigos de lazer e viagem; fantasias; brinquedos; guarda-chuva; bengalas; rendas, bordados à mão e trabalhos de artesanato provenientes da indústria regional nacional” (SANT’ANA, 2008, p. 69).

Figuras 34 e 35– Pavilhões das Grandes Indústrias e das Pequenas Indústrias na Exposição de 1922



Fotografias: Cândido Malta. Fonte: SANT’ANA, 2008, p. 73.

Posteriormente, em 1933, a DGPI, gestada na Exposição de 1922, transformou-se em Departamento Nacional da Propriedade Industrial (DNPI), por meio do Decreto-lei nº 22.989. Depois do Decreto que promulgava a Convenção da União de Paris (CUP) em território nacional (Decreto nº 9.233/1884), é no Decreto-lei de 1933 que aparece como atribuição da

DNPI o serviço de concessão de “patentes de invenção, de melhoramento, de modelo de utilidade, de desenho ou modelo industrial e garantia de prioridade” (BRASIL, 1933). Apesar de esse decreto não definir a natureza de nenhum desses privilégios, a criação do DNPI antecipa o Decreto nº 24.507, de 1934, que estabelece o regulamento de concessão dos direitos de Propriedade Industrial relativos aos desenhos ou modelos industriais, aos nomes comerciais, títulos de estabelecimentos e à concorrência desleal.

Seria então concedida, nos termos do art. 1º do Decreto de 1934, uma patente ao “autor de desenho ou modelo, novo e original” (BRASIL, 1934). Ou seja, em seu nascimento nacional<sup>38</sup>, o instituto do direito de exclusivo relacionado ao desenho industrial foi diretamente vinculado aos privilégios de patentes já regulados, herdando destes últimos o requisito da novidade. Pela primeira vez na legislação nacional, definia-se o que eram os desenhos ou modelos industriais:

Art. 1º Ao autor de desenho ou modelo, novo e original, para aplicação industrial, será concedida uma patente [...];

§ 1º Constituem modelo ou desenho, susceptível de protecção legal, as formas, novas e originaes, de configuração externa, estrutura ou ornamentação dos productos industriaes.

Art. 2º Não podem constituir modelo ou desenho industrial :

1º, aquillo que for objeto de privilégio de invenção, modelo de utilidade, marca de industria ou de commercio e o que, como tal fôr prohibido;

2º, os objectos, modelos ou desenhos de cunho puramente artistico e que não possam ser considerados como simples accessorios de productos industriaes;

3º, a reproducção e a imitação dos caracteristicos de novidade e originalidade de desenhos ou modelos industriaes anteriormente depositados ou patenteados, embora pertencentes a outras classes (BRASIL, 1934).

Também foram definidas as condições de expedição da patente, sua duração (3 anos prorrogáveis até o total de 15 anos), seu exame e ainda os requisitos para o depósito. No entanto, em nenhuma passagem do referido Decreto é exposta a diferenciação entre modelo e desenho industrial, apesar de a redação deixar claro que havia diferenças entre as duas modalidades, a exemplo do art. 3º que dizia: “o mesmo objecto póde ser depositado por effeito dos desenhos que o ornamentam e do modelo que realiza.” (BRASIL, 1934).

O Decreto de 1934 foi assinado pelo então presidente Getúlio Vargas, e sua promulgação coincide com um cenário nacional de centralização do poder e de industrialização crescente, com a perda da influência da monocultura do café na política

---

<sup>38</sup> Internacionalmente, ainda em 1934, foi estabelecido um sistema de registro que possibilitava a obtenção de proteção para desenhos industriais em vários estados e/ou organizações intergovernamentais, o chamado Acordo de Haia, do qual o Brasil não foi signatário. Um pouco antes, em 1925, foi promulgada a terceira revisão da CUP também em Haia, a primeira revisão na qual o desenho industrial é explicitamente colocado com um dos objetos passíveis de proteção.

econômica nacional e a redução de importações, fazendo com que a indústria nacional viesse a suprir demandas antes atendidas por produtos obtidos via importação direta (ALVARENGA JR; MATTOS, 2013). Gama Cerqueira (1982) aponta que a década de 1930 foi um período de intensa atividade legislativa no que se refere aos direitos individuais e às garantias relativas à propriedade intelectual, exemplificando com marcos como a Constituição de 1937 e o Código de Processo Civil de 1939.

Também para a história do design, os primeiros 30 anos do século XX e o período entre guerras foram de intensa atividade e de grande influência nos anos subsequentes, consideradas as primeiras décadas do Modernismo, movimento que transformou as bases projetuais do que se entendia como produção industrial até então.

Internacionalmente, de início no domínio da arquitetura, passaram a surgir diversos questionamentos à natureza ornamental das abordagens estéticas do final do século XIX, entre os quais o mais radical parece ter sido o ensaio *Ornamento e Crime*, de autoria do arquiteto Adolf Loos, publicado em 1908. Nesse ensaio, Loos criticava a aposição generalizada de elementos decorativos na arquitetura e valorizava a qualidade técnica, funcional e material dos objetos. Outro questionamento ao aspecto unicamente decorativo da atuação projetual emerge no funcionalismo, uma tradição de projeto que valorizava a máxima do arquiteto Louis Sullivan: “a forma segue a função”<sup>39</sup>.

No domínio do projeto de objetos, estilisticamente surgiam novas vertentes que confluíram também para uma valorização cada vez maior da função e da depuração das formas plásticas. Do *Art Nouveau* já existente em diversas regiões da Europa, no fim do século XIX, derivou o movimento *Jugendstil* na Alemanha e Áustria, que, para o historiador John Heskett (1997, p. 87), foi um “importante estágio de transição para o funcionalismo”. Esse movimento influenciou sobremaneira os designers e arquitetos Peter Behrens, Henrik van de Velde e Hermann Muthesius, que seriam, por sua vez, protagonistas da organização de um dos eventos mais transformadores do pensamento projetual do século XX: a *Deutscher Werkbund*, em 1907, que visava unir arte e indústria. Na Holanda, o movimento *De Stijl*, fundado em 1917, também advogava por uma depuração maior da composição formal dos objetos, valendo-se de elementos compositivos primários em termos de cores e geometrias. Em paralelo a estes diferentes movimentos, surgia ainda um panorama composto pelas diversas vanguardas artísticas europeias que também influenciariam designers e seus projetos

---

<sup>39</sup> Ver as edições recentes dos textos em: LOOS, A. *Ornament and crime*. Londres: Penguin UK, 2019 e SULLIVAN, L.H. *Kindergarten Chats and Other Writings*. Eastford: Martino Fine Books, 2014.

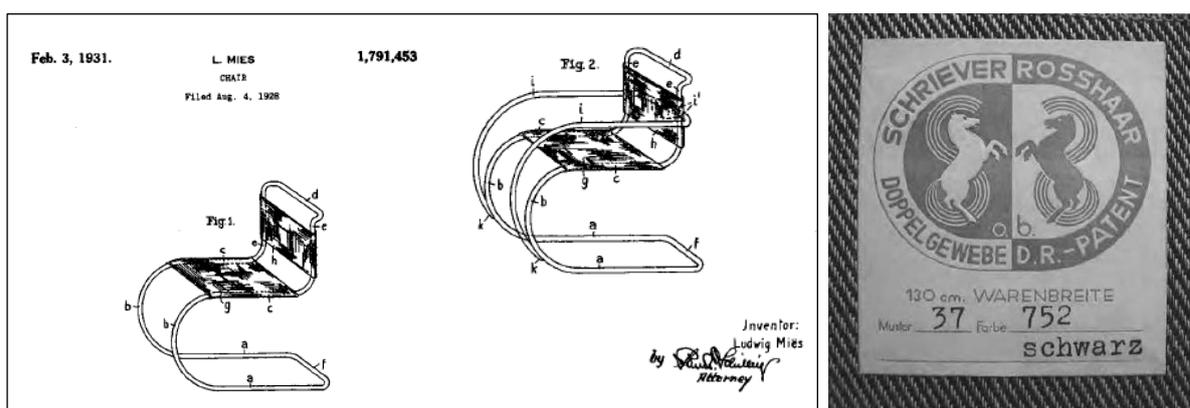
ao longo do século XX – Cubismo, Futurismo, Construtivismo e Neoplasticismo são apenas alguns exemplos.

Outro marco do funcionalismo ocorreria em 1919, com a fundação da Bauhaus, formada a partir da Academia de Belas Artes e da Escola de Artes e Ofícios de Weimar, na Alemanha. Idealizada pelo arquiteto Walter Gropius, a escola passou por diferentes direções até ser fechada pelos nazistas em 1933. Como aponta Cardoso (2000, p.120), “desde o início, existiu a intenção declarada de pensar o design como ação construtiva, [...] como atividade unificada e global, desdobrando-se em muitas facetas, mas atravessando ao mesmo tempo múltiplos aspectos da atividade humana”.

Para Carter-Silk e Lewiston (2012), a geração de designers formados no século XX estimulou o reconhecimento do design também como diferencial competitivo, levando algumas legislações de proteção ao design a se adaptarem a um novo equilíbrio entre interesse público, criatividade formal e incentivo à indústria.

Diversos expoentes da Bauhaus protegeram suas criações intelectuais por meio de patentes de invenção ou registros de design<sup>40</sup>, depositando seus desenhos e especificações técnicas seja no território alemão, seja internacionalmente, nos Estados Unidos, Suíça, Bélgica, Inglaterra etc. As imagens abaixo (Figuras 36 e 37) mostram patentes depositadas no final dos anos 1930 por nomes como o do arquiteto Ludwig Mies Van der Rohe (US patent 1,791,453) e da designer têxtil Otti Berger (DR patent, Schriever Rosshaar).

Figuras 36 e 37 – Patentes dos expoentes da Bauhaus: cadeira de Mies van der Rohe e tecido de Otti Berger



Fonte: Adaptado de SMITH, 2013, p. 227 e 228.

<sup>40</sup> Smith (2013) menciona nomes como Marcel Breuer, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Otti Berger, entre outros.

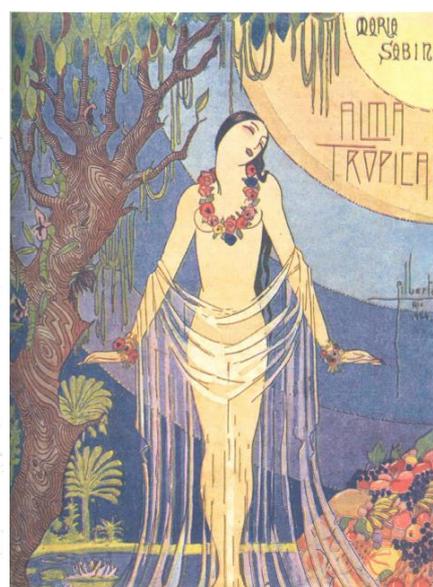
As três primeiras décadas do século XX veriam nascer ainda outros movimentos, nas artes decorativas e na produção industrial, que também implicariam mudanças na forma de conceber e proteger o design: caso do movimento francês *Esthétique Industrielle*, pensado por Jacques Vienot; do *streamlining* americano, proposto, entre outros nomes, por Raymond Loewy; da produção em massa e do fordismo, criado por Henry Ford; do Estilo Internacional, preconizado por Le Corbusier e até da *Art Déco*, estilo que herdou seu nome da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925.

A respeito do impacto que alguns desses movimentos (especialmente o *Art Déco* e o *Art Nouveau*) tiveram no Brasil, Cardoso faz a seguinte crítica:

Em um país francamente periférico como ainda era o Brasil da República Velha, essas categorias operavam de uma maneira um tanto diversa. Com uma produção industrial limitadíssima e o consumo de supérfluos restrito a uma parcela mínima da população, a oposição entre estilo popular e estilo de elite torna-se bastante relativa. Entre nós, o impacto do *Art Nouveau* e do *Art Déco* resumiu-se muito mais a questões de afirmação da modernidade [...]. Ambos os estilos chegaram por aqui com alguma defasagem em relação às suas manifestações europeias e ambos foram apropriados com avidez pelas elites locais (CARDOSO, 2000, p. 92).

No domínio gráfico, entre as manifestações sensibilizadas por estes estilos em território nacional, Cardoso (2005) aponta as produções de J. Carlos e as capas ilustradas de Gilberto.

Figuras 38 e 39 – Ilustrações da Revista *Para Todos*, projeto de J.Carlos (1927), sob influência da *Art Déco*, e capa ilustrada de Gilberto (1928), sob influência da *Art Nouveau*



Fontes: INSTITUTO MOREIRA SALLES (site) e CARDOSO, 2005.

No domínio do mobiliário, sob a inspiração funcionalista, Cardoso (2000) aponta os exemplos dos móveis projetados entre 1920 e 1930 por arquitetos do cenário nacional como Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik, e pintores como Lasar Segall e John Graz, ligados, por sua vez, ao Modernismo paulista da Semana de Arte Moderna de 1922.

### 2.3 Os Códigos da Propriedade Industrial e a institucionalização do design no Brasil

Como visto anteriormente, as leis brasileiras que focavam os diferentes institutos da propriedade intelectual no início do século XX foram publicadas e modificadas gradualmente e em separado. Cerqueira (1982) aponta ter sido a necessidade de codificação de maneira unificada das leis de propriedade industrial, em conjunto com o desenvolvimento do comércio e até da incipiente industrialização no país, que motivou a promulgação do primeiro Código da Propriedade Industrial (CPI) em 1945, por meio do Decreto Lei nº 7.903, assinado pelo então presidente Getúlio Vargas. Porém, tendo publicado seu *Tratado da Propriedade Industrial* em 1946, um ano após a publicação do Código, Cerqueira tecia muitas críticas ao CPI de 1945:

Longe de concorrer para o progresso de nossa legislação, como se previu durante a sua longa elaboração e a prática confirmou, o novo Código em nada melhorou as leis anteriores, cujos defeitos, em muitos casos, agravou, em vez de saná-los, e as inovações que introduziu redundaram em prejuízo dos interesses da indústria e do comércio do país ligados à propriedade industrial. (CERQUEIRA, 1982, p. 45).

Contudo, especificamente sobre a questão dos desenhos e modelos industriais, o primeiro CPI foi esclarecedor: em suas disposições gerais sobre os desenhos e modelos industriais, determinava as diferenças entre os dois instrumentos de proteção:

Art. 12. São privilegiáveis como modelo industrial toda forma plástica, moldes, padrões, relevos e demais objetos que sirvam de tipo de fabricação de um produto industrial e se diferenciem dos seus similares por certa forma, configuração ou ornamentação própria e nova, seja por um seja por mais efeitos exteriores.

Art. 13. É privilegiável como desenho industrial toda disposição ou conjunto de linhas ou de cores, ou linhas e cores, aplicáveis, com o fim industrial, à ornamentação de certo produto empregando-se qualquer meio manual, mecânico ou químico, singelamente ou combinados. (BRASIL, 1945).

Ou seja, nos termos do CPI de 1945, os modelos se aproximavam dos moldes e relevos de configuração ou ornamentação própria, enquanto os desenhos se destinavam a ornamentar produtos. Uma interpretação possível para a lei é que os primeiros se referiam a

objetos tridimensionais e os segundos a objetos bidimensionais, principalmente se forem levadas em consideração as regulamentações internacionais sobre a matéria naquele período. Mas é inegável que a redação da lei deixa margem para interpretações diversas, ainda mais considerando que uma acepção da palavra desenho deriva da ideia de projeto.

Ainda nos termos do CPI de 1945, os desenhos e modelos eram considerados como privilégios de invenção, compreendidos na mesma categoria que as patentes de invenção, não sendo privilegiáveis aqueles que se enquadrassem nas restrições específicas do art. 14, entre as quais: “a reprodução ou imitação das características de novidade e de originalidade de desenhos ou modelos anteriormente depositados ou patenteados”, a vulgaridade<sup>41</sup> dos desenhos e modelos e ainda “as obras de escultura, arquitetura, pintura. gravura. esmalte, bordados, fotografias e quaisquer modelos ou desenhos de caráter puramente artístico” (BRASIL, 1945).

A partir dos anos 1950, segundo o historiador Murillo Cruz (2015), começam a ganhar força críticas ao sistema internacional de propriedade intelectual, em especial ao sistema de patentes, principalmente desde o ponto de vista dos países não industrializados ou que se encontravam nas primeiras etapas de seus processos de industrialização. A produção destes críticos, constante em seus livros, artigos e conferências, é chamada por Cruz de bibliografia desenvolvimentista-revisionista:

Uma característica geral dos autores deste grupo foi, por um lado, a preocupação em elevar o poder negociador das empresas nacionais dos países menos desenvolvidos no comércio internacional de tecnologia, e, por outro, intimamente atrelado a este propósito, buscar uma revisão do sistema internacional de patentes, revisão esta que correspondesse aos interesses mais próximos destas nações tardiamente industrializadas (ou mesmo sem qualquer base industrial) e com gaps tecnológicos significativos (CRUZ, 2015, p. 300).

Nesse processo revisionista, Cruz aponta algumas iniciativas brasileiras que envolveram modificações administrativas, caso do estudo conduzido pelo Ministério da Fazenda em 1958 para averiguar as remessas ao exterior de grandes empresas internacionais a título tecnológico, e as primeiras leis (Leis nº 4131/62 e 4137/62) que regularam a transferência de tecnologia e as ações de governo cujo propósito era o apoio às empresas dos países importadores de tecnologia.

Em 1964, a partir de um golpe de Estado, foi instaurada no Brasil uma ditadura militar. Em 1967, foi publicado um novo Código da Propriedade Intelectual, assinado pelo

---

<sup>41</sup> Os desenhos ou modelos considerados vulgares, desde o código de 1945, são aqueles cujas formas estão baseadas em sólidos ou planos geométricos básicos (como triângulos, cubos, esferas, paralelogramos etc.), considerados como elementos de baixa dificuldade criativa e amplamente disponíveis no estado da técnica.

então presidente Castello Branco, revisando o Código anterior, de modo a contemplar algumas alterações em diversos institutos jurídicos. No que diz respeito especificamente aos desenhos e modelos industriais, o CPI de 1967 alterou a redação concernente às diferenças entre os modelos e os desenhos industriais registráveis.

Os desenhos industriais ficaram definidos como “todas as disposições ou conjuntos de linhas ou cores novos que possam ser aplicados, com fim industrial ou comercial, à ornamentação de um produto, por quaisquer meios manuais, mecânicos ou químicos, singelos ou combinados” (BRASIL, 1967). Já os modelos privilegiáveis foram descritos neste CPI como “todas as formas plásticas, moldes, padrões ou relevos introduzidos em qualquer objeto e que possam servir de tipo de fabricação de um produto industrial e ainda se caracterizem por nova configuração ou ornamentação exterior” (BRASIL, 1967). Ou seja, houve, neste último caso, a introdução do conceito de “configuração exterior”, substituindo a prévia noção de “efeito exterior”. No primeiro caso, introduziu-se a finalidade comercial dos produtos, somada à finalidade industrial anteriormente prevista.

No caso dos desenhos ou modelos não privilegiáveis, foi introduzida a possibilidade de refutar, como demonstra o art.14, alínea “a”, os “os desenhos ou modelos que atentem contra o decoro público, cultos religiosos ou ideias e sentimentos dignos de respeito ou veneração” (BRASIL, 1967).

Também houve alteração na duração do privilégio – no caso dos desenhos e modelos industriais, o prazo de vigência do privilégio previsto no CPI de 1945 era contado como 15 anos da data de expedição da patente. No CPI de 1967, este prazo mudou para 20 anos contados da data do depósito<sup>42</sup>.

Quanto aos crimes cometidos em matéria de propriedade industrial (fabricação sem autorização, violação ou contrafação), enquanto o CPI de 1945 era claro sobre as condições que estabeleciam os crimes contra os desenhos ou modelos industriais, as diligências preliminares e as ações penais previstas, o CPI de 1967 silenciava por completo a questão. Para Froes (1970), um dos pretextos para tal omissão está na exposição de motivos do Decreto-Lei correspondente, publicada no *Diário Oficial* de 24 de abril de 1967, referindo-se à definição já existente no Código Penal vigente na época – a omissão teria sido feita para evitar duplicidade de preceitos sobre o mesmo tema.

No panorama internacional, em 1967 surgiu como órgão autônomo dentro do sistema das Nações Unidas a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), responsável

---

<sup>42</sup> Para casos em que a concessão ocorresse após cinco anos da data do depósito, eram considerados 15 anos da data da concessão do privilégio, segundo o art. 25 do Decreto-Lei nº 254/67.

pela gestão de diversos acordos sobre direitos relativos à propriedade intelectual. Também foi publicada em 1967 a última revisão da Convenção da União de Paris (CUP), a revisão de Estocolmo<sup>43</sup>.

Depois, em 1969, mais uma revisão do Código de Propriedade Industrial seria publicada, por meio do Decreto-Lei nº 1.005 e assinada por Augusto Rademaker, militar que substituiu Costa e Silva quando este ficou impedido do exercício do seu cargo por motivos de doença.

Quanto às alterações relativas aos desenhos ou modelos industriais, o CPI de 1969 foi bastante discreto. As definições legais de modelo industrial e desenho industrial permaneceram as mesmas do CPI anterior (com uma sutil adaptação na redação de definição dos modelos industriais). A determinação de novidade em relação a combinações originais de elementos conhecidos permaneceu idêntica, mas houve a supressão do artigo que definia a novidade (no CPI de 1967, descrita no art. 13). Quanto à duração do privilégio, foi retomada a redação do CPI de 1945, e o prazo voltou a ser 15 anos a partir da data de expedição da patente. Somente na questão dos desenhos ou modelos não privilegiáveis houve alteração considerável: além da supressão da alínea sobre a vulgaridade dos desenhos ou modelos, foi ainda suprimida a restrição quanto ao decoro público, presente no CPI de 1967.

O regime militar ficou marcado por seu alto grau de intervenção estatal na economia, e, segundo Malavota (2006), especialmente do governo Castelo Branco (1964-1967) em diante, houve uma reorientação da gestão da economia, marcadamente de cunho desenvolvimentista, priorizando atividades produtivas com ênfase no setor secundário – indústria e construção civil, por exemplo. Para o autor, também o empresariado nacional passou, a partir da década de 1960, a se conscientizar do papel da gestão tecnológica na acumulação de seus capitais, sendo a “apropriação e acesso a bens imateriais (tecnologia) [...] fatores fundamentais em um contexto de reconfiguração da estrutura produtiva” (MALAVOTA, 2006, p. 167).

Dentre os instrumentos de política econômica utilizados para cumprir essa agenda de promoção do crescimento, Malavota (2006) aponta as alterações de arcabouço institucional e os rearranjos das instituições governamentais – no que concerne à propriedade industrial, uma dessas alterações foi a extinção do Departamento Nacional da Propriedade Industrial (DNPI) e a criação, em 1970, por meio da Lei nº 5.648, do Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI). Cruz (2001) comenta que, quando da sua criação, o INPI passou a atuar

---

<sup>43</sup> A Revisão de Estocolmo só seria promulgada no Brasil posteriormente em 1975, por meio do Decreto nº 75.572.

internacionalmente, em conjunto com o Ministério das Relações exteriores, apoiando as propostas e ações que pudessem ser favoráveis às empresas importadoras de tecnologia.

Em sua redação inicial<sup>44</sup>, a finalidade principal do INPI era descrita no seu art. 2º da seguinte forma: “executar, no âmbito nacional, as normas que regulam a propriedade industrial tendo em vista a sua função social, econômica, jurídica e técnica” (BRASIL, 1970). Já do ponto de vista administrativo, Malavota conta que o objetivo era dinamizar a máquina burocrática na mesma verve modernizadora e desenvolvimentista que pautava as ações do regime militar desde seu início. Para o historiador, quando da reestruturação do órgão oficial de propriedade industrial, agora INPI, “o discurso era de mudança, de superação das deficiências estruturais apresentadas pelo extinto DNPI, e a aposta se deu no sentido de uma ampla reformulação do quadro funcional do órgão e dos procedimentos administrativos até então utilizados” (MALAVOTA, 2006, p. 144).

Entre as mudanças de pessoal e de gestão, houve a criação de um grupo interno ao INPI, mas com membros do Itamaraty, encarregado de reformular a legislação vigente – o que aconteceu em 1971, com o encaminhamento do Projeto de Lei nº 309 ao Congresso. Este PL posteriormente se tornaria insumo para a criação da quarta revisão do Código de Propriedade Industrial, publicado por meio da Lei nº 5.772, de 21 de dezembro de 1971, sendo esta assinada pelo General Médici.

No que se refere aos Desenhos e Modelos Industriais, o CPI de 1971<sup>45</sup> fez algumas simplificações na redação, reduzindo o número de artigos dedicados à definição deste tipo de privilégio, mas não inserindo muitas alterações no texto do CPI de 1969 – à exceção da duração do privilégio, que passou a ser dez anos a partir da data de depósito.

O CPI de 1971 foi o único CPI não intitulado Decreto-Lei, e sobre o processo de preparação e publicação do Código, Denis Barbosa (2003), ainda que com certo viés, aponta:

Ao contrário dos seus antecessores de 1945, 1967 e 1969, todos decretos-lei, o Código de 1971 foi votado pelo Congresso Nacional, em discussões com a indústria nacional e estrangeira e os advogados especialistas, documentadas nos Anais então publicados. Exercício democrático, a votação da lei não escapou das intervenções informais, até mesmo folclóricas, propiciadas pelo clima político e ideológico da época, mas também refletia a influência técnica, especialmente alemã, propiciada pelo início do programa de assistência da Organização Mundial da Propriedade Industrial (BARBOSA, 2003, p. 15).

---

<sup>44</sup> A redação do art. 2º da Lei nº 5.648/70 foi alterada pela Lei nº 9.279/96, que será comentada no próximo capítulo.

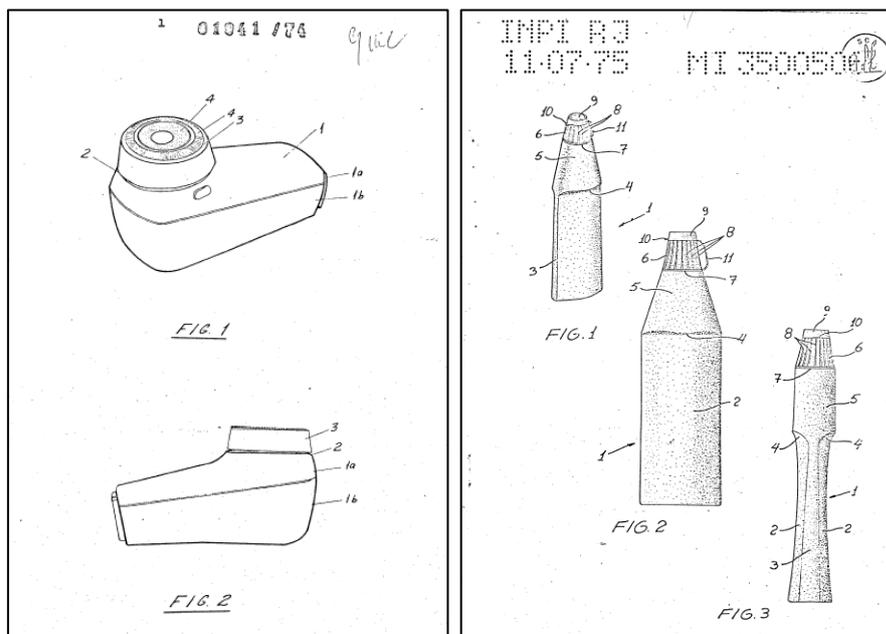
Outra mudança trazida pelo CPI de 1971 foi a supressão de exclusividade do procuratório que, desde 1933, era exercida por agentes da propriedade industrial regulamentados e que, como evidencia Malavota (2006), estava atrelado a grandes escritórios de advocacia, cujo grosso da clientela eram as empresas multinacionais. No Código de 1971, o interessado poderia ser representado por procurador, caso houvesse. A redação dos artigos sobre procurações silenciava então o que nos códigos anteriores era explícito, e a necessidade da representação por meio de agentes da propriedade industrial ficou ambígua, até que um comunicado do INPI manifestou-se pela revogação tácita do Decreto-Lei nº 8.933, de 1946, que regulamentava a profissão de agente da propriedade industrial (ABAPI, 1998). Nota-se que o INPI optou, naquele momento, por um acesso mais democrático aos direitos de propriedade industrial, fazendo com que a representação dos interessados na obtenção de seus privilégios não fosse privativa de nenhuma classe profissional.

Segundo o jurista Tinoco Soares (1981, 1997), com a criação do CPI de 1971 vieram mudanças administrativas importantes, como, por exemplo, a substituição da publicação dos atos do INPI no *Diário Oficial da União* pela *Revista da Propriedade Industrial* (cuja primeira edição foi publicada em 1972); a inauguração de escritório em São Paulo (1971) e a previsão de obras para a construção de uma sede em Brasília (mas a mudança acabou não se concretizando); o estabelecimento do sistema da Aruanda, para as pesquisas de marcas de indústria, de comércio ou de serviço, possibilitando a todos os usuários a consulta, não só de anterioridades, como também do posicionamento dos pedidos e dos registros das marcas; a regulação dos contratos de transferência de tecnologia; a promulgação do tratado internacional de cooperação em matéria de patentes (PCT) e, com isso, uma série de melhorias administrativas para alinhar os parâmetros de exame nacionais com os internacionais. Entre estas últimas melhorias estava a aprovação da Classificação Internacional de Patentes, a reformulação de procedimentos internos, o treinamento de pessoal para exames e a criação de um banco de patentes, precursor do Centro de Documentação e Informação Tecnológica (CEDIN) inaugurado em 1976.

A constituição do CEDIN tornou mais fácil a sistematização dos documentos de patente, incluindo os depósitos de modelos e desenhos industriais. Talvez por isso, apesar de os dados sobre os depósitos (informações sobre titulares, objetos do privilégio, números de processo, inventor e data de prioridade) constarem na *Revista de Propriedade Industrial*, as imagens desses depósitos passaram a ser mais facilmente consultadas na base de dados do INPI a partir do ano de 1976. As imagens a seguir (Figuras 40 e 41) mostram os primeiros

processos (nacional e internacional) a que se teve acesso publicamente<sup>46</sup> relativos a modelos industriais depositados na década de 1970.

Figuras 40 e 41 – Configuração Ornamental para barbeador elétrico, depósito de 1974, titularidade de N. V. Philips Gloeilampenfabrieken N.V. (Suíça) e Modelo de Frasco, depósito de 1975, titularidade de Bombril S/A Indústria e Comercio (Brasil) de autoria de Hygino Salgado Camara.



Fonte: INPI, BuscaWeb (1974, 1975).

Paralelamente à evolução dos direitos industriais nos CPIS, os direitos autorais permaneceram regulados, como dito anteriormente, pelo Código Civil de 1916 – situação que mudaria apenas em 1973, quando foi publicada a Lei nº 5.988, considerada como “o segundo grande estatuto brasileiro privativo de direito autoral, trazendo ainda mais inovações e conceitos para a matéria” (OLIVEIRA, 2011, s/p) . Essa lei regulava ainda a concessão de direitos autorais a obras de arte aplicada, desde que seu valor artístico se dissociasse do caráter industrial do objeto protegido (BRASIL, 1973). Também na década de 1970, o Brasil promulgou as Convenções Internacionais sobre direito de autor: a Convenção de Berna, por meio do Decreto nº 75.699, e a Convenção de Genebra, por meio do Decreto nº 76.906, ambos em 1975.

O período compreendido entre 1940 e 1970 foi também bastante significativo para a institucionalização da profissão e do ensino de design no Brasil. Como aponta Cardoso

<sup>46</sup> O acesso a estas imagens se dá pelo sistema Busca Web do Inpi, consultando-se, em pesquisa avançada, a base de patentes a partir da natureza do pedido (modelo industrial), atentando-se para o fato de alguns processos estarem alguns processos e com atribuição da data de depósito incorreta (identificada como ano 1900, ainda que o depósito seja referente a outro ano). O sistema BuscaWeb está disponível em: <<http://www.inpi.gov.br/pedidos-em-etapas/faca-busca>>. Acesso em: 20 maio 2019.

(2005), entre os anos 1950 e 1960 surgiu no Brasil não o design propriamente dito, mas a consciência do design como conceito, profissão e ideologia. O historiador do design Dijon de Moraes (2006) defende que o desenvolvimento da cultura material através do design, no país, começou a se estruturar somente após a instituição da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1963, fruto, assim como o ensino de desenho industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), dos desenvolvimentos posteriores ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC), fundado em 1951, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Ambas as escolas ecoaram em sua formação tanto um abstracionismo autóctone, herdeiro da Semana de Arte Moderna de 1922, quanto uma influência estrangeira das escolas de design derivadas da Bauhaus – a Escola de Chicago, Nova Bauhaus, e a escola de Ulm (*Hochschule für Gestaltung Ulm*). Especialmente no caso da ESDI, a influência de Ulm foi marcante, com a participação de dois dos seus diretores na formulação das propostas iniciais para a escola – Tomás Maldonado e Max Bill – e o espelhamento, em seu currículo inicial, de uma linguagem formal cientificista e internacionalista, característica do ensino moderno de design da Alemanha naquele período.

Contudo, para João de Souza Leite (2007), na institucionalização do design brasileiro, essa adoção de um modelo de matriz germânica trouxe consigo um modelo pouco afeito às contingências do tempo e às características da cultura brasileira – nas suas palavras, resultou num ensino de design “de costas” para o Brasil:

Sem avaliar em profundidade as características peculiares da produção e do consumo no Brasil, desconsiderando toda a sua disparidade, a sua excessiva concentração de abismos na vida social, o design institucionalizado na esdi encantou-se pelo mote da industrialização e conteve, sob comportas bem resguardadas, toda e qualquer reflexão que pudesse redefinir a atividade em perspectiva mais adequada ao cenário nacional (SOUZA LEITE, 2007, p. 8).

Isso não significa dizer, no entanto, que os profissionais que auxiliaram no processo de institucionalização do campo estavam também desconectados da realidade brasileira. Como aponta Zoy Anastassakis, entre as pessoas que contribuíram “para a conformação de um design vinculado de forma mais evidente a algum tipo de identidade cultural brasileira” (ANASTASSAKIS, 2014, p. 53) estão a italiana Lina Bo e o pernambucano Aloisio Magalhães.

Além deles, Moraes (2006) acrescenta nomes como Joaquim Tenreiro, Zanine Caldas e Sérgio Rodrigues, no âmbito do produto industrial, e Rubens Martins e Alexandre Wollner, esse formado em Ulm e professor da ESDI, no âmbito do design gráfico. Cardoso (2000) adiciona ainda, no design de mobiliário, nomes como Geraldo de Barros e Michel Arnoult,

que trabalharam no Brasil de modo a explorar possibilidades de fabricação de peças comprometidas com uma identidade nacional, em termos formais e semânticos (ver Figuras 42 a 45).

Figuras 42, 43, 44 e 45 – Registro de desenho industrial para configuração aplicada em poltrona, de Michel Arnoult (DI6401113-5); fotografia da Poltrona Pelicano, de Michel Arnoult; registro de marca para Eucatex, depositado em 1970 (processo 609197754) e projeto gráfico de autoria de Alexandre Wollner, de 1967



Fonte: INPI, BuscaWeb (2004); FUTON COMPANY; INPI, BuscaWeb (1970) e STOLARSKI, 2005, p. 22.

Numa análise política sobre a institucionalização do design brasileiro e sobre a “vertente nacional”<sup>47</sup>, Anastassakis (2014) salienta que, se, de um lado, as primeiras tentativas de consolidação do design no país ocorreram em meio a um período democrático compreendido entre o fim da ditadura de Vargas, em 1945, e o Golpe de Estado, em 1964, de outro lado - um período de revisão crítica, com contestações ao modelo industrial-universalista de matriz alemã, em busca de maiores vínculos com o contexto cultural brasileiro, ocorreu em plena ditadura civil-militar.

Moraes (2006), ao expor as relações entre o campo emergente do design e o papel dos militares, revela o impacto tanto dos investimentos das multinacionais no território brasileiro quanto do investimento estatal em pesquisa e desenvolvimento (P&D) na aceleração da industrialização nacional. Segundo dados colhidos pelo autor, o capital das multinacionais no Brasil aumentou de 150 milhões de dólares em 1964 para 940 milhões em 1973. O

<sup>47</sup> O termo, aqui, é utilizado em contraposição à vertente alemã, de matriz racionalista, que influenciou a criação das instituições brasileiras ligadas ao design. Anastassakis (2014) usa o termo “outra vertente” para se referir aos trabalhos mais comprometidos com a contextualização cultural e a responsabilidade social do design no Brasil, como é o caso das obras de Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães.

investimento em P&D girava, na década de sessenta, em torno de 1% do PIB ao ano, que, por sua vez, cresceu entre 1967 e 1973 por volta de 11% ao ano. Já o setor industrial cresceu no mesmo período uma média de 13% ao ano.

Figuras 46 e 47 – Projeto para recipiente de autoria de Joaquim Redig, em 1974, para Copersucar e Avião Embraer 170 produzido pela Empresa Brasileira de Aeronaves



Fonte: MORAES, 2006, p. 82 e 86.

Em 1968, o governo militar lançou o Programa Estratégico de Desenvolvimento (PED), visando facilitar ainda mais a entrada no país de empresas multinacionais, que viam no Brasil tanto a possibilidade de produzir bens industriais a baixo custo, para exportar para os países centrais economicamente, quanto a possibilidade de formação de uma classe média de consumidores e a ampliação do mercado interno. Com o PED, o governo militar permitiu a proliferação de empresas estatais e federais, o que também, de certa forma, impulsionou o design nacional. Além disso, com a expansão do mercado interno, diversas empresas privadas locais passaram a destinar sua produção exclusivamente para o mercado interno (MORAES, 2006).

Curiosamente, no entanto, o design local se desenvolveu mais, neste período, no âmbito acadêmico que no industrial. Moraes (2006) atribui esse fato ao distanciamento entre o design brasileiro e sua real aplicação no desenvolvimento dos bens industriais no país. De um lado, as multinacionais que aqui chegavam optavam por não manter um departamento próprio de desenvolvimento de produtos e por “tropicalizar” produtos desenvolvidos no exterior, promovendo *down grades* de modo a reduzir custos, eliminando partes ou componentes para atender um mercado consumidor que privilegiava o preço em detrimento da qualidade. De outro lado, como aponta Cara (2008), os industriais brasileiros desinteressavam-se em investir em P&D e recorriam ao pagamento de *royalties* relativos a produtos desenvolvidos no estrangeiro ou, ainda, copiavam grosseiramente produtos internacionais.

Essa situação, que também se estendia a outros países de economias periféricas, fez com que um organismo das Nações Unidas (ONU), a Organização das Nações Unidas para o Desenvolvimento Industrial (Unido), passasse a ter uma postura mais atenta aos países em desenvolvimento, especialmente a partir da década de 1970. Em uma parceria com o Conselho Internacional de Sociedades de Design Industrial (ICSID) – fundado em 1957 –, a Unido lançou dois documentos com propostas e definições para adoção de políticas industriais nos países em desenvolvimento que contemplassem o design industrial como ferramenta indispensável para melhorar o bem-estar social e catalisar o desenvolvimento urbano. O primeiro destes documentos, publicado em 1975, com o título *Basic guidelines for policy of industrial design in developing countries* (Diretrizes básicas para políticas de design industrial em países em desenvolvimento), levou em consideração um relatório desenvolvido pelo designer Gui Bonsiepe<sup>48</sup>. O segundo deles, publicado em 1979, intitulado *Principais recomendações para a promoção do desenho industrial para o desenvolvimento*, ficou conhecido como a Declaração de Ahmedabad sobre design industrial para o desenvolvimento (AISHEMBERG, 2015).

Uma preocupação maior sobre a autonomia política de países colonizados e uma consciência em nível mundial tanto sobre o papel do design e da tecnologia quanto sobre a responsabilidade social do designer, para Cardoso (2000), emergiram no início da década de 1970, ecoando as críticas levantadas por Victor Papanek, em seu livro *Design For the Real World* (1971), e por E.F.Schumacher, em seu livro *Small is Beautiful* (1973). Também na década de 1970, no Brasil, debates dessa natureza eram capitaneados, entre outras pessoas, pelo já citado Gui Bonsiepe, e também por José Mindlin e Aloísio Magalhães.

