

COPYBEM Copiadora  
XI de Agosto  
P.104 T 19 Fls. 12

Newton Silveira

# Direito de Autor no Desenho Industrial

Projeto Gráfico: Diana Mindlin  
Ilustrações da capa: desenhos de Leonardo da Vinci

EDITORA   
REVISTA DOS TRIBUNAIS  
SÃO PAULO — 1982

## DIREITO DE AUTOR NO DESENHO INDUSTRIAL

do autor, também do direito conexo do intérprete, de natureza diversa, e do direito do produtor do fonograma, de natureza mais diferente ainda.

Dessa forma, é preciso assinalar que a distinção formulada por De Sanctis<sup>15</sup> entre criação literária e artística e produção industrial não implica em qualquer impedimento lógico para reconhecer-se um direito de autor tendo por objeto um produto industrial.

O mesmo se diga quanto à necessidade de perfeita distinção entre as leis de direito de autor e de propriedade industrial, defendidas por Villalba e Lipszyc,<sup>16</sup> cuja delimitação não impedirá o reconhecimento de uma acumulação de dois tipos de criação, sujeitos a leis diversas, sobre um mesmo produto ou suporte material.

15. Valério de Sanctis, *J.D.A.*, 1962, n. 1, pág. 25.

16. Carlos A. Villalba e Delta Lipszyc, *J.D.A.*, 1979, ns. 2-3, pág. 684: "Si bien dentro de las distintas leyes sobre propiedad industrial suele hacerse una distinción precisa sobre los ámbitos de competencia reciprocos, determinando con precisión los territorios excluyentes de las invenciones patentables, de los modelos de utilidad y diseños industriales y de las marcas y designaciones comerciales, no se hace una distinción normativa entre la verdadera naturaleza del derecho de autor y el de la propiedad industrial".

## II

### O "DESIGN"

#### 1. A questão terminológica

A expressão desenho industrial deriva da expressão inglesa *Industrial design*, cujo significado, por sua vez, não coincide com o do Código da Propriedade Industrial. Efetivamente, já o Código da Propriedade Industrial brasileiro de 1945 (Decreto-lei 7.903) definia 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. 12), e 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" (art. 13). Ressalvava, ainda, no art. 14, serem também privilegiáveis como modelos e desenhos industriais aqueles que, embora não inteiramente novos, "realizem combinações originais de elementos conhecidos, ou disposições diferentes de elementos já usados, de modo que dêem aos respectivos objetos aspecto geral característico".

O vigente Código da Propriedade Industrial (Lei 5.772, de 1971), mantém, praticamente, as mesmas disposições:

"Art. 11 — Para os efeitos deste Código, considera-se:

- 1) modelo industrial toda forma plástica que possa servir de tipo de fabricação de um produto industrial e ainda se caracterize por nova configuração ornamental;
- 2) desenho industrial toda disposição ou conjunto novo de linhas ou cores que, com fim industrial ou comercial, possa ser aplicado à ornamentação de um produto, por qualquer meio manual, mecânico ou químico, singelo ou combinado."

À semelhança do art. 14 do Código de 1945, o art. 12 da vigente lei também ressalva a privilegiabilidade dos modelos e desenhos que, mesmo compostos de elementos conhecidos, realizem combinações originais, "dando aos respectivos objetos aspecto geral com características próprias".

Verifica-se, assim, de início, que a lei reserva a expressão *desenho industrial* aos desenhos de ornamentação planos, ou bidimensionais, utilizando-se para as formas tridimensionais da designação modelo industrial, sempre, entretanto, dando destaque ao seu caráter ornamental.

O tratamento legal, no entanto, para os modelos e desenhos é exatamente o mesmo, constituindo uma única e mesma categoria de criações que vamos, de aqui por diante, englobar sob a expressão *desenho industrial*.

Mesmo assim, a expressão permanece limitativa por estar se referindo apenas aos desenhos e modelos de caráter exclusivamente ornamental.

Ora, tradicionalmente se distingue a arte decorativa ou ornamental da arte expressiva. A arte decorativa "nasce da procura instintiva ou voluntária dos prazeres da visão e da audição. Resulta especialmente da desejada disposição das linhas, das formas, das cores, dos sons, dos ritmos, dos movimentos, das sombras e das luzes, sem intervenção necessária de idéias ou de sentimentos. É o que, no domínio das artes plásticas se chama de "arte decorativa". A outra é a "arte expressiva".<sup>17</sup>

Destaca Véron que a arte decorativa busca o gracioso, o bonito, o belo, sendo perfeitamente legítima por satisfa-

17. Véron, ob. cit., pág. 129.

zer a uma necessidade naturalíssima, cujas manifestações nunca seria demasiado estimular. Faz menção, a respeito, à exposição de tapeçarias promovida em 1876, no Palácio da Indústria pela "União Central das Belas-Artes aplicadas à Indústria", destacando a beleza das peças exibidas, sua disposição de linhas e de cores. Comenta esse autor ter sido a própria arte grega em grande parte de caráter decorativo, não somente quanto às suas "inesgotáveis invenções sobre todos os utensílios da vida cotidiana", bem como quanto a quase toda a arte grega, no sentido do belo adstrito à forma. Ao lado dessas obras, em especial destinadas à decoração dos monumentos, encontrava-se a escultura expressiva, na qual se destacou Fídias. Quando, entretanto, a emoção domina o caráter decorativo, "chega a suprimi-lo, pois é pela emoção que se distingue a arte expressiva, o que constitui sua superioridade".<sup>18</sup>

Ainda segundo Véron, o termo *expressão* comporta a dupla idéia de sinal e de coisa significada, no sentido de a forma não se restringir a ela mesma, mas conter um caráter de obra pessoal, subjetiva, manifestando uma idéia ou um sentimento individuais.

