

INSTITUTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL

MATHEUS MARIANI DE SOUZA

A PROTEÇÃO LEGAL DOS TIPOS: MEIOS DE APROPRIABILIDADE DA TIPOGRAFIA À LUZ DOS REGIMES DE PROTEÇÃO DOS DESENHOS INDUSTRIALIS E DOS DIREITOS AUTORAIS NO BRASIL, NA ALEMANHA E NOS ESTADOS UNIDOS

Rio de Janeiro
2022

Matheus Mariani de Souza

A proteção legal dos tipos: meios de apropriabilidade da tipografia à luz dos regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais no Brasil, na Alemanha e nos Estados Unidos

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual e Inovação, do Instituto Nacional da Propriedade Industrial.

Orientadora: Profª. Dra. Patricia Pereira Peralta

Rio de Janeiro
2022

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca de Propriedade Intelectual e Inovação – INPI
Bibliotecário responsável Evanildo Vieira dos Santos – CRB7-4861

S729 Souza, Matheus Mariani de.

A proteção legal dos tipos: meios de apropriabilidade da tipografia à luz dos regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais no Brasil, na Alemanha e nos Estados Unidos. / Matheus Mariani de Souza. Rio de Janeiro, 2022. Dissertação (Mestrado Profissional em Propriedade Intelectual e Inovação) – Academia de Propriedade Intelectual Inovação e Desenvolvimento, Divisão de Programas de Pós-Graduação e Pesquisa, Instituto Nacional da Propriedade Industrial – INPI, Rio de Janeiro, 2022.

288 f.; fig.; tabs.; gráfs; quadros.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Pereira Peralta.

1. Propriedade intelectual - Brasil. 2. Desenho industrial - Brasil. 3. Tipografia – Brasil. 4. Direito autoral – Brasil. I. Instituto Nacional da Propriedade Industrial (Brasil). II. Título.

CDU: 347.773

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

Assinatura

Data

Matheus Mariani de Souza

A proteção legal dos tipos: meios de apropriabilidade da tipografia à luz dos regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais no Brasil, na Alemanha e nos Estados Unidos

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Propriedade Intelectual e Inovação, do Instituto Nacional da Propriedade Industrial.

Aprovada em 23 de fevereiro de 2002.

Orientadora: Profª. Dra. Patricia Pereira Peralta

Instituto Nacional da Propriedade Industrial

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Cássia Mota de La Houssaye

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Profª. Drª. Monica Christina Rodrigues Morgado

Instituto Nacional da Propriedade Industrial

Profª. Drª. Priscila Lena Farias

Universidade de São Paulo

Rio de Janeiro

2022

Que agente é esse, capaz de operar no mundo, sem a perda de uma gota de sangue, essas transformações incalculáveis, prosperar ou empobrecer Estados, vestir ou despir aos povos o manto da opulência comercial?

Rui Barbosa

RESUMO

SOUZA, Matheus Mariani. **A proteção legal dos tipos: meios de apropriabilidade da tipografia à luz dos regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais no Brasil, na Alemanha e nos Estados Unidos.** 2022. 288 f. Dissertação (Mestrado em Propriedade Intelectual e Inovação) – Instituto Nacional da Propriedade Industrial, Rio de Janeiro, 2022.

Desde o surgimento da prensa, no século XV, cada nova tecnologia requereu tipografias em conformidade com as limitações técnicas do ferramental utilizado. A tecnologia modifica não só as ferramentas que o designer manipula, como também a sua percepção sobre as formas que podem ser criadas com tal ferramental. Além disso, a tecnologia exerce um impacto modificador sobre os termos da proteção legal do que é criado. Existe, portanto, uma complexa interação entre o design de modo geral (e a tipografia de modo particular), a tecnologia e a propriedade intelectual. Do ponto de vista da propriedade intelectual, a tipografia é difícil de ser categorizada, porque diferentes meios de apropriabilidade são capazes de lhe conferir proteção legal, notadamente os desenhos industriais e os direitos autorais. A problemática ultrapassa os limites territoriais nacionais, porque outros países enfrentam a mesma dificuldade. A partir do exposto, este trabalho visa a analisar se e como a tipografia pode ser protegida no Brasil e como essa proteção pode ocorrer em outros países, mais especificamente na Alemanha e nos Estados Unidos; estas são nações com relevante tradição na criação de tipografias e no desenvolvimento de tecnologias tipográficas. Após analisar se e como a proteção se dá em cada país, identificam-se similaridades e diferenças entre os meios de apropriabilidade disponíveis, a fim de contextualizar a complexidade da proteção para além das fronteiras territoriais nacionais.