Como aponta Cara (2008), Mindlin foi responsável pela criação do Núcleo de Desenho Industrial (NDI) na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), promotor de uma série de exposições que ampliou a divulgação do design entendido como elemento estratégico para o desenvolvimento da produção industrial brasileira e sua inserção no mercado internacional. Já Magalhães, como indica Anastassakis (2014), além das várias propostas de conciliação entre um design de identidade nacional e o formalismo técnico vigente na prática de desenho industrial até então, foi responsável por uma conferência realizada em 1977, intitulada *O que o desenho industrial pode fazer pelo país*. Todos eles inauguraram uma tradição, a partir dos anos 1970, de ampliação do escopo do design no

---

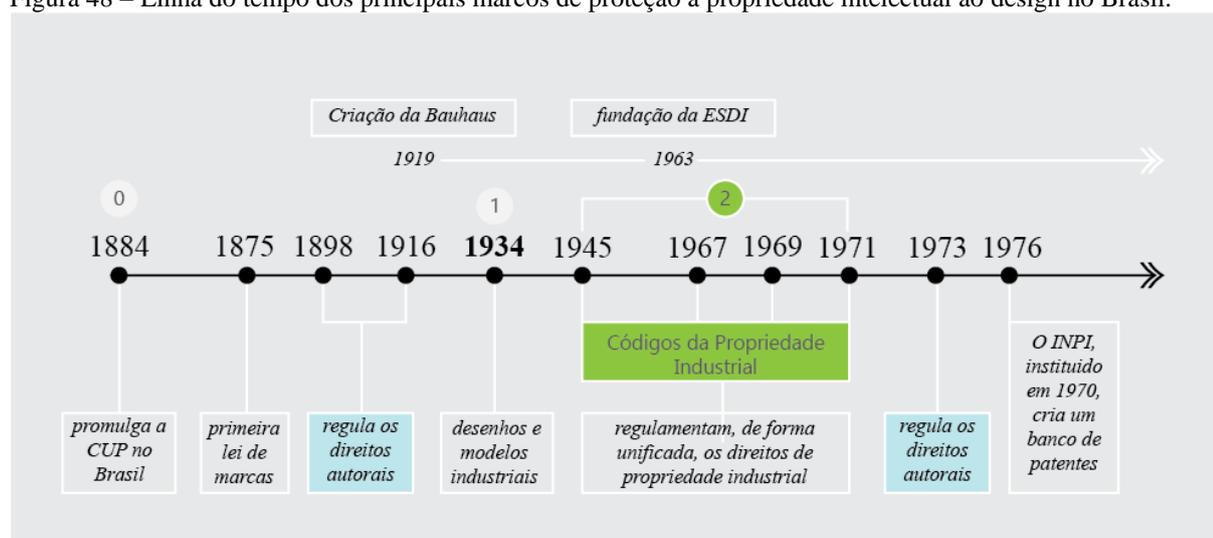
<sup>48</sup> Ver: BONSIPE, G. *Development through Design — A working paper prepared for UNIDO at the request of ICSID*. 1973. Disponível em: <<https://archiveshub.jisc.ac.uk/data/gb1837-des/icd/des/icd/6/4/1/5>>. Acesso em: 20 maio 2019.

cenário nacional, que repercutiria numa nova compreensão do desenho industrial, pelo menos em âmbito acadêmico, nos anos a seguir. Veremos essa ampliação no próximo capítulo.

## 2.4 Algumas considerações

Como pôde ser observado ao longo deste capítulo, as convenções internacionais sobre a propriedade intelectual tiveram grande impacto na formação das leis nacionais que regularam o tema, tanto no Brasil Império quanto nas décadas iniciais da República brasileira. No que diz respeito à proteção dos desenhos e modelos industriais pela legislação de propriedade industrial, as leis nacionais evoluíram quase ao mesmo passo que as revisões da Convenção da União de Paris (ver Figura 48).

Figura 48 – Linha do tempo dos principais marcos de proteção à propriedade intelectual ao design no Brasil.



Fonte: a autora, 2018.

A primeira menção aos desenhos e modelos industriais aparece no Decreto nº 9.233, de 1844, que promulgava a CUP em território nacional, mas a definição com maior clareza desses institutos só teria ocorrido em 1934, com o Decreto nº 24.507, após a Revisão de Haia da CUP de 1925. A legislação de 1934 foi a primeira a explicitar de maneira clara<sup>49</sup> o que era passível de proteção pelo instrumento legal dos desenhos e modelos industriais, que, no Brasil, até o CPI de 1971, foi relacionado à proteção legal das patentes.

<sup>49</sup> Ver arts. 1º e 2º do Decreto nº 24.507, de 29 de junho de 1934 (BRASIL, 1934).

A própria Convenção da União de Paris foi sendo cada vez mais detalhada quanto aos desenhos e modelos industriais. Em sua primeira versão, a CUP outorgava aos países signatários a liberdade de regulamentar a matéria, como aponta Bodenhausen (1969):

A única coisa que foi inserida na Convenção foi a mera obrigação dos Estados Membros de proteger os desenhos e modelos industriais. Nada é dito sobre os meios para fornecer tal proteção, de tal modo que os países poderiam cumpri-la, não apenas através de legislação especial para a proteção de desenhos e modelos industriais, mas também através da concessão dessa proteção, por exemplo, nas suas leis sobre direitos de autor ou nas suas disposições contra a concorrência desleal. O que é necessário e, ao mesmo tempo, suficiente é que quando as autoridades competentes de um Estado-Membro definam ou reconheçam um objeto como “desenho ou modelo industrial”, [...] lhes seja concedida proteção de uma forma ou de outra (BODENHAUSEN, 1969, p. 93, tradução da autora).<sup>50</sup>

Posteriormente, as outras versões, especialmente em Haia, Lisboa e Estocolmo, foram sendo definidas, pouco a pouco, as condições dessa proteção, a exemplo do aumento de prazos, da exigência de cópias, relatórios e descrição do pedido. No Brasil, após o marco de 1934, as definições sobre as condições para concessão do privilégio de patente de desenho ou modelo industrial foram sendo reguladas pelos Códigos de Propriedade Industrial de 1945, 1967, 1969 e 1971. Com poucas diferenças entre os textos legais, os decretos e leis que instituíram estes Códigos foram incluindo mais ou menos alíneas sobre as condições de novidade e originalidade, as definições e duração do privilégio, e sobre os desenhos e modelos não privilegiáveis.

Se as leis nacionais espelhavam grandemente a evolução das leis e convenções internacionais sobre a matéria, um dos fatores responsáveis por não ter havido no Brasil uma legislação autóctone ou especialmente interessada em características circunstanciais locais foi a incipiente industrialização brasileira. Mesmo com os esforços mais robustos durante os governos militar e de Vargas, estes não foram capazes de formar um corpo industrial nacional que estimulasse a pesquisa e o desenvolvimento de produtos atentos à realidade brasileira., Por consequência, o empresariado brasileiro acabou por demonstrar baixo interesse na proteção aos seus produtos e com maior interesse numa certa frouxidão à proteção dos desenhos e modelos internacionais, para que pudessem ser aqui copiados ou tropicalizados os

---

<sup>50</sup> No original: “Lo único que se inserto en la Convenio fue la mera obligación de que los Estados miembros protejan los dibujos y modelos industriales. Nada se dice sobre los medios para proveer a esa protection, de tal modo que los países pueden cumplir con él, no solo mediante una legislación especial para la proteccion de los dibujos y modelos industriales, sino también por medio de la concesión de esa proteccion, por ejemplo, en sus leyes sobre derecho de autor o en sus disposiciones contra la competencia desleal. Lo que es necesario y, al mismo tiempo, suficiente, es que cuando las autoridades compétenes de un Estado miembro definan o reconozan un objeto como ‘dibujo o modelo industrial’, por ejemplo, con vistas a su registro como tal en el país mismo, o de e manera interancional le concedan protection en una u otra forma”.

produtos registrados internacionalmente. Essa postura, como foi visto em Moraes (2006), Cardoso (2000) e Cara (2008), repercutia também na atuação profissional relacionada ao desenho industrial como campo disciplinar no Brasil.

Vimos ainda que, antes da institucionalização do campo na década de 1960, outros esforços de projeto aplicados à fabricação de produtos industriais já podiam ser mapeados, ao menos desde o século XIX. Muitas vezes, em razão da origem ou da formação desses profissionais projetistas, notava-se na produção uma forte tendência de incorporação de linguagens e estilos vindos da Europa, o que foi sendo paulatinamente mudado, especialmente a partir dos anos 1970, com a atuação de uma vertente do design mais implicada com a cultura e os problemas locais.

Também nos anos 1970, no design, começaram a surgir alguns questionamentos quanto às relações de centralidade e periferia exercidas pelas economias internacionais – algo que ocorreu também no domínio da propriedade intelectual, especialmente a partir de um processo revisionista das políticas de desenvolvimento, como mostra Cruz (2015) e do papel das empresas multinacionais na economia brasileira. Essa década permitiu ainda uma reorganização das instituições brasileiras de proteção à propriedade industrial, com a reorganização das associações e a fundação do INPI em 1970, além da evolução de suas atribuições técnicas, especialmente no que concerne à documentação da informação tecnológica – permitindo que, hoje, os bancos de registros e patentes deste órgão possam ser utilizados como tesouros das formas e objetos industriais brasileiros.

Nesta pesquisa, buscou-se utilizar, de maneira estruturada, especialmente o banco de patentes de modelos industriais (e ainda o banco de registros de marcas e desenhos industriais) para correlacionar a produção dos designers nacionais com a proteção requerida majoritariamente por empresas e indústrias<sup>51</sup>. Contudo, poucos são os designers considerados como expoentes nacionais<sup>52</sup> que depositaram seus projetos no INPI. Tal fato pode ser atribuído a dois motivos: às dificuldades técnicas nas bases de dados (documentos não digitalizados, informações não disponíveis nos sistemas públicos de busca etc.) do INPI, que impedem uma busca mais minuciosa ou completa, e ao pouco conhecimento por parte dos designers da proteção intelectual, assunto que será abordado adiante.

---

<sup>51</sup> Em alguns casos, pode o próprio autor do projeto requerer a proteção, sendo titular do privilégio concedido. Porém, na década de 1970, entre as patentes de modelo e desenho industrial analisadas, esses casos eram raros.

<sup>52</sup> Entre os expoentes já citados nesta pesquisa, pode-se destacar os nomes Joaquim Tenreiro, Zanine Caldas, Sérgio Rodrigues, Geraldo de Barros, Michel Arnoult, José Mindlin, Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães, Alexandre Wollner, entre outros designers mencionados por Cardoso (2000), Moraes (2006) e Cara (2008).

Outro fato revelado nesta pesquisa é que, mesmo o pensamento em design (nacional e internacionalmente) tendo passado por uma recusa da ideia de ornamentação em direção a um realce das motivações funcionalistas, especialmente na primeira metade do século XX, as legislações de proteção ao desenho industrial se mantiveram restritas ao caráter ornamental das formas privilegiáveis como desenho e modelo industrial. A ornamentalidade perdurou nos anos posteriores, como veremos a seguir, também como condição de registrabilidade dos desenhos industriais a partir da Lei de Propriedade Industrial – que será comentada no próximo capítulo.

Outros fatores, como os elementos históricos aqui mencionados que fomentaram as doutrinas sobre os atuais critérios de exame, também serão tratados no capítulo a seguir. Entre eles: o tratamento do desenho industrial como arte aplicada, uma ideia de indústria que não tem necessariamente relação direta com a produção econômica brasileira, entendimentos de originalidade e novidade pautados em critérios muitas vezes formulados por juristas, entre outros.

Buscou-se, neste capítulo, evidenciar que a legislação nacional de proteção aos modelos e desenhos industriais surgiu a reboque de acordos e sistemas legais desenvolvidos nos países mais industrializados. A incipiente industrialização nacional, até meados do século XX, não pressionava por proteção legal aos projetos de produtos aqui criados. Entre os séculos XX e XXI, notou-se um interesse contrário à proteção de modelos e desenhos industriais em território nacional, para que se pudesse copiar e tropicalizar livremente produtos desenvolvidos internacionalmente. Nesse período, o campo do design se institucionalizou no Brasil, ainda com o nome de desenho industrial, também com fortes influências estrangeiras. Mesmo quando se pensou numa vertente mais afeita à cultura brasileira e ao contexto local, poucos foram os projetos de produto que demandaram a proteção via propriedade industrial. Nas primeiras décadas do século XX, este campo disciplinar e profissional foi sendo paulatinamente alterado, como veremos no próximo capítulo. Nele, será discutido como o desenrolar da institucionalização do design no Brasil acabou por repercutir num alto número de depósitos nacionais de desenhos industriais em relação ao número total de depósitos, se compararmos com outros institutos jurídicos de propriedade industrial, como, por exemplo, as patentes de invenção.

### **3 COMENTÁRIOS À LEI DE PROPRIEDADE INDUSTRIAL E AO REGISTRO DE DESENHO INDUSTRIAL**

Este capítulo traz alguns apontamentos críticos sobre a Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996, e sobre o instituto do registro de desenho industrial por ela criado. Os comentários aqui expostos tratam do seu surgimento, seus critérios e suas premissas em relação às práticas de projeto no campo do design e da fabricação industrial contemporânea. Também serão abordadas questões concernentes às práticas e aos instrumentos de proteção legal ao design desde os anos 1990 até os dias atuais, com debate mais atento sobre o exame de desenho industrial feito pelo Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI).

#### **3.1 O advento da Lei de Propriedade Industrial e o design a partir dos anos 1990 no Brasil**

Após o Código de Propriedade Industrial de 1971, comentado no capítulo anterior, a próxima lei que disciplinou de maneira unificada a propriedade industrial no Brasil foi a Lei nº 9.279, conhecida como Lei de Propriedade Industrial (LPI).

Denis Barbosa (2010) aponta que a origem do processo de mudança entre o antigo CPI e a LPI está na pressão exercida pelo Governo dos Estados Unidos, iniciada a partir de 1987, ainda no Governo Sarney, mas que acabou por surtir resultados mais expressivos apenas no Governo Collor, por volta de 1990. Esta pressão, como será visto mais à frente, tem a ver com a busca da indústria farmacêutica americana por novos mercados em diversos países.

Cruz (2001) corrobora esse entendimento ao explicitar que certas propostas legislativas de alteração da regulamentação de propriedade industrial no Brasil, atendendo a *lobbies* e pressões externas, já circulavam nos idos de 1986. No entanto, formalmente, um primeiro projeto de lei com possibilidade de aprovação e originado exclusivamente no Poder Executivo despontou apenas durante a presidência de Collor de Mello.

No Poder Legislativo, outros projetos de alteração da regulamentação de propriedade industrial visaram especificamente à modificação das alíneas que dispunham sobre as invenções não privilegiáveis presentes no CPI de 1971. Tanto o Projeto de Lei (PL) nº 1.1217 de 1991, do deputado José Carlos Coutinho (PFL), como o PL nº 3088 de 1989, do deputado José Santana de Vasconcellos (PR), tratavam da revogação das alíneas "b", "c", "d" e "f" do

artigo 9º da Lei nº 5.772, de 21 de dezembro de 1971, que versavam, respectivamente, sobre substâncias e processos químicos, produtos alimentícios, ligas metálicas e variedades ou espécies de microrganismos<sup>53</sup>.

Goes, Piquet e Lobo (CPDOC, 1991 a 1992) mostram que as intensas negociações com o governo dos Estados Unidos, motivadas em especial pela demanda norte-americana no que diz respeito ao reconhecimento imediato de patentes farmacêuticas em território brasileiro, fizeram parte do compromisso liberalizante assumido pelo governo Collor.

Barbosa (2010, p. 28) acrescenta à agenda desses compromissos liberais a redução dos mecanismos de proteção ao mercado interno, e “a extinção de praticamente todos os incentivos fiscais ao desenvolvimento tecnológico”, além da formação da Comissão Interministerial responsável pela elaboração do Projeto de Lei nº 824/1991, que mais tarde, em 1996, seria publicado como a Lei nº 9.279. Esta comissão era formada, por sua vez, por várias subcomissões, das quais participaram representantes dos então Ministérios da Justiça, da Economia, das Relações Exteriores, da Fazenda e Planejamento, da Saúde, e também técnicos do INPI e representantes da iniciativa privada interessados na matéria.

Nitidamente, as discussões do PL 824/1991 giraram de maneira mais concentrada em torno da questão das patentes de invenção, entrando o debate sobre os desenhos industriais quase a reboque. Outros assuntos foram discutidos de maneira mais célere, como é o caso das transferências de tecnologia e das marcas coletivas e de certificação, mas os desenhos e modelos industriais foram furtivamente tratados, como pode ser observado tanto na Exposição de Motivos da LPI (BRASIL, 1996b) como nos documentos e na árvore de apensados do PL 824/1991 (BRASIL, 1991). De um modo geral, nota-se que a matéria que motivou a mudança legislativa foi realmente a de patentes, ficando as outras matérias em segundo plano.

Em paralelo às negociações bilaterais entre governos norte-americano e brasileiro e aos trabalhos da Comissão Interministerial, ocorreu ainda, entre os anos de 1986 e 1994, a Rodada Uruguaí, com reuniões voltadas para promoção de práticas de comércio exterior e que seguiu o Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio ou Acordo Geral sobre Aduanas e Comércio (em inglês, *General Agreement on Tariffs and Trade* ou GATT). A Rodada Uruguaí culminou na criação da Organização Mundial do Comércio (OMC) e na divulgação de um texto seminal para o estado da arte das legislações internacionais de propriedade industrial: o Acordo sobre

---

<sup>53</sup> A revogação dessas cláusulas não foi debatida sem enfrentamentos. Como pode ser observado no relatório enviado em 1985 ao ex-presidente Sarney pela Associação dos Laboratórios Farmacêuticos Nacionais - ALANAC (CPDOC, 1991 a 1992), as indústrias nacionais viam na exclusão à proteção de patentes para a Indústria Farmacêutica uma estratégia de sobrevivência das empresas brasileiras, e de manutenção equitativa dos preços dos medicamentos.

Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (ADPIC), conhecido pelo seu acrônimo em inglês TRIPs, de *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*, promulgado pelo governo Itamar Franco em 1994.

Deve-se a TRIPs as modificações presentes na LPI quanto aos desenhos e modelos industriais. Nesse acordo, especialmente sua tradução brasileira no Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994 – anterior, portanto, à LPI –, há uma simplificação do tratamento do instituto jurídico como desenhos industriais<sup>54</sup>, eliminando o uso do termo modelos industriais. Ou seja, já em TRIPs, deixaram de existir as duas categorias em separado para os desenhos e para os modelos, e houve um tratamento único para esta categoria de propriedade industrial.

Entre as principais mudanças que a harmonização com o TRIPs acarretaria na lei brasileira com relação ao CPI de 1971, podem ser citadas: a autonomia da análise de desenhos em relação ao seu enquadramento prévio como patente e a duração inicial recomendada da proteção outorgada, no CPI de quinze anos, em TRIPs de dez anos, pelo menos. Nas outras recomendações de TRIPs, podem ser percebidas as escolhas feitas na LPI e não justificadas na exposição de motivos ou no processo de confecção da lei. Por exemplo, o tópico 2 do art. 25 menciona uma proteção especificamente direcionada a padrões de tecido – o que acabaria por ser contemplado na redação da LPI como padrão ornamental de linhas e cores, como já o era nos CPIs. Já o tópico 1 desse mesmo artigo explicita que os membros signatários podem facultar entre os critérios nacionais necessários para a concessão dos desenhos industriais, podendo ser protegidos se forem novos *ou* originais, a depender do quanto difiram significativamente de desenhos conhecidos. Além disso, os países signatários do acordo podem decidir se protegem ou não os desenhos industriais determinados essencialmente<sup>55</sup> por considerações técnicas ou funcionais. Como veremos mais adiante, na seção do texto sobre os critérios de exame, os legisladores brasileiros optaram pelos dois critérios cumulativos (novidade e originalidade) e também por *não* proteger os desenhos determinados por considerações técnicas ou funcionais.

Além da harmonização com o acordo TRIPs, a LPI buscou alinhar a legislação nacional com outras tendências internacionais e harmonizá-la com a última revisão da Convenção da União de Paris (Revisão de Estocolmo de 1967), ainda que o Brasil desta não fosse imediatamente signatário (BRASIL, 1996b). A revisão de Estocolmo sugeria, por

---

<sup>54</sup> Na versão em inglês da World Trade Organization, o termo mencionado é “*industrial designs*”.

<sup>55</sup> Atenção à palavra usada “essencialmente”, que seria posteriormente uma diferenciação da lei nacional e a questão da proteção a designs técnicos ou funcionais em outras legislações: o termo é uma tradução literal da expressão usada no Acordo – *essentially*.

exemplo, prazo de seis meses para as prioridades unionistas apresentadas junto com os pedidos de desenhos ou modelos industriais – já o CPI de 1971 deixava o prazo estabelecido segundo o Acordo internacional que o Brasil tinha com o país do qual provinha a referida prioridade. Estocolmo previa ainda que a proteção aos desenhos e modelos industriais não caducasse por falta de exploração dos objetos protegidos – diferentemente do CPI de 1971, no qual os modelos e desenhos eram considerados privilégios, assim como as patentes, razão pela qual o art.49 deste código previa sua caducidade em caso de exploração interrompida ou não iniciada. A LPI, como será visto posteriormente, acatou as duas sugestões de Estocolmo, adaptando apenas a redação do prazo da prioridade de 6 meses para 90 dias.

Para Marisa Gandelman (2004), acordos como a CUP, em sua revisão de Estocolmo, e TRIPs marcam uma mudança no regime de propriedade intelectual que reflete, por sua vez, mudanças tecnológicas e de necessidades dos países em desenvolvimento e dos recém-independentes. Ao moldar suas leis nacionais com base nos padrões internacionais ditados pelos países desenvolvidos, os países em desenvolvimento ratificaram políticas que não estimulavam o desenvolvimento de um corpo de conhecimento próprio, atento às necessidades locais, embora suas leis pudessem considerar o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico de cada país – como é o caso brasileiro, onde esse compromisso está expresso no art. 2º da LPI. Sobre essa contradição aparente, Gandelman (2004, p. 185) comenta:

Para alguns países, a participação no regime cria um dilema entre as necessidades e os objetivos nacionais de desenvolvimento e a obrigação de se conformar aos padrões internacionais de proteção, para ter acesso à tecnologia estrangeira. Ao mesmo tempo, a não participação no regime gera enormes dificuldades de acesso às novas tecnologias.

Outra crítica ao modelo adotado pelo Brasil nessa mudança de regime pode ser encontrada em Nelida Jessen, que diz que “o que se nota é a tentativa dos países desenvolvidos de retornarem a uma situação de mera exportação do produto final objeto da patente [...] e de bloqueio jurídico e fático da informação tecnológica” (JESSEN apud BARBOSA, 2010, p. 31). Denis Barbosa (2010), seguindo as colocações de Jessen, mostra que o texto final da LPI é o sinal do impacto desses interesses econômicos e políticos.

Todas essas mudanças, como indica Gandelman (2004), acabaram por ampliar o escopo dos direitos de propriedade intelectual numa era onde o conhecimento e sua valorização monetária caminharam para um crescimento da centralização das relações de poder.

Nesse período marcado entre os anos 1970 e 1990, entre as promulgações do Código da Propriedade Industrial em 1971, da Lei da Propriedade Industrial em 1996 e da Lei de Direitos Autorais em 1998 (Lei nº 9.610), também o escopo do desenho industrial como campo disciplinar foi ampliado. Já mencionamos no capítulo anterior evidências dessa dinâmica de expansão, que colocou lado a lado, por um tempo, as expressões design e desenho industrial para designação do campo profissional, até o abandono, pela literatura internacional e posteriormente nacional, das nomenclaturas desenho industrial e *industrial design* para manutenção somente do termo design.

Para Milene Cara, as décadas de 1950, 1960 e 1970 marcaram um período significativo para a instituição da disciplina no país e se, nos anos 1950, as terminologias desenho industrial e *industrial design* ganharam matizes relacionados ao movimento moderno, a partir dos anos 1960: “o questionamento crítico sobre as conquistas do movimento coloca em xeque a posição da disciplina num novo ambiente determinado por velozes mudanças tecnológicas, econômicas, políticas, sociais e culturais” (CARA, 2008, p. 164). A autora considera que, nos anos 1970, esse questionamento crítico acabou por revisar a nomenclatura da disciplina para ‘design’, rompendo com as limitações direcionadas unicamente à configuração dos objetos, e acrescentando-lhe contornos que apontam para um caráter configurador da experiência humana de maneira geral.

Um marco dessa substituição foi a Carta de Canasvieiras, publicada em 1989, na sequência de um conjunto de reuniões com representantes de escolas de design do Brasil conhecido como o workshop *O Ensino do Design nos anos 90*, organizado pelo Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial (LBDI). Entre as primeiras recomendações da Carta de Canasvieiras, “propõe-se a substituição oficial do termo Desenho Industrial para design e as denominações das habilidades desenho de produto e projeto de produto para design industrial, e programação visual ou comunicação visual para design gráfico” (LBDI, 1989, s/p).

Dijon de Moraes (2006) acrescenta ao contexto de insurgência da Carta de Canasvieiras – os anos 1980 – o movimento pós-moderno, cujos ideais chegaram ao Brasil em um momento de baixa estima do design local, marcado pelo desprezo das multinacionais e pela miopia das empresas locais, que, em sua prática constante de mimese do exterior, não percebiam a importância da sua aplicação para a diferenciação dos artefatos industriais com valores locais.

A década de 1990 também trouxe alguns impactos na área do design com relação ao que Bonsiepe (2011) chama de globalização dos mercados, um processo com diferentes facetas: tecnológica, econômica, cultural e política. Gui Bonsiepe menciona o acordo TRIPs e

o Consenso de Washington como elementos que pautaram as relações entre centro e periferia econômicas com fortes efeitos para a dinâmica de serviços de design ao partir dos anos 1990. Entre os resultados dessa globalização, especialmente na América Latina, o autor diplomado por Ulm e atuante em países como Chile, Argentina e Brasil, menciona a importação de produtos de luxo para a elite econômica local (que acabou por gerar pouca diversificação do design de produto no tocante às identidades culturais); a instauração do *branding* como procedimento para criação de capital simbólico (e um reforço da comunicação visual) e a transformação da prática e do ensino profissional de design em carreira de moda (o que hipertrofiou o número de cursos oferecidos no Brasil e também no Chile).

Outro fator que caracterizou os anos 1990, segundo Moraes (2006), foi o (re)surgimento do design de autoprodução e da produção em série limitada por designers, que punha em evidência uma estética múltipla, decodificadora do pluralismo étnico e estético local, processo que o autor chama de mestiçagem. Moraes cita o trabalho dos irmãos Fernando e Humberto Campana, de Flávia Alves de Souza e de Fernando Jaeger no caso desse pluralismo, mas também designers como Fulvio Nanni Maurizio Azeredo e Carlos Motta no caso da autoprodução.

Figura 49 – Obras dos Irmãos Campana, de Fernando Jaeger e de Flavia Alves: poltrona Abbraccio, cabideiro Galho e cadeira Gari



Fonte: CAMPANA (site), JAEGER (site), e ALVES (site).<sup>56</sup>

Também foi nos anos 1990 que alguns programas de governo se articularam para a promoção do design como meio de estímulo à indústria e à economia nacional. Entre os principais exemplos desses programas estão Programa Brasileiro de Design (PBD), lançado em 1995 pelo então Ministério da Indústria e Comércio Exterior; a criação de Centros de Design regionais (entre os quais o do Paraná, o de Recife e o do Rio de Janeiro) e os projetos

<sup>56</sup> Disponíveis, respectivamente, em: <<https://campanas.com.br/pt>>, <<http://www.flaviasouza.com/perfil>> e <<https://atelier.fernandojaeger.com.br/>>. Acesso em: 20 maio 2019.

de apoio ao design promovidos pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Além desses programas de governo, podem ser citados ainda os serviços prestados pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), uma entidade privada que recebe repasses estatais. Patrocínio (2013) comenta que muitos desses programas incorreram num erro estratégico no sentido das políticas públicas de design: ou foram programas sem a devida infraestrutura, que existiram mais no papel do que na realidade, ou que contaram com investimentos muito pulverizados, sem continuidade e sem concentração, e acabaram por oferecer retornos de pouca qualidade à sociedade.

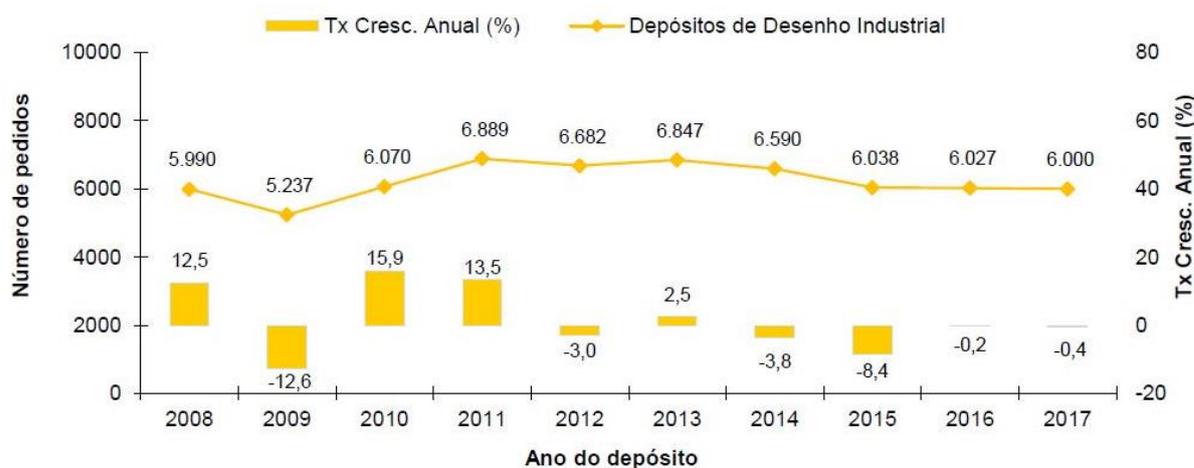
Apesar da pulverização, alguns desses programas e instituições permanecem ainda hoje como os poucos pontos de contato entre os designers e as iniciativas de fortalecimento do setor do design em nível nacional; este é o caso do Centro de Design do Paraná, criado em 1997, que acabou se tornando o que se conhece atualmente como o Centro Brasil Design (CBD). Em 2014, o CBD, juntamente com o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil), organizou o Diagnóstico do Design Brasileiro, reunindo dados sobre a demanda de design no país e sobre a organização das agências e escritórios formais de design. Esse Diagnóstico indicava, entre suas recomendações, “um aprofundamento das discussões sobre questões relevantes como, por exemplo, a interface existente entre Design, Desenho Industrial e Patente de Modelo de Utilidade” (CDB, 2014, p.196) e um olhar mais atento às questões de propriedade intelectual como um todo, como forma de assegurar às empresas a proteção necessária as suas inovações.

Não obstante a importância da propriedade intelectual como estratégia de proteção ao desenvolvimento dos negócios e da inovação, em meio a mercados cada vez mais competitivos, nota-se que o número de pedidos de registro de desenhos industriais no Brasil, nos termos da LPI, não apresentou, ao longo dos últimos anos, taxa significativa de crescimento<sup>57</sup> (ver Figura 50).

Figura 50– Pedidos de registro de Desenho Industrial depositados no INPI entre 2008 e 2017

---

<sup>57</sup> Também não se pode afirmar que a proteção do design via direito de autor tenha sido mais solicitada ou ativada nos últimos anos, uma vez que nem a Biblioteca Nacional nem a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro mantêm públicos os números de registros solicitados, tampouco a proteção via autor do design necessitaria de registro para sua reivindicação em juízo, tendo em vista ser facultativo o ato de registro autoral.



Fonte: INPI, Assessoria de Assuntos Econômicos, 2018.

Entretanto, isso não quer dizer que a produção em design no Brasil tenha sido baixa ou mantido baixas taxas de crescimento. Para Patrocínio (2018), a diminuta incidência de registros de desenho industrial ocorre porque, frequentemente, a prática de proteção não está incorporada aos processos de desenvolvimento e gestão de design. Pode ocorrer ainda, como acontece em outros países, de empresas e autônomos do setor criativo optarem deliberadamente por não recorrer à proteção intelectual de seus trabalhos por supor um alto custo financeiro e certo desconforto em lidar com a burocracia.

Outros autores, como Gontijo (2014), creditam o insucesso das taxas de registro a uma desatualização da legislação no que se refere ao escopo contemporâneo das atividades de projeto em design, que ultrapassam muitas vezes a questão estético-formal. Por fim, há ainda a alegação de que a proteção por meio do registro de desenho industrial seja pouco utilizada por falta de compreensão, pelos possíveis usuários do sistema de propriedade industrial, da relevância mercadológica da proteção ou por mero desconhecimento de sua existência e ainda dos seus mecanismos de acesso (DE LA HOUSSAYE; PERALTA, 2019).

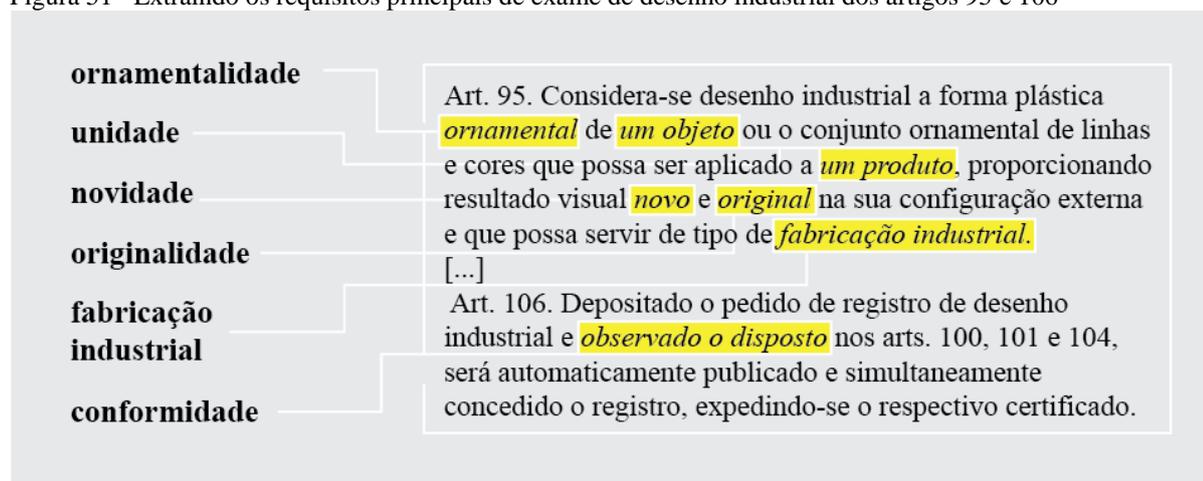
Muitas foram as iniciativas de disseminação do conhecimento acerca da importância e dos mecanismos de acesso especificamente ao registro de desenho industrial<sup>58</sup>, de maneira que a presente tese contribuirá com alguns comentários, de verve mais crítica e menos didática, sobre a mesma matéria.

### 3.2 Critérios comentados de exame do registro de desenho industrial segundo a LPI

<sup>58</sup> Diversos autores se dedicaram à explicação de caráter mais didático das especificidades e dos requisitos de concessão para o registro de desenho industrial no Brasil. Dentre eles: Lima (2001), Cunha (2003), Guimarães (2010), Barbosa (2010), Oquendo (2014) e Morgado e Peralta (2018) são apenas alguns exemplos.

Em resumo, os principais requisitos examinados quando da concessão de um registro de desenho industrial podem ser lidos na formulação do art. 95, que define o que é desenho industrial nos termos da Lei de Propriedade Industrial (LPI), combinada à formulação do art. 106, que é, por sua vez, remissiva às seções de não-registrabilidade, de depósito e de condições do pedido (arts. 100, 101 e 104). A combinação das duas leituras fornece o encadeamento dos principais balizadores para o exame de desenho industrial, de onde se extrai então os principais requisitos analisados: ornamentalidade, unidade, novidade, originalidade, fabricação industrial e conformidade (com as condições de depósito e registrabilidade). Veremos cada um dos requisitos mais adiante, com olhar crítico tanto para a doutrina quanto para a prática de exame mais recente no INPI.

Figura 51– Extraindo os requisitos principais de exame de desenho industrial dos artigos 95 e 106



Fonte: a autora, 2018.

### Ornamentalidade

Entre os primeiros critérios de registrabilidade subjacentes à definição de desenho industrial expressa no art. 95 da LPI está a ornamentalidade. Esta, como vimos no capítulo anterior, acompanha a evolução legislativa da proteção de desenho industrial desde o seu surgimento no quadro das leis nacionais de propriedade industrial. A ornamentalidade refere-se ao caráter ornamental de um determinado objeto ou conjunto de linhas e cores que é submetido ao registro de desenho industrial. Essa característica contrasta, por exemplo, com o caráter técnico-funcional descrito no art.100 da mesma lei, quase se opondo ao mesmo.

Trata-se de um requisito que perpassa outras legislações de proteção ao design em âmbito internacional, nelas adquirindo diferentes contornos de sentido a partir do emprego de palavras usadas nas definições do instituto legal correspondente ao desenho industrial nacional. Por exemplo, nos Estados Unidos, os textos legais<sup>59</sup> que regulam a proteção às patentes de design consideram que o artigo patenteável deve ser ornamental, com características ornamentais visuais incorporadas ou aplicadas ao mesmo.

A visualidade é, inclusive, uma das subcondições da ornamentalidade. É necessário que a apreciação das características ornamentais do objeto se faça a partir de sua configuração externa, e não interna. É necessário ainda que a apreciação se faça em condições normais de uso do objeto, ou seja, que possa ser aferida a ornamentalidade do objeto em suas faces externas quando do uso regular.

Para o escritório norte-americano (USPTO), as características ornamentais se manifestam na aparência. De modo similar, o Escritório Japonês de Patentes (JPO) também atrela a visualidade do design à sua patenteabilidade, empregando o critério da impressão estética do artigo. Já a legislação europeia, que, como a brasileira, trata os desenhos e modelos como registros, e não patentes, também traz a questão da ornamentação como definidora, mas não exclusivamente, da aparência de um produto passível de proteção.

A legislação nacional, apesar de não definir com clareza o teor do que considera ornamental numa forma plástica ou num conjunto de linhas e cores, coloca-o nitidamente atrelado à condição de visualidade e exterioridade da configuração a ser registrada. A interpretação desse requisito tem se mostrado controversa, se consideramos os críticos e teóricos da doutrina nacional sobre os desenhos industriais.

Uma das críticas mais contundentes ao requisito da ornamentalidade pode ser encontrada em Maria Beatriz Aflalo Brandão (1993), que chega a propor a retirada da palavra *ornamental* do texto legal, com o propósito de que “a lei se torne mais abrangente aos projetos dos designers brasileiros” (BRANDÃO, 1993, p.67). A sugestão deriva de uma interpretação que supõe um falso espelhamento entre as definições de design, *lato sensu*, e desenho industrial, nos termos da LPI. Ao equivaler esses conceitos, Brandão rejeita a vinculação entre design e ornamento, buscando afastar a prática de projeto da noção de *styling*, que a autora encara como uma tendência ideológica usada, desde a Revolução Industrial, para criar

---

<sup>59</sup> Os principais textos legais concernentes à propriedade industrial relativa às patentes de design são o Título 35 do United States Code (USC), parte II, capítulo 16; o Título 37 do Code of Federal Regulations (CFR) e ainda o *Manual de Procedimentos para Exames de Patentes* (MPEP) do United States Patent and Trademark Office (USPTO).

necessidades estéticas, gerar insatisfação, desvalorização e, conseqüentemente, substituição e novas compras. Contudo, esse paralelo não é tão exato quanto supõe Brandão. Design e desenho industrial, no sentido expresso na LPI, não são sinônimos. O desenho industrial é apenas uma dentre as muitas formas de proteção ao design – como visto anteriormente, outros instrumentos jurídicos e meios de proteção são possíveis, a exemplo do direito de autor, da proteção relativa ao registro de marcas, das patentes de invenção, dos modelos de utilidade, entre outros.

Outra interpretação para o requisito da ornamentalidade é oferecida por Frederico Carlos da Cunha (2003). Para o autor, a ornamentalidade não deve ser lida como condição diametralmente oposta à funcionalidade de um determinado produto, pois, para o ex-chefe da divisão de desenhos industriais do INPI, “as formas consideradas funcionais podem revelar também características ornamentais” (CUNHA, 2003, p. 27). Cunha faz a ressalva, no entanto, para o que chama de funcionalismo técnico, caso no qual o desempenho técnico define a aparência do objeto.

Portanto, para Cunha, o requisito da ornamentalidade relaciona-se mais a uma exigência legal de que o objeto possua necessariamente um conteúdo estético, “de modo que este objeto se torne mais bem resolvido do ponto de vista plástico, ou mais enfeitado, ou mais decorado em relação a outros” (CUNHA, 2003, p. 28). Assim, sua leitura do termo ornamento está estreitamente relacionada a uma suposição de “boa estética” (*sic*), de beleza e harmonia decorrentes de um exercício criativo das formas peculiares do autor do projeto.