Nada impede que um produto industrial contenha, eventualmente, caráter expressivo, o que não o excluirá, entretanto, da proteção da lei de propriedade industrial, a qual somente exclui de seu amparo os modelos ou desenhos de caráter puramente artístico (art. 13, "b").

Certamente, essa forma que utiliza como suporte material um produto industrial e que é dotada de *caráter expressivo*, deverá encontrar guarida também na lei de direitos autorais. O que interessa, entretanto, a esta altura, é salientar que a expressão *desenho industrial* não se reduz a uma forma meramente ornamental conferida a um produto in-

18. Véron, ob. cit., pág. 133. Acrescenta Véron: "Mas não é só. Uma obra pode muito bem não ser vulgar; pode mesmo ser muito distinta sob certos aspectos, sem, por isso, entrar na categoria das artes expressivas. É o que se dá, sempre que o sentimento ou o caráter exprimidados pela obra se comportam numa fórmula geral e impessoal, que não suponha no artista um modo de compreender e de sentir que lhe pertença exclusivamente. Numa palavra, sempre que em face de uma obra não se experimentar o sentimento de uma individualidade nitidamente revelada, a consequência que por si mesma se impõe é que essa obra, sejam quais forem, não obstante, os seus méritos, não é uma obra de arte, no verdadeiro sentido do termo" (pág. 136).

dustrial, podendo ser dotada, *ex abundantia*, de força expressiva.

Nos tempos atuais, porém, o *Industrial design* não se prende nem mesmo à forma estética, mesmo que de alto nível. O *Industrial designer* deve levar em conta no seu projeto, tanto quanto o arquiteto, a função do produto, do ponto de vista tecnológico, prático e até mercadológico.

O desenhista industrial é o responsável pelo projeto da forma do produto industrial, seja da forma tridimensional dos objetos e equipamentos de uso (desenho de produto), seja da forma bidimensional das imagens e veículos de comunicação (programação visual). Para chegar à forma do produto industrial, o desenhista industrial manipula um conjunto de conhecimentos — técnicos, fisiológicos, psicológicos, econômicos e culturais — que participam da criação e da fabricação do produto, devendo levar em conta não só a tecnologia (materiais, processos, mão-de-obra), como responder pelo resultado final do produto e, conseqüentemente, por sua aceitação por parte do público visado. Em relação ao usuário, deve preocupar-se com a compreensão do produto, comunicando ao público a sua verdadeira natureza, com o conforto que proporciona, introduzindo o conceito de estética de que o feio é incômodo, com utilidade e economia. Deve estar a par dos processos tecnológicos de produção, preocupando-se com a economia na fabricação e facilidade de comercialização e, até, com a preservação do meio ambiente.

Como se vê, a expressão "desenho industrial" não se reduz às formas bidimensionais, nem ao caráter meramente ornamental, abrangendo esse conceito as formas tridimensionais e, também, as bidimensionais e tridimensionais de caráter expressivo, devendo incluir até as formas que conferem maior utilidade e conforto para o usuário (campo da técnica) e a comunicação visual.

## 2. A fusão da arte e a indústria

A revolução industrial trouxe, como conseqüência, a mecanização das artes, em especial das artes plásticas, que são as que nos interessam no presente trabalho. A influência da revolução industrial se manifesta na arquitetura,

artes aplicadas, artes industriais e artes decorativas. Trouxe ao arquiteto a preocupação de restabelecer a harmonia entre a arquitetura e a indústria, devido à transição da fase de artesanato à da fabricação em série. A participação pessoal do artesão sucederam-se a máquina e seus processos impessoais.

A princípio, a arquitetura, sob o impacto da mecanização, se esforçou em imitar o trabalho artesanal e as próprias máquinas receberam ornamentação justaposta, postiça, de ferro ou bronze, peculiar aos estilos em voga na ocasião, podendo-se citar a respeito um exemplar inglês aperfeiçoado de 1830 da máquina de Watt, existente no Science Museum de Londres, em que os suportes verticais do eixo do sistema que movimenta o volante são esguias colunas dórico-romanas, caneluradas, de ferro, com estilóbatas e entablamento também de ferro.<sup>19</sup>

Ao mesmo tempo, verificou-se "que a produção artesanal, de alto nível artístico, ia desaparecendo do mercado, por não poder competir com a produção manufatureira, e esta última, preocupada com a qualidade, abastardando-se, numa voraz competição de comércio, distanciada dos antigos padrões artesanais".<sup>20</sup>

Seguiu-se a reação em busca de melhorar a qualidade dos produtos industriais e educar o gosto do público, podendo-se referir a criação da "Arts Manufactures" em 1847 pelo inglês Sir Henry Cole e o movimento realizado por William Morris no século XIX, defendendo o "retorno à integração cultural dos grandes períodos do passado", em que a arte, a técnica, a moral, a política e a religião "formavam como um todo, um só sistema de vida". Morris concentrava-se em criar, através da casa, mobiliário, decoração e toda espécie de objetos de uso, um quadro de beleza para a vida do homem, não chegando, no entanto, a admitir

19. Paulo F. Santos, *A Revolução Industrial e a Mecanização das Artes*, Suplemento Cultural do Estado de S. Paulo, de 30.12.79, pág. 4. Outros exemplos fornece Paulo F. Santos: "No mesmo Museu existe uma roda de fiar de metal, fabricada na Alemanha em 1750, em que cada peça tem sua função disfarçada por uma tremenda sobrecarga de ornamentação rococó, também de metal. Um último exemplo: o primeiro locomóvel de que se guarda memória, inventado pelo francês Cugnot, não passava de uma carruagem das usadas na época (1769), à qual foi adaptada uma máquina a vapor".