Entendimento que parece coadunar com a visão de Cunha pode ser encontrado no jurista Denis Barbosa (2014a), que vê a função ornamental do objeto como elemento de diferenciação de produtos no mercado, influenciando na escolha do público. Contudo, Barbosa (2014b) traz outra nuance à dinâmica de proteção da questão ornamental: para o autor, que retoma entendimentos de juristas como Pouillet e Gama Cerqueira, o ornamento é um elemento apostado ao produto industrial para que este possa ser protegido como propriedade industrial. Ou seja, para o autor, o desenho industrial tem natureza acessória ao produto industrial, é algo que se acrescenta ao objeto para aumentar seu valor ou torná-lo mais agradável aos olhos do consumidor. Em suma, existe um caráter supérfluo, nas palavras de Barbosa, do ornamento em relação ao gênero do objeto no qual este está aplicado – quase como se houvesse uma separação física entre o ornamento e o produto que o acolhe:

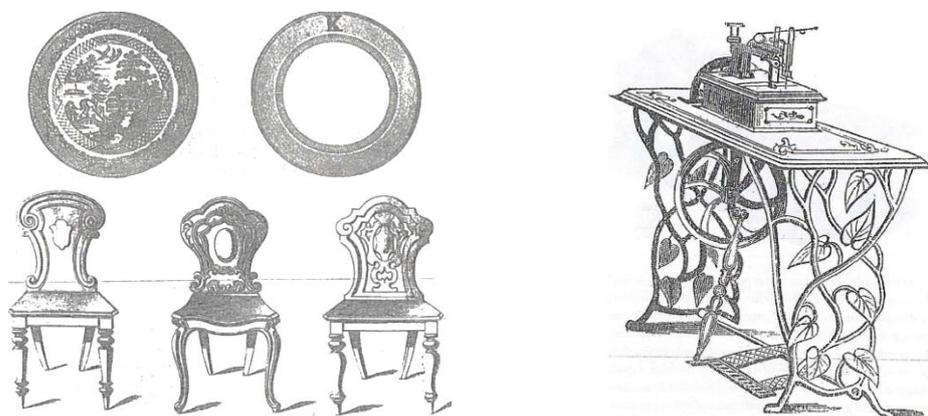
Assim é que a exclusividade do prato ornamentado com a figura do colibri-do-sertão, desenho industrial protegido, impede a fabricação e venda por qualquer

terceiro que não o titular; mas o mesmíssimo prato, de igual tamanho e material, saído das mesmas máquinas, sem o desenho, será livremente reproduzido por todos. [...] Mais ainda, o mesmo cabo de escova de dentes, tornado mais sedutor por um ornamento, pode simultaneamente resolver um problema funcional, como maior preensibilidade ou mais fácil armazenamento; se esta característica funcional preenche os requisitos de uma patente, será possível obter uma proteção *para a funcionalidade* e outra, distinta, para a *ornamentalidade* (BARBOSA, 2014, p. 324).

Entretanto, se esse raciocínio tinha sua legitimidade se empregado na leitura de objetos fabricados entre os anos 1850 e 1900 – época na qual se inserem os escritos de Pouillet –, ele não o é se considerarmos objetos projetados na contemporaneidade. Além disso, é um raciocínio que diz mais respeito às obras de arte aplicadas que ao design propriamente dito, ainda que se trate apenas da visualidade e da configuração externa do produto. Este era o pensamento de projeto vigente nos primórdios da industrialização, onde a ornamentação aposta era usada como diferenciação social das classes consumidoras dos objetos industrializados. Como aponta Forty (2013), diferentes ornamentos, aplicados ou não a determinadas linhas de produtos, eram usados pelas empresas de reembolso postal, lojas de departamento e fabricantes do século XIX, a fim de proporcionar variedade nas categorias de produto destinadas a diferenciar o público feminino do masculino, o infantil do adulto, a classe operária da classe burguesa, e assim por diante.

Nos objetos a seguir (Figura 52), podemos perceber que há de fato o sentido de adereço, de acessório apostado a uma determinada forma: nos pés e tampo da mesa que sustenta a máquina de costura, há linhas sinuosas e formas que mimetizam folhas; na louça, há um padrão ornamental aplicado à forma conhecida de um prato; no encosto e nos pés das cadeiras, nota-se que uma variação de decorações é entalhada de modo a diferenciar cada um dos objetos.

Figura 52 – Objetos ornamentados da metade do século XIX: louça de cozinha para uso de criados, de Army & Navy Stores, de 1908; cadeiras de vestíbulo usadas por classes econômicas inferiores na Inglaterra, de William Smee & Sons, datadas de 1850, e máquina de costura para uso doméstico, de Singer, datada de 1858



Fonte: FORTY, 2013, p. 118 e 135.

No entanto, ao observar alguns projetos de cadeiras contemporâneas (Figura 53), percebe-se que não há necessariamente um adorno acessório a alguma parte específica dos móveis (encosto, assento, braços etc.), mas, ainda assim, um resultado visual diferente é alcançado pela variação da forma global.

Figura 53 – Cadeiras projetadas por designers brasileiros contemporâneos: cadeira Ângela, de Aristeu Pires; cadeira Anna, de Jader Almeida; cadeira fina, de Lucas Bond e cadeira Omar, de Rejane Carvalho



Fonte: ARQUIVO CONTEMPORÂNEO (site).<sup>60</sup>

Ou seja, talvez a interpretação de ornamentalidade que mais faça jus às metodologias contemporâneas de projeto em design não resida nem na questão da acessoriedade, como aponta Barbosa (2014a), nem na questão da “boa estética”, como aponta Cunha (2003), já que no exame de registrabilidade não se leva em conta uma avaliação relativa ao gosto estético ou à ideia de boa forma. De uma maneira sintonizada à contemporaneidade, o requisito ornamental precisa ser lido como uma opção de linguagem plástico-formal, que confere ao objeto determinados atributos conceituais culturalmente partilhados, ou ainda, atributos estilísticos, se for o caso. Assim, um determinado eletrodoméstico, sapato, cadeira, vestimenta ou qualquer outro artigo, assume a forma que está impregnada na linguagem plástico-formal escolhida pelo designer, concebida de maneira a comunicar a certo público uma determinada mensagem visual.

Tome-se, por exemplo, a configuração aplicada em frasco, registro nº BR 30 2016 001320 9, concedido em 27/06/2017 e depositado em 31/03/2016, cuja titularidade pertence à empresa *L’Occitane* Internacional S.A e de autoria da designer Joana Lira. O produto faz parte da linha de perfumaria Olinda, da vertente nacional da *L’Occitane*, a *L’Occitane au Brésil*. Segundo Lira (s/d, s/p), “a linha Olinda ressalta formas que traduzem alegria, vivacidade, feminilidade, cores, autenticidade, magia e irreverência da mulher olindense”. Já na descrição do produto no *site* de e-vendas da *L’Occitane au Brésil*, aparecem as seguintes

<sup>60</sup> Disponível em: <<http://www.arquivocontemporaneo.com.br>>. Acesso em: 20 maio 2019.

expressões: “Olinda do Carnaval”, “Olinda do frevo”, “mulher que dança em todo seu esplendor, embalada pelos ritmos que movem os seus pés”, “o rodar de sua saia”, entre outras (L’OCCITANE, s/p, sd).

Figura 54 – Registro nº 302016001320: frasco de Perfume Olinda, da *L’Occitane au Brésil*, projeto de Joana Lira



Fonte: INPI BuscaWeb (2017), LIRA (2015) E L’OCCITANE AU BRÉSIL (site).<sup>61</sup>

Ou seja, no caso do desenvolvimento de projeto que levou ao resultado plástico-formal encontrado no frasco depositado no registro nº BR 30 2016 001320 9, mais que um acessório acoplado a uma forma volumétrica que poderia ser entendida como a forma comum de frascos, toda a volumetria do objeto busca comunicar as mensagens designadas pela autora e pela titular do registro – mensagens estas que se inserem num quadro conceitual compartilhado culturalmente pelo público alvo consumidor do produto. Como explicitado tanto pela titular quanto pela autora do registro, essas mensagens procuram aludir formalmente à cidade de Olinda, o carnaval, o frevo, a dança e as características atribuídas à mulher olindense (alegria, vivacidade, irreverência, autenticidade, entre outras). Assim, neste e em outros projetos de produto contemporâneos, a questão da acessoriedade no tratamento do requisito legal da ornamentalidade parece cair por terra.

### Unidade

Outro requisito que pode ser extraído da leitura do art. 95, que define desenho industrial, trata da unidade (ou integralidade) do objeto ou produto apreciado no pedido de

<sup>61</sup> Disponível em: <<https://br.loccitaneaubresil.com/olinda-deo-colonia,1,2,282,1888.htm>>. Acesso em: 20 maio 2019.

registro, combinada com a leitura do art. 104, que diz que o pedido de registro de desenho industrial deve referir-se a um único objeto. Trata-se de uma questão de interpretação capciosa, sobretudo considerando o estado da arte de algumas legislações internacionais que atualmente permitem a proteção de frações ou partes de um objeto – o que a literatura convencionada chama de design parcial.

O texto legal não é explicitamente proibitivo à proteção parcial – não há uma negativa demonstrando estar vedada a proteção de partes de objeto, ao mesmo tempo em que não há uma afirmativa clara de que parte de objeto possa ser protegida, como há, por exemplo, para os modelos de utilidade. Contudo, a lei é clara quanto à proteção da forma plástica de *um objeto* ou do conjunto ornamental aplicado a *um produto*. A prática administrativa de exame no INPI é taxativa a respeito da impossibilidade de proteger partes de objetos:

O pedido de registro de forma plástica ornamental de um objeto poderá referir-se a partes de objetos quando essas partes forem dissociáveis da forma complexa à qual estão integradas. São passíveis de registro, portanto, os elementos e fragmentos fabricados de forma independente e que tenham forma física completamente definida.

O desenho industrial não é registrável caso refira-se a partes de objeto que não estejam completamente reivindicados nos desenhos ou fotografias. Nestes casos, a configuração não constitui nem a forma plástica de um objeto nem o conjunto ornamental de linhas e cores que possa ser aplicado a um produto. (INPI, 2019, s/p).

Muitos dos agentes nacionais que advogam por uma interpretação diferente da lei, contemplando a proteção parcial, estão relacionados a escritórios de propriedade intelectual que têm como clientes empresas internacionais acostumadas a obter proteção parcial em seus regimes jurídicos nativos. Como aponta Lai (2018), de maneira não exaustiva, o design parcial é protegido em regimes de propriedade intelectual como os do Reino Unido, da União Europeia, dos Estados Unidos, do Japão e da Índia.

Um elemento comum a todos os regimes que contemplam a proteção parcial é a existência clara, nos textos legais ou nos manuais de exame, de prescrição explícita, na definição dos objetos protegidos, quanto à registrabilidade ou patenteabilidade de parte de design. No caso britânico, trata-se design como a aparência do todo ou de parte do produto, ou ainda, qualquer aspecto de forma ou configuração do todo ou parte de um artigo<sup>62</sup>. Também nos casos europeu e japonês, as palavras parte e todo aparecem de maneira clara nos textos

---

<sup>62</sup> Ver normas britânicas Registered Designs Act, de 1949, e Copyright Designs and Patents Act, de 1988.

legais.<sup>63</sup> No caso norte-americano, o objeto da reivindicação patentária é o projeto incorporado ou aplicado, seja num artigo de manufatura, seja numa porção dele<sup>64</sup>. A legislação indiana é silente quanto à proteção parcial, mas o *Manual of Design Practice and Procedure*, desde sua revisão de 2011, indica a proteção de porções de objetos de maneira clara (LAI, 2018).

Alguns países, no entanto, apesar de preverem a proteção parcial em seus manuais de exame, reveem a questão em instâncias judiciais e governamentais. É o caso da Austrália, onde o Escritório de Propriedade Intelectual aceita o design parcial, mas instâncias como a Comissão de Produção do Governo Australiano<sup>65</sup> e o Conselho Consultivo sobre Propriedade Intelectual da Corte Federal mostram-se receosas e incertas sobre os limites entre a efetiva proteção e a comercialização dos produtos protegidos:

A proteção para peças componentes feitas separadamente reflete o fato de que tais peças são produtos em seu próprio direito e podem ser tratadas como tal. A existência, e o número, de partes componentes ocorre em função de restrições práticas e decisões tomadas para fins de fabricação e/ou marketing. Se o registro é permitido para partes de produtos, no entanto, a definição da parte a ser registrada é determinada pelos depositantes, ou, em muitos casos, por procuradores e advogados. Isso significa que os limites do registro podem ser definidos para fins estratégicos ou forenses, e podendo não ter qualquer referência à forma como o produto é comercializado ou vendido. Além disso, se registros parciais de produto são permitidos, seria possível registrar uma gama de designs para diferentes aspectos do produto. De perspectiva de um concorrente, isso pode aumentar tanto a complexidade quanto o custo de determinar sua liberdade de operar e/ou questionar a validade de qualquer desenho que lhe seja relevante. É verdade que, no contexto das patentes, as reivindicações têm efeito muito similar: elas permitem que o advogado de patentes descreva a invenção de várias maneiras, cada uma delas que deve ser considerada (e potencialmente questionada) separadamente. No entanto, esse sistema legal e estrategicamente complexo não é necessariamente desejável na área de designs (ADVISORY COUNCIL ON INTELLECTUAL PROPERTY apud LAI, 2018, p. 282, tradução da autora).<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Ver, na União Europeia, a Diretiva 98/71/EC de 1998, relativa à proteção legal de desenhos e modelos e o Regulamento (CE) n° 6/2002 do Conselho, de 2001, relativo aos desenhos ou modelos comunitários. No Japão, ver o Design Act de 1959, e a emenda feita pelo Act n° 36, de 2014. O design parcial foi introduzido em 1998.

<sup>64</sup> Ver capítulo 1500, Seção 1502 do *Manual of Patent Examining Procedure*, assinado pelo USPTO (US, s/d).

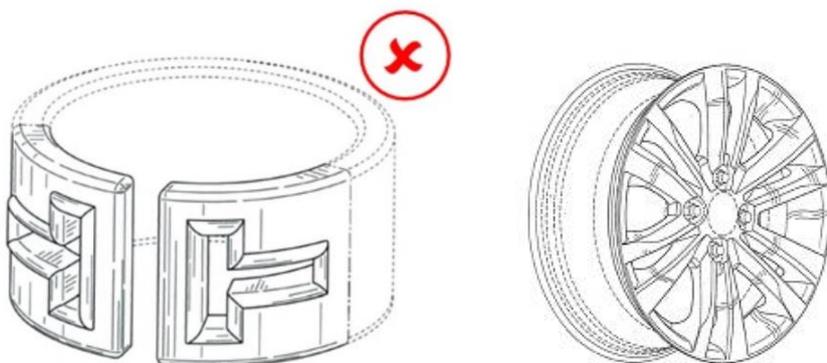
<sup>65</sup> Ver Parte 2, capítulo D04.4.1 do IP Australia Design Examiners' Manual e Inquiry Report from the Productivity Commission of Australian Government into Australia's Intellectual Property Arrangements.

<sup>66</sup> No original: "Protection for component parts made separately reflects the fact that such parts are products in their own right and can be dealt with as such. The existence, and number, of component parts is a function of practical constraints and decisions made for the purposes of manufacturing and/or marketing. If registration is allowed for parts of products, however, the definition of the part to be registered is determined by design applicants, or, in many cases, by attorneys and lawyers. This means that the boundaries of the registration may be defined for strategic or forensic purposes, and may bear no reference whatsoever to the way the product is marketed or sold. Further, if partial product registrations are allowed, it would be possible to register a range of designs for different aspects of product. From a competitor's perspective, this can increase both complexity and the cost of both determining their freedom to operate and/or challenging the validity of any relevant designs. It is true that in the context of patents, claims do something very similar: they allow the patent attorney to describe

No Brasil, a questão da proteção a partes de objeto começou a ganhar vulto quando o Conselho Administrativo de Defesa Econômica (Cade), autarquia federal vinculada ao Ministério da Justiça, foi acionado, a partir da década de 2010, para julgar a existência de prática anticompetitiva no mercado nacional de autopeças de reposição, em razão de abuso de direitos de propriedade industrial sobre os desenhos industriais de peças automotivas por parte de grandes montadoras internacionais (notoriamente Volkswagen, Fiat e *Ford Motor Company*) contra os Fabricantes Independentes de Autopeças (Fiaps).<sup>67</sup>

Posteriormente, também a questão da proteção parcial – agora não de peças ou partes de produtos complexos, e sim de características volumétricas de objetos que não podem ser destacadas ou produzidas independentemente do corpo principal do objeto (ver Figura 55) – continuou a provocar embates, chegando a motivar o adiamento da publicação do Manual de Desenhos Industriais do INPI, em outubro de 2018.<sup>68</sup>

Figura 55 – Exemplos de design parcial contendo porções indissociáveis, no processo de fabricação, do objeto no qual estão inseridas: parte de anel e parte de câmera fotográfica.



Fonte: Manual de Desenhos Industriais do INPI<sup>69</sup>.

Outro fator comum a alguns sistemas jurídicos que permitem a proteção parcial, especialmente no caso das porções não destacáveis de objetos, é a existência da relação obrigatória de paridade entre depósito e produto (ou parte de produto) protegido, ou seja, a

the invention in a wide range of ways, each of which must be considered (and potentially challenged) separately. However, this legally and strategically complex system is not necessarily desirable in the area of designs”.

<sup>67</sup> Ver Processo Administrativo nº 08012.002673/2007-51, iniciado em 2013 no CADE.

<sup>68</sup> Sobre a querela, ver matéria disponível em: <<http://www.trenchrossi.com/publicacao-do-novo-manual-de-desenhos-industriais-e-adiada-pelo-inpi/>>. Acesso em: 20 abr. 2019

<sup>69</sup> Disponíveis em: <[http://manualdedi.inpi.gov.br/projects/manual-de-desenho-industrial/wiki/05\\_10\\_Decis%C3%A3o\\_quanto\\_%C3%A0\\_registrabilidade#5101-Partes-de-objeto](http://manualdedi.inpi.gov.br/projects/manual-de-desenho-industrial/wiki/05_10_Decis%C3%A3o_quanto_%C3%A0_registrabilidade#5101-Partes-de-objeto)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

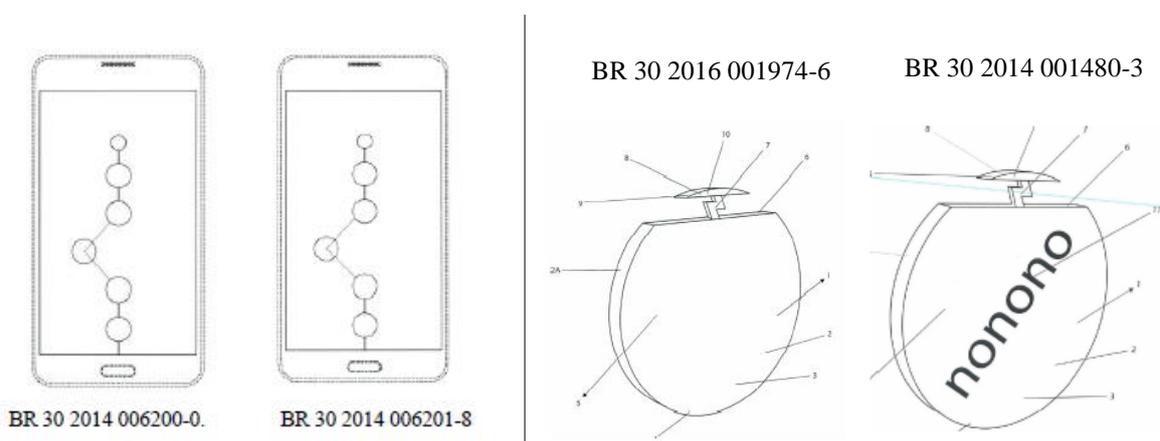
cada depósito corresponde apenas um objeto de proteção – caso dos EUA e Japão. No Brasil, um depósito pode conter até 20 variações configurativas de um mesmo objeto de proteção, como indica o art. 104 da LPI. Uma gama de variedades para partes protegíveis poderia complicar sobremaneira a análise de novidade e originalidade para porções de objetos. Por isso, tudo indica que, para que haja, no sistema nacional de propriedade industrial, aceitação da proteção parcial tal como ela ocorre internacionalmente, seria necessária uma mudança no texto legislativo<sup>70</sup>.

### Novidade

O critério da novidade é aferido, como aponta o art. 95 da LPI, em relação ao resultado visual do objeto analisado e concerne ao requisito da novidade na análise patentária, disciplinado pelo art. 11 da mesma lei.

Do ponto de vista de sua classificação, a novidade aferida no direito brasileiro é objetiva e absoluta, ou seja, nenhum outro desenho idêntico ou muito similar ao desenho industrial em questão pode ter existido ou se dado a conhecer antes do momento do depósito.

Figura 56 – Exemplos de registros tornados nulos por falta de novidade: (a) interface gráfica BR302014006201-8, posterior e idêntica ao BR3020100200-0; (b) estilete BR 30 2016 001974-6, posterior e idêntico ao BR 30 2014 001480-3



Fonte: INPI, BuscaWeb, 2019.

<sup>70</sup> Ver, a esse respeito, Nota da Procuradoria do INPI nº 0044-2016-AGU/PGF/PFE/INPI/COOPI-DJT-1.0, que versa sobre a questão do desenho parcial e da correspondência entre depósito nacional e prioridade unionista no ordenamento jurídico brasileiro. Disponível em: <<http://manualdemarcas.inpi.gov.br/attachments/download/2504/Nota%20N.%C2%BA%200044-2016-AGU.PGF.PFE.INPI.COOPI-DJT-1.0.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Para o jurista Otero Lastres (1974), a novidade aferida na legislação internacional sobre os desenhos e modelos industriais pode ser dos seguintes tipos: absoluta ou relativa, objetiva ou subjetiva. O autor aponta que o direito francês vale-se do conceito objetivo e absoluto de novidade. Já outras jurisprudências podem abraçar o conceito relativo de novidade, caso o modelo industrial em questão não tenha se dado a conhecer por um círculo de pessoas de um determinado espaço territorial ou círculo cultural antes do momento de depósito. Ou ainda acatam o conceito subjetivo de novidade, caso o autor do modelo industrial tenha criado a forma de maneira independente, não tendo copiado outros desenhos ou modelos até então existentes.

A respeito do caráter objetivo da novidade, o estudioso François Perret afirma que uma produção só pode ser considerada nova no sentido objetivo do termo se “ela se distingue por certas características daquilo que já existe, do que faz parte do fundo comum da cultura ou da técnica” (PERRET, 1974, p. 75, tradução da autora).<sup>71</sup>

Em relação ao seu caráter absoluto, é considerado novo para o direito nacional de propriedade industrial tudo aquilo que não está compreendido no estado da técnica. Ou seja, como versa o art.96 da LPI, tudo aquilo que não foi tornado acessível ao público antes da data de depósito do pedido, no Brasil ou no exterior, por uso ou qualquer outro meio – à exceção de objeto idêntico divulgado pelo inventor, por terceiros ou pelo INPI<sup>72</sup> no período que precede o depósito em 180 dias, intervalo temporal que é conhecido na literatura como período de graça. Exceções ainda devem ser feitas a objetos depositados em sigilo<sup>73</sup> e a prioridades unionistas internacionais reivindicadas em depósitos nacionais.

Portanto, apesar de o conceito de novidade adotado pela legislação brasileira abranger públicos e territórios muito amplos, sua aferição leva em conta absolutamente todas as formas que tenham sido tornadas acessíveis a um público abrangente, independente do meio de comunicação, território ou data de sua publicidade.

Em termos práticos, no entanto, a novidade absoluta não é imediatamente aferida no exame técnico inicial para o registro de desenho industrial. Para concessão do registro, este

---

<sup>71</sup> No original: “Pour qu'une production puisse être qualifiée de création il faut en premier lieu qu'elle soit nouvelle au sens objectif du terme, c'est-à-dire qu'elle se distingue par certaines caractéristiques de ce qui existe déjà, de ce qui fait partie du fond commun de la culture ou de la technique”.

<sup>72</sup> As definições sobre às exceções à quebra de novidade durante do período de graça estão descritas no art.12 da LPI, que faz referência ao título das patentes, mas é remetida na seção dos desenhos industriais no inciso 1º do art. 96.

<sup>73</sup> O sigilo, nos termos do artigo 106 da LPI, poderá ser solicitado pelo depositante e adia o processamento do pedido pelo prazo de 180 (cento e oitenta) dias contados da data do depósito.

critério não é avaliado: como aponta o art. 106, atendidos os art. 100, 101 e 104, que não versam sobre a novidade, o pedido de registro é automaticamente publicado e o registro, com seu respectivo certificado, é concedido. A novidade, bem como a originalidade, são critérios capazes de manter o registro. Isto é, quando desrespeitada a condição de novidade, um registro já concedido pode ser tornado nulo por meio de processo administrativo de nulidade, seja por indicação do INPI, de ofício, seja instaurado por qualquer pessoa com legítimo interesse. Como aponta o art. 113:

Art. 113. A nulidade do registro será declarada administrativamente quando tiver sido concedido com infringência dos arts. 94 a 98.

§ 1º O processo de nulidade poderá ser instaurado de ofício ou mediante requerimento de qualquer pessoa com legítimo interesse, no prazo de 5 (cinco) anos contados da concessão do registro, ressalvada a hipótese prevista no parágrafo único do art. 111.

§ 2º O requerimento ou a instauração de ofício suspenderá os efeitos da concessão do registro se apresentada ou publicada no prazo de 60 (sessenta) dias da concessão (BRASIL, 1996).

Dessa maneira, o INPI tem 60 dias a partir da concessão para requerer ou instaurar a nulidade de ofício e assim suspender os efeitos da concessão do registro, e terceiros interessados podem requerer a nulidade de um determinado desenho industrial no intervalo de cinco anos subsequentes à concessão do registro. Ademais, é possível que a própria parte titular requeira, nos termos do art.111, exame de mérito quanto aos aspectos de novidade e de originalidade e, inexistindo a novidade e, o resultado do exame enseje a instauração de uma nulidade de ofício.

No caso das nulidades de ofício, operacionalmente, no entanto, é improvável que o exame inicial do registro cubra com escrutínio absolutamente todos os conteúdos que contenham a forma plástica ou conjunto de linhas e cores do registro a ser tornado nulo, publicados em qualquer data anterior ao seu depósito, sem limite temporal (da atualidade ao passado mais remoto e longínquo), midiático (usando qualquer meio de comunicação – impressão, radiodifusão, exibição física ou virtual) ou geográfico (publicados em qualquer território do mundo e em qualquer idioma).

Portanto, especialmente nos casos administrativos de nulidade de ofício, é provável que a novidade efetivamente mensurada seja objetiva, mas relativa, ou seja, que as anterioridades ao registro a ser tornado nulo tenham se dado a conhecer, de maneira total, pública e notória, ao menos ao corpo de examinadores do INPI. Já nos casos requeridos por terceiros, qualquer evidência pode ser apresentada e o critério da objetividade absoluta da novidade é auferido com presunção de veracidade da prova de anterioridade arrolada pela

parte requerente da nulidade, desde que tal prova seja comprovadamente pública, datada e contenha a imagem completa do objeto de registro anulando.

Por fim, salienta-se o caráter fático da novidade: uma prova de anterioridade só pode ser verificada factualmente e se sua visualidade tiver sido completamente revelada. Ao aventar a possibilidade de referida prova de anterioridade ser idêntica ao registro sobre qual se perquire a novidade, a resposta só pode ser afirmativa ou negativa: ou um registro é novo ou não é, não se admitindo graus de novidade.

### Originalidade

O critério da originalidade tem certa correspondência com o critério da novidade, mas seu significado é bastante divergente. Enquanto a novidade se refere a conteúdo idêntico publicado anteriormente à data de um depósito e/ou pertencente ao estado da técnica, a originalidade diz respeito à diferenciação visual entre os conteúdos comparados: o depósito de desenho industrial e a forma plástica ou conjunto ornamental que lhe é similar e anterior.

Na letra da lei, a LPI evidencia que os dois critérios são distintos. Fala-se em resultado novo e original, além da definição em separado de cada um dos requisitos em artigos distintos: o art. 96 trata da novidade e o art.97 trata da originalidade. Contudo, como a LPI é posterior ao acordo TRIPs e este estabelece que os desenhos industriais protegidos pelos países membros devem apresentar novidade ou originalidade, há algumas interpretações que sugerem o emprego de ambas as expressões como sinônimos (IDS, 2013), ou ainda, que sejam tomadas como duas facetas de uma mesma exigência legal capaz de estabelecer um limite de separação entre a apropriação privada de direitos de propriedade intelectual e os direitos de terceiros ou da esfera do domínio público (OQUENDO, 2014).

Nesse sentido, o requisito da originalidade revela a relação entre o sistema de concessão de exclusivas de propriedade industrial e o princípio de oferta de alguma contrapartida ao público por meio de uma “margem mínima de contribuição social além do simples investimento, dificuldade ou esforço” (BARBOSA,2009, p. 3). Tal contrapartida, que não é restrita ao registro de desenho industrial, mas comum a outros direitos intelectuais, é chamada por Denis Barbosa de princípio do contributo mínimo.

No caso da originalidade dos desenhos industriais, entende-se que a contribuição mínima exigida seja a distinguibilidade, como nomeia Barbosa (2009), ou a diferenciação, como nomeia Lastres (1974), entre as formas existentes e as formas para as quais se postula registro. A contrapartida pública exigida ao autor ou titular da forma plástica a quem o direito

exclusivo é atribuído como reconhecimento de sua atividade criadora é, para Oquendo (2014, p. 125), uma estratégia “que visa robustecer o fundo de comércio”. Ou, nas palavras de Otero Lastres (1974, p. 148), uma maneira de enriquecer “o patrimônio das criações de formas estéticas aplicadas à indústria”.

Assim, a originalidade como requisito para obtenção de direitos de propriedade industrial se afasta do conteúdo presente no requisito de originalidade particular ao direito autoral, uma vez que, neste último caso, basta haver uma relação de origem entre criador e criação – uma originalidade subjetiva nas palavras de Silveira (1982, p. 81): “a originalidade deve ser entendida em sentido subjetivo, em relação à esfera pessoal do autor”. Para Lastres (2005), a originalidade, no caso do direito de autor relativo às obras plásticas, é uma qualidade da obra, ou de sua execução material, que reflete a capacidade criativa do seu autor.

Outra característica particular à originalidade no campo do direito autoral, mas que não é rebatida de maneira equivalente no direito industrial, é a noção de criação independente: para ser considerada original, é necessário ainda que a obra tenha sido criada de maneira independente por seu autor, sem que haja cópia ou imitação de outras obras, sendo, nas palavras de Gama Cerqueira (1982, p. 664), “fruto da concepção do autor e de sua própria inspiração”.

No regime próprio dos desenhos industriais, a originalidade subjetiva do direito de autor, mesmo não sendo suficiente para a caracterização de um desenho industrial original, encontra abrigo conceitual em uma das teorias de análise da originalidade objetiva: a teoria da expressão pessoal do autor. Para Barbosa (2009), esta teoria, proveniente do sistema jurídico francês, diz respeito à contribuição de personalidade do autor na obra, tornando-a distinta de outras.

Ainda que, no sistema jurídico nacional, a expressão pessoal do autor não seja o único fator para consideração da originalidade dos desenhos industriais, fato é que a existência de um esforço pessoal de criação, ou mesmo uma linguagem formal própria e particular a um determinado autor, são capazes de robustecer o teor de originalidade quando é notória a diferenciação do objeto criado em relação ao estado da técnica.

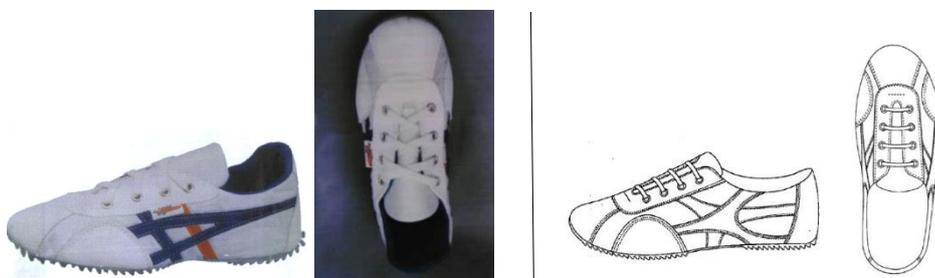
Outra maneira de abordar a questão da contribuição do autor sob um espectro mais amplo é mensurar o grau, nas palavras da Juíza Federal Marcia Maria Nunes de Barros, de “inventividade estética”:

Sob tal ótica, lendo a lei à luz da Constituição, não basta a simples autenticidade – originalidade subjetiva –, como expressão pessoal do criador, que (na margem) se reduz ao critério de vedação da cópia. É necessário que a criação ornamental,

objetivamente, seja uma contribuição positiva ao que já se conhece, ou seja, deve ter determinado grau de inventividade estética capaz de resultar na efetiva distinguibilidade da nova configuração se comparada a produtos similares (BRASIL. Juízo Federal da 13ª VF do Rio de Janeiro, Anulação de Registro de Desenho Industrial, Processo nº 0105998-94.2014.4.02.5101. Juíza Marcia Nunes de Barros. Francisco Morais De Andrade versus Maz Brasil Comercio Atacadista De Calçados e Exportação Ltda e INPI. Sistema e-Proc de consulta pública de processos).

Para Oquendo (2014), o conceito de inventividade estética se assemelha ao critério da atividade inventiva do regime legal das patentes, conferindo ao critério de originalidade, nos desenhos industriais, um distanciamento da simples demanda de novidade.

Figura 57 – Comparação entre os registros da parte autora (DI5702039-6) e da parte ré (DI6503842-8) na ação julgada no processo nº 0105998-94.2014.4.02.5101, relatoria da Juíza Marcia Nunes de Barros



Fonte: BRASIL. Juízo Federal da 13ª VF do Rio de Janeiro. Processo nº 0105998-94.2014.4.02.5101.

Nas doutrinas internacionais sobre o requisito da originalidade, que se reveste de diferentes palavras nas diferentes leis internacionais de proteção ao design, o jurista Denis Barbosa (2009) encontra ainda outras teorias capazes de oferecer subsídio teórico ao tratamento da originalidade no sistema jurídico brasileiro.

Na jurisprudência britânica, especificamente na proteção conferida aos desenhos industriais não registrados, Barbosa (2009) aponta a teoria da distância mínima, a qual requer um afastamento tanto entre os registros concedidos quanto entre outros desenhos do estado da técnica. O intuito deste distanciamento mínimo é evitar a banalidade ou o lugar comum no campo de projeto relevante à análise do desenho industrial inquerido.

Com base nessa teoria e em julgados nacionais, Denis Barbosa (2014c) desenvolve a proposta da análise tripartite para os desenhos industriais. Tal proposta aponta como método de verificação da originalidade, em casos de infração, a confrontação entre o desenho industrial protegido, o produto que infringe ou viola o registro, e os produtos pertencentes ao estado da técnica que correspondem ou se assemelham ao objeto alvo do registro posto em cotejo. Para o autor (BARBOSA, 2014c, p. 7), “os produtos que mais se assemelham com o desenho registrado irão determinar o quanto de diferença entre o estado da técnica e o objeto

que mereceu proteção – e isso demarcaria, em princípio, a aura de proteção entre formatos diferentes”.

A teoria da distância mínima se aproxima de um conceito presente na legislação e na doutrina patentária norte-americana, especialmente no que se refere às patentes de design: o conceito de não obviedade. Trata-se, no Título 35 do *United States Code* (USC), da não obviedade do design diante do estado da técnica, considerando-se a perspectiva de uma pessoa trivialmente habilidosa em design. Para avaliar objetivamente a não-obviedade, o *Manual de procedimentos para Exames de Patentes* (MPEP) do United States Patent and Trademark Office (USPTO) aconselha uma rotina composta de quatro passos. O primeiro deles é a determinação do escopo e conteúdo de proteção da alegada anterioridade (*prior art*); em seguida, a verificação das diferenças entre o design inquerido e a anterioridade; em terceiro lugar, delibera-se o nível de habilidade média presente na obra e, por fim, avalia-se as considerações secundárias que permitam evidenciar a não obviedade. No caso da verificação das diferenças, é levada em conta a aparência geral do projeto. Já a deliberação quanto ao nível de habilidade média relaciona-se ao critério japonês da “dificuldade criativa”.

No marco legal que regula a concessão de direitos de propriedade industrial relativos aos desenhos industriais no Japão – o Design Act, lei de 1959 – a “dificuldade criativa” é um critério que baliza a consideração de originalidade. Para a lei japonesa, designs considerados (por pessoas com habilidades mínimas no campo do design) como facilmente projetáveis – baseados em formas ou padrões ordinários ou amplamente conhecidos; usando técnicas ordinárias de criação; imitando objetos naturais ou imitando obras e edifícios famosos; formas que caracterizam práticas habituais de negócios ou, ainda, baseadas na substituição de elementos de designs já registrados – não são passíveis de registro.

Já na legislação europeia, a noção de originalidade está pautada pela noção de *carácter singular*, que é o requisito complementar ao da novidade, dentre as condições de proteção dos desenhos e modelos industriais. Segundo a Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu,

[...] a apreciação do carácter singular de um desenho ou modelo se deve basear na diferença clara entre a impressão global suscitada num utilizador informado que observe o desenho ou modelo e o património de formas, atendendo à natureza do produto a que o desenho ou modelo se aplica ou em que está incorporado, designadamente o sector industrial a que pertence, e ao grau de liberdade do criador na realização do desenho ou modelo [...]

Considera-se que um desenho ou modelo possui carácter singular se a impressão global que suscita no utilizador informado diferir da impressão global suscitada nesse utilizador por qualquer desenho ou modelo divulgado ao público antes da data do pedido de registo ou, se for reivindicada uma prioridade, antes da data de prioridade.

Na apreciação do carácter singular, será tomado em consideração o grau de liberdade do criador na realização do desenho ou modelo. (UNIÃO EUROPEIA, 1998, s/p).

Além da questão da diferenciação, denominador comum a diversas leis de propriedade industrial, há na doutrina europeia outras noções que complementam o conceito de carácter singular: o conceito de grau de liberdade do criador, a impressão global suscitada pelo objeto, a noção instrumental de utilizador informado (sujeito para quem a diferenciação entre desenhos e modelos industriais deve ser mensurável) e, ainda, a alusão ao patrimônio de formas – espécie de tesouro das formas aplicadas aos setores industriais.

Ao analisar a doutrina internacional, vê-se que, em resumo, para consideração de critérios similares aos da originalidade na lei brasileira, leva-se em consideração as noções de diferenciação; distância mínima do estado da técnica; não obviedade; dificuldade criativa; inventividade estética; carácter singular; esforço pessoal de criação por parte do autor; e contribuição mínima ao fundo de comércio e ao patrimônio das formas plásticas aplicadas à indústria.

Já na prática de exame nacional, os mesmos conceitos são levados em consideração, embora não estejam formulados com as mesmas palavras. No *Manual de Desenho Industrial do INPI*, lê-se:

O requisito da originalidade estabelece que o desenho industrial deverá ter uma configuração visual distintiva. Em outras palavras, deve possuir características que tornem sua aparência singular frente a objetos anteriores.

Não basta, portanto, que o desenho industrial simplesmente não seja idêntico aos predecessores: deve diferenciar-se externamente de maneira substancial em relação a outros objetos anteriores. É necessário que haja um passo criativo que justifique o direito ao registro da forma.

O resultado visual original poderá ser alcançado combinando-se elementos conhecidos, nos termos do parágrafo único do art. 97 da LPI, desde que tais elementos não estejam registrados sob titularidade de terceiros. Esse resultado original se refere à combinação de objetos no estado da técnica compondo outro objeto, não necessariamente de mesmo mercado, mas com forma plástica ornamental suficientemente diferente e original quanto à dos encontrados no estado da técnica, conforme o exemplo da ilustração a seguir (INPI, 2019, s/p).

Mais aspectos sobre a avaliação de originalidade quando dos processos administrativos de nulidade foram publicados na Nota Técnica PR/CGREC/DIREC n.º 02/2015, emitida pelo INPI em novembro de 2015. Esta Nota regula o entendimento processual tanto dos casos em que na configuração que pleiteia o registro há reprodução integral de formas plásticas disponíveis no estado da técnica quanto nos casos em que há

reprodução parcial, e ainda quando há mudanças no mercado ou campo de aplicação dos produtos comparados.

Uma premissa da análise nesses casos é que a ausência de originalidade seja observada exclusivamente na forma ornamental dos objetos. Em resumo, quando a reprodução ocorre de maneira integral, mesmo com acréscimo de outros elementos ou com alteração no campo de aplicação dos produtos, observa-se se há infringência de direito de terceiros e se o novo objeto gerado pela forma anterior, acrescido de novos elementos, mantém ou não as mesmas características distintivas preponderantes de forma do objeto pertencente ao estado da técnica. Quando a reprodução ocorre de maneira parcial, é observado se as formas apresentam aspectos distintivos entre si.

### Fabricação Industrial

Dentre os requisitos que definem a proteção ao desenho industrial, a lei brasileira destaca a importância de a forma plástica ou o conjunto ornamental aplicado a um produto poder servir de *tipo de fabricação industrial*. Não há uma definição mais clara sobre o significado dessa expressão, mas a prática de exame do INPI indica tratar-se de um desenho industrial com “formas que devem ser plenamente reproduzíveis, ou seja, deve ser possível reproduzi-las em escala e com uniformidade, sem desvios de configuração” (INPI, 2019, s/p).

Em outras legislações internacionais, requisitos similares podem ser aferidos: na lei japonesa, o *Design Act*, fala-se em aplicabilidade industrial, referindo-se à capacidade de reprodução do mesmo artigo em grandes volumes e repetidamente via tecnologia industrial. Na lei norte-americana e no MPEP do USPTO, fala-se em coisa passível de reprodução.

Há ainda a possibilidade de aceitação, na doutrina internacional, tanto de artigos industriais quanto de artigos artesanais, desde que se note a viabilidade da reprodução das formas e dimensões exatas do objeto protegido: é o caso das leis da União Europeia, Dinamarca, Finlândia, Suécia e da Comunidade Andina, esta constituída pelos países latino-americanos Colômbia, Equador, Peru e Bolívia (GREFFE; GREFFE, 2008).

Ao mesmo tempo que na lei brasileira não há vedação expressa à proteção de obras artesanais, a prática do INPI tem sido de proposição de processos administrativos de nulidade em caso de obras de fabricação manual ou artesanal. Nos pareceres que motivam tais processos de nulidade, ora atenta-se para a reproduzibilidade de forma idêntica, ora fala-se de replicabilidade industrial, ou ainda fala-se de confecção em larga escala.

Já a doutrina nacional divide-se na conceituação a respeito do critério de fabricação industrial. Há alguns autores que defendem não ser a reprodutibilidade industrial em si o critério, mas a potência para sê-lo. Felipe Oquendo (2014, p. 22) defende que “objeto deve ser passível de reprodução industrial, ainda que na prática seja reproduzido manualmente”. O autor apoia-se no entendimento de aplicação industrial presente nas antigas Diretrizes de Análise de Patentes<sup>74</sup> que advogam por uma leitura mais abrangente do termo indústria, abarcando indústrias agrícolas e extrativistas e todos os produtos manufaturados ou naturais.

Frederico Carlos da Cunha, por sua vez, ao atentar para o avanço do processo de reprodução industrial de formas, questiona os limites que envolvem as etapas de fabricação em série de um produto, especialmente nos casos em que podem ser produzidos tanto grandes volumes quanto pequenas quantidades de um mesmo produto:

Certos artefatos produzidos por indústrias embora de forma unitária, no campo aeroespacial, por exemplo, tais como satélites, foguetes e sondas espaciais, ainda assim nunca deixarão de ser considerados como produtos industriais para serem chamados de produtos artesanais, até porque, dependendo do interesse e da necessidade, eles poderão ser reproduzidos em grande escala (CUNHA, 2003, p. 44).

A respeito da possibilidade de fabricação manual, Cunha (2003, p. 44) acrescenta: “existem indústrias de manufatura que são capazes de produzir em série e, portanto, os objetos por elas elaborados podem até ser considerados como sendo objetos de indústria ou produtos industriais”. O autor usa como balizador do critério de fabricação industrial a noção de matriz de reprodução industrial, independente do processo de fabricação usado e desde que as formas plásticas protegidas estejam inteiramente definidas, com completa e total representação gráfica das formas apresentadas. Assim, finaliza Cunha (2003, p. 45),

[...] objetos que são obtidos através de processos manuais até poderão se constituir em objeto de registro de desenho industrial, desde que sua forma seja passível de ser reproduzida em série, sem alterações nos elementos que a compõem, independente do material com o qual ele será confeccionado (CUNHA, 2003, p. 44).

Atente-se para a diferença conceitual entre a produção em larga escala, como ora aponta o INPI em seus pareceres, e a possibilidade produção em série. Atente-se ainda para a amplitude de entendimentos possíveis do termo indústria, sobretudo resgatando na sua etimologia latina os significados de atividade, aplicação, trabalho, esforço, zelo etc.

---

<sup>74</sup> Tais diretrizes, publicadas em 2002, foram substituídas por meio da Resolução nº 124/2013 do INPI, pelas Diretrizes de Exame de Pedidos de Patente, disponíveis em: <[http://www.inpi.gov.br/menu-servicos/arquivos-dirpa/resolucao\\_124\\_diretrizes\\_bloco\\_1\\_versao\\_final\\_03\\_12\\_2013\\_0.pdf](http://www.inpi.gov.br/menu-servicos/arquivos-dirpa/resolucao_124_diretrizes_bloco_1_versao_final_03_12_2013_0.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2019.

Por fim, há ainda a interpretação de que o requisito da fabricação industrial seja meramente uma oposição ao impedimento expresso no art. 98, que não considera desenho industrial qualquer obra de caráter puramente artístico. Para Carla Eugenia Caldas Barros (2007), a exigência para que o desenho industrial sirva de tipo de fabricação industrial é de ordem distintiva essencial dos “desenhos ou modelos apenas artísticos, cujos objetivos se encerram neles próprios, pois puras manifestações do espírito, do imaginário humano” (BARROS, 2007, p. 395).

### Conformidade

Todos os requisitos anteriormente expostos funcionam como critérios balizadores da manutenção de um registro de desenho industrial. Para a emissão do registro, no entanto, apenas o critério da conformidade é analisado. Tal conformidade refere-se tanto às condições formais de apresentação do depósito, estabelecidas pelo INPI e descritas sumariamente nos art. 101 e 104, sobre as quais não nos deteremos, quanto às condições de registrabilidade vedadas no art.100, estas sim objeto de nossa análise.

Em relação à conformidade referente às condições de pedido do registro, o INPI estabelece a necessidade de apresentação de requerimento; relatório descritivo; reivindicações; desenhos ou fotografias; quantidade de variações configurativas; campo de aplicação do(s) objeto(s) e comprovante de pagamento – todos os documentos devem estar em língua portuguesa. A atinência a estas condições é analisada tanto na etapa de exame formal quanto na de exame técnico. Para verificar a atinência às condições normativas e legais, podem ser formuladas exigências técnicas ou formais após o depósito, de modo que o titular possa sanear qualquer incongruência para fins de emissão do registro e de seu certificado.

Em relação à conformidade ao potencial de registrabilidade do depósito de desenho industrial, é analisado se o pedido de registro está sujeito às exceções de registrabilidade contidas no art. 100 da LPI, que diz:

Art. 100. Não é registrável como desenho industrial:

I - o que for contrário à moral e aos bons costumes ou que ofenda a honra ou imagem de pessoas, ou atente contra liberdade de consciência, crença, culto religioso ou idéia e sentimentos dignos de respeito e veneração;

II - a forma necessária comum ou vulgar do objeto ou, ainda, aquela determinada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais. (BRASIL, 1996a).

Se, no exame técnico, o objeto alvo do registro for considerado como não registrável, o pedido é indeferido, tal como versa o art. 106, inciso 4º, sendo possível recorrer dessa decisão no prazo de 60 dias da publicação de indeferimento.

A respeito da primeira vedação à registrabilidade, expressa no item I do art.100, há um princípio de ordem pública que rege a concessão dos privilégios de direito industrial, e este princípio é também percebido no regime de marcas, bem como no de patentes. Como visto no capítulo anterior, a questão apareceu pela primeira vez no Código de Propriedade Industrial (CPI) de 1967, primeiro código publicado durante a ditadura militar brasileira, e a redação do impedimento legal aludia a expressões como atentado contra o “decoro público” e a ideias, cultos religiosos e sentimentos “dignos de respeito ou veneração”. Este impedimento legal específico não esteve presente nos CPIs posteriores, e voltou a ser mencionado apenas na LPI de 1996.

Semelhante impedimento legal é encontrado em outras legislações internacionais. No Japão, fala-se em design passível de ferir a ordem pública ou moralidade, mas também passível de gerar confusão com produtos pertencentes aos negócios de outrem. Nos Estados Unidos, fala-se em assunto que possa ser considerado ofensivo a qualquer raça, religião, grupo étnico ou nacionalidade. Na União Europeia, fala-se em contrariedade à ordem ou à moralidade pública, e admite-se não haver uma harmonização dos conceitos nacionais de ordem pública tampouco dos princípios aceitos de moralidade pública.

Comparativamente, a lei brasileira parece ser mais taxativa, pois não diz respeito ao potencial de atentado contra a ordem pública, como é o caso das leis japonesa e norte-americana, nem admite haver um senso comum, em termos de harmonização nacional, que pautem a noção de contrariedade à moral ou bons costumes. A norma brasileira é, portanto, mais asseverativa, supondo um caráter objetivo na identificação daquilo que é contrário, não daquilo que *pode ser* contrário aos conceitos expressos no art.100, item I. Também o objeto da contrariedade varia: a normatização brasileira parece englobar uma gama de assuntos maior que cada uma das anteriormente mencionadas: aqui se considera liberdade de consciência, costumes, honra, crença, religião, ideia e sentimentos. Nas outras legislações, considera-se raça, religião, sexo, grupo étnico, nacionalidade, e, ainda, negócios de terceiros.

Na ausência de uma harmonização ou mesmo de uma referência explícita de balizamento do que é considerado moral ou bom costume, o INPI é quem acaba por fazer este juízo de valor quando da concessão, havendo ainda a hipótese de aceitação de recurso contra o indeferimento, oportunidade para serem apresentadas razões que fundamentem a não infringência ao art.100.

Figura 58 – Registros indeferidos em 2017 por serem considerados contrários à moral ou ordem pública: BR 30 2014 000832-3, configuração aplicada em pastilha comestível; BR 30 2016 004462 7, configuração aplicada a/em enxada; BR 30 2017 000654 0, Padrão ornamental aplicado a/em MC ONHA; BR 30 2017 000958 1, configuração aplicada a/em bomba



Fonte: INPI, BuscaWeb (2019).

No entanto, a questão não é regulada no INPI de maneira explícita em instruções normativas ou notas técnicas internas, ficando a critério de cada examinador a interpretação da moralidade, dos bons costumes e da contrariedade à ordem pública. De maneira análoga ao que ocorre no regime das marcas, como apontam Carlos Ardisson e Anderson Castro e Silva (2016), entre as dificuldades enfrentadas pelos escritórios de propriedade intelectual do mundo, não só o INPI, está a falta de padrões técnicos independentes a serem aplicados por um amplo rol de examinadores, cujas formações políticas, religiosas, geográficas e familiares são as mais variadas, e a definição precisa do potencial ofensivo de um registro para o público em geral.

Apesar da falta de um padrão ou uma harmonização do assunto, Ardisson e Castro e Silva levantaram, em estudo sobre marcas indeferidas por ferirem a moral e os bons costumes, os principais comportamentos ou associações de ideias condenáveis. São elas: substâncias ilícitas, nudez, obscenidades, temas religiosos (a depender do segmento de mercado empregado), sinais desviantes (que evoquem a atividades criminosas ou contravenções), político-ideológicas (envolvendo símbolos recriminados, como suásticas, ou que atentem

contra determinados grupos) e sinais polissêmicos (contendo duplo sentido de leitura). Semelhantes comportamentos podem ser observados nos registros de desenho industrial indeferidos pelo INPI no ano de 2017 (Figura 58).

Contudo, como o instituto do desenho industrial, ao contrário do das marcas, desconsidera o segmento de mercado no qual está inserido o produto, estando a classificação mais ligada ao tipo de produto do que ao tipo e abrangência do mercado, na maior parte dos casos, o indeferimento de um registro de desenho industrial desconsidera a questão da comercialização do produto. Isso acaba por impedir que alguns mercados obtenham exclusividade nos direitos de propriedade industrial de seus produtos – é o caso do mercado de produtos eróticos, por exemplo, e mesmo de alguns artigos religiosos.

Talvez se o respeito à ordem pública fosse verificado quando da manutenção do registro, e não de sua concessão (como obriga a legislação atual), grupos sociais que se sentem particularmente ofendidos ou preocupados em relação aos produtos cujos registros fossem concedidos poderiam manifestar suas razões contrárias à manutenção do registro por meio de processos administrativos de nulidade.

Outra condição de registrabilidade dos desenhos industriais verificada no processo concessório, como versa o segundo item do art. 100 da LPI, diz respeito à impossibilidade de concessão de registro às (1) formas necessárias, (2) comuns ou (3) vulgares dos objetos ou, ainda, (4) às formas determinadas essencialmente por considerações técnicas ou funcionais – são, portanto, quatro conceitos distintos intencionalmente expressos no texto legal, apesar de haver sobreposições semânticas entre eles, como será visto a seguir.

Quanto à forma necessária, a prática de exame do INPI – apesar de não haver definição no Manual de Desenhos Industriais nem nas Instruções Normativas prévias – entende que seja a forma sem a qual o objeto não seria caracterizado tal como é, ou ainda sem a qual o objeto não poderia exercer sua função. No último caso, em que se prevê um estreitamento forma-função, o conceito assemelha-se ao das formas determinadas essencialmente por questões técnicas funcionais.

Já a forma comum refere-se objeto que possui aspecto ornamental amplamente conhecido no estado da técnica, em seu campo de aplicação, independentemente de tendência de mercado. Pode ser a forma de objeto que mais está presente no imaginário coletivo quando se pensa em determinado produto, ou ainda a forma regulada por normas técnicas, em razão de questões de padronização universal.

Por sua vez, a forma vulgar refere-se às formas geométricas básicas, bi ou tridimensionais, derivadas dos polígonos ou sólidos essenciais.

Figura 59 – Registros indeferidos por serem considerados, em ordem, formas necessárias, comuns ou vulgares: BR 30 2013 000714-6, configuração aplicada em elemento de mola; DI 7006018-5, configuração aplicada em recipiente para bebidas e DI 7106218-1, configuração introduzida em embalagem



Fonte: INPI BuscaWeb (2019).

A última restrição à registrabilidade, expressa no art. 100 da LPI, relaciona-se às formas “essencialmente” determinadas por considerações de ordem técnica ou funcional. O emprego da palavra essencialmente demonstra a aparente intenção do legislador de separar as formas predominantemente funcionais das formas criadas com considerações tanto ornamentais quanto funcionais, mas que têm predominância das considerações ornamentais.

Essa mesma restrição é encontrada em outras legislações internacionais, talvez pela harmonização contida em TRIPs, a qual sugere, em seu art. 25, que os membros signatários do Acordo possam estabelecer que a proteção aos desenhos industriais não se estende a desenhos determinados essencialmente por considerações técnicas ou funcionais.

Na legislação japonesa (*Design Act*, art. 5), fala-se em forma indispensável para garantir as funções do artigo; na lei norte-americana (MPEP, art. 1504.01c), fala-se em design primariamente funcional, ditado por sua finalidade utilitária; na legislação europeia (Diretiva 98/71 CE, art. 7), fala-se em desenhos e modelos ditados pela sua função técnica e ainda em desenhos e modelos de interconexões, ligados mecanicamente ou incorporados internamente a outros produtos para que estes desempenhem suas funções.

De maneira comparada, como apontam De la Houssaye e Peralta:

[...] as definições têm semelhanças, mas, semanticamente, há nuances na precisão sobre a determinação da funcionalidade sobre a forma analisada: a norma japonesa requer uma objetividade maior no exame – o termo “indispensável”, constante da redação legal, é um adjetivo mais restritivo à determinação de funcionalidade do objeto. Nos casos brasileiro e americano, os advérbios empregados também variam: “essencialmente” e “primariamente”. Enquanto “essencialmente” dá a ideia de que o projeto foi substancialmente ou principalmente determinado por questões não ornamentais, o advérbio “primariamente” indica a ideia de ordem e/ou priorização, ou seja, nas considerações de projeto as questões não ornamentais foram priorizadas em relação às questões ornamentais (DE LA HOUSSAYE; PERALTA, 2019, p. 2039).

Em todos os casos, a intenção ou fundamento da norma reside tanto na proibição de cumulatividade de direitos de propriedade industrial num mesmo ativo<sup>75</sup> (registro de desenho industrial e patente de invenção ou modelo de utilidade) quanto na necessidade de fomentar a livre concorrência, deixando à disposição do mercado formas imprescindíveis para que determinados produtos possam estar à disposição dos consumidores, sem restrições impostas por delimitações exclusivas de propriedade intelectual. Além disso, conferir proteção a uma forma essencialmente influenciada por sua função acaba por não premiar o esforço criativo do autor do projeto, esforço este analisado do ponto de vista estético formal, e ainda por criar monopólios excessivos, desestruturando a ampla concorrência.

Para a verificação do caráter essencialmente técnico ou funcional de uma forma específica, há algumas teorias formuladas nas doutrinas internacionais e nas doutrinas nacionais. Entre elas, as mais recorrentes são: a teoria da multiplicidade das formas, o critério dos contornos, a teoria da causalidade, o critério da intenção do designer e, ainda, o critério dos embelezamentos, discutidos a seguir.

Segundo Palmer (2018), a teoria da multiplicidade de formas examina a existência de projetos alternativos que possam desempenhar a mesma função técnica do objeto inquerido. Nessa teoria, a comprovação de que alternativas formais diferentes da do objeto seriam possíveis demonstra que houve esforço criativo suficiente, por parte do designer autor do projeto, para que a proteção possa ser concedida.

O critério dos contornos, para Greffe e Greffe (2008), é mais adequado que o da multiplicidade de formas, pois “pouco importa que a forma possa variar, [...] a proteção dos modelos tem por objetivo proteger o esforço criador quando este se concretiza com foco na forma ou num efeito novo correspondente a um pensamento ornamental, decorativo ou de gosto” (GREFFE; GREFFE, 2008, p. 85, tradução da autora).<sup>76</sup> Este critério, segundo os autores franceses, considera os contornos em questão e aprecia se o modelo ou desenho industrial tem ou não uma utilidade – seja ela de qualquer natureza, como facilidade de construção, economia de recursos, solidez, barateamento etc. Tendo uma utilidade, o modelo ou desenho inquerido passaria a se enquadrar na proibição de proteção a projetos definidos

---

<sup>75</sup> A cumulatividade de proteções por ativos diferentes é permitida, mas a não cumulatividade num mesmo ativo é perseguida para que sejam respeitadas as especificidades de cada um dos instrumentos jurídicos. O registro de desenho industrial é mais célere que a patente e tem duração maior. Cada instrumento jurídico segue uma lógica estruturante diferente.

<sup>76</sup> No original “Peu importe alors que la forme puisse varier, [...] la protection de modèles déposées ayant pour objet de protéger l’effort créateur lorsqu’il se concrétise dans la mise au point d’une forme ou d’un effet nouveau correspondente à une pensée d’ornement, de décoration ou de goût.”

por sua função técnica. Greffe e Greffe se apoiam na formulação do critério dos contornos proposta em 1909 pelo jurista Paul Carteron, possivelmente influenciado por uma ideia de projeto radicada na concepção de arte decorativa.

Assim, muitas críticas endereçadas ao critério dos contornos revelam que sua aplicação na atualidade seria questionável. Para Oquendo (2014), grande parte dos desenhos industriais hoje registrados seria invalidada se fossem arguidos por este critério, só sobrevivendo os registros completamente desconectados de sua função técnica, como relevos, ornamentos, esculturas e elementos aplicados que pudessem ser destacados física ou conceitualmente do produto sem prejudicar sua utilidade.

Já a teoria da causalidade, segundo Palmer (2018, p. 257, tradução da autora),<sup>77</sup> “avalia se o designer de um produto foi motivado por considerações estéticas ou puramente funcionais ao criar características de um design”. Nessa teoria, recentemente utilizada na corte alemã, em conjunto com uma análise casuística, para verificação da funcionalidade<sup>78</sup> de um design, uma exceção à regra seria quando a necessidade de desempenhar uma função técnica é a única razão para o emprego de uma característica particular no projeto – nesse caso, descartando as evidências providas pela teoria da multiplicidade das formas. A teoria da causalidade ajudaria a transparecer, na verdade, se a forma do objeto é de alguma maneira resultante da criatividade do designer que a criou.

Uma outra teoria conceitualmente próxima à teoria da causalidade, que avalia não a criatividade do designer aparente na forma do produto, e sim o processo de projeto e a responsabilidade decisória do designer na forma final do objeto, é chamada de critério da intenção do designer. Afori (2009) aponta que este critério tenta mensurar se estava entre as intenções do designer a promoção de um apelo estético, aos olhos de um consumidor dito prospectivo. Oquendo (2014) reitera que o critério da intenção do autor do desenho foi delineado pelo Supremo Tribunal britânico quando do julgado *Amp vs. Utilux*, de 1972, e que, segundo este critério, investiga-se, além do propósito do autor do projeto, as orientações da parte que comissionou o desenho – avaliando se nestas orientações foram preponderantes as exigências de caráter técnico ou de funcionalidade.

---

<sup>77</sup> No original: “the causality theory assesses whether the designer of a product was motivated by aesthetic or purely functional considerations when creating features of a design.”

<sup>78</sup> Ver caso *DOCERAM GmbH vs. CeramTec GmbH* (Case C-395/16), julgado pela corte *Oberlandesgericht de Dusseldorf* (Alemanha), em julho de 2016.

Contudo, como Afori (2009) destaca, trata-se de um critério subjetivo, fornecendo um teste fraco para instruções judiciais, já que pode ser facilmente manipulado e, além disso, diversos projetos são comissionados, seja no contexto de relações de emprego ou não.

Por fim, o critério dos embelezamentos ou das adições diz respeito aos acréscimos feitos a uma espécie de estrutura formal básica ou estruturante de determinadas categorias de objetos. Como expressa Oquendo, fazendo alusão ao pensamento de Russel-Clarke<sup>79</sup> de 1930, a quem se credita a formulação do critério,

[...] o julgador, ao examinar se um desenho industrial, ou determinados aspectos seus, são essencialmente determinados por considerações funcionais ou técnicas, deve ter em mente uma espécie de estrutura ideal, despida de acréscimos ornamentais ou embelezamentos, denominada “forma básica” (*fundamental form*, no original). Aqueles aspectos do desenho que puderem ser reconduzidos à estrutura básica não são passíveis de proteção por registro de desenho industrial e caso constituam a parte do desenho sobre a qual se requereu proteção, é de lei que o registro seja invalidado (OQUENDO, 2014, p. 70).

Para Carmen Lence Reija (1998), a determinação de uma forma básica sugere um exercício de abstração não muito trivial, o que torna difícil traçar a linha divisória entre o ponto em que termina a forma básica e o ponto em que começam as adições ou embelezamentos. Assim, a autora espanhola considera o critério dos embelezamentos antiquado, tanto pelo exercício de abstração um tanto quanto naturalista<sup>80</sup> quanto pela redução do desenho industrial à simples ideia de ornamento.

Como todos os critérios apresentam falhas diante dos olhos dos críticos, talvez a melhor solução seja aquela encontrada pelo Advogado Geral do Tribunal Europeu de Justiça no do caso C-395/16 Doceram vs. Ceramtech, julgado em 2018: a busca de abordagens objetivas em análises caso a caso, favorecendo não apenas um critério como sendo decisivo, e podendo contar com a figura de um *expert* independente para assistir a avaliação judicial (PALMER, 2018).

Em casos administrativos, já que muitas vezes é inviabilizada a presença de uma perícia, os examinadores de desenho industrial devem ponderar, de maneira objetiva e caso a caso, as doutrinas existentes e, sempre que possível, informações como as de uso do produto, suas características formais, as publicidades do objeto que destaquem seu projeto, setor de

---

<sup>79</sup> Ver: RUSSELL CLARKE, A. D. *Copyright in Industrial Designs*. Londres: Sweet & Maxwell, 1930.

<sup>80</sup> Reija (1998) defende que o critério dos embelezamentos, quando formulado por Russel em 1930, recorria a uma analogia com o mundo natural, supondo relacionar cada produto a um gênero capaz de possuir características comuns a todos os produtos que pertencessem a esse gênero.

mercado, competidores e a existência de objetos similares que cumprem a mesma função técnica.

### 3.3 Pressupostos contidos na LPI e na prática de exame de desenho industrial do INPI

Explorados os critérios e requisitos que balizam o exame de desenho industrial, serão agora analisadas as premissas estruturantes dos conceitos presentes na Lei de Propriedade Industrial, no que diz respeito ao título dos desenhos industriais, ou seja, os valores por trás das definições explícitas na letra da lei, mas também aqueles que jazem nas omissões e nos conceitos implícitos no texto da LPI.

Em termos operacionais, observando como funcionam os prazos e as etapas dentro do sistema de registro de desenho industrial, a primeira premissa a ser salientada é a da previsão de um desenvolvimento de produto prévio ao depósito e de uma comercialização ou divulgação deste mesmo produto no máximo seis meses antes do depósito. Porém, essas práticas de produção e comercialização nem sempre acontecem no mercado de design: há inúmeros casos em que o processo de projeto é rápido e a disseminação dos protótipos, mesmo para testes de viabilização do produto, é lenta.

Em outros casos, não é raro observar um desenvolvimento aberto do produto, contando com a participação dos consumidores – por meio de testes focais de avaliação de qualidade, confiabilidade, ergonomia etc. – para adaptações tanto na forma quanto nas funcionalidades, o que leva a ligeiras variações no projeto desde sua concepção até a entrada no mercado.

Ainda sobre a questão da comercialização e das diferentes estratégias de produção empregadas pelos diferentes setores de mercado, é uma opção clara da LPI a proteção apenas aos desenhos industriais registrados. Não há previsão, como há no caso da legislação comum europeia, de proteção aos desenhos industriais não registrados. Criada em 2002, essa proteção, por sua vez, baseava-se na proteção britânica dos *unregistered designs* existente desde 1988 e visava dar celeridade para indústrias com ciclos de comercialização e produção mais rápidos (a exemplo da indústria da moda). Sua natureza é similar à do direito autoral, já que prescinde de registro, mas seu funcionamento operacional é similar ao da propriedade industrial, com prazo de vigência e tratamento dado pelo escritório de patentes, designs e marcas europeu – hoje Instituto da Propriedade Intelectual da União Europeia (EUIPO), mas, na época de sua criação, *Office for Harmonization in the Internal Market* (OHIM). O desenho

ou modelo comunitário não registrado dá ao seu titular o direito exclusivo de uso e de impedimento de uso por parte de terceiros, e sua duração é de três anos (DERCLAYE, 2003).

No Brasil, a inexistência de um dispositivo que confira a propriedade industrial, e ao mesmo tempo prescindida do registro, evidencia uma opção pela via registral sempre que se queira alcançar a proteção em esfera industrial, independentemente da esfera autoral.

Outra questão que transpassa a LPI, sem ser evidenciada, é o entendimento do desenho industrial como arte aplicada, com certo reducionismo da ideia de projeto que permeia a atividade profissional do design, opondo conceitos como utilidade e inutilidade; função e forma; técnico e estético; industrial e artístico. Essa oposição pode ser observada na interpretação do art. 95 da LPI feita pelo jurista Denis Barbosa (2010, p. 8):

Assim, se a criação é técnica, teremos uma hipótese de patente de invenção ou de modelo industrial. Se a criação é puramente estética, sem aplicação a produto industrial, poder-se-á ter a proteção pelo Direito Autoral; tendo-se uma obra de arte aplicada, com a qualificação de poder servir de tipo de fabricação industrial, estamos no domínio do desenho industrial (BARBOSA, 2010, p. 8).

Esse entendimento de arte aplicada não é, no entanto, uma realidade apenas brasileira. Como aponta François Perret, mesmo na legislação europeia parece haver um divórcio entre as concepções jurídicas e a realidade dos fatos, uma vez que “noções de ornamentação e artes aplicadas são banidas do vocabulário do desenhista industrial enquanto elas subsistem na linguagem dos juristas e contribuem para fixar as condições de proteção da criação” (PERRET, 1974, p. 10, tradução da autora).<sup>81</sup>

Aquilo que Perret chama de divórcio entre fatos e conceitos jurídicos acaba gerando um descompasso entre o que se faz e o que se protege de fato. Ainda que o registro de desenho industrial seja apenas um dentre os muitos institutos jurídicos de proteção à propriedade intelectual, sua vocação para proteger apenas aspectos visuais das criações da indústria não é capaz de cobrir a produção contemporânea em design, que muito avançou para além das categorias protegidas pela lei de propriedade industrial. A primeira dessas categorias, a configuração aplicada a um produto, remete ao ramo do design conhecido como projeto de produto. Já a segunda categoria, o padrão ornamental de linhas e cores, remete, por sua vez, à área de atuação do design que converge com a comunicação, o design gráfico ou design de comunicação.

---

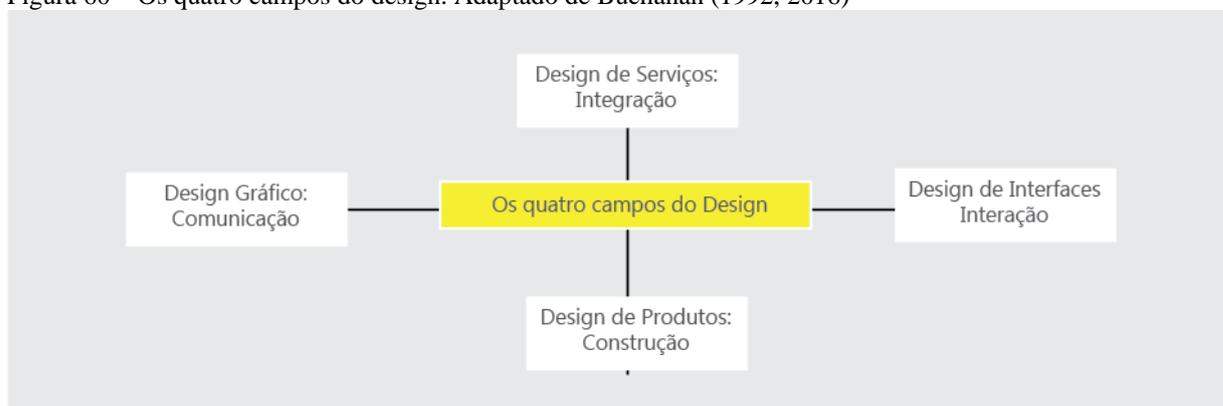
<sup>81</sup> No original: “Ainsi les notions « d'ornementations », « d'arts appliqués » sont bannies du vocabulaire du dessinateur industriel et ators qu'elles subsistent dans le langage du juriste et contribuent à fixer les conditions de protection de la création.”

Esses dois ramos ou subcampos do design foram fundamentais para a organização da profissão desde a Revolução Industrial até, ao menos, as duas primeiras décadas do século XX. Contudo, como demonstra Buchanan (2016), a partir de meados do século XX, duas outras formas da prática do design emergiram:

Uma, concentrada na interação entre os seres humanos e as máquinas por eles criadas, com ênfase crescente no maquinário computacional que marcaram nossa entrada no mundo digital. Tendo início com o design de interfaces, que focalizava a interação imediata de um ser humano com a tela do computador, essa forma do design rapidamente evoluiu para além da platitudo da tela do computador, para tratar de problemas de projeto relativos a uma grande variedade de interações humanas com seus contextos. Em torno dos anos 1990, o foco se alterou em direção ao design de serviços, tanto nas ofertas dos negócios e das corporações quanto nos serviços providos por agências de serviço social governamentais ou não-governamentais (BUCHANAN, 2016, p. 12).

Portanto, hoje, quatro grandes áreas subsistem na prática profissional de design (ver Figura 60). Na nomenclatura de Buchanan (1992), a primeira delas, o design gráfico, está relacionada às comunicações visuais e simbólicas, abrangendo campos como publicidade, tipografia, ilustração, produção editorial, fotografia, televisão, entre outros. A segunda, o design de produto, é a área de projeto dos objetos materiais, e inclui interesses tradicionais voltados à forma e à aparência visual de produtos cotidianos como roupas, instrumentos, máquinas, veículos e objetos domésticos. A terceira área, o design de interfaces, está relacionada às atividades e serviços organizados, e contribui para melhorar as experiências humanas em situações concretas. Por fim, a quarta área, o design de serviços, volta-se para sistemas complexos ou ambientes para trabalhar, viver, jogar ou aprender, modelando esses ambientes sempre que desejável ou adaptando-os sempre que necessário.

Figura 60 – Os quatro campos do design. Adaptado de Buchanan (1992, 2016)



Fonte: a autora, 2019.

Também no Brasil, esses quatro eixos de atuação já fazem parte da matriz curricular de formação profissional em design. Na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 2007, foi implementado um novo projeto político-pedagógico do curso de desenho industrial, agora redenominado design, que se organiza em torno de quatro eixos: comunicação, produto, interação e serviços.<sup>82</sup>

No que diz respeito à proteção industrial aos projetos decorrentes desses quatro principais subcampos, no entanto, mesmo que haja uma limitação na legislação que acabe por focar mais as duas primeiras áreas – design gráfico e design de produto –, ainda assim resta uma lacuna de proteção para diversas atividades dentro dessas duas áreas que recebem amparo em outras legislações internacionais de proteção ao design.

Um exemplo dessa lacuna é observado na proteção à tipografia. Os tipos móveis são uma importante atribuição profissional do design desde o surgimento da escrita. No entanto, a legislação brasileira de desenho industrial é silente quanto a sua proteção, e a prática de exame tem se mostrado expressamente contrária à concessão de registro para o design de caracteres tipográficos: “as fontes de caracteres tipográficos não são passíveis de registro como desenho industrial, à medida que não constituem a forma plástica ornamental de um objeto nem o padrão de linhas e cores que se pretenda aplicar em um produto” (INPI, 2019, s/p).

De outra parte, a legislação europeia é clara sobre a proteção à tipografia já nas definições do que considera desenho ou modelo: “*produto* designa qualquer artigo industrial ou de artesanato, incluindo, entre outros, os componentes para montagem num produto complexo, as embalagens, as formas de apresentação, os símbolos gráficos e os *caracteres tipográficos*” (UNIÃO EUROPÉIA, 2001, s/p, grifos da autora). Nos Estados Unidos, há uma tradição histórica de concessão de patentes de design para fontes tipográficas, desde os blocos de madeira ou metal empregados como tipos móveis até as fontes digitais. Segundo Evans (2014), a primeira patente de tipografia foi emitida em 1842 e, desde então, o USPTO já emitiu mais de 1.500 patentes de design para tipografia, seguindo o entendimento de que as famílias tipográficas são assunto patenteável, ainda que não obedeçam estritamente à lógica de artigo de manufatura. Outras legislações internacionais como as da China, México, Peru, África do Sul, Arábia Saudita e Noruega também preveem proteção legal ao design de tipos (WIPO, 2016a).

---

<sup>82</sup> A nova matriz curricular da ESDI está disponível em: <<http://www.esdi.uerj.br/graduacao/design/curriculo-vigente>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

Da mesma maneira, os sistemas de identidade visual mais complexos que um único padrão ornamental de linhas e cores não recebem amparo na legislação de propriedade industrial nacional, nem no regime de desenhos industriais nem no regime de marcas. Tais sistemas gráficos evoluíram, a partir dos anos 1950, para muito além das marcas, contribuindo para que empresas e produtos criassem uma imagem coesa, unificando de modo coerente e projetado todas as suas comunicações (MEGGS; PURVIS, 2009).

Na legislação de propriedade industrial e na doutrina internacional, o aspecto visual ou a roupagem característica de um produto, empresa ou serviço, tal como é apresentada ao público, recebe o nome de *trade dress* (OLAVO, 2008). A proteção ao *trade dress*, como aponta Barbosa (2009b), inicialmente atrelada à proteção marcária, é hoje entendida como um conjunto-imagem protegido, separadamente, por diferentes institutos: por direito autoral, por desenho industrial, por registro de marca (tradicional ou tridimensional) ou pela concorrência desleal.

No entanto, de maneira autônoma, esse conjunto imagem não recebe amparo por nenhum tipo de ativo de propriedade intelectual específico. Na ausência de registro unitário para o conjunto, tem ficado a cargo da jurisprudência a decisão sobre a procedência ou não dos casos de infringência, muitas vezes baseada numa leitura de concorrência desleal. Ocorre que, muitas vezes, nos casos de apropriação indevida de *trade dress* de terceiros, não há uso ou violação da marca protegida ou de apenas um registro de desenho industrial. Não raro, percebe-se um parasitismo de todo o conjunto visual.

Caso houvesse a opção, no direito de propriedade industrial nacional, pelo registro autônomo do conjunto-imagem (tal como o registro de *trade dress* nos Estados Unidos), talvez o campo do design fosse o melhor território para averiguar a potencial unidade visual do conjunto, sua distintividade e capacidade intrínseca de gerar confusão com registros de terceiros. Designers têm longa experiência e habilidades treinadas na identificação e discriminação dos elementos compositivos capazes de imprimir unidade visual a um determinado produto, serviço ou empresa. Um exame que tirasse partido de tais habilidades talvez fosse mais eficiente que um exame judicial, fundamentado nos princípios do direito, ou ainda que um exame marcário, que no Brasil é feito por profissionais de formação muito diversa.

No caso do design de produto, o silêncio a respeito da proteção a produtos artesanais também revela uma importante premissa da lei de propriedade industrial brasileira: apenas são dignos de proteção os produtos resultantes de processos mecânicos ou automatizados de produção. Na legislação comum europeia, os artigos de artesanato são considerados produtos

passíveis de proteção como desenho ou modelo industrial.<sup>83</sup> Em outros países da América Latina, como apontam Greffe e Greffe, as leis de desenhos e modelos que protegem a criação artesanal demonstram um especial interesse na medida em que o artesanato é “um fator de desenvolvimento social e econômico muito importante na região, que depende em larga medida de uma proteção jurídica apropriada” (GREFFE; GREFFE, 2008, p. 1020, tradução da autora).<sup>84</sup> No Brasil, dados coletados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>85</sup> apontam para uma grande relevância econômica do artesanato, empregando cerca de 8,5 milhões de pessoas e movimentando cerca de R\$ 50 bilhões por ano.

A exclusão dos produtos artesanais na prática de concessão de registros do INPI foi comentada na subseção sobre fabricação industrial, na seção precedente deste texto, e ela revela a preponderância do racionalismo de herança modernista nos debates sobre a relação entre produção artesanal e industrial que tanto foi capaz de estruturar o pensamento nacional sobre desenho industrial a partir de meados do século XX no Brasil.<sup>86</sup> Segundo a WIPO (2016b, p. 3), “um artesão que detenha os direitos sobre um desenho ou modelo incorporado numa obra artesanal pode impedir que outras pessoas produzam, importem, vendam, ou distribuam produtos parecidos com o desenho ou modelo protegido ou muito semelhante”, o que poderia potencializar ainda mais a exploração econômica do artesanato no Brasil, oferecendo maior segurança jurídica e incentivo à inovação para os artesãos brasileiros.

Ainda sobre o design de produto, a legislação brasileira de desenhos industriais, ao salientar apenas os aspectos visuais da forma, acaba por omitir se elementos como cores e materiais são relevantes para a análise das configurações aplicadas a produtos. Outras legislações internacionais consideram mais que a forma ou a volumetria dos produtos na apreciação de seus desenhos. A legislação japonesa, por exemplo, fala de “forma, padrões ou cores, ou qualquer combinação dos mesmos” (JAPÃO, 1959, s/p). A legislação da União Europeia (2001, s/p) fala em “linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais”. Nas práticas de exames desses países, apenas variações pontuais nas cores, nos materiais ou nas

---

<sup>83</sup> Ver art. 1º da Directiva 98/71/Ce do Parlamento Europeu e do Conselho de 13 de outubro de 1998 relativa à proteção legal de desenhos e modelos

<sup>84</sup> No original: “Finalement, il convient de noter que, en Amérique latine, les lois de dessins et modèles ont un rôle social très important dans la mesure où elles s'intéressent, de manière expresse, à la création artisanale. Cette activité est un facteur de développement social et économique très important dans la région, qui dépend dans une large mesure d'une protection juridique appropriée”.

<sup>85</sup> Ver matéria publicada pelo Estadão em 2012, disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/blogs/sua-opportunidade/artesanato-movimenta-r-50-bi-por-ano-no-brasil/>>. Acesso em: 20 maio 2019.

<sup>86</sup> Sobre esses debates, ver Souza Leite (2007).

texturas não são capazes de imprimir originalidade nos desenhos industriais, assim como no Brasil também não o são. Mas a consideração desses elementos em separado, num conjunto de elementos que compõe cada um dos projetos de desenho industrial registráveis, pode trazer mais acuidade à apreciação de originalidade de produtos que competem entre si num mesmo mercado, ainda que haja nessa avaliação uma preponderância da avaliação da forma plástica.

Com relação aos outros campos de projeto mencionados por Buchanan (1992, 2016), ainda é bastante incipiente a proteção ao design de interfaces e ao design de serviços. No caso do design de interfaces, é recente a proteção às interfaces digitais, como veremos no próximo capítulo, contudo ela se reduz aos aspectos gráficos e estáticos das mesmas, não levando em consideração nem sua noção de conjunto nem seus princípios interativos.

No caso do design de serviços, o mais recente dos campos, sua proteção ainda se apresenta como um grande desafio. Atualmente, há um impedimento legal à proteção industrial como patente dos esquemas, planos, princípios ou métodos, sejam eles comerciais, contábeis, financeiros, educativos, publicitários, de sorteio e de fiscalização, expresso na alínea III do art. 10 da LPI. Uma proteção com teor de propriedade industrial ao design, em sua aproximação com as teorias e métodos de gestão e voltado para o planejamento das organizações ou mesmo das experiências humanas, aparece ainda num horizonte muito longínquo, além de requerer mudanças profundas no funcionamento de diversos institutos jurídicos existentes na atualidade.