20. Paulo F. Santos, ob. cit., pág. 4.

fosse a máquina capaz de produzir uma obra de arte. O movimento criado por Morris, conhecido como "Arts and Crafts Movments", desencadeou outros movimentos, como, na Bélgica, o "Art Nouveau", na Alemanha o "Jung Stille", na Áustria o "Sezession", na França o "l'Art Moderne", na Itália o "Liberti" e na Inglaterra a "Escola de Glasgow".<sup>21</sup>

Em 1907, na Alemanha, Hermann Muthesius funda o "Deutsche Werkbund" que se baseia no princípio de que "a produção em massa e a divisão do trabalho devem ser feitas para obter qualidade. Todo objeto, além de satisfazer estritamente à sua finalidade utilitária, deve ter valor artístico".

Relata Paulo F. Santos que, nessa época, Emil Bathenau, Presidente da A.E.G., contratou Peter Behrens, do "Deutsche Werkbund", não só como arquiteto, para projetar todas as obras da fábrica, mas também como supervisor de toda a produção artística e industrial, irmanando-se a arquitetura e as artes industriais, tendo surgido desse ambiente a inspiração de Walter Gropius (auxiliar de Behrens entre 1908 e 1910) para fundar a Bauhaus, escola que veio a aplicar os objetivos propostos pelo "Deutsche Werkbund". Gropius dirigia a Academia de Belas-Artes de Weimar, tendo fundido a ela uma escola de artes e ofícios que tomou o nome de Bauhaus, cujo funcionamento teve início em 1919 e que veio a exercer grande influência sobre as artes industriais e a arquitetura contemporâneas. Na Bauhaus trabalhavam em equipe o artesão, artistas e arquitetos, criando novos produtos no setor das artes aplicadas, em que se procurava ajustar a forma do produto à utilização racional do trabalho das máquinas, despojados da ornamentação postíça e simplificados numa pureza geométrico-funcional.<sup>22</sup>

No período de 1925 a 1928 a Bauhaus criou obras que marcaram época no campo da mobillária de aço, dos serviços de mesa, dos aparelhos de iluminação, dos têxteis, da tipografia e da propaganda, conhecidas como estilo Bauhaus e que foram exibidas em Paris, no Salão dos Artistas Decoradores de 1930. A Bauhaus aceitava a má-

21. Cf. Paulo F. Santos, ob. cit.

22. Paulo F. Santos, ob. cit., págs. 4/5.

quina como veículo apto a criar formas que atendessem aos objetivos comerciais, técnicos e estéticos da cultura da sociedade industrial.

Inspiradores de Gropius e considerados os verdadeiros iniciadores do fenômeno conhecido sob o nome de desenho industrial foram Van de Velde e Behrens. Para Behrens, a arte deixou de ser um fato privado face à presença do potencial produtivo da indústria, sendo o *design* um fenômeno integral da sociedade moderna.<sup>23</sup>

Esse casamento entre a arte e a indústria torna-se evidente na concepção que Walter Gropius formulava a respeito da atividade do arquiteto no mundo moderno: "o arquiteto é em primeiro lugar um coordenador, um homem de visão e competência profissional, com a tarefa de solucionar harmonicamente os vários problemas sociais, técnicos, econômicos e artísticos que surgem em conexão com a construção. O arquiteto deve conhecer a influência da industrialização, bem como pesquisar e explorar as novas relações ditadas pelo desenvolvimento social e científico". Com relação ao *design*, a concepção de Gropius é a mesma: "o projeto de um grande edifício e o de uma simples cadeira diferenciam-se apenas na proporção, não no princípio".

Essa concepção unitária da arte e da técnica já se podia vislumbrar na criação de Leonardo Da Vinci, para quem a atividade artística e a atividade científica nasciam de uma inspiração única, nutriam-se sem cessar uma da outra, e as conquistas de uma influenciavam o desenvolvimento da outra.<sup>24</sup>

### 3. Funcionalidade e estética

Como se verifica, o desenho industrial compõe dois elementos que no mundo moderno não mais se contrapõem:

23. Franco Sargiani, *Breve Storia Del Design*, in "D'Ars", ns. 56/57, Milão.

24. Cf. Anna Maria Brizio, *Os Codices de Madri*, in "O Correio", publicação da Unesco de dezembro, 1974: "Tratando-se de Leonardo, porém, será inútil procurar estabelecer categorias nesses desenhos, de separar a obra de arte do trabalho técnico. Tal distinção não tinha sentido para Leonardo, e era inteiramente estranha a seu modo de pensar".

a funcionalidade e a estética. A separação lógica entre tais conceitos, além de carecer de aplicação prática, não chega nem mesmo a constituir mais uma separação lógica visto o novo conceito estético de que o feio é incômodo. O *design* representa a união entre a técnica e a estética, fenômeno do sistema industrial moderno que não pode ser reduzido aos critérios convencionais da arte e da técnica. As novas criações de forma devem, assim, acompanhar a evolução da matéria e serem disciplinadas sem dependência das categorias rígidas da técnica e da estética. Tal forma é fruto da atividade criativa do *designer* e pode ser considerada como integrante da estética contemporânea.<sup>25</sup>

A Bauhaus iniciou a demolição do muro que separava a arte da indústria. A introdução da máquina passa a determinar ampla influência sobre a arte no que se refere ao mobiliário e à decoração, rompendo a raridade da obra de arte, a atmosfera, a arma de encantamento da obra como peça única, que não pode ser reproduzida ou repetida para a satisfação pessoal de um grande número de indivíduos. A arte surge como fato público, reabrindo os canais de comunicação com toda a vida, fora das academias e dos museus, emergindo como trabalho no mundo do trabalho.<sup>26</sup>

A superposição aos produtos industriais de elementos ornamentais e estéticos sem ligação intrínseca entre ornamento e função, de que muitos exemplos se viram na Exposição Universal de Londres, de 1851, sucedeu-se a exploração das novas possibilidades estéticas e funcionais da produção em série, resultando num produto cuja característica estética derivava diretamente do encontro do elemento funcional com o elemento formal.