Por fim, sobre a evolução da prática profissional de design como um todo, ainda há espaço para debate sobre temas como a influência das novas tecnologias de produção e de projeto nas atuais práticas de exame e mesmo na legislação de propriedade industrial vigente. Este assunto será conduzido no próximo capítulo, por meio de conjecturas e ficções especulativas, como veremos a seguir.

Este capítulo evidenciou, assim, que o instrumento jurídico dos desenhos industriais na atual legislação de propriedade industrial não foi capaz de acompanhar a evolução do campo do design em suas mais diversas áreas de atuação: nem o design de serviços nem o design de interação conseguem proteções adequadas na atual LPI. Sobre os resultados de projeto, tanto do design gráfico quanto do design de produto, relacionados às atuais categorias legais da configuração ornamental e do conjunto ornamental de linhas e cores, ainda há espaço para uma melhor adequação dos requisitos de proteção. Sugere-se aqui que conceitos como fabricação industrial, ornamentalidade, originalidade e funcionalidade, que servem como balizadores dos critérios de concessão do registro de desenho industrial, sejam analisados à luz de uma prática mais contemporânea de design.

Sobre o conceito de ornamentalidade, sugere-se que sua análise seja pautada pela combinação dos fatores visualidade, não funcionalidade e uso intencional de uma linguagem plástico-formal. A análise de visualidade deve recair sobre a visibilidade da configuração externa do objeto em condições normais de uso, na aparência global que este objeto apresenta. A não funcionalidade, por sua vez, deve ser resultante da combinação de teorias como a da multiplicidade de formas, da causalidade e da intenção do designer, e, sempre que possível, com informações de uso, comercialização e publicidade do produto. Para verificação do uso intencional de uma linguagem plástico-formal, recomenda-se que seja investigado se houve intenção de comunicar, através da forma do produto, determinadas características plásticas relacionadas a conceitos, estilos, linguagens ou culturas de projeto.

Sobre o conceito da originalidade, sugere-se que sejam consideradas as noções de diferenciação, distância mínima do estado da técnica; não obviedade; dificuldade criativa; inventividade estética; caráter singular; esforço pessoal de criação por parte do autor; e contribuição mínima ao fundo de comércio e ao patrimônio das formas plásticas aplicadas à indústria.

Por fim, sobre o conceito de fabricação industrial, recomenda-se que sejam levadas em consideração as novas formas de produção industrial e a capacidade contida no desenho industrial de que o objeto por ele protegido possa ser plenamente reproduzível. Como será visto no próximo capítulo, as novas tecnologias de manufatura avançada têm aproximado da reproduzibilidade completa uma série de objetos antes considerados de difícil produção seriada.

#### 4 CONJECTURANDO FUTUROS PARA A RELAÇÃO ENTRE DESIGN E PROPRIEDADE INTELECTUAL

Este capítulo traz um esforço especulativo para antecipar questões futuras relacionando propriedade intelectual e design. Trata-se de uma metodologia desenvolvida com o propósito de tensionar assuntos sensíveis que se encontram no vértice de novos métodos de produção trazidos pela quarta Revolução Industrial, não mais marcada pela produção em série e em massa, como foi a produção a partir da Primeira Revolução Industrial até meados do século XX. Para a Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial (ABDI):

As 3 primeiras revoluções industriais trouxeram a produção em massa, as linhas de montagem, a eletricidade e a tecnologia da informação, elevando a renda dos trabalhadores e fazendo da competição tecnológica o cerne do desenvolvimento econômico. A quarta revolução industrial, que terá um impacto mais profundo e exponencial, se caracteriza, por um conjunto de tecnologias que permitem a fusão do mundo físico, digital e biológico (ABDI, s/d, s/p).

Ao tangenciar questões como inteligência artificial, fabricação digital, realidade virtual, privacidade de dados, coautoria e customização em massa, as ficções aqui desenhadas estão investidas de um esforço de antecipação de futuros possíveis para as relações entre design, direitos autorais e direitos industriais. São ao todo três seções principais estruturadas da seguinte maneira: (1) uma breve introdução sobre as atuais dinâmicas de produção industrial; (2) três ficções que interseccionam temas industriais contemporâneos com a propriedade intelectual e por fim, (3) alguns comentários gerais sobre o capítulo. A segunda parte é estruturada assim: primeiramente, ficções antecipam situações de exame para casos particulares de projeto envolvendo concessão, nulidade ou disputa de direitos em propriedade intelectual; depois, há um debate sobre os direitos de autor e de propriedade industrial que emergem de cada ficção, bem como questões secundárias que afetam a discussão dos casos.

Nas ficções, há uma grande liberdade de narração, e todos os nomes, datas, ilustrações e eventos citados são hipotéticos e fabulativos. O objetivo principal é o de conjecturar, ou, como dito na introdução da presente tese, de lançar conjuntamente uma série de ideias capazes de levantar possibilidades alternativas para fatos cotidianos, de colocar às situações narradas a pergunta “e se?”. Essas conjecturas partem das noções de futuro, fabulação, ficção e crítica de campos contemporâneos dentro e fora do design que exploram as potências da

imaginação e da criação de narrativas para a proposição de trajetórias antecipadas ou alternativas.

Dois desses campos capazes de fornecer um prolífico suporte para o conceito de conjectura surgiram de um movimento crítico interno ao campo do design e são denominados como Design Crítico e Design Especulativo. Para o designer e pesquisador britânico, professor no Royal College of Arts, James Auger (2013), as atividades decorrentes das práticas de Design Crítico e Design Especulativo têm em comum três aspectos: (1) a remoção das constrictões do setor comercial que definem os processos normativos de design; (2) o uso de modelos e protótipos como cerne da pesquisa; e, por fim, (3) o uso da ficção como meio de apresentação de produtos, sistemas ou mundos alternativos.

Para o autor, esses campos têm ainda em comum um deslocamento em direção a uma maior acessibilidade do público geral aos debates sobre a tecnologia, que muitas vezes seguem restritos aos especialistas. Auger (2013) aponta também a existência de outros campos e práticas relacionadas ao Design Crítico e ao Design Especulativo, tais como: as Ficções de Design (*Design Fictions*) e o Design Discursivo. As primeiras se valem de recursos tão diversos como vídeos, protótipos e fanzines, além da ideia de que os futuros podem ser modelados, fabricados e editados. Já o Design Discursivo teria o propósito da criação de objetos com a finalidade primordial de comunicar ideias e fomentar discursos.

Outro pesquisador britânico que se interessa pelos estudos, especialmente taxonômicos, das práticas de Design Crítico e Especulativo é o professor da Central Saint Martins, em Londres, o designer Matt Malpass. Para Malpass (2013), a perspectiva crítica no design permeia quadros científicos, disciplinares, profissionais e sociais e está majoritariamente ancorada no papel do design de produto para uma interpretação contra-hegemônica do design.

No caso do Design Especulativo, que, como aponta o professor do Programa de Mídia Digital no Georgia Institute of Technology, Carl DiSalvo (2014), está muito ancorado nos trabalhos de Auger (2013), o foco principal é, além de imaginar futuros ou presentes alternativos, instanciar futuros de maneira que projete as pessoas dentro deles. DiSalvo (2012) aponta ainda que uma característica comum nos trabalhos de Design Especulativo e Crítico é o uso de “meios projetuais para expressar previsões de maneira atraente, algumas vezes

provocante, com o propósito de engajar audiências para a consideração daquilo que poderia ser” (DISALVO, 2012a, p. 109, tradução da autora).<sup>87</sup>

Além do engajamento de audiências, DiSalvo (2009) acrescenta ainda um objetivo às práticas contemporâneas de design: a Construção do Público, no sentido que a esfera pública é construída de maneira a trazer consigo e através de si questões comunicadas por pessoas. Em DiSalvo (2009,2014), o entendimento de público é amplo, inclusivo e múltiplo, e na sua construção participam os produtos e processos de design capazes de tornar visíveis questões locais. Essa abordagem é particularmente útil quando se pensa que os produtos teóricos do campo do design são capazes de fornecer subsídios para a construção e formação de assuntos públicos nas mais diversas esferas da *Res pública*, como os espaços públicos, as instituições públicas, a legislação, a comunicação pública, entre muitos exemplos possíveis.

Nota-se, tanto no Design Especulativo quanto no Design Crítico, um pensamento que é bastante profícuo quando se considera alternativas para o *modus operandi* projetivo tradicional nos métodos de design convencionais – o de que o design deve ultrapassar a barreira da solução de problemas para começar a atuar na fronteira da imaginação, como apontam Dunne e Raby (2013). Para esses autores, quando designers se afastam da noção da prática de design como exclusivamente solução de problemas, não se aproximam apenas do desafio da formulação desses problemas, mas também tangenciam futuros preditivos. Em vez de predição ou previsão de um só futuro ou de mapear tendências, Dunne e Raby (2013) sugerem a ideia de futuros possíveis – ativáveis pela pergunta “e se?” –, utilizáveis para melhor compreender o presente e debater sobre os desejos das pessoas e sobre as limitações do hoje. A natureza dessa especulação é, segundo Dunne e Raby, provocativa, intencionalmente simplificada, imaginativa e ficcional. Tenta-se evitar a pergunta “como as coisas devem ser?” para debater com mais liberdade “como as coisas podem ser”.

Nesse sentido, outro conceito bastante profícuo para a ideia de conjecturas é o formulado pela professora e diretora do laboratório *Tactile and Tactical Design* da Universidade de Washington, nos Estados Unidos, Daniela Rosner (2018a). Trata-se do conceito de fabulação crítica, que se interessa em colocar a fabulação em primeiro plano nas práticas de design, como uma maneira de redefini-lo e de investigar quais mundos são possíveis, isto é, quais futuros e presentes seriam possíveis uma vez animadas as histórias omitidas pelas culturas tecnológicas contemporâneas. Rosner (2018b) resgata ainda a

---

<sup>87</sup> No original: “All of these, I maintain, can broadly be considered as kinds of speculative design because what is common across this work is the use of designerly means to express foresight in compelling, often provocative ways, which are intended to engage audiences in considerations of what might be.”

etimologia latina da palavra *fābulāt* (relacionada à fábula ou ao mito), aproximando-a de sua raiz *fābulārī* (relacionada àquilo que é dito).

A fabulação, em Rosner (2018b), aponta para a ideia de que é possível brincar, rearranjar os elementos básicos de uma história, rerepresentar as sequências de eventos, criando então histórias divergentes sobre o que poderia ter sido feito, dito ou acontecido no presente. Numa definição mais precisa, as fabulações críticas são

[...] intervenções teóricas que mudam abordagens de criação de coisas na vida cotidiana ao propor que investigadores reimaginem técnicas de design estabelecidas [...] como ferramentas para analisar tempos e lugares onde o que está por vir pode ainda ser de outra maneira (ROSNER, 2018a, p. 3176, tradução da autora).<sup>88</sup>

Por sua vez, a fabulação crítica em Rosner (2018a, 2018b) aproxima-se do conceito da bióloga norte-americana Donna Haraway de fabulação especulativa (SF, de *Speculative Fabulation*, equivalente, para a autora, à expressão francesa *Narration Speculative*). Haraway (2011, 2013, 2016) usa a sigla SF como um signo polivalente para categorias superpostas, tais como: Ficção Científica (*Science Fiction*), Fato Científico (*Science Fact*), Fabulação Especulativa e Até Então (*So Far*). Especificamente o conceito de Fabulação Especulativa, em Haraway, está intimamente ligado às práticas de “contação de histórias” das pessoas em geral – não necessariamente escritores profissionais. A fabulação, no sentido dado pela autora, seria uma espécie de ação, de fabricação – a fábula como uma criação de mundos cheios de imaginação.

A sigla converte-se em uma figura ubíqua, segundo Haraway (2016): uma lista giratória que rotaciona e alterna as palavras e imagens que acoberta uma semente germinativa. No símbolo SF haveria um triplo sentido de figuração: (1) como um método de rastreamento, em que se busca debulhar as fibras de eventos e práticas densamente imbricados; (2) como uma “figura de cordas”, como o arranjo dessas fibras, que não é o rastreamento, mas, sim, a coisa em si, o padrão, a montagem; (3) como um movimento de passar e receber, fazer e desfazer, seguir fluxos e soltá-los, como prática e processo, como andamento contínuo.

Esse sentido de andamento contínuo, ou *ongoingness*, expressa com bastante fidelidade a relação teórica composta pela autora entre tempo e ficção e fabulação. Nele, o sentido de tempo aproxima-se de dois conceitos filosófico-antropológicos: o de Kainos e o de

---

<sup>88</sup>No original: “Critical fabulations are theoretical interventions that shift approaches to making things in everyday life by proposing that investigators reimagine established design techniques (such as the probes of chapter 2) as tools to analyze times and places where what is yet to come might still be otherwise.”

país. *Kainos*<sup>89</sup>, o tempo grego dos começos, do novo, da invenção, da incompletude – tempo que em nada se assemelha às noções convencionais de passado, presente e futuro. Para Haraway (2016), *Kainos* é uma espessa presença permeada de memórias e de heranças; uma infusão de diversas temporalidades e materialidades que deve ser constantemente agitada, turbilhonada. Já o sentido de país é retomado em Donna Haraway (2011) a partir dos estudos da antropóloga Deborah Bird Rose (2004) com povos aborígenes do norte da Austrália, no entorno do Victoria River District.

Segundo Haraway (2011), nesse caso, o sentido de tempo se relaciona com o de cuidado, de responsabilidade, de prestação de contas: um sentido não teleológico de tempo no qual as pessoas, atentas ao passado, colocam nele a responsabilidade pelo cuidado contínuo com o presente e com as gerações por vir. Em oposição, nas sociedades europeias informadas por um sentido cristão de temporalidade, as pessoas se orientariam em relação ao futuro, considerando o passado como algo superado, suplantado, e o presente como ponto de transição em direção ao que virá, seja o futuro redenção ou destruição.

Tanto em Haraway (2011, 2013 e 2016) como em Rosner (2018a, 2018b), o uso da fabulação é, não o reflexo de uma permissividade para a escrita do irreal, mas uma potente metodologia para costurar conhecimentos, eventos e contribuições (artísticas, literárias e científicas) e levantar possibilidades alternativas presentes e futuras para os fatos cotidianos.

No caso das conjecturas sobre futuros possíveis ou prováveis, tendo em vista as relações entre design e propriedade intelectual, todos os conceitos expostos permitem especular, fabular e criticar explorando realidades possíveis para diferentes desfechos de exame e entendimento capazes de pautar decisões e dinâmicas de propriedade intelectual.

A palavra conjectura vem do latim *cum jacere*, “lançar com”, contudo as ideias aqui lançadas não se projetam para um ponto determinado, onde o curso das ações estará determinado pelo momento cronológico que o antecede, de maneira calculada, intencionada. As ideias são lançadas juntas, sobrepostas, ao mesmo tempo e nos muitos tempos kainológicos, num momento de andamento contínuo, no *ongoingness* de Haraway (2016). O propósito não é a ação em si, mas o debate, a reflexão. É o que veremos a seguir, nas próximas seções deste capítulo.

---

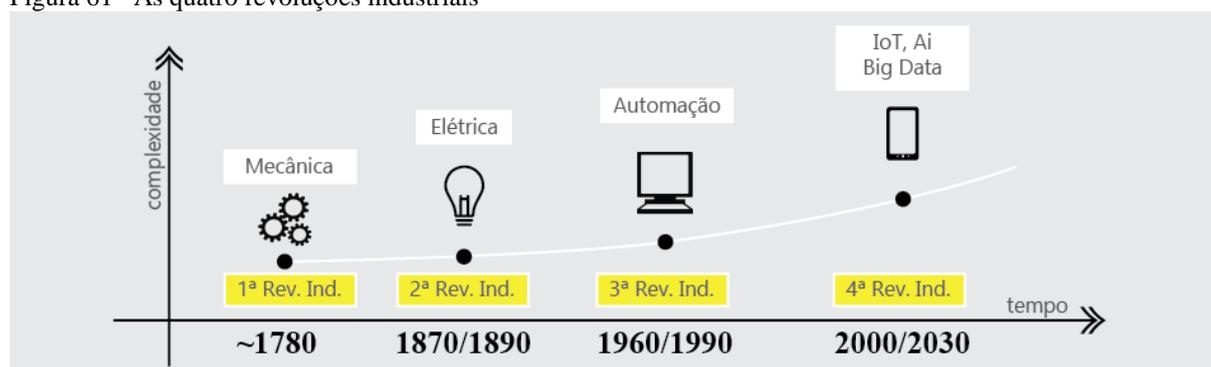
<sup>89</sup> Não confundir *Kainós* (καίνος) com *Kairós* (καιρός). Segundo Liddell e Scott (1940), *Kainós* significaria novo, fresco, recentemente feito, inventado. Já *Kairós* evocaria o tempo frequente ou o tempo crítico, a oportunidade, a temporada. Ver: LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon; Machine readable text*. Oxford: Trustees of Tufts University, 1940. Disponível em: <<http://perseus.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/>>. Acesso em: 13 set. 2018.

#### 4.1 Novos pressupostos da produção industrial

Os termos “indústria 4.0” e “quarta revolução industrial” têm sido muitas vezes usados como sinônimos na literatura não especializada, mas a literatura especializada mostra certa diferenciação entre as duas expressões.

Para Furtado (2017), o termo indústria 4.0 surgiu em 2011, na feira Hannover Messe de tecnologia industrial. Desde então, tem sido utilizado para denominar o aumento de competitividade industrial por meio da aplicação de novas tecnologias manufatureiras, mesmo sem haver consenso sobre quais tecnologias são essenciais para definir essa nova fase da indústria. Uma lista não extensiva dessas tecnologias inclui sistemas ciber-físicos, análise de grande quantidade de dados (*big data*), Internet das Coisas (IoT), Internet dos Serviços (Ios), Inteligência Artificial (AI), impressão 3D e realidade aumentada ou virtual.

Figura 61– As quatro revoluções industriais



Fonte: A autora, com base em Dombrowski e Wagner (2014) e ABDI (s/d).

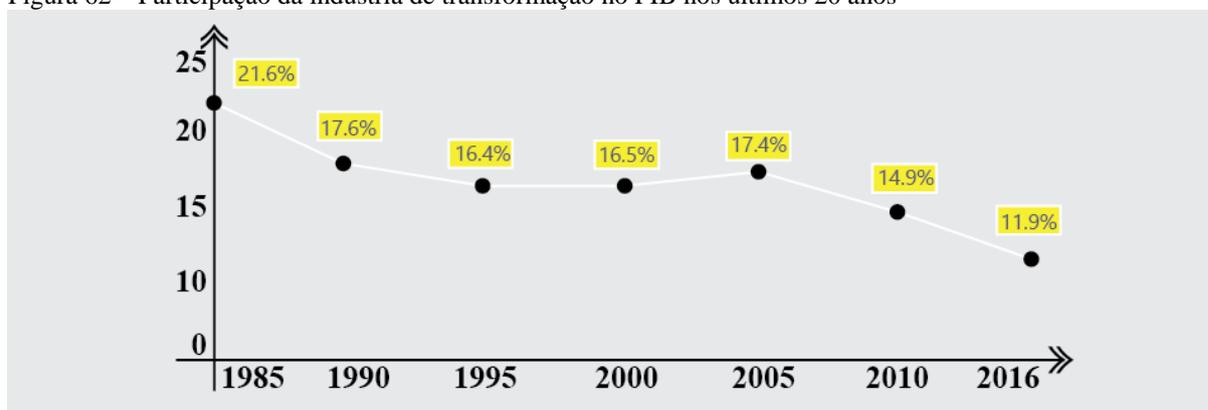
Segundo Dombrowski e Wagner (2014), o termo revolução industrial se refere às mudanças nos sistemas tecnológicos, mas também econômicos e sociais. Na indústria, são focadas as mudanças nas circunstâncias de trabalho, nas condições de vida e na prosperidade financeira. Para esses autores, a Primeira Revolução Industrial, iniciada em meados do século XVIII na Inglaterra, teve como pivô tecnologias como a máquina a vapor e o tratamento do aço, mas também trouxe mudanças como as migrações para os centros urbanos, o crescimento populacional mundial, entre outros. A Segunda Revolução, já no século XIX, foi motivada pelo desenvolvimento da energia elétrica e das operações automatizadas na produção, impactando as comunicações, os transportes e a qualidade de vida das pessoas. A Terceira Revolução Industrial, para Dombrowski e Wagner (2014), está conectada à invenção do microchipe em 1971, ao surgimento do computador pessoal e ao aumento da produtividade

industrial, o que reduziu os custos de trabalho e alterou a dinâmica do trabalho nas organizações e nas empresas. A ABDI (s/d) acrescenta à Terceira Revolução Industrial o impacto das tecnologias da informação.

Por fim, a Quarta Revolução Industrial é caracterizada por um alto grau de complexidade, com integração de processos de produção em rede, customização, mesmo na produção em massa, sistemas ciber-físicos e processos decisórios descentralizados e baseados em dados. Para muitos autores, essa Revolução Industrial ainda não começou, mas está prevista para meados de 2030, e é a primeira vez que uma revolução industrial é premeditada, e não observada a posteriori (HERMANN et al., 2015; DOMBROWSKI, WAGNER, 2014).

Os dois conceitos – indústria 4.0 e Quarta Revolução Industrial – apresentam muitas convergências, sobretudo quando descrevem os processos de produção que passarão a ganhar destaque nessa nova etapa industrial. Entre as características mencionadas como convergentes por Daudt e Willcox (2016), está a resposta rápida às demandas dos consumidores e às condições de oferta de insumos, reduzindo os ciclos de projeto dos produtos e permitindo uma organização mais flexível da produção. Furtado (2017) menciona, nesse contexto, a promessa da indústria 4.0 de produção de lotes unitários a custos competitivos, ou seja, de produtos únicos e customizados para atender a novos padrões de consumo emergentes.

Figura 62– Participação da indústria de transformação no PIB nos últimos 20 anos



Fonte: A autora, com base em CNI (2017) e ABDI (s/d).

No caso brasileiro, surgem algumas dúvidas sobre como o país poderia realizar uma transição para essa nova Era industrial. Para a Confederação Nacional da Indústria – CNI (2017), os segmentos industriais com maiores dificuldades para realizar essa transição, especialmente no que diz respeito à inovação em produtos, estão ligados à Indústria de Processo Contínuo – como a indústria alimentícia, química, farmacológica, petróleo e biocombustíveis, metalúrgica, as quais concentram, por sua vez, a maior parte da influência sobre o Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro. Furtado (2017) questiona se a indústria

brasileira, dada a modéstia dos seus esforços tecnológicos, possui os meios técnicos e econômicos necessários para desenvolver as tecnologias típicas da manufatura avançada. A ABDI (s/d) acrescenta aos desafios para ingresso do país na Quarta Revolução Industrial a diminuição, nos últimos anos, da participação do setor industrial no PIB (ver Figura XX).

O CBD (2014), em seu *Diagnóstico do Design Brasileiro*, tendo em vista o papel do design no mercado brasileiro e internacional e a crescente desindustrialização dos últimos anos, aponta para a necessidade de adoção de novas estratégias que impulsionem a participação dos setores mais intensivos em tecnologias nas exportações. Para a instituição, o design tem um papel fundamental como elo entre a indústria e o mercado, contribuindo para a elevação da taxa de exportação e, assim, o aumento da força econômica do país.

Em seu prognóstico para aumentar as oportunidades de introdução de novas tecnologias relativas à manufatura digital e à informação e comunicação, o CBD recomenda uma maior aproximação dos designers dos temas relativos à propriedade industrial: “por se tratarem de temas de vanguarda quando o assunto é tecnologia, dados sobre os ramos da proteção do direito da propriedade industrial devem ser objeto de atenção do designer” (CDB, 2014, p. 84).

Por outro lado, nota-se que, com a evolução das tecnologias de informação e comunicação, emerge também uma tendência contemporânea de desenvolvimento de sistemas alternativos à propriedade industrial, como os *creative commons*, o design livre e o *open design*.<sup>90</sup> Hoje, esses sistemas coexistem com o de propriedade industrial, mas com propósitos e alcances diferentes. A presente tese, no entanto, foca mais na interface das novas tecnologias com os sistemas tradicionais de propriedade intelectual, como será visto adiante.

Os desafios impostos à indústria nacional para que haja transição para um modelo de manufatura avançada são vistos por algumas entidades, a exemplo da Firjan (2019) e da ABDI (s/d), também como oportunidade de realizar saltos, pulando desenvolvimentos e estágios que ocorreram em outros países. Assim, seja por interesse de desenvolvimento na indústria nacional, seja para acompanhar as tecnologias internacionais, faz-se necessário que a agenda da manufatura avançada seja também encarada pelo sistema de propriedade industrial. Seguindo esta necessidade, foram desenvolvidos os casos fictícios apresentados a seguir.

---

<sup>90</sup> *Creative Commons* é um tipo de licença que permite cópia e compartilhamento de conteúdo, onde o autor pode decidir sobre a permissão de cópia em algumas circunstâncias. A licença e a ONG que lhe é homônima foram criadas em 2001 por Lawrence Lessig. Já design livre é um processo de projeto colaborativo que se orienta à inovação aberta, sem barreiras geralmente colocadas pela detenção de direitos exclusivos. O *Open design*, por sua vez, é um tipo de movimento que prega o desenvolvimento de produtos e sistemas por meio de informação pública e compartilhada. O termo tomou vulto em 1999 com a criação da ONG Open Design Foundation.

## 4.2 Inteligência Artificial

Figura 63– Ilustração caso ficcional 01: inteligência artificial, design e propriedade intelectual.



*Ficção 01: Uma determinada empresa de calçados (nome fantasia Zaponi) fez o depósito no INPI de um sapato criado usando um tipo de inteligência artificial chamado Generative Adversarial Networks (GANs), que, por meio de redes neurais, é capaz de gerar imagens realistas de objetos a partir de um conjunto de dados definido. A base de dados usada para a criação deste sapato contém cerca de 50.000 imagens catalogadas de calçados comercializados por essa empresa – alguns deles de fabricação própria, com registros de desenho industrial expedidos pelo INPI e ainda vigentes, outros de fabricação de terceiros, nem todos com registros de desenho industrial e muitos com licenças de direitos de uso não especificadas. Consta no relatório descritivo que o sapato depositado sob o nº BR302027XXXXX é o resultado visual da combinação dos elementos dos calçados com maior sucesso de vendas na plataforma e-commerce da empresa Zaponi. Tanto o algoritmo quanto a rede generativa que foram capazes de criar o projeto do sapato BR302027 XXXXX são de propriedade da Zaponi. O examinador do depósito não encontrou, no banco de imagens apontado no relatório descritivo, nenhum outro sapato cuja configuração externa global coincida completamente com a aparência visual do sapato nº BR302027 XXXXX. A apresentação das figuras e os documentos do depósito estão em total conformidade com as instruções normativas vigentes no momento do depósito.*

**Pergunta: O que está em jogo na concessão deste registro de desenho industrial?**

#### 4.2.1 Apontamentos para discussão

Antes de começar a análise de registrabilidade do depósito acima mencionado, analisemos quais elementos afetam os critérios de concessão do desenho industrial em questão. Entre os principais elementos da narrativa estão: (1) o sapato depositado sob o nº BR302027 XXXXX, sua configuração externa, visualidade, novidade e originalidade; (2) a empresa titular do depósito, Zaponi; (3) a autoria do projeto do sapato, atribuída à inteligência artificial do tipo GANs; (4) a base de dados acessada para a criação do referido sapato; (5) as fotografias dos calçados contidos na base de dados; (6) os calçados representados pelas fotografias, seus autores e os detentores dos direitos de propriedade intelectual que lhes são relacionados.

Há uma probabilidade de que o sapato BR302027XXXXX contenha parte de obra protegida seja por direito de autor, seja por propriedade industrial. A complexidade de uma concessão de direito de exclusivo<sup>91</sup> na propriedade industrial que infrinja a propriedade intelectual de outrem é então revelada nas possibilidades de violação dos direitos autorais e de crimes contra a propriedade industrial. Para analisar a infringência desses direitos, é necessário levar em consideração as especificidades de cada um dos direitos envolvidos no caso. Vejamos:

#### 4.2.2 Direitos Industriais Incidentes

Para a averiguação de registrabilidade do sapato BR302027XXXXX, é preciso levar em consideração não só os requisitos para concessão do registro de desenho industrial no Brasil<sup>92</sup>, mas também as condições de manutenção desse registro, uma vez emitido o certificado e publicada sua concessão na Revista de Propriedade Intelectual (RPI) do INPI.

Se o referido sapato não incorpora de maneira global a aparência visual de nenhum outro calçado compreendido no estado da técnica<sup>93</sup>, seja no banco de dados que alimentou sua criação por meio de inteligência artificial, seja nos diferentes meios físicos e eletrônicos disponíveis ao examinador do objeto, em data que antecede o depósito (incluindo bancos de registros de escritórios de propriedade industrial nacional e internacionalmente), é possível que ele seja considerado novo. Se, além de não incorporar globalmente a aparência de outro calçado disponível no estado da técnica, ele ainda resulte numa configuração visual distintiva em relação a objetos similares que lhe são anteriores, este sapato pode ainda ser considerado, além de novo, original. Como versa o art. 97, a originalidade pode, em efeito, advir da combinação de elementos conhecidos – no caso do sapato BR302027XXXXX, os elementos conhecidos seriam as partes ou aspectos formais presentes nos outros sapatos coletados no banco de imagens. Há que observar se nesse caso específico, haveria um limite para esse aproveitamento de elementos conhecidos.

---

<sup>91</sup> Direito de exclusivo ou direito de monopólio são as expressões corriqueiramente usadas para expressar a concessão de exclusividades de exploração comercial dos direitos intelectuais (ASCENÇÃO, 2002).

<sup>92</sup> Tais requisitos foram apresentados na seção 3.2 do capítulo precedente.

<sup>93</sup> Ressalvadas as exceções de novidade dispostas no art. 96 da LPI, como o período de graça e o depósito inicial da prioridade unionista apresentada.

Em adição, se o sapato em cotejo respeitar as condições de conformidade (quanto ao artigo 100 da LPI e às normas de apresentação do depósito), não haverá indeferimento do pedido de registro.

Por fim, se o depósito do pedido contiver requerimento, relatório descritivo, reivindicações, desenhos ou fotografias, comprovante de pagamento da retribuição correspondente e todos os dados estiverem em conformidade com as condições estabelecidas pelo INPI, não havendo variações configurativas sujeitas a exame, é possível que seja, finalmente, concedido o registro BR302027XXXXX.

Contudo, após a concessão e referente publicação do registro, pode acontecer de esse registro sofrer processo administrativo de nulidade, por incorporar, não globalmente, mas parcialmente, registro de desenho industrial de terceiros, sobretudo se não resultar alteração substancial nas características distintivas preponderantes de forma quando da incorporação parcial. Portanto, havendo algum registro de calçado, solado, cabedal, salto, gáspea ou parte de calçado que seja similar a ponto de não haver distanciamento visual do sapato BR302027125801, este pode ter seu registro considerado nulo, desde que seguidos os ritos estabelecidos no capítulo VII, seção III, do título II da LPI. Sendo comprovada a anterioridade, mesmo que sem registro, em processo administrativo de nulidade movido seja por terceiros, seja pela administração pública, o registro BR302027XXXXX concedido ao referido sapato pode também ser declarado nulo.

#### 4.2.3 Direitos Autorais Incidentes

Ainda sobre a averiguação de registrabilidade do sapato BR302027XXXXX como desenho industrial, o exame contaria ainda com a análise de incorporação de elementos conhecidos. O Manual de Desenhos Industriais (INPI, 2019), em seu item 5.5.5 prevê que, nas situações em que o desenho industrial requerido reproduzir a imagem de terceiros ou incorporar elementos conhecidos – personagens, obras artísticas etc. – cuja propriedade não seja do autor ou do requerente, o pedido deve ser instruído com a autorização de uso. Não apresentada a autorização no pedido, é formulada exigência na etapa de exame técnico solicitando a apresentação do referido instrumento jurídico.

Isso quer dizer que, além da possibilidade de infringir outro registro e sofrer processo administrativo de nulidade, como exposto na seção anterior, o registro de desenho industrial pode ainda ferir outros direitos intelectuais, se não contiver autorização de uso. Mas que

outros direitos intelectuais podem ser levados em consideração na análise do referido sapato? É possível que haja, por exemplo, direitos de autor incidentes?

Segundo o artº7 da Lei de Direitos Autorais (LDA), “são obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro” (BRASIL, 1998). A LDA de 1998 é influenciada, por sua vez, pelo Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (TRIPs), incorporado, no Brasil, pelo Decreto nº 1.355, de 1994, que promulga a ata final da Rodada Uruguaí de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT<sup>94</sup>. TRIPs é um dos acordos integrantes da Rodada Uruguaí, e dispõe, segundo Lampreia:

[...] sobre a aplicabilidade dos princípios básicos do Gatt e dos acordos internacionais sobre propriedade intelectual; estipula os direitos de propriedade intelectual considerados adequados; determina medidas consideradas eficazes para fazer cumprir aqueles direitos; prevê mecanismos para a solução multilateral de controvérsias; e contém disposições transitórias, especialmente com relação à data de implementação do acordo (LAMPREIA, 1995, p. 248).

No que concerne aos direitos de autor e direitos conexos, TRIPs, por sua vez, remete à Convenção de Berna, em sua última revisão de 1971, da qual o Brasil é país signatário e que prevê, em seu artigo 2º, a proteção às obras de arte aplicada, estando estas incluídas no conceito de obras artísticas e literárias. As obras de arte aplicada, como aponta o Decreto nº 75.699, de 1975, que promulga a Convenção de Berna em território nacional, fazem parte dos exemplos não exaustivos das produções do domínio literário, científico e artístico que fazem jus à proteção dos direitos de autor. Portanto, é justificável dizer que, para projetos de calçados como o sapato BR302027XXXXX, pode haver direitos de autor referentes a obras de arte aplicada.

O conceito de obra de arte aplicada, como aponta Lara (2015), tem sido bastante questionado, em razão da falta de clareza do seu escopo e do comum emprego da expressão arte aplicada, dentro da doutrina jurídica, como sinônimo para desenho industrial. Segundo a autora, há “uma tendência legislativa de se referir à criação de forma ornamental destinada à indústria como Arte Aplicada quando se pretende analisá-la sob seu aspecto artístico, e como

---

<sup>94</sup> GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) ou Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio foi um grande acordo internacional de 1947 que visava promover o comércio internacional entre seus 23 membros signatários (entre os quais, por exemplo, Brasil, Bélgica, Canadá, França e Estados Unidos). A partir de 1986 a Rodada Uruguaí passou a suceder o GATT, e as negociações se estenderam até 1994. Os encontros culminaram na criação da Organização Mundial do Comércio (OMC) e em diversos acordos multilaterais, entre eles, o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (TRIPs).

desenho industrial quando ela é avaliada em relação à sua aplicação industrial” (LARA, 2015, p.498).

Para a Organização Mundial da Propriedade Intelectual, as obras de arte aplicadas dentro da Convenção de Berna (1971) abrangem as “contribuições de ordem artística que sejam fornecidas pelos autores de desenhos ou de modelos na bijuteria (sic), na joalheria, na ourivesaria, nos mobiliários, nos papéis pintados, nos ornamentos, no vestuário, etc.” (OMPI, 1980, p. 18). Essa explicação oferecida pela OMPI à guisa de definição é, no entanto, abrangente o suficiente para abarcar diferentes obras intelectuais, e não exaustiva, para permitir que as legislações nacionais ditem as condições de proteção, considerando especialmente as divergências de tratamento que cada país signatário da Convenção de Berna pode dar à questão. Entre as divergências principais estão a cumulatividade entre direito de autor e direito industrial, a duração da proteção, e a possibilidade de amparar tanto obras artesanais quanto obras produzidas por meio de processos industriais.

No Brasil, a lei de direitos autorais que vigorou antes da assinatura de TRIPs, a Lei nº 5.988 de 1973, era explícita quanto à proteção das obras de arte aplicada, citando-as diretamente no art. 6º, XI<sup>95</sup>. Já a LDA de 1998 não é explícita quanto à proteção de obras de arte aplicada, mas não as exclui expressamente, posto que as mesmas podem ser entendidas como ainda tuteladas, tendo em vista o rol das obras protegidas e enunciadas pela Lei não ser exaustivo e sim exemplificativo. Nesse caso, deve-se atentar para a ressalva dada pelo art. 8º, VII<sup>96</sup>, que demonstra não haver proteção ao aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras (SILVEIRA, s/d).

Para Moro (2009), a inexistência de menção às obras de arte aplicada na LDA de 1998, seja no rol exemplificativo das obras abrangidas, seja nas exceções de proteção, implica numa imprecisão a respeito do direcionamento legal, dando margem à possibilidade de acumulação: “por um lado não se pode dizer que entre as obras protegidas pelo direito de autor não estão as obras de arte aplicada, por outro, na lei de propriedade industrial, a proteção de desenho industrial só é excluída para obras puramente artísticas” (MORO, 2009, p. 221).

---

<sup>95</sup> O artigo elenca, de maneira não exaustiva, as obras intelectuais protegidas por direito de autor, e inclui as obras de arte aplicada: “Art. 6º São obras intelectuais as criações do espírito, de qualquer modo exteriorizadas, tais como: [...] XI - as obras de arte aplicada, desde que seu valor artístico possa dissociar-se do caráter industrial do objeto a que estiverem sobrepostas” (BRASIL, 1973, s/p).

<sup>96</sup> O artigo enumera, de maneira conclusiva, aquilo que não pode ser protegido por direito de autor: “Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei: [...] VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras” (BRASIL, 1998, s/p).

Assim, a legislação brasileira, ao mesmo tempo em que não prevê expressamente a cumulatividade entre a proteção dos desenhos industriais pela LPI, e a proteção das artes aplicadas pela LDA, também não a impede. A admissão da incidência das duas proteções ocorre por falta de elemento legal que impeça a superposição das proteções e, pelo princípio da legalidade, *grosso modo*, tudo o que não está proibido está permitido<sup>97</sup>.

Ao contrário do desenho industrial, a vigência de um direito de autor incidente sobre determinada obra prescinde do pleito do seu titular e da consequente outorga de um registro. A LDA assume a premissa da Convenção de Berna em seu artigo quinto quando esta estabelece que o gozo e exercício dos direitos de autor não são subordinados a qualquer formalidade, independentes de regulação no país de origem da obra e vinculados apenas à condição de exteriorização da obra pelo autor.

No caso da base de dados contendo as imagens dos sapatos usados como fonte para a criação, por inteligência artificial, do sapato depositado no protocolo BR302027125801, podem incidir diferentes tipos de direitos de autor: dos calçados considerados como obras de arte aplicadas, das fotografias dos calçados e, além disso, há que se observar ainda a incidência de direito autoral na base de dados<sup>98</sup>.

O prazo de proteção para cada tipo de exteriorização e para cada tipo de obra intelectual varia de acordo com as leis nacionais e os acordos internacionais – além dos já citados TRIPs e Berna, há ainda o Tratado da Organização Mundial da Propriedade Intelectual sobre o Direito de Autor (TODA), de 1996, dedicado aos direitos autorais no meio digital. O TODA, em seu artigo 5º, protege as compilações de dados (*databases*) como criações intelectuais, recaindo a proteção somente no arranjo ou seleção de dados, mas não no conteúdo dos materiais e dados presentes na compilação – que podem estar protegidos também por direito de autor. No entanto, o Brasil não figura entre os 99 membros signatários do TODA.

Para as fotografias (considerados como obras fotográficas) dos calçados contidos na base de dados e para os projetos dos calçados (que podem ser considerados como obras de arte aplicada), segundo o art.7º, alínea 4, da Convenção de Berna, a duração da proteção não

---

<sup>97</sup> Há um brocardo frequentemente usado para expressar o princípio da legalidade: *Nullum crimen, nulla poena sine praevia lege poenali*, ou seja, a pena é considerada nula sem lei prévia que defina o crime. Esse axioma jurídico, ainda que usado aqui de maneira muito genérica, explica porque deve ser interpretada que a cumulatividade entre os dois direitos pode ser admitida no ordenamento jurídico brasileiro. Ainda assim, há autores nacionais que se opõem à cumulatividade de direitos, como é o caso de Barbosa (2014b).

<sup>98</sup> A incidência de direitos de autor sobre todas as obras elencadas não é, no entanto, questão pacífica, nem na doutrina nem na jurisprudência, por isso carece de sustentação documental detalhada em caso de litígio.

pode ser inferior a um período de 25 anos contados da realização da obra. Na Lei de Direito autoral (LDA), segundo o art. 44, o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras fotográficas é de 70 anos, a contar de 1º de janeiro do ano seguinte ao ano de divulgação da obra.

Na antiga lei de direitos autorais de 1973, o mesmo art. 45 estabelecia 60 anos como o prazo de proteção dos direitos sobre as obras de arte aplicada – como a LDA é silente quanto às obras de arte aplicadas, é possível interpretar que o prazo de proteção nestes casos seja o mesmo dos direitos patrimoniais das demais obras antes enquadradas no art. 44, isto é, 70 anos contados a partir do início do ano subsequente à sua divulgação. É também possível interpretar que seja o mesmo prazo de proteção às obras gerais, não tipificadas em separado, nesse caso, seguindo o art. 41, 70 anos contados de 1º de janeiro do ano seguinte ao do falecimento do autor.

Para a base de dados que contém os calçados cujas particularidades visuais alimentaram a configuração externa do sapato BR302027XXXXX, o prazo de proteção também pode ser interpretado como 70 anos, a partir do início do ano subsequente ao falecimento do(s) autor(es), uma vez que as bases de dados estão mencionadas no art.7º, inciso XIII, sendo passíveis de proteção por sua seleção, organização ou disposição de conteúdo, desde que respeitada a originalidade dessa disposição, organização ou seleção<sup>99</sup>. Ou seja, para atribuição de direito de autor a uma determinada base de dados considerada original, observa-se a sua forma de expressão e estrutura (BARBOSA, 2010). Porém, a questão da violação dessa proteção, quando do mero acesso aos dados, seja por programa de computador, seja por inteligência artificial, é tema controverso. Como aponta Schirru (2016), a questão do acesso à base de dados ocupa atualmente um lugar de destaque no que diz respeito ao consumo de bens, especialmente às plataformas e modelos de negócios digitais.

#### 4.2.4 Outras questões e direitos incidentes

Considerando que o registro do sapato BR302027XXXXX seja concedido, e que este não incorpore parte protegida por direito de autor ou direito de propriedade industrial, mantendo-se por toda a vigência, direta e prorrogável, no limite dos vinte e cinco anos, sem enfrentar processo administrativo que o declare nulo, outras questões podem ser acrescentadas à análise da concessão de um direito exclusivo a um produto criado inteiramente por

---

<sup>99</sup> No Brasil, apenas as bases de dados originais recebem proteção, situação diferente da União Europeia.

máquinas. Entre essas questões, alguns debates de ordem mais conceitual emergem: as relações entre inteligência artificial, autoria e direito industrial, e também a proteção à privacidade de dados, que na legislação brasileira é ainda bastante incipiente.

### *Inteligência Artificial e Autoria*

Uma dessas questões envolve o sentido de autoria, que justifica, para algumas doutrinas, a existência de direitos imateriais de propriedade intelectual. Como coloca Jane Ginsburg (2018), há diversos argumentos que apontam para a manutenção da noção de autoria humano-centrada nos direitos de autor, especialmente partindo da Convenção de Berna. Ginsburg evidencia, em resposta a estudos anteriores aos dela<sup>100</sup>, que, embora não haja definição clara de autoria em Berna, há um acordo entre as partes contratantes sobre o significado do termo, que aponta para a interpretação de que *autor é a pessoa que cria* as obras intelectuais protegidas por direito de autor, e que a proteção está vinculada aos frutos da autoria humana. Ginsburg destaca dois pilares que tanto no sistema *common law* quanto no direito civil sustentam os direitos autorais: de um lado, os direitos naturais de autor, e, de outro, o incentivo à criação e à disseminação de obras para o benefício geral da sociedade.

Especialmente no direito civil, os direitos autorais, desde o surgimento do sistema de proteção, iniciado após a Revolução Francesa, estiveram sempre relacionados aos direitos morais de autor.

Segundo Moro (2009), em diferentes definições legais e doutrinárias, o direito de autor envolve o bem imaterial que deriva da exteriorização do ato da criação intelectual, compensando o autor pelo contributo criativo que oferece à sociedade: não é a ideia que se protege, mas a exteriorização dessa ideia, sua expressão. Como sinônimos para criação intelectual, corriqueiramente são usadas as expressões “criação do espírito” ou “obra do espírito” – tal como na Convenção de Berna e na LDA brasileira. Todas essas expressões aludem a um caráter pessoal da obra humana que legitima a ideia de um direito de exclusivo, para alguns autores<sup>101</sup>, mais relacionado à tutela da criação que à repressão à imitação ou cópia. Para o jurista José de Oliveira Ascensão:

---

<sup>100</sup> Ginsburg parte principalmente dos estudos do professor Sam Ricketson, e dialoga diretamente com uma de suas palestras, intitulada *People or Machines: The Berne Convention and the Changing Concept of Authorship*, proferida em 1992 na Columbia Law School.

<sup>101</sup> Moro (2009) vale-se dos estudos do jurista português José de Oliveira Ascensão.

Perante a obra criada por computador, o problema reduz-se a traçar a fronteira entre a obra criada pelo homem, embora este utilize o computador como um instrumento, ou até como um assistente, e aquela que só ao computador possa ser atribuída. A intervenção humana, para ser criadora, não se pode limitar à criação do programa; nem sequer à escolha do tipo de obra. Tem de recair sobre a essência desta, no que individualmente a específica. Portanto, a linha distintiva traça-se entre a criação humana individualizada e a mera intervenção num processo alheio, que em termos de direito de autor é irrelevante (ASCENÇÃO, 1994, p. 56).

No direito saxão, no sistema *common law*, há autores que revelam ser mais importante a questão do valor comercial da obra do que necessariamente o reconhecimento da autoria. Talvez em virtude desta posição, que privilegia o reconhecimento do valor comercial em relação aos direitos morais, o sistema britânico de *copyright* seja um dos primeiros a prover regulamentação específica para algumas obras geradas por computador, como aponta Schafer (2016). No *Copyright, Designs and Patents Act*, de 1988, no art. 9º, alínea 3, é dito que em casos de trabalhos artísticos, musicais, literários ou dramáticos gerados por computador, o autor deve ser encarado como a pessoa que tomou as providências necessárias para a criação do trabalho.

Até pouco tempo antes dos desenvolvimentos recentes em inteligência artificial e da aprendizagem profunda (*deep learning*), também nos Estados Unidos já se reconhecia a autoria de criações executadas por máquinas. Como aponta Denicola (2016), desde 1965 notava-se, no escritório de direitos autorais dos Estados Unidos (US Copyright Office), a existência de pedidos de *copyright* para composições musicais, desenhos abstratos e compilações criadas por computadores, ao menos parcialmente. Mas, de uma maneira geral, levava-se em consideração a criação humana, e o computador era interpretado como um instrumento assistivo (DENICOLA, 2016).

Entretanto, para Ginsburg (2018), ultimamente, com as produções movidas exclusivamente por algoritmos e as obras criadas inteiramente por computadores, na ausência de qualquer participação humana, a questão da autoria humana fica ainda mais difícil de ser reconhecida, uma vez que, além de um simples comando, não há contribuição intelectual suficiente para atingir os parâmetros estabelecidos na Convenção de Berna.

O mesmo argumento usado por Ginsburg (2018) é arrolado por James Grimmelman (2015) ao defender a inexistência de autoria para trabalhos gerados exclusivamente por computador, alegando que fatos randômicos como o pressionamento de um botão ou um rolar de dados não são deterministicamente geradores de obras intelectuais. A esse argumento, Grimmelman acrescenta outros que, para uma audiência ampla, poderiam configurar diferenças de tratamento para os direitos de autor de trabalhos gerados unicamente por

computador, mas que, do seu ponto de vista, não tornam esses direitos mais difíceis de atribuir que quaisquer outros no ramo da autoria. Entre os argumentos acrescidos estão: a dependência de cópias digitais; a criação sem uso das mãos, apenas com uso de computadores; a geração algorítmica, seguindo regras e padrões pré-determinados e, por fim, a contribuição dos usuários e dos programadores para o resultado do trabalho criado exclusivamente por máquinas. No caso do sapato que protagoniza a ficção no início desta seção, nota-se a incidência desses mesmos fatores, ou seja, além da criação ser fruto de computadores, sem uso das mãos ou de um intelecto humano, ela obedece a fatores matemáticos e algorítmicos pré-determinados pelo *software* do tipo GANs.

Para Grimmelmann, que se manifesta abertamente contra doutrinas jurídicas especificamente dedicadas à autoria de trabalhos de inteligência artificial, essas doutrinas podem oferecer muito pouco para a compreensão dos problemas:

[...] O problema de atribuir *copyright* para trabalhos gerados por computador pode ser um problema difícil, mas não um problema novo. É difícil pela mesma razão que o *copyright* sempre tem sido difícil – ele nos compele a fazer julgamentos legais objetivos a respeito da subjetividade humana última: a estética. Colocar um computador no meio do caminho traz à tona essas dificuldades, mas não muda a natureza da questão (GRIMMELMANN, 2016, p. 415, tradução da autora).<sup>102</sup>

De um lado oposto, há autores que advogam pela exceção à regra da contribuição ou controle humano sobre a obra, para determinação de atribuição de direitos de autor para trabalhos gerados por computadores. Guadamuz (2017) prevê, por exemplo, que, num futuro em que desenvolvimentos ainda mais complexos de inteligência artificial consigam eclipsar as distinções entre obras criadas por humanos e obras criadas por computadores, atribuir *copyright*, ao menos à pessoa que tornou possível a operação de inteligência artificial, será uma maneira de garantir que as empresas continuem a investir em tecnologia, sabendo que conseguirão retorno sobre seus investimentos. Nas palavras de Guadamuz,

Poder-se-ia argumentar que essa distinção não é importante, mas a maneira pela qual a lei aborda novos tipos de criatividade conduzida por máquinas poderia ter implicações comerciais de longo alcance. A inteligência artificial já está sendo usada para gerar trabalhos em música, jornalismo e jogos. Essas obras poderiam, em teoria, ser consideradas livres de direitos autorais, porque não são criadas por um autor humano. Como tal, elas poderiam ser usadas livremente e reutilizadas por

---

<sup>102</sup> No original: “The problem of assigning copyright in computer-generated works may be a hard problem, but it is not a new problem. It is hard for the same reason that copyright has always been hard—it requires us to make objective legal judgments about the ultimate in human subjectivity: aesthetics. Putting a computer somewhere along the pathway from brain to brain brings some of these difficulties to the fore, but it does not change the nature of the question”.

qualquer pessoa. Isso seria uma notícia muito ruim para as empresas que vendem as obras. Imagine investir milhões em um sistema que gera música para videogames, apenas para descobrir que a música não é protegida por lei e pode ser usada sem pagamento por qualquer pessoa no mundo (GUADAMUZ, 2017, p.17, tradução da autora).<sup>103</sup>

Esse futuro antevisto por Guadamuz (2017) é partilhado por Gonzáles-Otero e Quintais (2018), no que eles chamam de alcance da singularidade: o momento hipotético da invenção de uma superinteligência artificial capaz de criar e conceber obras autorais da mesma maneira que humanos. Até este momento da singularidade, argumentam Gonzáles-Otero e Quintais (2018), devem ser analisadas as implicações legais relativas a como os sistemas atuais de inteligência artificial funcionam, incluindo aspectos como a atribuição de propriedade, os critérios para aferição de originalidade, a inexistência de direitos morais, a questão da duração *post-mortem* dos direitos autorais quando da inexistência de vida, as implicações econômicas e mercadológicas da atribuição de autoria para máquinas etc.

Outro aspecto a ser levado em questão ao considerar atribuição de *copyright* para inteligência artificial, como aponta Schafer (2016), é o papel das leis de direito de autor ao prover incentivos e proteger investimentos de artistas e de indústrias que deles dependem, uma vez que os sistemas atuais de inteligência artificial dependem muito dos *inputs* recebidos, bem como do acesso a obras de terceiros.

Outro estudioso das relações entre inteligência artificial e autoria, Tuomas Sorjamaa (2016), acrescenta ainda outras questões sobre o sistema de atribuição de direitos de autor em contextos digitais:

Qual o papel e a função do *copyright* numa era de inteligência artificial? Como advogados e legisladores devem responder aos desafios impostos às leis de *copyright* pelas novas tecnologias? As ferramentas conceituais existentes são suficientes? Uma interpretação legal é suficiente ou precisamos de um novo tipo de terminologia e de uma nova abordagem para todos *copyrights* juntos – uma lei de *copyright* pós humanista? (SORJAMAA, 2016, p.2, tradução da autora).<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> No original: “One could argue that this distinction is not important, but the manner in which the law tackles new types of machine-driven creativity could have far-reaching commercial implications. Artificial intelligence is already being used to generate works in music, journalism and gaming. These works could in theory be deemed free of copyright because they are not created by a human author. As such, they could be freely used and reused by anyone. That would be very bad news for the companies selling the works. Imagine you invest millions in a system that generates music for video games, only to find that the music is not protected by law and can be used without payment by anyone in the world.”

<sup>104</sup> No original: “What is the role and function of copyright in the era of Artificial Intelligence? How should lawyers and lawmakers respond to the challenges imposed on copyright law by new technologies? Are the existing conceptual tools sufficient? Is legal interpretation sufficient or do we need a new kind of terminology and a new approach to copyright altogether – a post human copyright law?”

As respostas a essas perguntas não são evidentes, e, para Sorjamaa (2016), é necessário ainda muito debate a respeito das inter-relações entre os conceitos de autor, originalidade e objeto, os quais despontam, para ele, como os principais constituintes do sistema de *copyright* e das noções de autoria, que variam bastante nas diversas teorias de direito de autor. Uma das noções, que, segundo Sorjaama, mais influenciou as atuais leis de *copyright* foi a noção romântica de autoria, e suas suposições de identidade, genialidade, propriedade e territorialidade, herdadas do século XIX.

Em oposição à noção romântica de autoria nos estudos de direito de autor, Tuomas Sorjamaa traz a noção de autoria que jaz nos estudos literários pós-modernos, noção esta que entende a autoria individual como algo agonizante ou mesmo irrelevante, sobretudo levando em consideração as fontes de influência externas e a intertextualidade que atuam na criação de uma determinada obra. Contudo, o estudioso aponta que as teorias de *copyright* têm marginalizado a crítica pós-moderna da autoria, ignorando-a em vez de tratá-la como um convite para refletir sobre a produção cultural do conhecimento e sobre a estabilidade dos conceitos que sustentam a ideia de *copyright*.

De qualquer maneira, nota-se que o debate sobre a possibilidade de atribuição de autoria no sentido tradicional do direito de autor às criações de inteligência artificial, além de recente em termos históricos, permanece intenso. Até o momento, há uma ligeira tendência de reconhecimento da autoria apenas no caso de contribuição humana identificável, mas essa premissa pode mudar a depender dos avanços da computação em direção à singularidade.

### *Inteligência Artificial e Direito Industrial*

Não só no direito autoral os avanços em inteligência artificial levantam questões de ordem disruptiva – isso ocorre também no direito industrial. Erica Fraser (2016) alerta para o risco de que a qualidade e a quantidade de invenções geradas por computador possa colapsar o sistema patentário, tanto em termos conceituais quanto práticos.

Em termos práticos, Fraser (2016) aponta a natureza e a escala das criações unicamente geradas por máquinas que podem não ser facilmente acomodadas no sistema atual de patentes sem ao menos ligeiras adaptações. No caso das reivindicações de patentes, Fraser aponta para o risco de que textos gerados por computadores possam criar patentes a partir de combinações de sinônimos, antônimos, supressões ou mínimos acréscimos de informações, com diferenciações mínimas no escopo reivindicatório, sobrecarregando assim o sistema com patentes similares de um mesmo depositante.

Outra possibilidade é a criação e divulgação de textos de reivindicações para invenções sequenciais, inundando o domínio público de informações redundantes e inviabilizando a acreditação de patentes posteriormente depositadas, uma vez que dependem de certo grau de novidade e inventividade com relação ao estado da técnica. Por fim, Fraser aponta ainda a impossibilidade dos escritórios de patente atuais conseguirem lidar com um aumento tão grande de reivindicações, se contados os textos exclusivamente gerados por computador. Para a autora:

Considerando que muitos escritórios de patentes já estão sobrecarregados e com poucos funcionários, e que os solicitantes frequentemente enfrentam longos atrasos no exame, a sobrecarga adicional imposta pelo crescimento exponencial do número de referências no estado da técnica que requer consideração no exame pode ameaçar a sustentabilidade do atual nível de escrutínio aplicado para os depósitos (FRASER, 2016, p. 312, tradução nossa).<sup>105</sup>

Em termos conceituais, Fraser (2016) menciona os impactos políticos e econômicos, as implicações legais e até mesmo o propósito do sistema de patentes no sentido de encorajar investimentos em pesquisa e desenvolvimento. No que concerne à patenteabilidade de invenções criadas por inteligência artificial, a autora alerta para a vulnerabilidade do sistema de PI caso companhias com recursos suficientes para uma alta taxa de depósitos possam aumentar o monopólio em torno de algumas invenções já patenteadas, o que poderia impedir a inovação, uma vez que os concorrentes daquela determinada invenção poderão querer evitar litígios. Outra situação delicada prevista pela autora é a mudança nos parâmetros de entendimento do que é inventividade na medida em que as inteligências artificiais passem a cada vez mais determinar novos processos inventivos a partir de dados bastante variáveis.

O Escritório Japonês de Patentes (JPO) foi um dos primeiros a ilustrar de maneira mais concreta e com exemplos alguns tipos de invenções criadas por inteligência artificial para definição dos parâmetros de exame. Os exemplos de caso foram apresentados como documentos de referência anexos ao Manual de Exame para Patentes e Modelos de Utilidade<sup>106</sup> em março de 2019. Segundo Rogitz (2019), estes exemplos tendem a facilitar a compreensão dos critérios de inventividade e suficiência descritiva no caso específico das

---

<sup>105</sup> No original: “Considering many patent offices are already understaffed and overtaxed, and that applicants often face long backlogs in examination, the additional burden imposed by the exponential growth of the number of prior art references requiring consideration in examination may threaten the sustainability of the current level of scrutiny applied to applications”

<sup>106</sup> *Examination Handbook for Patent and Utility Model in Japan*. Disponível em: <[https://www.jpo.go.jp/e/system/laws/rule/guideline/patent/handbook\\_shinsa/index.html](https://www.jpo.go.jp/e/system/laws/rule/guideline/patent/handbook_shinsa/index.html)>. Acesso em: 2 abr. 2019.

invenções criadas por inteligência artificial. No que concerne à suficiência descritiva, o documento referência cita dois pré-requisitos: (1) as correlações entre as informações geradas pela AI, que devem ser exemplificadas, e (2) a necessidade de apresentação dos resultados preliminares ou prova de validação do modelo usado.

Já no que diz respeito ao passo inventivo, a correlação entre os dados usados como insumos deve ser esclarecida, para que não haja indeterminação entre os dados ou relações evidentes para o estado da técnica, o que acarretaria, possivelmente, na ausência de inventividade da criação a ser patenteada.

A União Europeia também avançou no sentido da regulação e criação de políticas para favorecer o desenvolvimento industrial em robótica e inteligência artificial. Em fevereiro de 2019, o Parlamento europeu lançou uma resolução<sup>107</sup> que destaca, entre outras coisas, a importância de haver mais investimento nesse domínio, recomendando que se vele pela propriedade intelectual das investigações relacionadas. Além disso, a Organização Mundial da Propriedade Intelectual lançou, também no início de 2019, um dossiê sobre Inteligência Artificial, no qual demonstra tendências futuras baseadas na atividade patentária documentada entre 2013 e 2016, explicitando tipos de reivindicações, ramos da indústria, aplicações mais recorrentes, entre outras informações.

Em resumo, veem-se, de um lado, pesquisadores e teóricos preocupados com a estabilidade do sistema de direito industrial, com os inventos de inteligência artificial, e, de outro, as organizações e governos preparando-se para adaptar seus parâmetros de exame e análise ao reunir cada vez mais informações e regulações sobre a questão.

### *Privacidade de dados*

Voltando ao caso ficcional do sapato que protagoniza esta seção, é importante ressaltar que a inteligência artificial que o criou usou como *input* dados e imagens de uma plataforma de *e-commerce*. Como alegado no relatório descritivo do depósito de desenho industrial, houve a combinação de elementos dos calçados com maior sucesso de vendas, portanto alguns dados de consumo e de consumidores foram apreendidos no portal.

---

<sup>107</sup> O nome completo da resolução é “Resolução do Parlamento Europeu, de 12 de fevereiro de 2019, sobre uma política industrial europeia completa no domínio da inteligência artificial e da robótica”. Disponível em: <<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P8-TA-2019-0081+0+DOC+XML+V0//PT>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

A questão da privacidade de dados dos consumidores e sua estreita relação com a mineração de dados, especialmente nos casos de inteligência artificial e aprendizado profundo de máquinas (*machine learning*), vêm trazendo debates e fazendo emergir regulações em diversos países. No caso de grandes plataformas, como *Google* e *Facebook*, Michael Kearns (2018) demonstra como mecanismos poderosos de *machine learning* podem revelar predições e inferências íntimas sobre o comportamento de usuários a partir de bases de dados massivas. Kearns pontua ainda que não necessariamente um grande volume de dados (como o caso dos servidores e provedores) é capaz de revelar muito sobre os usuários, mas sim um volume menor e mais especializado (como os mecanismos de busca do *Google* ou os *likes* do *Facebook*) pode prover direta e indiretamente mais detalhes pessoais.

O debate sobre a proteção de dados dos usuários é, no entanto, recente. No Brasil, apenas em 2018 foi publicada a Lei nº 13.709, conhecida como Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LPGD), que dispõe sobre a proteção de dados e foca diretamente os direitos de privacidade e liberdade – antes vagamente tratados no marco civil da internet, Lei nº 12.965. A LPGD passará a vigorar em 2020, e provocará mudanças na gestão de plataformas de *e-commerce*, especialmente nos termos de uso e no tratamento de dados dos usuários.

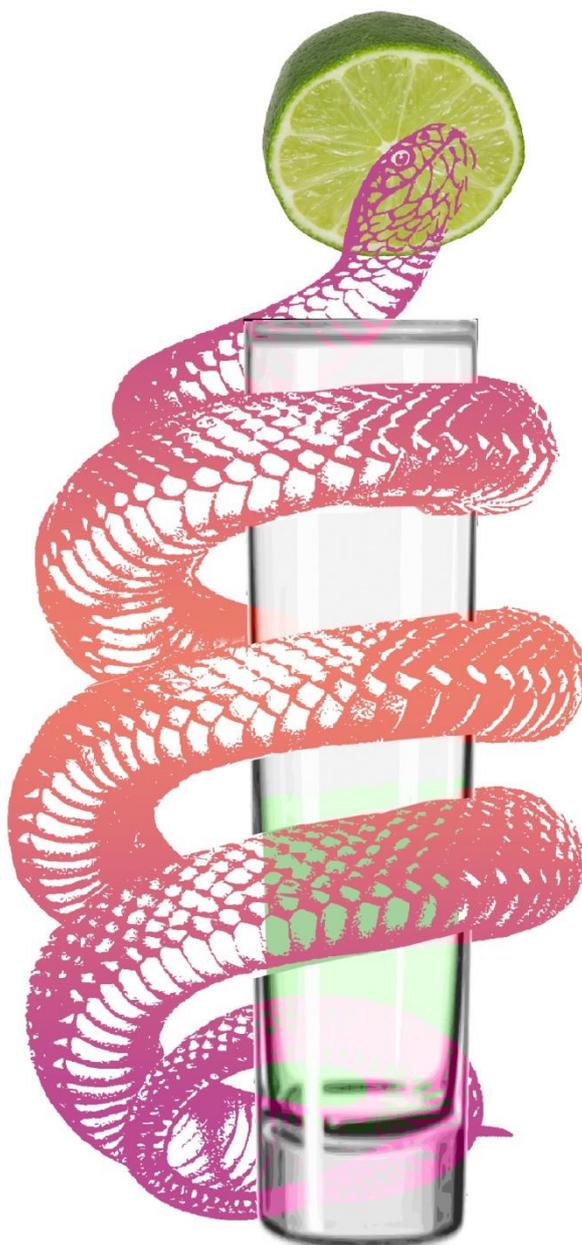
Na União Europeia, o marco regulatório previsto no Regulamento Geral de Proteção de Dados (GDPR) emitido em 2016 foi retificado em maio de 2018, prevendo, entre outras ações de proteção aos dados pessoais, sanções para usos indevidos e vazamentos de dados por parte das pessoas jurídicas responsáveis pelas plataformas digitais.

No caso ficcional desta seção, não se sabe se há consentimento por parte dos usuários para exploração dos seus dados de consumo, busca e preferências estéticas, mas sabe-se que a empresa depositante do registro de desenho industrial usou esses dados como insumos para criação do calçado depositado.

Possivelmente, com a vigência da LPGD e com a existência de maiores mecanismos de controle da privacidade de dados dos usuários, tal consentimento fosse requisitado ou questionado judicialmente, em caso de nulidade ou indeferimento do registro. Ou ainda, num futuro em que a regulamentação da privacidade de dados afetasse também os procedimentos administrativos de exame de desenho industrial, talvez uma alusão aos dados reunidos para a criação do projeto submetido a registro fosse requerida, mesmo que tal alusão ocorresse no relatório descritivo do pedido de registro.

### **4.3 Fabricação Digital**

Figura 64 – Ilustração caso ficcional 02: fabricação digital, tipo de fabricação industrial e objeto puramente artístico



Fonte: a autora, 2019.

*Ficção 2: Em 20 de janeiro de 2020, uma artista plástica renomada, Lana Linhardes, criou uma escultura mimetizando a forma estilizada de uma cobra. Lana publicou*

*fotos do objeto em seu site profissional e, em seguida, disponibilizou o modelo digital da volumetria do objeto em um site especializado em impressão 3D e prototipação rápida. Em 08 de outubro de 2020, um usuário deste site, que é um designer conhecido, Alberto Florentaun, baixou o arquivo e, alterando apenas as cores e as estampas aplicadas, criou um espremedor de limão com a mesma volumetria do objeto de Lana. Alberto colocou seu espremedor à venda numa plataforma de e-vendas que permite aos compradores do produto customizações nas cores e estampas aplicadas ao objeto. O espremedor teve um grande número de vendas na plataforma, e os consumidores passaram a postar fotos das suas personalizações do produto, permitindo que a comunidade de consumidores interessados naquele espremedor pudesse livremente se inspirar em suas combinações de cores e motivos gráficos. Até que, em 08 de março de 2021, um dos modelos de maior aceitação, customizado pelo usuário Paulo, passou a ser oferecido como opção de compra direta ao lado do modelo customizável oferecido pelo designer Alberto Florentaun. Com medo de que a plataforma de e-vendas retivesse seus direitos de propriedade industrial, Paulo resolveu depositar no INPI brasileiro a solicitação de registro de desenho industrial da configuração aplicada em espremedor que ele havia disponibilizado na plataforma de e-vendas.*

**Perguntas: Sabendo que nem Lana Linhardes nem Alberto Florentaun e nem mesmo a pessoa jurídica responsável pela plataforma de e-vendas solicitaram o depósito de desenho industrial, o registro para a configuração aplicada em espremedor depositado por Paulo poderá ser emitido? A quem pertencem os direitos autorais de cada um dos projetos? A quem devem pertencer os direitos industriais?**

#### 4.3.1 Apontamentos para discussão

Antes de debater as perguntas acima, vamos destacar os principais elementos da narrativa, do ponto de vista da relação entre design e propriedade intelectual, para em seguida analisá-los: (1) a escultura original de Lana Linhardes e seu modelo digital, (2) a adaptação de uso feita por Alberto Florentaun e sua alteração de cores, (3) a customização de estampas e cores feita pelos usuários e publicada livremente na plataforma de e-vendas, (4) o pedido de

registro de desenho industrial da configuração aplicada em espremedor feito por Paulo, consumidor da plataforma de e-vendas.

Esse caso é emblemático, pois põe em jogo diversos conceitos da propriedade industrial relacionados ao registro de desenho industrial, como, por exemplo, o tipo de fabricação industrial e a obra de caráter puramente artístico. Lana Linhardes criou uma escultura que, a princípio, poderia ser interpretada desta maneira, porém o conceito de obra de caráter puramente artístico se alarga no momento em que a obra carrega em si algumas nuances utilitárias, a exemplo da adaptação de uso feita pelo designer Alverto Florentaun, sem que nada fosse alterado na volumetria original do objeto.

Uma dentre as várias justificativas presentes nas doutrinas de proteção concedida aos desenhos industriais para excluir tanto as obras artísticas quanto as obras artesanais é o fato de que tais artigos dificilmente seriam reproduzidos em escala industrial e de maneira idêntica entre si<sup>108</sup>. Contudo, como pode ser observado no exemplo ficcional apresentado, as novas tecnologias de fabricação digital permitem a reprodução em série de um sem número de projetos, incluindo projetos artísticos de volumetrias bastante particulares.

Quanto à natureza da obra de arte, se puramente contemplativa ou utilitária, essa é uma determinação difícil, como vimos anteriormente (LARA, 2015), pois evoca uma diferenciação instável e sutil entre os conceitos de Belas Artes e Artes Aplicadas. No caso da escultura em questão, vê-se claramente que a atribuição de uso é dada independentemente da criação da forma, e pode partir de outrem que não necessariamente o criador da obra ou do objeto dito artístico. Porém, um complicador, neste caso, é a questão da titularidade e da autoria dos projetos. É o que veremos a seguir.

#### 4.3.2 Direitos Autorais Incidentes

A princípio, a cada uma das criações intelectuais mencionadas na ficção apresentada corresponde um direito de autoria. Contudo, como existem muitas interseções e semelhanças entre as obras, é necessário um olhar mais atento para definir se a existência de um direito não interfere na manutenção dos outros.

Um dos critérios de reivindicação do direito de autor é a originalidade da obra, que, apesar de mais elástica que a originalidade requerida no direito industrial, resguarda um limite para que não seja caracterizado o plágio e a conseqüente infringência do direito autoral. O

---

<sup>108</sup> O requisito da fabricação industrial, como visto na seção 3.2 do capítulo anterior, esta presente na legislação brasileira de proteção aos desenhos industriais, mas também em leis como a japonesa e a americana.

conceito de originalidade, em direito autoral, por sua vez, repousa na premissa de um contributo que, como aponta o jurista Denis Barbosa, seja capaz de permitir “um mínimo de contribuição ao conhecimento comum” (BARBOSA, 2009a, p. 3). Para este contributo mínimo, no entanto, não há uma construção normativa dentro do direito autoral, e sim uma espécie de entendimento tácito, tanto na prática judicial quanto nas doutrinas internacional e nacional, em torno da ideia de uma contribuição mínima para a sociedade como contrapartida à concessão de um direito exclusivo ao autor.

A originalidade é um requisito para a manutenção tanto do direito industrial dos desenhos industriais quanto do direito autoral sobre os projetos de design, mas funciona de maneira diferente para as duas categorias de direito. Newton Silveira equaciona o funcionamento diferenciado do critério da originalidade da seguinte maneira:

[...] a originalidade é condição tanto para a proteção das invenções, quanto das obras artísticas, podendo-se dizer que nas obras de arte a originalidade se refere à forma considerada em si mesma, enquanto que para os modelos e desenhos industriais a forma em si pode não ser original, desde que o seja a sua aplicação, isto é, a originalidade neste caso consistiria na associação original de uma determinada forma a um determinado produto industrial (SILVEIRA, 1982, p. 82-83).

Esse posicionamento de Silveira, no entanto, difere do posicionamento sobre apreciação de originalidade no exame de desenhos industriais pelo INPI, como foi observado na seção 3.2 do capítulo precedente.

No caso em cotejo, as formas dos dois objetos – a da escultura criada por Lana e a do espremedor criado por Alberto – coincidem de maneira total e absoluta. Portanto, para o direito de autor, apenas uma delas pode ser considerada original, uma vez que a existência de aplicação industrial não é requisito para a concessão do direito autoral sobre a obra. Contudo, pode-se questionar: a alteração de cores e estampas feitas por Alberto é capaz de dotar de distinguibilidade e, como consequência, caracterizar sua obra como original em face da obra de Lana?

Há autores que defendem a existência de um conteúdo mínimo de originalidade quando da comparação entre obras similares, caso do professor brasileiro de direito civil, Pedro Marcos Nunes Barbosa. Para Barbosa (2018), devem ser asseguradas algumas balizas mínimas para que não se banalizem os institutos de calibragem do direito autoral e para que “só aquilo que é efetivamente original possa ser suscetível de resguardo por direito de propriedade e, conseqüentemente, passível de sofrer plágio” (BARBOSA, 2018, p. 42). Segundo o autor, o plágio ocorre quando há usurpação da essência criativa da obra, e é

preciso levar em consideração o grau de distância entre todo o acervo pretérito e o salto qualitativo do contributo mínimo da obra, ou seu aporte contributivo.

A respeito da semelhança entre duas obras idênticas de diferentes autores, o jurista português José de Oliveira Ascensão é categórico:

Haveria duas obras, tendo de se determinar então qual seria protegida. Mas não é assim. Há uma obra só, pois a obra é tomada objetivamente, com independência do seu autor. Embora tenha havido dois atos de criação, o segundo não acrescentou nenhuma obra ao mundo da cultura, porque aquela obra já existia. (ASCENÇÃO, 2007, p. 65).

O professor brasileiro de direito autoral, Carlos Alberto Bittar (2005), atenta ainda para a distinção que a lei nacional de direitos autorais faz entre as obras originárias e as obras derivadas. Na definição da Lei nº 9.610, obra originária é “a criação primígena”, enquanto obra derivada é “a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária” (BRASIL, 1998, art. 5º, inciso VIII). Para Bittar, a obra originária é identificável, na doutrina pela sua esteticidade intrínseca e, legalmente, pela originalidade da forma. Já as obras derivadas são aquelas “em que se retoma outra preexistente, em parte ou integralmente, por diferentes processos de elaboração intelectual (transformação, incorporação, complementação, redução, reunião)” (BITTAR, 2005, p. 25), merecendo proteção apenas no caso de serem independentes esteticamente das obras das quais derivam (as originárias), ainda assim não prescindem de autorização dos autores das obras originárias.

A partir dos aportes desses autores, pode-se inferir que apenas a modificação de cores é incapaz de “acrescentar obra ao mundo da cultura”, nas palavras de Ascensão, nem fornece “um contributo mínimo de originalidade” à essência criativa da obra, nas palavras de Barbosa, tampouco acrescenta algo ao que Otero Lastres (1974) chama de “patrimônio das formas estéticas”. Tampouco a mera alteração de cores é capaz de tornar as obras independentes, do ponto de vista estético, demarcando uma separação entre obras derivadas e originárias.

Portanto, não seriam consideradas originais nem a obra de Alberto Florentaum nem a obra de Paulo, consumidor que também alterou as cores da obra de Lana Linhardes. A obra de Lana, por sua vez, para que seja também considerada original em face de uma querela com outros autores, seria submetida ao escrutínio da similaridade com outras esculturas pretéritas de mesmo mote conceitual, comparando-se o resultado plástico-formal. Não havendo obras anteriores capazes de comprometer a percepção de originalidade, embora se trate de obra mimetizando uma figura animal amplamente conhecida como a cobra, pode a obra de Lana ser considerada original, uma vez que existem infinitas soluções estéticas capazes de afastar plasticamente uma escultura de um espécime vivo do réptil em questão.

### 4.3.3 Direitos Industriais Incidentes

Antes de responder à última pergunta lançada – a respeito da atribuição de direitos industriais incidentes –, seria interessante escrutinar toda a ordem sequencial das publicações e depósitos dos pedidos de registro de desenho industrial, bem como entender os prazos do que a doutrina nacional de propriedade industrial chama de período de graça, ou seja, aquele no qual a divulgação de determinado desenho industrial, feita pelo autor, depositante, INPI ou ainda por terceiros, não faz com que aquele desenho faça parte do estado da técnica.<sup>109</sup> Segundo o art. 96 da LPI, o período de graça ocorre durante os 180 dias que precedem a data do depósito ou da prioridade reivindicada.

É sabido que a artista Lana Linhardes publicou sua obra em 20 janeiro de 2020, e que ela não fez o depósito do registro de desenho industrial. Caso quisesse realizar o depósito e assegurar a originalidade de sua obra, excluindo-a do estado da técnica no momento de exame do pedido de registro, Lana teria até 17 de julho de 2020 para dar a entrada no seu pedido de registro.

Já Alberto Florentaum divulgou a alteração de cores e estampas que fez no projeto de Lana em 8 de outubro de 2020. Por sua vez, Paulo publicou sua própria alteração de cores e estampas em 8 de março de 2021. Como foi visto na seção anterior sobre direitos autorais, nem a obra de Alberto nem a obra de Paulo podem ser consideradas originais. Além disso, do ponto de vista da propriedade industrial, ambas já estavam disponíveis no estado da técnica e, ainda que tivessem a autorização de Lana, não seriam consideradas nem novas nem originais, não suprimindo, portanto, um dos requisitos de registrabilidade prescritos pela LPI.

Apesar de tudo, o tratamento dado ao pedido de registro depositado por Paulo seria aquele descrito na LPI quando esta trata do processo e exame do pedido, em seu art. 106: respeitados os requisitos de conformidade, o pedido seria automaticamente publicado e o registro simultaneamente concedido. Porém, a concessão não duraria muito tempo, uma vez que, pela infringência aos artigos que tratam da registrabilidade e titularidade dos desenhos industriais (arts. 94 a 98), caberia processo administrativo de nulidade.

No caso do depósito de Paulo, há infringência dos arts. 96 e 97, que versam sobre a necessidade de novidade e originalidade do desenho industrial. Assim, o processo de nulidade pode ser instaurado no prazo de cinco anos a partir da concessão do registro, seja de ofício – pelo próprio INPI, comprovando a falta de originalidade do objeto ao anexar prova da

---

<sup>109</sup> Uma explicação mais detalhada sobre o período de graça e sobre a novidade foi fornecida na seção 3.2 do capítulo 3 desta tese.

divulgação da obra feita seja por Lana, seja por Alberto, ou ainda por qualquer pessoa com legítimo interesse que comprove também a inexistência de originalidade no depósito de Paulo.

Dessa maneira, respondendo à pergunta lançada na ficção, “a quem devem pertencer os direitos industriais?”, considerando a sequência dos fatos e que a autora original, Lana Linhardes, não depositou o pedido de registro, nem antes de publicar a obra, nem no prazo compreendido pelo período de graça posterior a sua divulgação, nenhuma das personagens citadas teria direito ao registro de desenho industrial da configuração aplicada no espremedor.

Se tivesse depositado antes de divulgação ou ainda no período de graça, Lana teria direito ao registro, nos termos da LPI, apenas se a configuração de sua escultura fosse aplicada a um produto determinado. Se o título da configuração depositada fosse escultura, ainda que pudesse servir de tipo de fabricação industrial pelas técnicas de fabricação digital, muito provavelmente o exame alegaria tratar-se de obra de caráter puramente artístico.

#### 4.3.4 Customização, manufatura aditiva, coautoria e cotitularidade

A customização maciça de produtos pelo consumidor é um tema que tem ganhado cada vez mais amplitude desde o final da década de 1990 e com o avanço dos métodos de manufatura. Para os pesquisadores Santos e Silveira (2011), enquanto a produção em massa foca na redução dos custos unitários pelo aumento da produção, a customização em massa busca aumentar a variedade de produção simplificando alguns processos produtivos e permitindo ao cliente tratamento individual e personalização. Segundo os autores, quatro práticas industriais foram primordiais para alcançar sistemas de customização maciça: (1) manufatura ágil; (2) gestão da cadeia de suprimentos; (3) projeto direcionado pelo cliente e (4) produção enxuta. Além dessas práticas, a manufatura aditiva ou a impressão 3D é vista como uma tecnologia habilitadora para a customização individual pelo consumidor ou para a customização em massa pelo fabricante ou vendedor (FONTANA; HEEMANN, 2019).

No caso da ficção relatada nesta seção, há um processo de customização de objeto que acabou por não gerar obras originais, uma vez que as alterações formais foram meramente na coloração. Contudo, existem processos de customização capazes de permitir uma colaboração mais expressiva, chegando a alterar a forma de maneira substancial. Nesses casos, deveria ser aventada uma espécie de coautoria?

É válido salientar que a coautoria e a colaboração são coisas diferentes em direitos autorais. Para que haja coautoria, é necessário identificar, de maneira individual e divisível, as contribuições de cada um dos autores. Além disso, é necessário que estes autores estejam de

comum acordo quanto ao exercício dos seus direitos, e algo como um contrato entre as partes autoras pode satisfazer esse requisito. Já as colaborações, para a doutrina de direitos autorais, são acessórias ou secundárias ao esforço intelectual de criação.