A conscientização da necessidade de aperfeiçoamento do desenho dos produtos industriais, levando em conta a importância do fator estético, foi declarada na Grã-Bretanha

25. "Todo o trabalho de divulgação do *design* brasileiro tem sido no sentido de desfazer a falsa imagem de profissional da ornamentação: o *designer* não quer ser e não é um maquilador de produto. Ele detesta colocar enfeites e penduricalhos nos objetos e, sempre que pode, tira-os. Ele se preocupa mais com o aspecto econômico e funcional do que com o estético, que é uma decorrência da funcionalidade do produto. "A forma segue a função" é um postulado do *designer*". Em *Busca do Estilo Brasileiro*, in revista "Visão", 15.10.73, pág. 34.

26. Formaggio, "Arte", Milão, 1973, pág. 124.

em discurso de Sir Robert Peele perante a Câmara dos Comuns em 1832; cujos reflexos podem ser encontrados até em Portugal em carta de Garrett de abril de 1851, dirigida ao Ministro dos Negócios Estrangeiros, acerca de seu projeto de lei sobre a Convenção assinada com a República Francesa em 12 de abril de 1851: "O artigo 17 protege, como é de justiça, a parte artística da Indústria fabril contra a fraude e a falsificação.

Devo confessar a V. Exa., que n'este ponto verdadeiramente cedemos a um preconceito vulgar, e às falsas idéas economicas que ainda escurecem os animos, não garantindo do mesmo modo internacionalmente os desenhos e padrões dos fabricantes.

Certamente é nova e está muito atrasada a nossa indústria: mas uma das causas mais poderosas do seu atraso é o pouco conhecimento das artes do desenho que entre os nossos fabricantes se encontra. Nem será, enquanto elles servilmente copiarem os desenhos francezes, que jamais hão de fazer progressos verdadeiros, e adiantarem-se a ponto de podêrem competir com os outros países. Confoio em que o tempo os ha de esclarecer melhor sobre os seus próprios interesses, rectificar a opinião publica e habilitar o governo a proceder, como não só é justo mas util".<sup>27</sup>

A Exposição de Paris de 1889 e a Exposição Internacional de arte decorativa moderna de 1902 deram mostra dos esforços da técnica industrial em direção a uma beleza funcional, deixando fora de qualquer dúvida a existência, em fins do séc. XIX, de uma tendência a dar forma artística aos objetos de uso comum, representando uma revolução no campo da estética tradicional e transformando os juízos valorativos, que passaram a ver com menos desprezo as artes úteis e aos produtos que são parte da vida prática.

Paralelamente ao desenvolvimento do senso estético dos consumidores, se evidencia a procura de uma funcionalidade mais eficiente, resultando na exigência de produtos mais funcionais e mais agradáveis. Essa busca se mostra mais evidente na arquitetura e no mobiliário. Na arquitetura passa o artista a buscar não somente a beleza, mas a técnica e a funcionalidade, esfumando-se a distinção

27. Almeida Garrett, ob. cit., pág. 179.

entre o que é belo e o que é funcional e firmando-se o princípio de que aquilo que não é prático não pode ser belo.<sup>28</sup>

A arte, a ciência e a técnica passam a constituir uma única realidade, justificando a indagação a respeito da conveniência de uma separação legislativa em relação a uma realidade que tende a unir de maneira sempre mais forte. Surge a teoria do formalismo funcional de Paul Soriau,<sup>29</sup> segundo a qual cada coisa é perfeita no seu gênero quando é conforme à sua própria finalidade, não podendo existir contraste entre o belo e o útil (cf. Mallarmé, "Sur le Beau et L'Utile").

Quando se esgota a utilidade instrumental dos produtos da indústria e das máquinas, pode restar nelas, ainda, a arte pura, passando tais objetos a figurar nos museus:

"Quien haga una visita al Museo de Arte Moderno de Nueva York, podrá encontrar en la forma más objetiva, más clara y concluyente, muestras vivas de estas dos especies del diseño industrial.

En una de las primeras salas, al lado de las obras pictóricas proplamente dichas de los autores de nuestros tiempos de mayor renombre, el espectador contempla en sus muros estos objetos: alfombras, gobelinos, tapices, prendas de vestir, cortinas y tapetes. No importa el material de que están elaborados, pues los hay de algodón, ixtle, yute, lana, fibras, vidrio, seda, lino, poliéster, rayón, satín, celulosa, plástico, acrílico, estambre, etcétera.

Colocadas como están, en una sala especial, podría afirmarse que quién hizo la distribución de todas esas obras de arte lineal y de superficie, tuvo en mente como criterio selectivo su índole de dibujos industriales, ya que el común denominador de estas obras artísticas lo constituye su aplicación a la industria, su concepción artística orientada a producir un resultado decorativo a la vez que utilitario. Seguramente se advirtió en todas esas manifestaciones del talento, la condición de un arte aplicado a la industria conocido en la legislación como el dibujo industrial.

28. O. Wagner, *Moderne Architektur*, Viena, 1896, pág. 9.

29. Paul Soriau, *La Beauté Rationelle*, Paris, 1904.

Pero en una vitrina de grandes dimensiones ubicada en uno de los ángulos del mismo salón de arte, se hallan también en exhibición: sillas, mesas, automóviles, máquinas de coser, lámparas, máquinas de escribir, cascos deportivos, floreros, candelabros, ventiladores, copas, tazas, lentes, radios, ceniceros, cafeteras, asientos de avión y sillones para dentistas, para consultorios médicos y para el hogar, lo mismo que para balnearios, restaurantes y salas de espectáculos.