Para Li et al. (2014), pesquisadores nas universidades de Sussex e Exeter, processos de impressão 3D podem trazer desafios particulares para as leis autorais e de *copyright* no que concerne aos processos de cocriação. Segundo os autores, a cocriação por parte dos consumidores tem aumentado na área de desenvolvimento de produtos e nesse processo o consumidor assume um papel ativo na produção, fornecendo ideias para novos produtos capazes de preencher necessidades ainda não satisfeitas pelo mercado ou, ainda, melhorando ou personalizando produtos já existentes. Esse papel ativo, no entanto, pode, para os pesquisadores citados, engendrar desafios nas dinâmicas de propriedade intelectual:

Na tradicional prática de produção em massa, produtores ou inovadores individuais normalmente possuiriam os direitos autorais de seus produtos, e, como resultado, deteriam um controle exclusivo sobre a exploração do valor de direitos autorais incorporado naqueles produtos. A cocriação, pelo contrário, envolve múltiplos atores, incluindo consumidores e produtores, o que introduz desafios para a identificação do autor e proprietário dos direitos autorais dos produtos. (LI et al., 2014, p. 323, tradução nossa).<sup>110</sup>

A pesquisa de Li et al. (2014) levanta os desafios em casos relacionados especificamente às impressões 3D feitas usando chocolate como insumo aditivo, e em especial cobre questões autorais como as consequências de reprodução de obras bidimensionais em três dimensões; os requisitos de originalidade para a subsistência de direitos de cópia quando há empréstimos conceituais consideráveis de obras originárias; as implicações da cocriação pelo consumidor-usuário no que concerne ao *copyright*; as suscetibilidades jurídicas quando há uma autorização expressa permitindo as cópias; e, por fim, como lidar com a falta de harmonização internacional sobre questões autorais quando a criação e exploração de produtos e tecnologias de impressão 3D se fazem independentemente das fronteiras nacionais.

No caso das infrações por cópia 3D de trabalhos artísticos contendo direitos autorais, os autores Simon Bradshaw, Adrian Bowyer e Patrick Haufe (2010) apontam especificidades na lei britânica que podem, por exemplo, facilitar a exploração de obras existentes para reproduções ou aplicações em peças impressas em 3D: por exemplo, se essas obras já foram

---

<sup>110</sup> No original: “Under traditional mass production practice, producers or individual innovators would normally own the copyright in their products, and, as a result, hold exclusive control over the exploitation of the copyright value embodied in those products. Co-creation, by contrast, involves multiple actors including consumers and producers which introduces challenges for the identification of the author and owner of the copyright in the products”.

comercialmente exploradas antes, o prazo de proteção na norma<sup>111</sup> inglesa cai para 25 anos; se a exploração tem fins não comerciais privados; se os objetos reproduzidos não se enquadram em nenhuma categoria tridimensional prevista na norma – todos esses fatores reduzem a possibilidade de infringência aos direitos autorais. Na lei brasileira não há um detalhamento sobre o tema específico da manufatura avançada.

Ainda no que concerne aos direitos autorais no universo das impressões 3D, Birtchnell et al. (2018) propõem levar em consideração ainda outros fatores presentes nas legislações nacionais, como a possibilidade de os arquivos do tipo CAD<sup>112</sup> serem protegíveis por direitos de cópia – nos Estados Unidos, não há proteção para estes arquivos; já no Reino Unido, eles podem recair na categoria de trabalho literário como programas de computador preparatórios para materiais de design. Não há consenso sobre o tema nem nas legislações nacionais nem nas doutrinas, afirmam os autores. Segundo os mesmos pesquisadores, a falta de consenso se estende ainda para a aplicabilidade de direitos autorais sobre qualquer objeto resultante de impressão 3D, principalmente porque, mesmo para algumas leis autorais, existem impeditivos como a funcionalidade, o uso das peças como parte ou encaixe de outros objetos, entre outros.

Saindo da esfera dos direitos autorais, também nos direitos industriais há debates intensos sobre a registrabilidade de objetos impressos em 3D. Bradshaw, Bowyer e Haufe (2010) listaram alguns obstáculos para que peças em impressão 3D não executadas com fins puramente ornamentais possam ser registradas nos regimes jurídicos britânicos, europeus ou americanos. Entre esses impeditivos estão as peças de reposição, componentes de produtos complexos e os projetos ditados por funções técnicas ou peças de conexão ou *must-fit*<sup>113</sup>. Sobre a infração aos direitos industriais de outrem, em casos de desenhos industriais registrados e copiados via manufatura aditiva, os mesmos autores apontam que peças executadas para exploração privada ou com fins educacionais podem não caracterizar infrações, desde que o uso do item não prejudique a exploração comercial do desenho registrado.

O compartilhamento de arquivos 3D em rede é um dos fatores que possibilita a cocriação de projetos de design, permitindo que diferentes agentes colaborem no processo de

---

<sup>111</sup> Os autores se referem ao *Copyright, Designs and Patents Act* de 1988.

<sup>112</sup> CAD é a sigla genérica para arquivos digitais de design, abreviada de *Computer Aided Design*. Os arquivos de impressão 3D também podem ser conhecidos sob a sigla 3DPDFs, de *3D printer design file*.

<sup>113</sup> *Must-fit* é o nome que a doutrina jurídica dá para uma categoria de impeditivo de registrabilidade, encontrada em legislações como a britânica e a americana, que considera que peças feitas para interconectar sistemas, com características majoritariamente funcionais não se adequam aos requisitos ornamentais de registrabilidade do design. Entende-se que há uma tecnicidade intrínseca ao produto que impede seu registro (BARBOSA, 2014).

desenvolvimento de produtos, alcançando não só mais customização e personalização de objetos, mas também arrolando diferentes necessidades e desejos dos diferentes atores envolvidos. Recentemente esse tipo de colaboração tem sido bastante utilizado tanto no setor da moda quanto no setor médico, com o desenvolvimento de próteses e acessórios.

Voltando à ficção apresentada nessa seção, a disponibilização dos arquivos digitais contendo os modelos tridimensionais do produto criado inicialmente pela artista plástica permitiria que outros atores interessados pudessem colaborar com o projeto. Sendo a colaboração de comum acordo e havendo, nas modificações, passo criativo que dote de distinguibilidade os produtos desenvolvidos em cocriação, seria possível depositar conjuntamente estes mesmos produtos com vistas à obtenção de registro de desenho industrial. E, de maneira análoga ao direito autoral, no direito industrial é possível discriminar os autores do projeto, bem como os titulares do direito, podendo estes ser diferentes pessoas físicas ou jurídicas.

No entanto, processualmente, a coautoria tem sido tratada no direito industrial internacional e nacional de uma maneira mais clara que a cotitularidade. Como observa Peukert (2011), a titularidade individual é o ponto de partida paradigmático da ideia clássica de propriedade industrial, e acordos internacionais, a exemplo de TRIPS, reconhecem os direitos de propriedade intelectual como direitos privados, sendo esta uma maneira de retribuir a inovação individual e prevenir a confusão quando da atribuição de exclusividade.

No Brasil, o registro de alguns direitos de PI não admite a cotitularidade, como é o caso das marcas, em que cada pedido ou registro é vinculado a um único titular. Quando há compartilhamento de propriedade de marcas, as partes envolvidas devem celebrar contrato particular estabelecendo os critérios e as condições para a copropriedade. No caso do Desenho Industrial, apenas recentemente, desde 2019, o INPI passou a permitir a cotitularidade recente, devendo todos os requerentes apresentarem seus dados.

#### **4.4 Limites difusos das dimensões físicas e virtuais**

Figura 65 – Ilustração caso ficcional 03: realidade virtual, limites entre representações bidimensionais para configurações tridimensionais



Fonte: a autora, 2019.

*Ficção 3: Determinada empresa de tecnologia, Frameboot, especializada em redes sociais, registrou no INPI brasileiro o desenho industrial de um padrão ornamental aplicado em interface de realidade virtual contendo, basicamente, elementos gráficos de interação e expansão de conteúdo em forma de flechas. Dois anos mais tarde,*

*outra empresa de tecnologia, Unisoph, especializada em jogos, entrou com um processo de nulidade contra a decisão de concessão do registro, alegando que um dos seus jogos, já publicado e disponível no mercado, utilizava os mesmos princípios interativos a partir dos mesmos elementos gráficos. Analisando o registro nacional da Frameboot, bem como a prioridade unionista reivindicada no momento do depósito, nota-se que há diversos elementos tracejados que não são objeto da proteção, ou seja, que pertencem à realidade virtual descrita, mas não foram alvo de proteção no registro. Além disso, há ainda algumas distorções plásticas quando da adaptação do ambiente tridimensional de realidade virtual para a superfície bidimensional do padrão ornamental, uma vez que a escolha de representação gráfica é capaz de influenciar a percepção do objeto representado.*

**Perguntas: Considerando que a interface de realidade virtual protegida no registro da empresa Frameboot não apresenta grande distintividade em relação à interface anterior da empresa Unisoph, mas também não lhe é idêntica, quais questões emergem do tipo de proteção obtida com o registro de padrão ornamental para produtos gráficos relacionados a realidades virtuais?**

#### 4.4.1 Apontamentos para discussão

Ao mesmo tempo em que as tecnologias de realidade virtual e realidade aumentada emergem e se consolidam como importantes ferramentas nas estratégias de negócios de grandes empresas do setor de comunicações<sup>114</sup>, surgem também alguns questionamentos quanto à registrabilidade dessas interfaces em termos de propriedade intelectual.

Como aponta o presidente da Corte Federal Suíça de Patentes, Mark Schweizer (2016), uma das principais questões insurgentes neste aspecto se relaciona a patenteabilidade (ou registrabilidade, para algumas legislações) daquilo que se convencionou chamar de “apresentação de informações” – e que, para convenções como a *European Patent Convention*, não são considerada como invenções. Para aventar a registrabilidade de

---

<sup>114</sup> Os primeiros lançamentos no mercado de óculos de realidade aumentada e realidade virtual, produzidos por marcas como Samsung, Sony e Oculus VR, aconteceu entre 2012 e 2016, e grandes empresas de tecnologia têm planejado o futuro dos seus negócios a partir de investimentos massivos nesses dois tipos de sistemas de interface – como é o caso da empresa Facebook, que anunciou, em 2016, seu plano de crescimento para os dez próximos anos, garantindo a presença de um setor dedicado à realidade virtual e investimentos previstos na alçada de três bilhões de dólares (BRANCHAMNN, 2016).

interfaces gráficas de interação com o usuário – as chamadas GUI (*graphic user interface*) – muitas legislações exigem um afastamento das determinações essencialmente técnicas e que o conteúdo das interfaces e seu arranjo não sejam definidos unicamente pelo caráter técnico das informações, como é o caso da legislação europeia e da prática jurídica *no European Patent Office* (SCHWEIZER, 2016).

Outras legislações, como o Design Act japonês, exigem uma paridade entre a interface gráfica e a designação de apenas um produto no qual ela seja aplicável – ou seja, o que se protege é a interface incorporada em um produto determinado (NAKAMURA, 2017). Nos Estados Unidos, aplica-se a mesma correlação, mas se for o caso de uma interface animada, é possível que ela seja representada em diferentes quadros, desde que acompanhada de uma relação descritiva especificando a natureza transicional do design e esclarecendo o escopo de proteção como apenas aquilo que se exhibe nas imagens depositadas (WIPO, 2016a).

No Brasil, a proteção das interfaces gráficas é feita respeitando a LPI de 1996, na categoria de padrão ornamental. Portanto, ainda que se trate de uma interface tridimensional, é necessário que sua representação gráfica seja bidimensional. Como não há proteção prevista nesta lei para animações gráficas, em caso de haver quadros de animação, eles podem ser protegidos separadamente, seja como diferentes registros, seja como variações configurativas do mesmo registro, se preservadas as mesmas características distintivas preponderantes.

Especificamente sobre as interfaces de realidade virtual, pode-se dizer que a existência de registros que discriminem especificamente esta modalidade é bastante recente. Em pesquisa à base de dados dos registros de Desenho Industrial do INPI<sup>115</sup>, encontram-se apenas 19 registros, todos de mesmo titular<sup>116</sup> e datando de 2017. Já as interfaces gráficas, em geral são mais numerosas, somando 1297 processos, datados entre os anos de 2005 e 2019<sup>117</sup>.

Em ambos os casos, costumam haver simplificações muito grandes entre a interface que efetivamente se quer proteger e a sua representação gráfica, geralmente feita de maneira esquemática, usando desenhos técnicos e omitindo diversos elementos de composição que, muitas vezes, não podem ser protegidos, como é o caso de textos, ícones de forma comum (a exemplo das formas geométricas ou pictogramas universalmente conhecidos), entre outros. Estas simplificações podem dificultar o cotejo das diferenças visuais entre as interfaces em

---

<sup>115</sup> A busca, contendo as palavras “realidade virtual” no título do registro, foi realizada no site do INPI disponível em: <<https://gru.inpi.gov.br/pePI/jsp/desenhos/DesenhoSearchBasico.jsp>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

<sup>116</sup> Trata-se do mesmo depositante: a empresa Facebook, Inc. (US).

<sup>117</sup> A busca, contendo as palavras “interface gráfica” no título do registro, foi realizada no site do INPI disponível em: <<https://gru.inpi.gov.br/pePI/jsp/desenhos/DesenhoSearchBasico.jsp>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

casos onde há a necessidade de comparação direta, como na nulidade administrativa descrita no caso ficcional anteriormente descrito na seção 4.3.

Outro questionamento que emerge da simplificação das interfaces é a liberdade deixada para criação, por parte dos designers e autores de desenhos, quando a composição de formas básicas, apenas emolduradas por uma tela, passa a ser de domínio exclusivo. No caso do exemplo ficcional desta questão, pode-se compreender que haveria uma limitação para que outros designers possam criar interfaces usando formas simples como as flechas usadas nas interfaces cotejadas, caso as mesmas interfaces passassem a ser de domínio exclusivo.

#### 4.4.2 Direitos Autorais Incidentes

No caso das interfaces mencionadas, a incidência de direitos autorais é garantida por sua mera publicação. Contudo, em caso de litígio, possivelmente seriam analisadas as interfaces tal como são dispostas nos conteúdos e produtos aos quais elas foram incorporadas, sem as omissões e seleções de elementos que ocorrem quando do depósito de registro de desenho industrial. Além disso, em caso de disputas judiciais, poderiam ser ainda analisadas as animações gráficas relacionadas às interfaces julgadas, uma vez que há proteção abrigada nos direitos autorais para vídeos, animações e outras obras audiovisuais – o que não ocorre ainda nos direitos industriais brasileiros no que diz respeito aos desenhos industriais.

Muitos especialistas consideram que a proteção via direitos autorais foi o acesso mais fácil para a proteção das interfaces gráficas em sua totalidade, não apenas aquelas destinadas a realidade virtual ou ainda realidade aumentada, embora não seja o meio de proteção mais indicado ultimamente.

Du Mont e Janis (2014) apontam que aquelas interfaces surgiram com os avanços em computação gráfica obtidos entre as décadas de 1970 e 1980, quando o uso de elementos visuais passou a exercer papel decisivo na usabilidade dos *softwares*, antes ponderados mais pela sua tecnicidade de programação. Contudo, a partir de disputas judiciais norte-americanas travadas entre grandes fornecedores de softwares – como Apple e Microsoft –, demonstraram que o *copyright* talvez não fosse o melhor tipo de proteção para as GUI, uma vez que o *copyright* não assegura uma cobertura robusta em casos de litígios.

A pesquisadora californiana Rachel Stigler (2014) concorda que a proteção dada pelo *copyright* às interfaces gráficas é bastante delgada, sendo capaz de coibir a cópia idêntica ou quase idêntica da interface apenas quando esta contiver expressividade e originalidade. Especialmente no seu aspecto visual – que é o que especialistas chamam de “*look and feel*”

dos *softwares*, aplicativos e programas – a proteção via *copyright* tem se provado bastante frágil nas cortes, aponta Stigler (2014), sobretudo pelo viés técnico e utilitário que muitas opções gráficas trazem consigo, e também pelo caráter combinatório dos arranjos gráficos de muitas das interfaces.

Na Europa, em razão das duas tradições de direito autoral coexistentes (a do *droit d'auteur* e a do *copyright*), a proteção via direito de autor que é conferida às GUI pode variar bastante entre os países. Até 2010, na maior parte da União Europeia<sup>118</sup>, os *softwares* eram protegidos por direito de autor, e alguns países, como é o caso da França, entendiam as GUI e outros designs que servem de material preparatório como acessórios de *softwares*. Contudo, após uma decisão da Corte de Justiça Europeia em dezembro de 2010, esse entendimento tornou-se obsoleto. No entanto, no que concerne aos aspectos visuais, as GUI podem receber proteção de maneira autônoma ao software, desde que sejam considerados originais (TRÉMIOLLES, 2016). Além disso, na União Europeia, para ser alvo de proteção por direito de autor, as GUI não podem ser tecnicamente predeterminadas por sua função, é necessário que “o autor tenha alguma liberdade para expressar de maneira original seu espírito criativo e conceber uma GUI que represente sua própria criação intelectual” (KOUKAL, 2018, p.155).

No Brasil, a lei do *Software* (Lei nº 9609/98) explicita que a proteção dada à propriedade intelectual dos programas de computador é a mesma conferida às obras literárias pela legislação de direitos autorais e conexos vigentes no país. Para os pesquisadores Arrabal e Colombo (2016), um programa de computador comporta dois níveis de expressão autoral: um da ordem do código, da instrução materializada por qualquer linguagem interpretada por máquinas; outro da ordem da expressão sensível, como os elementos visuais, os ícones e as GUI. Para o segundo nível, é exigido certo grau de originalidade, de modo que os aspectos visuais possam ser considerados protegíveis. No caso ficcional apresentado, como não há plágio completo e trata-se de duas criações independentes, pode ser que a proteção por direitos autorais das duas interfaces coexista.

#### 4.4.3 Direitos Industriais Incidentes

Outra via de proteção para as GUI abriga-se no direito industrial: seja como patente, nos países onde a proteção de design se dá mediante a via patentári; seja como registro, nos países onde a proteção ocorre pela emissão de um registro de desenho industrial, como é o

---

<sup>118</sup> Ver, a esse respeito, a Diretiva nº 2009/24/EC, que trata sobre programas de computador.

caso da legislação brasileira. DuMont e Janis (2014) demonstram que a proteção industrial das GUIs não é um evento novo, pois ocorre há pelo menos trinta anos, só nos Estados Unidos, mas trata-se de uma proteção cada vez mais corrente e em crescimento contínuo.

O pesquisador brasileiro Flávio Alcântara (2018) aponta que, em termos internacionais, pode-se verificar a relevância do tema quando a oitava edição da Classificação Internacional de Desenhos Industriais – a Classificação de Locarno – passou a incluir, em 2004, uma classe específica (a 14-04) dedicada à categorização das GUI. No Brasil, Alcântara (2018) revela que a proteção às GUI ocorre desde 1991, mas foi a partir de 2004 que houve um incremento<sup>119</sup> no número de depósitos destas interfaces.

Esse número cresceu de maneira mais significativa a partir da introdução, nos mercados internacionais, dos *tablets* e *smartphones* – é o que indica a pesquisadora Tracy-Gene G. Durkin (2017). Segundo Stiegler (2014), após uma série de disputas entre fabricantes de *smartphones* (Apple, Samsung, entre outros), a proteção industrial passou a ser central para assegurar a propriedade intelectual entre esses concorrentes tecnológicos. Ainda para Stiegler (2014), esta centralidade se deve ao fato de que, ao menos nos Estados Unidos, a proteção industrial via *design patent* é mais segura que o *copyright*, que permanece fiel à data de criação, e mais rápida que a proteção por *tradedress*, conferida apenas quando a distintividade percebida é alcançada.

Contudo, há que salientar que nos EUA a proteção das patentes de design cobre aspectos do projeto tais como as animações, as transições gráficas entre as interfaces, e as sequências de imagens – o que não ocorre na proteção dada pelo registro de desenho industrial brasileiro.

No registro nacional, como dito anteriormente, a proteção industrial se faz na categoria de padrão ornamental do registro de desenho industrial, que, como visto no primeiro capítulo da presente tese, surgiu de maneira a acomodar mais especificamente as estamparias da indústria têxtil. Ainda que tal categoria, desde o seu surgimento até os dias atuais, tenha evoluído de maneira a abarcar outros designs de superfície, e não apenas os bidimensionais<sup>120</sup>, não se pode dizer que ela hoje alcança os aspectos de conjunto de sistemas visuais complexos como as animações, as projeções 360° e as interfaces de realidade virtual e aumentada.

---

<sup>119</sup> Segundo os dados coletados pelo autor no sistema BuscaWeb do INPI, entre 1991 e 2004 houve quatro depósitos de GUI. Entre 2004 e 2016, foram depositados 2265 pedidos.

<sup>120</sup> A partir do *Manual de Desenhos Industriais* publicado pelo INPI em 2019, padrões ornamentais aplicados em objetos tridimensionais podem permanecer na categoria de padrão ornamental, desde que a reivindicação seja explícita.

Além disso, a falta de harmonização nacional quanto aos códigos e linguagens de representação gráfica permitidos na exibição do escopo de proteção pode levar à proteção de diagramações muito simples, compostas a partir de formas comuns ou formas geométricas básicas, especialmente quando da tentativa de equiparação entre o escopo de proteção a ser obtido no depósito nacional em face do escopo já protegido da prioridade unionista apresentada.

#### 4.5 Alguns comentários

A escrita deste capítulo perseguiu temas muito contemporâneos, ainda em ebulição tanto na academia quanto no mercado, daí a polifonia dos discursos, a quantidade de referências bibliográficas tão diversas e a ainda incipiente maturidade teórica dos autores e assuntos arrolados. Isso repercute numa sistematização das informações mais complexa que, por sua vez, exige uma leitura mais densa. Além disso, a metodologia empregada para estruturação do debate é de verve experimental, sendo o recurso da criação das conjecturas um recurso ainda bastante novo na literatura sobre propriedade intelectual e design. As conjecturas partiram de três ficções, sobre diferentes temas contemporâneos da produção industrial.

A primeira dessas ficções, que versa sobre inteligência artificial, apontou para estratégias que podem surgir nos próximos anos no campo da propriedade industrial, como a limitação do número de depósitos feitos por inteligência artificial, o eventual surgimento de mecanismos de determinação, nos processos de criação, da interferência da criação por máquinas na criação humana, e mesmo de mecanismos de controle de privacidade de dados no sistema de depósito de desenhos industriais.

A segunda das ficções, que versa sobre fabricação digital, além das questões específicas sobre manufatura digital, levantou ainda arranjos possíveis para o sistema de propriedade industrial no que diz respeito à partilha de direitos, à coautoria ou cotitularidade de bens intelectuais.

Por fim, a terceira das ficções, sobre as interfaces gráficas de realidades aumentada e virtual, acabou levantando a questão da proteção ao design de interação em diferentes legislações, suscitando a possibilidade de proteção do conjunto imagem do sistema visual de interfaces, aplicativos e jogos, futuramente, pelas leis de proteção ao design e ao desenho industrial.

As conjecturas traçadas a partir das ficções anunciam questões que podem ser frugais num futuro próximo, mas que atualmente são capazes de embaralhar preceitos das legislações e das convenções usadas no exame e na aplicação de direitos de propriedade intelectual referentes às práticas de design. Estas ficções são capazes de revelar ainda, se colocadas em jogo com todo o histórico de desenvolvimento desses direitos ao longo dos últimos três séculos, descompassos entre a produção industrial e a proteção à propriedade industrial, sobre os quais nos deteremos mais adiante, nas considerações finais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese versa sobre as leis de propriedade intelectual que protegem ou protegeram, em diferentes momentos históricos, a produção material executada pelos designers em sua estreita relação com a produção industrial. Se aparentemente o maior objeto de atenção desta pesquisa foram tais leis e seus contextos de surgimento e vigência, o que se perseguiu foi algo um pouco mais abrangente: as relações entre os campos legislativo e projetivo da produção industrial ao longo de sua transformação nos últimos três séculos, especialmente no Brasil e nos países que influenciaram as leis brasileiras de proteção à propriedade intelectual do design.

O principal objetivo assumido pela pesquisa foi o de fornecer subsídios técnicos e teóricos no sentido da atualização de leis, práticas e políticas de proteção da propriedade intelectual relativas ao design e acredita-se ter sido cumprido o desafio, uma vez que esta tese oferece a futuros legisladores, *policemakers*, agentes envolvidos, técnicos e gestores do sistema de propriedade intelectual um amplo arcabouço teórico e crítico sobre os principais temas atuais, além de antecipar alguns temas emergentes.

Em muitos momentos aqui analisados, as leis sucederam as necessidades e os costumes dos agentes relacionados à indústria e ao comércio de produtos industrializados. Assim o foi na criação das disposições do Consulado de Lyon para proteger os desenhos de fábrica da indústria no início do século XVIII; na publicação, pelo Parlamento Britânico, dos Atos de Calicô para proteger e regular a propriedade dos padrões de estamperia em tecidos, antes importados da Índia, na segunda metade do século XVIII; e na criação do primeiro *Design Patent Act* nos Estados Unidos, em resposta às pressões dos industriais do ferro forjado no início do século XIX – todos esses exemplos foram vistos no primeiro capítulo da tese.

No Brasil, em razão do parco desenvolvimento industrial no século XIX, as leis sucederam não as necessidades e os costumes dos agentes locais de produção industrial, mas, sim, as pressões e dinâmicas externas dos países industrializados. Evidência desse processo é a participação nacional nas Exposições Internacionais e na Convenção da União de Paris, cuja promulgação, por meio do Decreto nº 9.233 de 1884, foi a primeira menção à proteção dos desenhos ou modelos industriais em âmbito nacional. Esse fato revela que, antes de proteger a produção industrial brasileira, a legislação brasileira buscou assegurar direitos de prioridade unionista para desenhos e modelos já protegidos internacionalmente.

Todavia, isso não significa dizer, como visto no capítulo dois, que não havia aqui, no século XIX, atividades de design passíveis de receber proteção via propriedade intelectual. De fato, alguns dos resultados dessas atividades, especialmente aquelas relacionadas à criação de marcas e rótulos, foram protegidos como propriedades exclusivas de marcas a partir de 1875. Já as atividades relacionadas a projetos de produto industrial, dissociados da funcionalidade ou do efeito técnico desses produtos, só viriam a ser protegidas no Brasil no século XX, quando o processo de industrialização brasileiro e o próprio campo do design no país começam a se desenvolver de maneira mais expressiva.

Internacionalmente, a história do design mostra uma vinculação deste campo com a industrialização desde seus primórdios. Como apontam historiadores do design, tais como Forty (2013), Heskett (1997, 2001) e Buchanan (1995), é possível traçar um paralelo entre o desenvolvimento industrial e a mecanização iniciada na Primeira Revolução Industrial, por volta de 1780, na Inglaterra, e o surgimento do design.

Há autores ainda, como é o caso do filósofo do design Vilém Flusser (2007), que vão um pouco além e relacionam a história da humanidade com a história da fabricação. Para isso, o autor tcheco-brasileiro define as fábricas como “lugares onde sempre são produzidas novas formas de homens: primeiro o homem-mão, depois o homem-ferramenta, em seguida, o homem-máquina e, finalmente, o homem-aparelhos-eletrônicos” (FLUSSER, 2007, p. 37). Com isso, Flusser (2007) faz um paralelo entre as revoluções industriais e seus impactos no comportamento humano.

Contudo, suas definições de revolução industrial diferem ligeiramente daquelas que vimos no capítulo 4. Como aponta Shimoda (2008, p. 23), “ao falar de revolução industrial, Flusser discute diretamente o modo de relacionamento do homem com o mundo. Primeiro com as mãos; depois, com as ferramentas; a seguir, com as máquinas e, agora, com os aparelhos”. Há, portanto, uma decalagem entre as quatro revoluções industriais citadas por Flusser (2007) e aquelas que foram mencionadas no capítulo quatro.

A Quarta Revolução Industrial mencionada por Flusser (2007) parece, na verdade, ser a Terceira Revolução Industrial mencionada por Dombrowski e Wagner (2014), a da automação, da invenção do microchip e dos computadores, ocorrida entre as décadas de 1960 e 1990. Flusser, tendo morrido em 1991 e escrito suas reflexões sobre filosofia do design nos anos 1980 e 1990, possivelmente não teria antecipado aquilo que Dombrowski e Wagner (2014) chamam de Quarta Revolução Industrial – que para Flusser (2007) seria, provavelmente, a Quinta Revolução Industrial. Ou, tendo antecipado tecnologias como a Internet das Coisas (IoT), a Internet dos Serviços (Ios), a Inteligência Artificial (AI), as

impressões 3D, as realidades aumentada ou virtual, talvez Flusser definisse a humanidade resultante desses encontros como homens-ciborgues, usando a analogia ficcional de Haraway (2000), num texto que é contemporâneo ao pensamento de Flusser (2007)<sup>121</sup>. Ou ainda, como aponta outro texto homônimo publicado posteriormente, Flusser (1999) os nomearia homens-robôs:

Quem quiser saber sobre o futuro deve pensar como serão as fábricas no futuro. Se vemos então a história da humanidade como a história da manufatura, os períodos podem ser descritos como: mãos, ferramentas, máquinas e robôs. Manufatura significa tornar o que está disponível no ambiente para vantagem de alguém, fazendo algo para ser usado. Porque as mãos são capazes de transformar e máquinas são simulacros das mãos aumentando a quantidade de informação herdada e adquirida, ou seja, informação cultural.

Ferramentas são empíricas, máquinas mecânicas, e robôs neurofisiológicos e biológicos. É mais uma questão de acrescentar informação genética. A relação entre o homem e o robô se torna clara. Um não pode funcionar sem o outro. O robô faz apenas o que o homem quer, mas o homem pode querer apenas o que o robô pode fazer. É um novo método: o homem é uma funcionalidade do robô que funciona como uma função dele.

[...] As fábricas do futuro serão como escolas. Haverá lugares onde homens aprenderão como funcionam os robôs, e então os robôs podem livrar o homem da tarefa de transformar natureza em cultura.

Mas, a única coisa crucial sobre a fábrica do futuro é que terá que ser o lugar onde o homo faber se torna homo sapiens sapiens, porque percebeu que a fábrica significa a mesma coisa que aprender: adquirir, produzir e transmitir informação (FLUSSER, 1999, p. 11).

Numa revolução industrial na qual as indústrias perdem força, como visto no capítulo quatro, e as tecnologias e os serviços ganham o lugar das máquinas e da precedente maneira de organização da produção industrial, não seria um bom momento para reconsiderar a maneira como se estruturam as legislações de propriedade industrial? E ainda, reconsiderar o conceito de indústria que subjaz à propriedade industrial, aproximando-o dos conceitos de manufatura e de fábrica adotados por Flusser (1999, 2007)?

Uma vez entendendo a indústria como o lugar onde se aprende e se produz informação, e o design como projeto de objetos, de sistemas visuais, de serviços e de informações – como visto no capítulo três –, é necessário entender também como novos ajustes de produção (da indústria e do design) ganham proteção sob a guarida da propriedade intelectual. É uma tarefa difícil, pois movimenta o foco para elementos nunca antes protegidos pelo sistema de propriedade intelectual, seja nacional ou internacionalmente – como é o caso

---

<sup>121</sup> O texto “A Cyborg Manifesto”, de Donna Haraway, foi publicado pela primeira vez em 1984, já o texto de Flusser, “A fábrica”, presente no livro organizado por Rafael Cardoso em 2007, foi originalmente publicado em alemão em 1991.

dos modelos de negócio, da interatividade de interfaces, dos metadados e de tantos outros objetos de atenção numa economia dita da informação<sup>122</sup>.

Como o sistema de propriedade intelectual é constituído por leis e, em geral, na história do direito moderno, os costumes precedem as legislações, é razoável que práticas de apropriação de exclusivos, derivados de investimentos intelectuais e de processos de projeto relacionados a tecnologias ainda incipientes, não tenham força consuetudinária suficiente para influenciar a criação de novas leis ou a alteração das existentes. Porque usualmente as leis sucedem os costumes e os fatos, o direito cuida da forma como as pessoas devem se comportar, e não relata como elas se comportam de fato – pessoas físicas e jurídicas, comportamentos sociais e econômicos. Por isso, é razoável perceber descompassos entre as práticas e produções de um determinado período e as leis que as regulam.

Porém, se, nesta Quarta Revolução Industrial, premeditada por autores como Hermann et al. (2015) e Dombrowski e Wagner (2014), acontecer algo similar ao que ocorreu na Primeira Revolução Industrial, na esfera da proteção legal ao design em âmbito internacional, possivelmente o Brasil, dada a modéstia dos esforços tecnológicos de sua indústria cada vez mais enfraquecida, seguirá as práticas legais estabelecidas por países que estão à frente no processo de transição para a manufatura avançada, como a Alemanha e os Estados Unidos.

Caso consiga converter os desafios de inserção nessa nova era industrial em oportunidades de valorização da sua produção interna, podem ser encontradas maneiras de proteger intelectualmente esta produção, impulsionando economicamente os ativos de propriedade intelectual a ela relacionados. Afinal de contas, como versa o art. 2º da LPI, a proteção dos direitos relativos à propriedade industrial no Brasil considera como um dos seus objetivos o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do país.

Com isso em mente, a presente tese se lançou no árduo desafio de antever algumas práticas de exame e de concessão de direitos de propriedade intelectual, especialmente de direitos de propriedade industrial, que poderão ser suscitadas a partir das novas tecnologias que despontam como expoentes dessa nova era de manufatura avançada. Para isso, utilizou-se de métodos inovadores para a área de conhecimento na qual se insere. Um deles foi o método das conjecturas e das ficções, estruturado como pivô dos debates sobre temas como inteligência artificial, fabricação digital e realidade virtual no domínio da proteção legal ao design.

---

<sup>122</sup> Era da informação e economia da informação são termos cunhados no final do século XX para descrever princípios econômicos, sociais e culturais emergentes após o advento da internet. Entre os principais autores que conceituam o assunto estão o espanhol Manuel Castells e o americano Carl Shapiro.

Outro recurso empregado foi uma profunda e vasta pesquisa bibliográfica que, em alguns momentos, ajudou a tecer um panorama mais completo sobre eventos históricos nacionais e internacionais importantes para a evolução da proteção ao design por meio da propriedade intelectual. Esse foi o caso dos capítulos um e dois. Em outros momentos, essa pesquisa bibliográfica ajudou a colocar em jogo alguns conceitos empregados pela legislação de propriedade industrial e pela prática de exame de registro de desenho industrial no Brasil, analisando criticamente as doutrinas e teorias que sustentam os principais critérios de análise.

Entre as principais contribuições pretendidas com esta tese encontra-se uma movimentação temporal tanto em relação ao passado como em relação ao futuro capaz de fornecer subsídios teóricos para adensar o debate em nível nacional sobre os instrumentos legais de proteção ao design. Além dos recursos e métodos de pesquisa empregados, espera-se que as reflexões aqui desenvolvidas possam servir de suporte para futuras pesquisas no assunto e mesmo para eventuais modificações das práticas de exame e das leis vigentes.

## REFERÊNCIAS

AFORI, O. The role of the non-functionality requirement in design law. *Fordham Intell. Prop. Media & Ent. LJ*, v. 20, p. 847-874, 2009.

AGÊNCIA BRASILEIRA DE DESENVOLVIMENTO INDUSTRIAL – ABDI. *Agenda brasileira para a Indústria 4.0*. O Brasil preparado para os desafios do futuro. Disponível em <<http://www.industria40.gov.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

AISHEMBERG, G. A UNIDO e o design industrial. In: NUNES, J. M.; PATROCÍNIO, G. *Design & desenvolvimento: 40 anos depois*. São Paulo: Blucher, 2015. p. 7-9.

ALCÂNTARA, F. A proteção das interfaces gráficas de usuário pelo registro de desenhos industriais no Brasil: depósitos nacionais de 2004 a 2016. In: PERALTA, P. P. (org). *Perspectivas sobre o Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional da Propriedade Industrial – INPI, Academia de Propriedade Intelectual, Inovação e Desenvolvimento (ACAD), Divisão de Pós-Graduação e Pesquisa, 2018, p.97-103

ALCOUFFE, D. et al. *Un Age D'or Des Arts Decoratifs, 1814-1848*. Paris: Galeries Nationaux du Grand Palais, 1991.

ALVARENGA JR, M.; MATTOS, F. A política econômica nos anos 1930: evidências de uma heterodoxia consciente. In: ENCONTRO NACIONAL DE ECONOMIA. *Anais...*, 2013, Foz do Iguaçu: ANPEC, 2013. p. 287-315.

ANASTASSAKIS, Z. *Triunfos e impasses. Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina; Faperj, 2014.

ANDRADE, J. Do Gráfico ao Fotográfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, R. (org). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 60-93.

\_\_\_\_\_. *Seção de Estampas*. Portal Brasileira Fotográfica. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=secao-de-estampas>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

ANDRADE, R. Inovação nos tempos do Império. *Revista Pesquisa FAPESP*, n. 259, 2017. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2017/09/22/inovacao-nos-tempos-do-imperio/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

ARDISSONE, C.; CASTRO E SILVA, A. Marcas negadas por ofenderem a moral e os bons costumes: um estudo de caso. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE MARCAS/BRANDING, II., *Anais...* Lajeado: Ed. da Univates, 2016. p. 23-44.

ARQUIVO CONTEMPORÂNEO. Disponível em: <<http://www.arquivocontemporaneo.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

ARRABAL, A; COLOMBO, A. Proteção à propriedade intelectual de programas de computador: Observações sobre direitos autorais e patentes de invenções. In:

CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO: Estudos de direito de autor e interesse público, X., 2016, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR – SCJ – GEDAI, 2016. p. 35-53.

ASCENÇÃO, J. O. *Direito Autoral*. Rio de Janeiro: Renovar, 2007.

\_\_\_\_\_. Direito intelectual, exclusivo e liberdade. *Revista Esmafe: Escola de Magistratura Federal da 5ª Região*, n. 3, p. 125-145, mar. 2002.

\_\_\_\_\_. Direitos do utilizador de bens informáticos. *Seqüência: estudos jurídicos e políticos*, v. 15, n. 28, p. 55-71, 1994.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS AGENTES DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL - ABAPI. *Propriedade Industrial no Brasil. 50 anos de História*. São Paulo: ABAPI, 1998. Disponível em: <<http://www.abapi.org.br/abapi2014/livros/abapi50anos0.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

AUGER, J. Speculative design: crafting the speculation. *Digital Creativity*, v. 24, n. 1, p. 11-35, 2013.

BACKX, H. *Design e Propriedade Intelectual: vínculos e interações*. 2013. 281f. Tese (Doutorado em Design). Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BARBOSA, D. *Do requisito de originalidade nos desenhos industriais: a perspectiva brasileira*. 2009a. Disponível em <[http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/novidades/do\\_requisito\\_originalidade.pdf](http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/novidades/do_requisito_originalidade.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Da proteção do trade dress com ou sem direitos exclusivos*. 2009b. Disponível em <[https://www.academia.edu/4397077/Da\\_prote%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_trade\\_dress\\_com\\_o\\_u\\_sem\\_direitos\\_exclusivos](https://www.academia.edu/4397077/Da_prote%C3%A7%C3%A3o_do_trade_dress_com_o_u_sem_direitos_exclusivos)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Tratado da Propriedade Industrial: Tomo I*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

\_\_\_\_\_. Da ornamentalidade e acessoriedade como características do desenho industrial. *PIDCC: Revista em propriedade intelectual direito contemporâneo*, n. 6, p. 308-327, 2014a.

\_\_\_\_\_. Corrigindo as potenciais disfunções do sistema de proteção de desenho industrial. *PIDCC: Revista em propriedade intelectual direito contemporâneo*, Aracaju, n. 6, p. 273-300, 2014b.

\_\_\_\_\_. *A extensão da originalidade como alcance de proteção em desenhos industriais*. 2014c. Disponível em <<http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/extensao%20originalidade.pdf>> Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Uma introdução à propriedade intelectual*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2003.

BARBOSA, P. M. N. Originalidade em crise. *Revista Brasileira de Direito Civil – RBDCivil*, Belo Horizonte, v.15, p. 33-78, jan./mar. 2018.

BARBUY, H. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 211-261, 1996.

BARRETO, P. R. C. Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional: Oficina de Homens. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH RIO, XIII., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRRJ, 2008. s/p. Disponível em: <[http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212685654\\_](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212685654_)>. Acesso em: 19 nov. 2018.

BARROS, C. E. C. *Manual de Direito de Propriedade Intelectual*. Aracaju: Evocati, 2007.

BENTLY, L. The “Extraordinary Multiplicity” of Intellectual Property Laws in the British Colonies in the Nineteenth Century. *Theoretical Inquiries in Law*, v. 12, n. 1, p. 161-200, 2011.

\_\_\_\_\_. The Design/Copyright Conflict in the United Kingdom: A History. In: DERCLAYE, E. *The Copyright/Design Interface*. Past, Present and Future. Londres: Cambridge University Press, 2018. p. 171-225.

BIRTCHNELL, T. et al. *3D Printing and Intellectual Property Futures*. Newport: The Intellectual Property Office, 2018.

BITTAR, C.A. *Direito de autor*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BODENHAUSEN, G. H. C. *Convenio de Paris para la protección de la propiedad industrial*. Ginebra: BIRPI, 1969.