Aquí podría afirmarse que el punto de partida para colocar todas estas obras de arte moderno en la sección donde se exhiben, fue su carácter de modelos industriales, es decir, de obras del ingenio humano, no lineales ni de superficie, sino tridimensionales o de volumen, que imprimen a los citados objetos una forma artística. El diseño, a la vez que original, es explotable a escala industrial como un satisfactor de necesidades o como un mero producto decorativo.

El hombre del Derecho en general y más concretamente el aficionado a la disciplina que llevado quizás por una deformación profesional se pregunta: cuál es la protección legal de que son susceptibles todas estas creaciones intelectuales? Su naturaleza artística es, ante todo, lo que las reúne.

Quiere ello decir que como solución simplista su protección se las brinda la ley que reconoce y defiende el derecho de autor, por cuanto se refieren a especies de obras pictóricas que son reguladas por la ley autoral? Pero qué ocurre con los sillones o con los automóviles o con las máquinas de escribir: la originalidad de su forma, el esfuerzo creador que les da un singular aspecto, también debe ser objeto de protección por la ley del derecho de autor?<sup>30</sup>

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque foi fundado em 1929 "... para a finalidade de estimular e desenvolver o estudo das artes modernas e sua aplicação à manufatura e à vida prática...". Baseado num amplo conceito de arte, foi o primeiro a fundar departamentos nas áreas

30. David Rangel Medina, *Protección al Arte Aplicado*, in "Revista Interamericana de Direito Intelectual", janeiro a junho de 1978, São Paulo, págs. 65-66.

de Arquitetura, Desenho Industrial e Gráfico, Fotografia e Filmes. Em 1933 realizou uma exposição de móveis e arte decorativa e com a exposição "Arte de Máquinas" iniciou sua coleção dedicada à estética de objetos produzidos pela máquina. A coleção atual de Desenho Industrial do Século XX se acha, desde 1979, em exposição no Núcleo de Desenho Industrial do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, podendo-se lá ver exibidas algumas das peças relatadas por Rangel Medina. Dita coleção trata principalmente de objetos úteis e produzidos em massa, selecionados pelo critério de terem sido responsáveis pelos ideais formais de beleza que acabaram se transformando nos mais importantes conceitos estilísticos de nossa época. Segundo o redator do Catálogo dessa exposição, foi feito um esforço para excluir estilos meramente passageiros ou bizarros, levando-se em conta a sua originalidade de concepção e a perfeição de execução, resultando em objetos não somente agradáveis de se olhar, mas que também contribuam para o conforto do usuário. O redator expressa a teoria do formalismo funcional no sentido de que "para um objeto ser verdadeiramente funcional, seu formato tem que ser bonito". A mostra exhibe desde as cadeiras "Thonet" de madeira vergada, criadas em 1856 pelo alemão Michael Thonet, exemplos do movimento "De Stijl" organizado de 1917 a 1928 por artistas holandeses, da escola Bauhaus, como a cadeira tubular de Marcel Breuer de 1925, os famosos móveis de Mies van der Rohe, de Le Corbusier, até máquinas, luminárias, torradeiras, máquinas de escrever e de costura e utensílios de mesa e de cozinha.

Em fevereiro de 1970, a Galeria do *Pavillon de Marsan* do Museu do Louvre de Paris apresentou a mostra "Bolido Design", onde se expunham carros Maserati, Bugatti, Ferrari, Alfa Romeo e outros.

Pode-se dizer que no mundo moderno o conceito de arte se modificou e a forma se acha em estreita conexão com a utilidade tecnológica à qual tende todo produto industrial. A função implica necessariamente em problemas de forma, enquanto esta, por sua vez, é determinada pela exigência de funcionalidade. Pela teoria estética contemporânea, parece quase impossível distinguir entre forma

e substância, considerar uma forma sem função ou distinguir entre forma funcional e forma meramente estética.<sup>31</sup>

#### 4. Estimulo ao desenho industrial brasileiro

Uma pesquisa que realizamos nos países latino-americanos demonstrou que a questão da proteção artística aos modelos e desenhos industriais mal chegou a ser posta. As aspirações dos criadores nessa área não chegaram, ainda, ao nível de reconhecer a existência de um conflito entre as leis aplicáveis e de reivindicar a proteção autoral em certos casos. Ao que parece, as leis que regulam os modelos e desenhos industriais nesses países, quando existem, vêm sendo consideradas suficientes para amparar seus autores. Mesmo no Brasil, há poucos anos atrás, se considerava serem os modelos e desenhos criados na indústria propriedade do industrial empregador, podendo-se dar como exemplo o tratadista João da Gama Cerqueira, que somente enfocava a questão da criação na vigência do contrato de trabalho quando oriunda da invenção industrial, ou seja, interpretava as diversas situações previstas no Código da Propriedade Industrial, ora de propriedade plena do empregador sobre a invenção, ora do empregado exclusivamente, ora em co-propriedade, como não aplicáveis aos modelos e desenhos industriais.

O surgimento da profissão do "designer" em nossa sociedade provocou a colocação do problema, tornando-se sentida a necessidade de uma proteção à sua criação mais consentânea com o estágio atual do desenho industrial. O problema começou a ser levantado quando se verificou que a indústria brasileira vinha se utilizando quase que exclusivamente de criações de artistas estrangeiros, o que motivou uma campanha de defesa do artista nacional, promovida pelo Ministério da Indústria e do Comércio em 1972, que tinha por fim a criação e a promoção de um *design* brasileiro. Referida campanha encontrou ressonância no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o qual, segundo Severo Gomes, então coordenador de assuntos ligados ao desenho industrial, sempre teve a aspiração de

31. Casella, *Imitazione Servile, Confusione e Confundibilità*, in "Riv. Dir. Comm.", 1952, II, pág. 35, apud Franco Benussi, *La Tutela del Disegno Industriale*, Milão, 1975, pág. 21.

congregar o meio artístico e o meio industrial. "Seria uma forma", disse Severo Gomes, "de os artistas contribuírem para o desenvolvimento industrial e, simultaneamente, enriquecerem nosso patrimônio cultural. Em contato com a máquina, descobrindo sua potencialidade, a capacidade criadora do artista iria mais longe. Quem visita a Bienal de São Paulo, por exemplo, fica perplexo. Não sabe mais o que é pintura e o que é objeto. O artista, embora desligado do processo industrial, sabe utilizar os materiais modernos. Cria objetos com alumínio, plástico, aço, etc. Se lhe for dada a possibilidade de conviver com a indústria, encontrará maneiras de usar sua criatividade na descoberta de novas formas para os produtos industriais".<sup>32</sup>

Nessa ocasião surgiu a idéia do M.A.M. de São Paulo da fundação de um *Design Center*, projeto existente também no M.A.M. do Rio de Janeiro, elaborado pelo Prof. Karl Heinz Bergmiller, para o fim de promover exposições de *design* e despertar o interesse dos artistas brasileiros.<sup>33</sup>

O 1.º Encontro Nacional de Desenho Industrial, realizado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e organizado pela ABDI — Associação Brasileira de Desenho Industrial e pelas APDINS — Associação dos Profissionais do Desenho Industrial de Nível Superior do Rio e Pernambuco, demonstrou o âmbito nacional das discussões sobre desenho industrial. Os temas principais debatidos foram a regulamentação da profissão, o currículo das escolas de desenho industrial, as relações entre o desenho industrial

32. *O Dirigente Industrial*, novembro de 1972.

33. Os *design centers* foram propostos pelo "Programa 06" do Ministério da Indústria e do Comércio como centros-oficinas, para a realização de: estudos que identifiquem problemas e potencialidades do desenho industrial no Brasil, visando à melhoria do estilo de bens manufaturados, tanto para exportação como para consumo interno; estudo do mercado externo de bens de consumo manufaturados importados por cinco ou seis países de maior significação comercial para o Brasil; estudo da oferta nacional de bens de consumo manufaturados para exportação, identificando o potencial para melhoria do desenho industrial ou imagem; desenvolvimento de produtos específicos, cujo potencial de exportação seja conhecido; programas de informação e assistência, estímulo e estudos do desenvolvimento industrial e da comunicação de produtos especialmente para exportação; seminários, exposições e concursos visando a promover o desenvolvimento do desenho industrial.

e a indústria e o subdesenvolvimento. Denunciaram-se as dificuldades do mercado de trabalho e a falta de conscientização do empresário em relação ao *design* brasileiro. Nota-se, no Brasil, a falta de implantação de um desenho autóctone, que atenda às expectativas da comunidade. O desenho industrial brasileiro carece de incentivo e uma das formas de incentivar os criadores, se não a primordial, consiste no reconhecimento dos direitos do autor sobre sua criação.<sup>34</sup>

A indústria brasileira necessita desvincular-se da dependência às empresas estrangeiras, através da criação de uma tecnologia adaptada aos hábitos de consumo e costumes brasileiros, produzindo modelos peculiares aos produtos da indústria tipicamente brasileira. Tais objetivos coincidem com os do desenhista industrial.

É necessário, entretanto, superar as diversas dificuldades com que se defronta o desenho industrial brasileiro, muitas delas apontadas no 1.º Simpósio Brasileiro de Desenho Industrial organizado pela ABDI, pela Secretaria de Tecnologia Industrial do MIC e pelo IDORT em maio de 1976. Em uma das conferências, apresentada por Jorge Wilhelm, deu-se ênfase à necessidade de beleza do produto e da formação de um profissional brasileiro. A segunda conferência, sob o título "Propriedade Industrial e Desenho Industrial", foi apresentada pelo então Presidente do Instituto Nacional da Propriedade Industrial — INPI, Guilherme Hatab, quando se evidenciou não ser completamente eficiente a proteção conferida pelo Código da Propriedade Industrial:

"Por força da Convenção de Paris, firmada em 20 de março de 1883, da qual participa o Brasil, o desenho industrial,

34. Em entrevista à revista "Visão" de 15.10.73, Luis Corrêa da Silva, então na Secretaria de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e do Comércio, assim se manifestou: "O desenho industrial nacional é fraco de modo geral, somente apresentando resultados de padrão internacional em alguns setores ou grupos de produto", acrescentando, "No caso do desenho industrial, o nosso gargalo, de quem depende a elaboração dos projetos? Do Governo, aqui entendido não apenas o Federal, através do MIC, mas também os estaduais, que têm condições de conceder recursos? Ou da indústria, que deve ser despertada para a necessidade de melhorar a funcionalidade externa e o impacto visual estético de seus produtos, especialmente os que enfrentam a competição internacional? Ou dos *designers*, que são os agentes implementadores dos projetos?"

como genericamente é conhecido e tratado, apresenta-se desdobrado em quatro formas distintas: modelo de utilidade, modelo industrial, desenho industrial e marca, esta última sob a forma de logotipo ou de elementos figurativos, de acordo com as respectivas definições, constantes do Código da Propriedade Industrial, a última Lei 5.772/71. É importante ressaltar, também, que o desenho industrial com finalidade industrial ou comercial, não pode ser considerado somente sob o aspecto do trabalho artístico, em que teria assegurado o amparo apenas ao direito autoral, e cuja reprodução não se encontra disciplinada por uma legislação especial.