BOMFIM, G. Sobre a possibilidade de uma teoria do design. In: COUTO, R.; FARBIAS, J.; NOVAES, L. *Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea*. Rio de Janeiro: Rio Books's, 2014. p. 13-21.

BONSIEPE, G. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.

\_\_\_\_\_. *Design como prática de projeto*. São Paulo: Blucher, 2012.

BOWREY, K. Art, Craft, Good Taste and Manufacturing: The Development of Intellectual Property Laws. *Law Context: A Socio-Legal Journal*, v. 15, p. 78-104, 1997.

BRACE, G. *Observations on extension of protection of copyright of designs*. Londres: Smith, Elder and Co, 1842.

BRADSHAW, S; BOWYER, B; HAUFÉ, P. The Intellectual Property Implications of Low-Cost 3D Printing. *SCRIPTed*, v. 7, n. 1, p. 5-31, 2010.

BRANCHMANN, S. *Zuckerberg unveils 10-year plan for video, VR and global Internet connectivity at F8 conference*. Publicado em 23 abr. 2016. Disponível em:

<<https://www.ipwatchdog.com/2016/04/23/zuckerberg-unveils-10-year-plan-at-f8-conference/id=68461/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

BRANDÃO, A. Anotações para uma história do mobiliário brasileiro do século XVIII. *Revista CPC*, São Paulo, n. 9, p. 42-64, nov. 2009/abr. 2010.

BRANDÃO, M. B. A. Design não é ornamento. *Revista da ABPI*, Associação Brasileira da Propriedade Intelectual, Rio de Janeiro, n. 8, p. 66-67, jul./out de 1993.

BRASIL. *Alvará de 28 de abril de 1809*. Isenta de direitos às materias primaz do uso das fabricas e concede ontros favores aos fabricantes e da navegação Nacional. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/alvara/anteriores/1824/alvara-40051-28-abril-1809-571629-publicacaooriginal-94774-pe.html>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

BRASIL. *Lei de 28 de agosto de 1830*. Concede privilegio ao que descobrir, inventar ou melhorar uma industria util e um premio que introduzir uma industria estrangeira, e regula sua concessão, 1830a. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM-28-8-1830.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-28-8-1830.htm)>. Acesso em: 19 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. *Lei de 16 de dezembro de 1830*. Manda executar o Codigo Criminal, 1830b. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM-16-12-1830.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-16-12-1830.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. *Catálogos dos productos naturaes e industriaes remettidos das provincias do Imperio do Brasil que figurarão na Exposição Nacional inaugurada na cõrte do Rio de Janeiro no dia 2 de dezembro de 1861*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1862.

\_\_\_\_\_. *Lei n° 3.129, de 14 de outubro de 1882*. Regula a concessão de patentes a os autores de invenção ou descoberta industrial, 1882. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM3129.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM3129.htm)>. Acesso em: 19 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. *Decreto n° 9.233, de 28 de junho de 1884*. Promulga a convenção, assignada em Pariz a 20 de Março de 1883, pela qual o Brazil e outros Estados se constituem em União para a protecção da propriedade industrial, 1884. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-9233-28-junho-1884-543834-publicacaooriginal-54426-pe.html>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. *Decreto n° 22.989, de 11 de dezembro de 1933*. Aprova o regulamento do Departamento Nacional da Propriedade Industrial e dá outras providencias. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22989-26-julho-1933-498434-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. *Decreto n° 24.507, de 29 de Junho de 1934*. Aprova o regulamento para a concessão de patentes de desenho ou modelo industrial, para o registro do nome commercial e do titulo de estabelecimentos e para a repressão á concorrência desleal, e dá outras providencias. 1934. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24507-29-junho-1934-498477-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. *Decreto-Lei nº 7.903 de 27 de agosto de 1945*. Código da Propriedade Industrial. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/CCIVil\\_03/Decreto-Lei/1937-1946/Del7903.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVil_03/Decreto-Lei/1937-1946/Del7903.htm)>. Acesso em: 19 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. *Decreto-Lei nº 254, de 28 de fevereiro de 1967*. Código da Propriedade Industrial. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del0254.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del0254.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Lei nº 5.648, de 11 de dezembro de 1970*. Cria o Instituto Nacional da Propriedade Industrial e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L5648.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5648.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973*. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L5988.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Projeto de Lei nº 824/1991, Árvore de Apensados e Outros Documentos da Matéria*. Ementa: Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial. 1991. Disponível em <[https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_arvore\\_tramitacoes;jsessionid=AC62839B0D487C240412ADDB6DCE8F19.node1?idProposicao=183001](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_arvore_tramitacoes;jsessionid=AC62839B0D487C240412ADDB6DCE8F19.node1?idProposicao=183001)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Exposição de Motivos da Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996*. 1996b. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1996/lei-9279-14-maio-1996-374644-exposicaodemotivos-149808-pl.html>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Lei nº 9.279 de 14 de maio de 1996*. Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial. Brasília, 1996. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19279.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19279.htm)>. Acesso em: 20 dez 2018.

\_\_\_\_\_. *Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília: Senado Federal, 1998. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm)>. Acesso em: 6 fev. 2019.

BUCHANAN, R. Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, v. 8, n. 2, p. 5-21, 1992.

\_\_\_\_\_. Rethoric, Humanism and Design. In: BUCHANAN, R.; MARGOLIN, V. (org.). *Discovering Design*. Explorations in Design Studies. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995. p. 23-66.

\_\_\_\_\_. Design and the New Rhetoric: Productive Arts in the Philosophy of Culture. In: *Philosophy and Rhetoric*, v. 34, n. 3, p. 183-206, 2001.

\_\_\_\_\_. Mundos em construção: design [projeto], gerenciamento e a reforma da cultura organizacional. *Arcos Design*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1-30, 2016.

BÜRDEK, B. *História, teoria e prática do design de produtos*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

BUSCAWEB INPI. Disponível em: <<http://www.inpi.gov.br/pedidos-em-etapas/faca-busca>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

CAMARA DOS DEPUTADOS. Atividade Legislativa, pesquisa por lei. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

CARA, M. S. *Do desenho industrial ao design no Brasil. Uma bibliografia crítica para a disciplina*. 2008. 182p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CARDOSO, R. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgar Blucher, 2000.

\_\_\_\_\_. (org). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgar Blucher, 2008.

CARTER-SILK, A.; LEWISTON, M. *The Development of Design Law - Past and Future: from history to policy*. Newport: The Intellectual Property Office, 2012. Disponível em: <[www.ipo.gov.uk](http://www.ipo.gov.uk)>. Acesso em: 20 out. 2018.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL - CPDOC. *Documentos referentes à legislação sobre propriedade industrial*. Série: MEFP - Ministério da Economia Fazenda e Planejamento. Arquivo Marcílio Marques Moreira. Data de produção: de 29/04/1991 a 17/09/1992. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

CENTRO DESIGN BRASIL - CDB. *Diagnóstico do Design Brasileiro*. 2014. Disponível em: <<https://www.cbd.org.br/materiais-cbd/diagnostico-do-design-brasileiro/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CERQUEIRA, J. *Tratado da propriedade industrial*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1982.

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DA INDÚSTRIA – CNI. *Oportunidades para a Indústria 4.0: aspectos da demanda e oferta no Brasil*. Brasília: CNI, 2017.

COSTA FERREIRA, O. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Edusp, 1994.

CRUZ, M. A Entrada do Brasil na Convenção Internacional para a Proteção da Propriedade Industrial–Paris, 1883. *Industrial Property*, WIPO Geneva, ano 23, n. 11, p. 369-414, nov. 1984.

\_\_\_\_\_. *Historia da Propriedade Industrial no Brasil - 1950/1997*. *Revista do Mestrado em Administração e Desenvolvimento Empresarial (ADM.MADE)*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, s/p, julho 2001. Disponível em: <<http://www.estacio.br/revistamade/02/REVISTA%20ADMMADE%20%20ANO%201%20N%202.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CRUZ, M. A norma do novo. Fundamentos do Sistema de Patentes na Modernidade. Ebook, 2015. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/murillocruzfilho/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CUNHA, F. C. *Proteção legal do design: propriedade industrial*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

CUNHA, L.; KAIZER, F.; LEITE, J. de S. National Design and Desenho Industrial: Brazilian Issues in Historical Perspective. In: INTERNATIONAL CONFERENCES ON DESIGN HISTORY AND STUDIES: BACK TO THE FUTURE, 2018, Barcelona. *Anais...* Barcelona, 2018. s/p.

DAUDT, G.; WILLCOX, L. D. Reflexões críticas a partir das experiências dos Estados Unidos e da Alemanha em manufatura avançada. *BNDES Setorial*, Rio de Janeiro, v. 44, p. 5-46, set. 2016.

DE LA HOUSSAYE, C.; PERALTA, P. *Critérios comparados de exame de Desenho Industrial: INPI, USPTO e JPO*. In: CONGRESSO PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 13., 2018, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Blucher, 2019. p. 2030-2044.

DE JEAN, J. *The Age of Comfort: When Paris discovered casual — and the modern house began*. Nova York: Bloomsbury Pub., 2009.

\_\_\_\_\_. *How Paris became Paris: The invention of the modern city*. Nova York: Bloomsbury Pub., 2014.

DENICOLA, R. Ex Machina: Copyright Protection for Computer-Generated Works. *Rutgers University Law Review*, n. 251, p. 251-287, 2016.

DERCLAYE, E. The British Unregistered Design Right: Will It Survive Its New Community Counterpart To Influence Future European Case Law? *Columbia Journal of European Law*, v. 10, p. 265-300, 2003.

\_\_\_\_\_. *The Copyright/Design Interface in Italy*. In: DERCLAYE, E. *The Copyright/Design Interface. Past, Present and Future*. Londres: Cambridge University Press, 2018. p. 269-296.

DIAS, M. do C. Uma breve perspectiva histórica do direito de autor. *Biblos*, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. X, n. 10, p. 317-343, 2012.

DILNOT, C. The state of design history, part I: mapping the field. *Design Issues*, v. 1, n. 1, p. 4-23, summer 1984.

DIRETORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. *Recenseamento do Brazil, Vol. V: Industria*. Rio de Janeiro: Typ. Da Estatística, 1920. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6478.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

DISALVO, C. Design and the Construction of Publics. *Design Issues*, v. 25, n. 1, p. 48-63, winter 2009.

\_\_\_\_\_. FCJ-142 Spectacles and Tropes: Speculative Design and Contemporary. *The Fibreculture Journal*, n. 20, Networked Utopias and Speculative Futures, s/p., 2012. Disponível em: <<http://twenty.fibreculturejournal.org/2012/06/19/fcj-142-spectacles-and-tropes-speculative-design-and-contemporary-food-cultures/>>. Acesso em: 18 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Speculative Intervention as Inquiry. In RESEARCH NETWORK FOR DESIGN ANTHROPOLOGY SEMINAR. 2014, Copenhaguen. *Anais...* v. 2, 2014. p-1-6. Disponível em: <[https://kadm.dk/sites/default/files/20\\_disalvo-speculativeinterventionessayforweb\\_0.docx](https://kadm.dk/sites/default/files/20_disalvo-speculativeinterventionessayforweb_0.docx)>. Acesso em: 18 set. 2018.

DOMBROWSKI, U; WAGNER, T. Mental strain as field of action in the 4th industrial revolution. In: CIRP CONFERENCE ON MANUFACTURING SYSTEMS, 47<sup>th</sup>. *Proceedings CIRP*, v. 17, 2014. p. 100-105.

DULCI, T. *As conferências pan-americanas: identidades, união aduaneira e arbitragem (1889-1928)*. 2008. Dissertação (Mestrado História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DU MONT, J. J.; JANIS, M. D. The Origins of American Design Patent Protection. *Indiana Law Journal*, v. 88, p. 837, 2013.

\_\_\_\_\_. Virtual Designs. *17 Stanford Technology Law Review* 107 ; Max Planck Institute for Intellectual Property & Competition Law Research Paper No. 13-13; Indiana Legal Studies Research Paper No. 242, 2014. Disponível em: <<https://ssrn.com/abstract=2265733>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. US Design Patent Law: A Historical Look at the Design Patent/Copyright Interface. In: DERCLAYE, E. *The Copyright/Design Interface. Past, Present and Future*. Londres: Cambridge University Press, 2018. p. 341-382.

DUNNE, A.; RABY, F. *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*. Londres: The MIT Press, 2013.

DURAND, M. Meuble en brocart fond cramoisi et or commandé pour le service du roi et employé dans la Grande Chambre à coucher du roi. *Musée des Tissus*, 2014 Disponível em: <[http://www.mtmad.fr/fr/pages/topnavigation/musees\\_et\\_collections/mt\\_les\\_collections/mt-oeuvres\\_en\\_vedette/mt-chefs-oeuvre.aspx](http://www.mtmad.fr/fr/pages/topnavigation/musees_et_collections/mt_les_collections/mt-oeuvres_en_vedette/mt-chefs-oeuvre.aspx)>. Acesso em: 1º out. 2018.

DURKIN, T. Design Patents: Another Way to Look at Software Protection. ANNUAL ADVANCED PATENT LAW INSTITUTE, 12<sup>th</sup>, 2017, *Anais...* 2017, s/p. Disponível em: <[https://www.sterneklester.com/sites/default/files/2017-11/Another\\_way\\_to\\_look\\_at\\_software\\_protection\\_managing\\_intellectual\\_property\\_durkin\\_2016.pdf](https://www.sterneklester.com/sites/default/files/2017-11/Another_way_to_look_at_software_protection_managing_intellectual_property_durkin_2016.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

DUTFIELD, G.; SUTHERSANEN, U. Harmonization or differentiation in intellectual property protection? The lessons of history. *Prometheus*, Critical Studies in Innovation, v. 23, n. 2, p. 131-147, 2005.

EUDEL, P. *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*. Paris: Librairie Molière, 1908.

EUROPEAN UNION INTELLECTUAL PROPERTY OFFICE - EUIPO. *Guidelines for examination of registered community designs*, 2018. Disponível em: <[https://euipo.europa.eu/tunnel-web/secure/webdav/guest/document\\_library/contentPdfs/law\\_and\\_practice/designs\\_practice\\_manual/WP\\_Designs\\_2018/examination\\_of\\_applications\\_for\\_registered\\_community\\_designs\\_en.pdf](https://euipo.europa.eu/tunnel-web/secure/webdav/guest/document_library/contentPdfs/law_and_practice/designs_practice_manual/WP_Designs_2018/examination_of_applications_for_registered_community_designs_en.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

EVANS, E. Fonts, Typefaces, and IP Protection: Getting to Just Right. *Journal of Intellectual Property Law*, v. 21, n. 2, p. 209-340, 2014.

FAUCHILLE, A. *Traité de dessins et modèles industriels, comprenant le commentaire de la loi du 18 mars 1806*. Paris: Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, 1882.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – FIRJAN. *Indústria 4.0 no Brasil: oportunidades, perspectivas e desafios*. Rio de Janeiro: Firjan, 2019.

FLUSSER, V. *O mundo codificado*. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. A fábrica. In: *A Forma das Coisas: uma filosofia sobre o design*. Trad.: Débora F. Figueiredo Bergamasco, do texto original publicado em inglês em 1999. CENTRO INTERDISCIPLINAR DE SEMIÓTICA DA CULTURA E DA MÍDIA. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/viewdownload/15-flusser-vilem/42-a-forma-das-coisas-uma-filosofia-sobre-o-design.html>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

FONTANA, I.; HEEMANN, A. Design Colaborativo e Customização em Massa: uma Interseção de Conceitos Através da Revisão Bibliográfica Sistemática. In: CONGRESSO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 13.. 2019, Joinville. *Anais...* Vol. 6. Joinville: Blucher Design Proceedings, 2019. p. 1597-1611.

FOOTHARDMAN, F. Técnica e sociedade: Maquinismo como espetáculo no Brasil pré-industrial. *Remate De Males*, Campinas, v. 7, p. 157-166, 1987.

FORES, C.H. Os crimes contra a propriedade industrial do novo Código Penal. *Revista de informação legislativa*, Brasília, v. 7, n. 27, p. 183-198, jul./set. 1970.

FORTY, A. *Objeto de desejo – design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRASER, E. Computers as inventors –legal and policy implications of artificial intelligence on patent law. *SCRIPTed*, v. 13, n. 3, p. 305-333, 2016.

FRIEDMAN, K. Creating design knowledge: from research into practice. In: IDATER 2000 Conference. Loughborough: Loughborough University, 2000. Disponível em: <<https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/1360/1/Friedman2000.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

FURTADO, J. *Indústria 4.0: a quarta revolução industrial e os desafios para a indústria e para o desenvolvimento brasileiro*. São Paulo: BNDES em foco, 2017. Disponível em:

<[https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/17621/1/PREEst213839\\_INDÚSTRIA%204.0\\_compl\\_P\\_BD.pdf](https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/17621/1/PREEst213839_INDÚSTRIA%204.0_compl_P_BD.pdf)>. Acesso em 20 jun. 2019.

FUTTON COMPANY. Disponível em: <<https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/poltrona-pelicano/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

GAIARSA, L. Registro de Desenhos Industriais – Esse Desconhecido. *Revista da ABPI*, Associação Brasileira da Propriedade Intelectual, Rio de Janeiro, n. 154, p. 83-87, maio/jun. de 2018.

GANDELMAN, M. *Poder e conhecimento na economia global: o regime internacional da propriedade intelectual – da sua formação às regras de comércio atuais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GANS, H. *Étude sur la protection légale des inventions et des dessins et modèles industriels*. 1886. 150f. Tese (Doutorado em Direito) - Université de Genève, Genebra, 1886.

GASTAMBIDE, A. *Traité theorique et pratique des contrefaçons en matière de littérature, théâtre, musique, peinture, dessin*. Paris: Chez Legrand et Descauriet, 1837.

GERHARDT, T; SILVEIRA, D. *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2009.

GINSBURG, J. C. People Not Machines: Authorship and What It Means in the Berne Convention. *IIC - International Review of Intellectual Property and Competition Law*, v. 49, n. 2, p. 131-135, fev. 2018. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s40319-018-0670-x>>. Acesso em: 6 fev. 2019.

GOBERT, P. *La genese du droit de la propriété industrielle*. 2015. 638f. Tese (Doutorado em História do Direito) - Université de Bordeaux, Bordeaux, 2015.

GONTIJO, R. *As (im)possibilidades da proteção legal ao design no Brasil contemporâneo*. 2014. 182f. Tese (Doutorado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

GONZÁLEZ-OTERO, B.; QUINTAIS, J. P. Before the Singularity: Copyright and the Challenges of Artificial Intelligence. *Kluwer Copyright Blog*, set. 2018. Disponível em: <<http://copyrightblog.kluweriplaw.com/2018/09/25/singularity-copyright-challenges-artificial-intelligence/>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

GREAT BRITAIN. An Act for encouraging the Art of making new Models and Casts of Busts, and other Things therein mentioned. In: *A collection of the Public General Statutes passed in the fifth year of the reign of Her Majesty Queen Victoria*: Beign the first session of the fourteenth parliament of the United Kingdom of Great Britain and Ireland. Londres: George E. Eyre and Andrew Spottiswoode, 1841.

\_\_\_\_\_. An Act to consolidate and amend the Laws relating to the Copyright of Designs for ornamenting Articles of Manufacture. In: *A compendious abstract of the Public General Acts of the United Kingdom fo Great Britain and Ireland*: Being the second session of the fourteenth parliament of such United Kingdom. Londres: James Holmes, 1842.

GREFFE, F.; GREFFE, P. B. *Traité des dessins et de modèles*. France, Union européenne, Suisse, USA et Amérique Latine. Paris: Lexis Nexis, 2008.

GRIMMELMANN, J. There's No Such Thing as a Computer-Authored Work – And It's a Good Thing, Too. *Columbia Journal of Law & the Arts* 403, v. 39, n. 6, p. 403-416. 2016.

GUADAMUZ, A. Artificial intelligence and copyright. *WIPO Magazine*, n. 5, p. 14-19, 2017. Disponível em: <[https://www.wipo.int/export/sites/www/wipo\\_magazine/en/pdf/2017/wipo\\_pub\\_121\\_2017\\_05.pdf](https://www.wipo.int/export/sites/www/wipo_magazine/en/pdf/2017/wipo_pub_121_2017_05.pdf)>. Acesso em: 6 fev. 2019.

GUIMARÃES, S. S. *Proteção legal do desenho industrial: entendimentos, conflitos e implicações dos requisitos de novidade e de originalidade*. 2010. 95f. Dissertação (Mestrado Profissional em Propriedade Intelectual) - Instituto Nacional da Propriedade Industrial, Rio de Janeiro, 2010.

HAFTER, D. Philippe de Lasalle: From Mise-en-carte to Industrial Design. *Winterthur Portfolio-a Journal of American Material Culture*, v. 12, p. 139-164, 1977.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue. Cinema, tecnologia, feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. (org.). *Antropologia do ciborgue*. A vertigem do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. Speculative fabulations for technoculture's generations: Taking care of unexpected country. *Australian Humanities Review*, v. 50, n. 5, p. 1-18, 2011.

\_\_\_\_\_. SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. *Ada, A Journal of Gender, New Media, and Technology*, n. 3, s/p., 2013.

\_\_\_\_\_. *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthuluceno*. Durham: Duke University Press, 2016.

HARRIS, H. *Jordan Mott's Anthracite Stoves*, 2014. Disponível em: <<http://stovehistory.blogspot.com/2014/01/jordan-motts-anthracite-stoves-in.html>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

HERMANN, M., PENTEK, T., OTTO, B. *Design Principles for Industrie 4.0 Scenarios: A Literature Review*. Working Paper, n. 1. Business Engineering Institute St. Gallen, St. Gallen, 2015. p. 3928-3937.

HESKETT, J. *Desenho industrial*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

\_\_\_\_\_. Past, present, and future in design for industry. *Design issues*, v. 17, n. 1, p. 18-26, 2001.

HUNTER, D.; WOOD, S. The laws of design in the age of mechanical reproduction. *Adelaide Law Review*, v. 37, n. 2, p. 409-429, 2016.

INSTITUTO DANNEMAN SIEMSEN DE ESTUDOS JURÍDICOS E TÉCNICOS - IDS. *Comentários à lei de propriedade industrial*. Rio de Janeiro: Renovar, 2013.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <<https://ims.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

INSTITUTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL - INPI. *Aberta consulta pública sobre manual de desenho industrial*. Publicado em 15 de agosto de 2017. Disponível em: <<http://www.inpi.gov.br/noticias/inpi-faz-consulta-publica-do-manual-de-desenho-industrial>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *Indicadores de Propriedade Industrial 2018*. Disponível em: <[http://www.inpi.gov.br/sobre/estatisticas/arquivos/pagina-inicial/indicadores-de-propriedade-industrial-2018-versao\\_portal.pdf](http://www.inpi.gov.br/sobre/estatisticas/arquivos/pagina-inicial/indicadores-de-propriedade-industrial-2018-versao_portal.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *Manual de Desenhos Industriais*. Jan. 2019. Disponível em: <[http://manualdedi.inpi.gov.br/projects/manual-de-desenho-industrial/wiki/Manual\\_de\\_Desenhos\\_Industriais](http://manualdedi.inpi.gov.br/projects/manual-de-desenho-industrial/wiki/Manual_de_Desenhos_Industriais)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

IRMÃOS CAMPANA. Disponível em: <<https://campanas.com.br/pt>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

JAEGER, F. Disponível em: <<https://atelier.fernandojaeger.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

JAPAN PATENT OFFICE - JPO. *Examination Guidelines for Design*, 2018. Disponível em: <[https://www.jpo.go.jp/e/system/laws/rule/guideline/design/shinsa\\_kijun/document/index/all.pdf](https://www.jpo.go.jp/e/system/laws/rule/guideline/design/shinsa_kijun/document/index/all.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

JAPÃO. Industry-University Collaboration Office, Industrial Science and Technology Policy and Environment Bureau. *Guideline for Enhancing Industry-Academia-Government Collaboration Activities Formulated*. Publicado em 2016. Disponível em: <[http://www.meti.go.jp/english/press/2016/1130\\_001.html](http://www.meti.go.jp/english/press/2016/1130_001.html)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *Design Act*. Act nº 125, abril de 1959. Disponível em: <<http://www.japaneselawtranslation.go.jp/law/detail/?id=44&vm=04&re=02>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

JONES, O. *The Grammar of Ornament*. Londres: Parkgate Books, 1856.

KEARNS, M. *Data Intimacy, Machine Learning, and Consumer Privacy*. Publicado em 2018 no site da University of Pennsylvania Law School. Disponível em: <<https://www.law.upenn.edu/live/files/7952-kearns-finalpdf>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

KOUKAL, P. Graphical User Interfaces and their protection in the European Union. *Current Politics & Economics of Europe*, v. 29, n. 4, p. 145-160, 2018.

L'OCCITANE AU BRÉSIL. Disponível em: <<https://br.loccitaneaubresil.com>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

LABORATÓRIO BRASILEIRO DE DESENHO INDUSTRIAL - LBDI. *Carta de Canasvieiras*. 1989. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2370594>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

LADAS & PERRY. *A brief history of the Patent Law of The United States*, 2014. Disponível em: <<https://ladas.com/education-center/a-brief-history-of-the-patent-law-of-the-united-states-2/>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

LAI, S. The protection of partial designs. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, v. 13, n. 4, p. 279-285, 2018.

LAMPREIA, L. F. Resultados da Rodada Uruguai: uma tentativa de síntese. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 247-260, 1995.

LARA, P. M. A teoria da dupla proteção jurídica da obra de arte aplicada no direito francês e italiano. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI - UFMG/FUMEC/Dom Helder Câmara. Direito, inovação, propriedade intelectual e concorrência. 2015, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Conpedi, 2015. p. 494-523.

LAURENT, S. Why a culture of design in France never took off. *Design Issues*, v. 28, n. 2, p. 72-77, 2012.

LEITE, B. M. da S. *A proteção dos desenhos ou modelos pela propriedade industrial e pelo direito de autor*. 2014. 93f. Dissertação (Mestrado em Direito dos Contratos e da Empresa) - Escola de Direito da Universidade do Minho, Braga, 2014.

LENCE REIJA, C. El objeto protegido en la directiva sobre diseño industrial. *Actas de derecho industrial*. Madrid: Marcial Pons, 1998. p. 274-30.

LI, P. et al. Intellectual property and 3D printing: a case study on 3D chocolate printing. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, v. 9, n. 4, p. 322-332, 2014.

LIMA, J. A. *Curso de propriedade intelectual para designers*. João Pessoa: Idéia, 2001.

\_\_\_\_\_. *Homepage*. Disponível em: <<https://www.joanalira.com.br>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *L'occitane. Linha Olinda*. 2015 (1m20s). Disponível em: <<https://www.joanalira.com.br/loccitane/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

LONGFIELD, A. K. William Kilburn and the earliest Copyright acts for Cotton Printing Designs. *The Burlington Magazine*, v. XCV, p. 230-233, 1953.

MALAVOTA, L. M. *Patentes, marcas e transferência de tecnologia durante o regime militar: um estudo sobre a atuação do Instituto Nacional da Propriedade Industrial (1970-1984)*. 2006. 342f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MALPASS, M. Between Wit and Reason: Defining Associative, Speculative, and Critical Design in Practice. *Design and Culture*, v. 5, n. 3, p. 333-356, 2013.

MARCHAL, V. Brevets, marques, dessins et modèles. Évolution des protections de propriété industrielle au XIX<sup>e</sup> siècle en France. *Documents pour l'histoire des techniques*, julho de 2009. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/dht/392>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

MARTINS, R. *As (Im)Possibilidades da Proteção Legal ao Design no Brasil Contemporâneo*. 2014. 182f. Tese (Doutorado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MEGGS, P; PURVIS, A. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

METMUSEUM. Disponível em:

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460555>>. Acesso em: 9 out. 2018.

METROPOLITAN MUSEUM OF ARTS DE NOVA IORQUE. Disponível em:

<<https://www.metmuseum.org/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MILLER, L. A portrait of the 'Raphael of silk design'. *Victoria & Albert Online Journal*, n. 4, s/p., summer 2012. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/a-portrait-of-the-raphael-of-silk-design/>>. Acesso em: 4 out. 2018.

MINARD, P. L'inspection des manufactures en France de Colbert à la Révolution. In: *Annales historiques de la Révolution française*, n. 309, p. 483-491, 1997.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR - MDIC. *Diagnóstico do Design Brasileiro*. Brasília, 2014. Disponível em:

<[http://www.mdic.gov.br/arquivos/dwnl\\_1435234546.pdf](http://www.mdic.gov.br/arquivos/dwnl_1435234546.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

MORAES, D. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.

MORO, M. *Marcas tridimensionais: sua proteção e os aparentes conflitos com a proteção outorgada por outros atributos da propriedade intelectual*. São Paulo: Saraiva, 2009.

MOTTA, M. S. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1992.

MUSÉE DES TISSUS ET MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE LYON. Disponível em:

<<http://www.mtmad.fr/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

NAKAMURA, T. *Intensive discussions for better design protections: GUI & Icons*. Tóquio, 21-21 de nov. de 2017. 20 p. Notas de Aula.

OLAVO, C. A Proteção do “Trade Dress”. V *Curso de Direito Industrial*, APDI. Coimbra: Almedina, 2008.

OLIVEIRA, R. S. Direito autoral: evolução e funcionalidade. *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, XIV, n. 95, dez 2011. Disponível em: <[http://ambito-juridico.com.br/site/?n\\_link=revista\\_artigos\\_leitura&artigo\\_id=10853&revista\\_caderno=7](http://ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10853&revista_caderno=7)>. Acesso em: 20 maio 2019.

OQUENDO, F. B. *A originalidade como requisito para concessão de registro de desenho industrial: subsídios para uma melhor compreensão no direito brasileiro*. 2014. 136f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL - OMPI. *Guia da Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas (Acta de Paris, 1971)*. Genebra: Ompi, 1980.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL - OMPI. *WIPO Technology Trends 2019: Artificial Intelligence*. Genebra: Ompi, 2019.

OTERO LASTRES, J. M. O. *El requisito de la novedad de los dibujos y modelos industriales*. Actas de derecho industrial. Madrid: Marcial Pons, 1974.

\_\_\_\_\_. *El Modelo Industrial*. Madrid: Ed. Montecorvo, 1977.

\_\_\_\_\_. La originalidad de las obras plásticas y las nuevas tecnologías. Nuevos retos para la propiedad intelectual. In: *II Jornadas sobre la propiedad intelectual y el derecho de autor/a*. Coruña: Universidade da Coruña, 2008. p. 73-102.

PALMER, W. Advocate-General advises the CJEU on interpretation of the technical function exception to design protection. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, v. 13, n. 4, p. 257-259, 2018.

PAPANÉK, V. J. *Design for the real world: human ecology and social change*. New York: Pantheon Books, 1971.

PATROCÍNIO, G. *Gabriel Patrocínio fala sobre políticas públicas de design no Brasil*. Entrevista a Juliana Bauer. 2013. Disponível em: <<http://www.designbrasil.org.br/entrevistas/gabriel-patrocinio-fala-sobre-politicas-publicas-de-design-no-brasil/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Políticas de design e a propriedade intelectual: demandas para uma nova era*. Brasília: Sebrae, 2018.

PELLETIER, M. *Dessins et Modèles de fabrique*. Dans la législation ancienne, actuelle et future. Paris: Imprimerie Chaix, 1893.

PERALTA, P. P. (org). *Perspectivas sobre o Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional da Propriedade Industrial – INPI, Academia de Propriedade Intelectual, Inovação e Desenvolvimento (ACAD), Divisão de Pós-Graduação e Pesquisa, 2018.

PERRET, F. *L'autonomie du regime de protection des dessins et modèles. Essai d'une théorie générale des droits de propriété intellectuelle*. 1974. 334f. Tese (Doutorado em Direito) - Librairie de L'université Georg & Cie S.A, Genebra, 1974.

PESAVENTO, S. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Ser. v. 2, p. 151-167, jan./dez. 1994.

PEUKERT, A. Individual, Multiple and Collective Ownership of Intellectual Property Rights- Which Impact on Exclusivity? In: KUR, A.; MIZARAS, V. *The Structure of Intellectual Property Law*. Aldershot: Edward Elgar, 2011. p. 195-225.

PHILIPON, É. *Des Dessins et modèles de fabrique*. 1880. 450f. Tese (Doutorado em Direito) - Faculdade de Direito de Paris, Paris, 1880.

\_\_\_\_\_. *Étude sur la propriété des dessins industriels pour servir a l'histoire de la Fabrique Lyonnaise*. Lyon: Librarire Charles Méra, 1882.

PLASSERAUD, Y.; SAVIGNON, F. *Paris 1883*. Genèse du droit unioniste des brevets. Paris: Litec, 1983

PORTA, F. *Dicionário de artes gráficas*. Rio de Janeiro: Globo, 1958.

POUILLET, E. *Traité théorique et pratique des dessins et modèles de fabrique*. Paris: Imprimerie et Librairie Générale de Jurisprudence Marchal Billard et Cie, 1884.

PRACHE, L. *Étude sur le droit de l'inventeur des dessins et de modèles de fabrique*. Paris: Publications de l'Office des Brevets d'Invention Français et Étrangers et de Marques de Fabrique, 1881.

REINO UNIDO. *Registered Designs Act and Rules*. Publicado em 13 de março de 2013, atualizado em 3 de setembro de 2018, s/p. Disponível em: <<https://www.gov.uk/government/publications/registered-designs-act-and-rules#history>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

REZENDE, L. L. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. In: CARDOSO, R. (org). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 20-59.

\_\_\_\_\_. *The Raw and the Manufactured Brazilian Modernity and National Identity as Projected in International Exhibitions (1862–1922)*. 2010. 316p. Tese (Doutorado em História do Design) - The Royal College of Art, Londres, 2010.

RIVIALE, L. Préambule: Art décoratif et notion d'arts décoratifs: brève histoire et essai de définition. In: CARDINAL, Catherine (org). *Les peintres aux prises avec le décor: contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l'époque contemporaine*. Paris: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015. p. 13-20. Disponível em: <<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01225648v2/document>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

ROGITZ, J. *Japan Patent Office Case Examples on Artificial Intelligence Offer Guidance for Other Offices on Treating AI Inventions*. Publicado em 28 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www.ipwatchdog.com/2019/02/28/jpo-examples-on-artificial-intelligence-offer-guidance-for-other-offices/id=106835/>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

ROSE, D. B. *Reports from a Wild Country: Ethics for Decolonisation*. Sydney: U of New South Wales P, 2004.

ROSNER, D. *Critical Fabulations: Reworking the Methods and Margins of Design (Design Thinking, Design Theory)*. Cambridge: The MIT Press, formato Kindle, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Critical Fabulations Beyond Design: On Being Informed by Saidiya Hartman*. Blog pessoal de Rosner. Publicado em 26 jun. 2018b. Disponível em: <<https://medium.com/@danielarosner/critical-fabulations-beyond-design-on-being-informed-by-saidiya-hartman-3509bd6e4f43>>. Acesso em: 13 set. 2018.

ROUBO, A.J. *L'art du menuisier*. Paris: Roubo le fils, 1759. Disponível em: <[https://archive.org/details/gri\\_33125009321916/page/n13](https://archive.org/details/gri_33125009321916/page/n13)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

SANT'ANA, T. R. A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920. 166f. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SANTOS, F. A. N.; SILVEIRA, T. C. L. Relações entre a customização em massa e o design de produtos industriais. *Revista Eletrônica Sistemas & Gestão*, Niterói, v. 6, n. 4, p. 414-430, 2011.

SANTOS, P. C. Um olhar sobre as exposições universais. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. *Anais...* Natal: Associação Nacional de História, 2013. s/p.

SAWADA, Y. *Design Act: The JPO/IPR Training Course on Substantive Examinations of Designs*, 8-21 nov. 2017. 11f. Notas de aula. Diapositivos impressos.

SCHAFER, B. Editorial: the future of IP law in an age of artificial intelligence. *SCRIPTed*, v. 13, n. 3, p. 284-288, 2016.

SCHIRRU, L. Reflexões sobre a proteção autoral concedida às bases de dados: o big data e a inteligência artificial em perspectiva. In: CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, X., 2016, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR-SCJ-GEDAI, 2016. p.633-657.

SCHWEIZER, M. *Patentability of user interface designs - the EPO approach*. Publicado em 21 abr. de 2016. Disponível em: <<https://www.linkedin.com/pulse/patentability-user-interface-designs-epo-approach-mark-schweizer/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

SEOW, S; KWEK, W. Designing for the future - 2017 reforms to Singapore's registered designs regime. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, v. 13, n. 4, p. 295-302, 2018.

SHIMODA, F. *Vilém Flusser e o debate do design no Brasil*. 2008. 82f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.

SILVA, A. D. *Collecção da Legislação portugueza...* Vol. III. Lisboa: Typographia Maignense, 1828. p. 1775-1790.

SILVEIRA, N. *Direito de autor no desenho industrial*. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1982.

\_\_\_\_\_. Comentários à nova lei de direito autoral n. 9.610, de 19/2/98. *Silveira Advogados*, Artigos, s/d. Disponível em: <<http://www.silveiraadvogados.com.br/port/artigo-completo.asp?id=22>>. Acesso: em 6 fev. 2019.

SMITH, T. The Identity of Design as Intellectual Property. In: SALETNIK, J.; SCHULDENFREI, R. *Bauhaus Construct*. Fashioning Identity, Discourse and Modernism. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2013.

SOARES, J. C. T. *Comentários ao Código da Propriedade Industrial*. São Paulo: Ed. Resenha Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Lei de Patentes, Marcas e Direitos Conexos, Lei 9.279/96*. São Paulo: RT, 1997.

SORJAMAA, T. I. *Author–Authorship and Copyright in the Age of Artificial Intelligence*. 2016. Dissertação (Mestrado em Economia) - Hanken School of Economics, Helsinki, 2016.

SOUZA LEITE, J. *De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOUZA, F. Disponível em: <<http://www.flaviasouza.com/perfil>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

STIEGLER, R. Ooey GUI: The Messy Protection of Graphical User Interfaces. *Northwestern Journal of Technology and Intellectual Property*, v. 12, n. 3, p. 215-250, 2014.

STOLARSKI, A. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

THORNTON, P. *Jean Revel: Dessinateur de la Grande Fabrique*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1960.

TINOCO, L. F. *Código Criminal do Império do Brazil Annotado*. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, [1886] 2003.

TRÉMIOLLES, G. Protection of graphical user interfaces in France. Publicado em 12 out. 2016. Disponível em: <<https://www.iam-media.com/protection-graphical-user-interfaces-france>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

UNIÃO EUROPEIA. *Directiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 13 de Outubro de 1998 relativa à protecção legal de desenhos e modelos*. Disponível em: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/ALL/?uri=CELEX%3A31998L0071>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Regulamento (CE) n.º 6/2002 do Conselho de 12 de Dezembro de 2001 relativo aos desenhos ou modelos comunitários*. Disponível em: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A32002R0006>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. *Directiva 2009/24/ce do parlamento europeu e do conselho de 23 de Abril de 2009 relativa à protecção jurídica dos programas de computador*. Disponível em: <<https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2009:111:0016:0022:PT:PDF>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. *Direitos de autor no mercado único digital*. Última atualização: 12 de setembro de 2018. Disponível em: <<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+TA+P8-TA-2018-0337+0+DOC+PDF+V0//PT>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. *Resolução do Parlamento Europeu, de 12 de fevereiro de 2019, sobre uma política industrial europeia completa no domínio da inteligência artificial e da robótica*. Disponível em: <[http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-8-2019-0081\\_PT.html](http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-8-2019-0081_PT.html)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

UNITED STATES PATENT AND TRADEMARK OFFICE - USPTO. *Manual of Patent Examining Procedure (MPEP)*. 9th ed., rev. aug. 2017, last rev. jan. 2018. Chapter 1500 – Design Patents, 2018. Disponível em: <<https://www.uspto.gov/web/offices/pac/mpep/mpep-1500.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

WILKINSON, M. A.; MUHLSTEIN, A. Whither Industrial Design. *Intellectual Property Journal*, v. 14, p. 1-57, 2000. Disponível em: <<https://ir.lib.uwo.ca/lawpub/61/>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

WIPO ACADEMY. *Curso avançado em direitos autorais e direitos conexos*. 10 abr. a 14 nov. 2018. Curso online.

WIPOLEX. Portal de legislações e tratados da World Intellectual Property Organization. Disponível em: <<https://wipolex.wipo.int/en/main/legislation>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION. – WIPO. *Compilation of the replies to the questionnaire on graphical user interface (gui), icon and typeface/type font designs*. WIPO: Genebra, 2016a.

\_\_\_\_\_. *A propriedade intelectual e o artesanato tradicional*. 4fls. WIPO: Genebra, 2016b.

YAMADA, S. 我が国の意匠制度の歴史 [História do sistema de design japonês]. *Tokugikon*, v. 276, p. 51-66, 2015. Disponível em: <<http://www.tokugikon.jp/gikonshi/276/276kiko03.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2018.