Quando, portanto, o desenho industrial se destinar à aplicação industrial ou comercial, a proteção aos respectivos direitos somente é assegurada pelo Código da Propriedade Industrial, mediante a concessão da patente ou do registro de marca.

Cabe ainda ressaltar que o desenho industrial, o *design*, aplicado na parte de projetos, também não tem proteção, porquanto alguns alegam ser direito autoral e outros não, mas o projeto de uma instalação industrial, de uma fábrica, não tem proteção, pode ser copiado".

Nota-se que nossas autoridades administrativas ainda enfocam a proteção aos modelos e desenhos industriais sob o cunho restrito e limitado do Código da Propriedade Industrial, entendendo descaber a proteção autoral sempre que se esteja em face de uma destinação industrial. O conferencista destaca o tratamento limitativo da legislação de propriedade industrial: "A vigente legislação estabelece um critério de novidade absoluta para concessão da patente. Significa isto que tudo aquilo que em qualquer ramo de atividade tenha sido colocado ao alcance do público em qualquer parte do mundo por qualquer meio de comunicação, ou pelo uso anteriormente à data do pedido de patente, está em domínio público, não tendo portanto possibilidade de ser protegido.

Assim, quando o autor pretender principalmente participar de exposições ou feiras, deve procurar previamente adequada proteção, utilizando-se de disposição emanada do Código de Propriedade Industrial denominada "garantia de prioridade" e definida como a salvaguarda temporária

da novidade, a fim de que possa antecipadamente ao depósito do pedido de privilégio revelar o seu objeto.

Essa salvaguarda é obtida mediante depósito de um pedido de garantia de prioridade devidamente instruído, assim considerado quando acompanhado de relatório descritivo ou circunstanciado, em que sejam perfeitamente determinadas as características básicas do objeto do pedido e sua aplicação, com a juntada, se for o caso, de desenhos".

"... Por outro lado, há um detalhe que eu ia esquecendo: desde que o detentor do desenho no Exterior não tenha se protegido no País, o empresário brasileiro pode simplesmente copiar sem pagar nada. Porque não está protegido no País. Só tem direito à proteção, de acordo com o Direito Internacional da Propriedade Industrial, aquele que se proteja em todos os países. Uma vez não efetuado o depósito da patente, tudo que está depositado ou objeto de patente em outros países, para nós será domínio público, pode ser adaptado ou copiado, sem problemas. Mas se houver um direito de prioridade envolvido e houve um depósito dessa patente, aí não se pode copiar, e se tem que sujeitar a um contrato de licença e pagar os *royalties* devidos".

Por ocasião dos debates, foi levantada a questão da inadequação da lei à proteção do trabalho do *designer*: "Como se explica o INPI entender por desenho industrial, algo que se limita ao aspecto ornamental, o que, de fato, tem muito pouco a ver com desenho industrial entendido aqui como *industrial design*?"

O Sr. *Guilherme Hatab* — Quanto à primeira parte da segunda pergunta, não é o INPI que entende assim, é uma legislação internacional no âmbito da propriedade industrial. Não quer dizer que a atuação e as atividades dos *designers* estejam limitadas apenas a isso. Eu quis me referir, que no âmbito da propriedade industrial, ele tem a sua proteção dentro daquelas definições que dei. Nas demais atividades executadas, teria uma proteção como direito autoral, mas que ainda não está definida perfeitamente em qualquer legislação, como é o caso do projeto de instalações industriais, não há uma norma que assegura a propriedade. Há o direito artístico, mas a reprodução do ponto de vista industrial não tem proteção assegurada".

Outras perguntas formuladas na ocasião, demonstram claramente que o desenhista industrial se ressentia da inadequação do sistema de patentes:

"Por que o custo do privilégio de patente é tão elevado? Por que há demora de 2-3 anos para recebimento do certificado de patente?"

Por que o inventor deve ceder a patente, se tiver vínculo empregatício à firma onde trabalhe?

Por que não é encarado, a nível governamental, o problema da "evasão de cérebros", decorrente da não valorização do trabalho do profissional brasileiro, tanto ao nível de pesquisa universitária, como ao nível de projeto concreto?"

"Existe alguma garantia, realmente eficaz, por parte do INPI, de que algum produto desenvolvido e fabricado no Brasil venha a ser copiado com modificações supérfluas e dispensáveis, no Brasil ou no exterior?"

"Os países protegem a própria criação de tecnologia; no caso, proteção ao *design*."

Pergunta: Queira o conferencista nos dizer ou repetir como o INPI pode ser usado.

— pelo *designer*, criador do desenho industrial?

— pelo pequeno industrial brasileiro, usuário dessa tecnologia?"

"Até que ponto seria interessante elaborar um *design* em termos últimos de função e utilização, a fim de que se evite o problema de recriações "oportunistas" ulteriores sobre um produto já existente, que venham a superá-lo, levando vantagens em termos de concorrência?"

Quais as perspectivas de garantias para esse tipo de *design*?"

"De quem é a propriedade de um desenho de produto, se este desenho foi criado por um profissional em *design*, solicitado por uma agência de publicidade, para um certo cliente (uma indústria, por exemplo)?"

Certamente, a lei de propriedade industrial não responde a todas essas indagações, muitas das quais encontrarão solução unicamente no direito de autor.

Por ocasião do simpósio, o Sr. José Mindlin comunicou que estava para ser trazida para São Paulo uma exposição

de desenho industrial do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque para permanecer em caráter permanente, formando um núcleo inicial e um centro de desenho industrial.

As conclusões dos grupos de trabalho sugerem a formação de cursos de especialização e aperfeiçoamento, a instituição de prêmios, a regulamentação da profissão e a proteção da criação do *designer*, inclusive do trabalho do estudante.<sup>35</sup>

No ano de 1979 foi fundado o NDI — Núcleo de Desenho Industrial, com sede na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, onde se espera criar condições para que o desenho industrial brasileiro atinja o estágio que responda às necessidades da nossa sociedade industrial em formação.<sup>36</sup>

35. "Sugerimos à ABDI a criação de um banco de informações gerais relativas à profissão, como trabalhos feitos pela escola, pelos profissionais, levantamento de bibliografia, atualização e publicações, estabelecendo um arquivo à disposição dos associados. Não necessariamente a ABDI deveria ter todas as publicações do momento mas um cadastro dessas publicações, para que nós pudéssemos recorrer aos assuntos — se eu tiver um problema de projeto, poderei recorrer à ABDI, para que ela me pudesse encaminhar tais livros, ou tais trabalhos já feitos no Brasil.

Relevamos que esse arquivo poderia ser um instrumento de proteção do trabalho do *designer*. O *designer* é um profissional não protegido. Já vimos que existe um problema, que quando você faz um trabalho na escola, se você não registra esse trabalho, esse trabalho está sujeito a vários outros problemas. Então, a apresentação desse trabalho à ABDI já seria um instrumento de proteção desse trabalho do estudante como profissional (*palmas*)". Ricardo Lutz, *O Estudante e a Problemática do Desenho Industrial*, in Anais do 1.º Simpósio do Desenho Industrial — *Design*, 76.

36. "A busca de um modelo, de um padrão brasileiro de desenho industrial, no entanto, parece não ser preocupação corrente nos meios empresariais, nos gabinetes governamentais e nas universidades. Segundo explica Sérgio René Akamoto, *designer*, professor e presidente da Associação Brasileira de Desenho Industrial, a introdução de elementos da cultura brasileira nos processos de produção ainda não é efetiva porque, de uma maneira geral, "não existem pesquisas que realizem um levantamento de nossa matriz cultural". Mas, na sua opinião, este não é o único fator que impede a criação de um objeto essencialmente brasileiro. Ele aponta outras razões, como as implicações de mercado — "que absorve bem a moda internacional pela força da publicidade e pelo anseio de deixar de ser subdesenvolvido" — e as industriais — "pois, em princípio, os empresários brasileiros não acreditam num padrão brasileiro. É uma tarefa difícil convencer o empresário a mudar sua postura". Para ele, a empresa nacional, acima

Ao jurista brasileiro compete, por sua parte, estabelecer os princípios que confirmam uma justa proteção ao trabalho desses profissionais.

de tudo, "está preocupada com sua viabilidade econômica; ela precisa vender seus produtos e não tem capital de giro suficiente para desenvolver seus projetos, quando mais para inovar em termos de desenho industrial".

Já que não se encontra o objeto genuinamente nacional, "o desenho industrial no Brasil é uma questão de redesenho, para atender apenas às nossas condições e nisto está uma forma de se absorver cultura", como coloca Décio Pignatari. Alguns especialistas da área apontam como solução o retorno — não a volta pura e simples — aos elementos da estrutura cultural brasileira, sem xenofobismo de qualquer espécie. "Não vejo mal algum nesta absorção — considera ele — desde que se procure depois a criação de um desenho próprio". O problema, no seu entender, está no fato de que os brasileiros não estão sabendo atuar como os alemães e japoneses, que durante seus processos de industrialização tentaram "evitar o choque", traduzindo para o processo industrial os valores artesanais: "Nossa indústria não está investindo nesta passagem porque está se expandindo muito velozmente".

Qual seria, portanto, o caminho para a ruptura desta dependência dos modelos estrangeiros? Em primeiro lugar, conforme Lúcio Grinover, "sem a instituição de uma política clara a respeito do desenho industrial não teremos saída a médio prazo". Para ele, esta política deve envolver uma série de aspectos entre os quais condições de pesquisas — cujos recursos viriam de organismos governamentais, tipo Finep e CNPq — e que só poderiam ser realizadas no âmbito das universidades ou nas instituições de pesquisa, uma vez que "nenhuma empresa tem condições de desenvolvê-las de maneira séria". Segundo Lúcio Grinover, o desenho industrial brasileiro está sendo pressionado, primeiramente, "por um processo tecnológico que está nas mãos das empresas multinacionais; que são o maior entrave", e "por uma legislação que não é adequada". Na sua opinião, se forem criadas uma política precisa e pesquisa de tecnologia, "teremos condições de iniciar um processo de implantação de um desenho industrial brasileiro. O problema não é só estético, mas antes de tudo técnico". *Brasil Procura seu Desenho Industrial*, "O Estado de S. Paulo", 16.3.80, pág. 50.

### III

## TUTELA DO "DESIGN" NA PROPRIEDADE INDUSTRIAL

### 1. Invenções Industriais

Já verificamos no primeiro capítulo que a criatividade do homem se exerce ora no campo da técnica, ora no campo da estética. Em conseqüência, a proteção jurídica ao fruto dessa criatividade também se dividiu em duas áreas: a criação estética é objeto do direito de autor; a invenção técnica, da propriedade industrial.

Pode-se conceber, também, que todo trabalho intelectual tutelável, que resulte em obras intelectuais, seja genericamente protegido pela lei de direitos autorais, com exceção das criações que envolvam um desenvolvimento técnico, estas somente tuteláveis pela lei de propriedade industrial. Assim encara Ramella a propriedade industrial, entendendo ser esta não mais que uma forma do direito de autor.<sup>37</sup>

Segundo Ramella, a propriedade industrial constitui uma das categorias de produtos intelectuais do trabalho,

37. Agustín Ramella, *Tratado de Propiedad Industrial*, Madrid, 1913, pág. 3. Em nota à mesma página, Ramella faz menção à Stobbe e Köhler, para lembrar que em certos casos, como nos desenhos e modelos, é difícil delimitar a obra de arte e a produção industrial.