Palavras-chave: Tipografia. Propriedade intelectual. Desenho industrial. Direitos autorais.

ABSTRACT

SOUZA, Matheus Mariani. **The legal protection of type: means of appropriability of typefaces in light of the regimes of protection of designs and copyright in Brasil, in Germany and in the United States.** 2022. 288 f. Dissertação (Mestrado em Propriedade Intelectual e Inovação) – Instituto Nacional da Propriedade Industrial, Rio de Janeiro, 2022.

Since the invention of the printing press, in the 15th century, each new technology required typefaces in accordance with the technical limitations of the tools used. Technology modifies not only the tools that the designer handles, but also his/her perception of the shapes that can be created using such tools. Furthermore, technology exerts a modifying impact on the terms of the legal protection of what is created. Therefore, there is a complex interaction among design in general (and typefaces in particular), technology and intellectual property. From the point of view of intellectual property, typefaces are difficult to categorize, because different means of appropriability may grant it legal protection, notably industrial designs and copyrights. The problem goes beyond national territorial boundaries, because other countries face the same dilemma. Based on the above, this study aims to analyze whether and how typefaces may be protected in Brazil and how this protection may be granted in other countries, more specifically in Germany and the United States; these are nations with a relevant tradition in the creation of typefaces and in the development of typographic technologies. After analyzing whether and how protection is granted in each country, the similarities and dissimilarities between the available means of appropriability are identified, in order to provide context on the complexity of protection beyond national territorial boundaries.

Keywords: Typeface. Intellectual property. Industrial design. Copyright.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	O designer manipula os elementos da anatomia de uma tipografia para atingir certo efeito artístico.....	13
Figura 2 –	Uma tipografia completa compreende a criação de uma expressiva quantidade de letras, números e símbolos em diferentes estilos, entre os quais o regular (ou romano), o negrito, o itálico, e o negrito-itálico.	27
Figura 3 –	Lucia Casual Typeface. Patente de design nº Des. 373,374.	32
Figura 4 –	Patente de design nº US D867,442 S.	32
Figura 5 –	Tipos metálicos em processo de composição.	36
Figura 6 –	O mesmo caractere apresenta-se, na tipografia, sob diversos glifos.	112
Figura 7 –	Padrão ornamental aplicado a fonte tipográfica (BR 302014005078-8)	125
Figura 8 –	Tipografia com inspiração mexicana.....	130
Figura 9 –	Registro alemão nº 005292752-0003.	153
Figura 10 –	A tipografia Schulfraktur.	170
Figura 11 –	Patente estadunidense nº US D893,596 S.	194
Figura 12 –	Tipos com elementos pictóricos dissociáveis.	216

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Possíveis princípios para uma conceptualização das exceções e limitações.	121
Quadro 2 –	Meios de apropriabilidade disponíveis e regime de cumulação.	224
Quadro 3 –	Convergências e divergências dos aspectos da proteção dos meios de apropria- bilidade.	225

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADI	Ação Direta de Inconstitucionalidade
ATypI	<i>Association Typographique Internationale</i>
BGH	<i>Bundesgerichtshof</i>
CF	Constituição da República Federativa do Brasil
CJEU	<i>Court of Justice of the European Union</i>
CUP	Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial
CUB	Convenção da União de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas
DesignG	<i>Designgesetz</i>
DPMA	<i>Deutsches Patent- und Markenamt</i>
EBA	Escola de Belas Artes
EUIPO	<i>European Union Intellectual Property Office</i>
FGV	Fundação Getúlio Vargas
GG	<i>Grundgesetz</i>
LDA	Lei de Direitos Autorais
LPI	Lei de Propriedade Industrial
INPI	Instituto Nacional da Propriedade Industrial
MPEP	<i>Manual of Patent Examining Procedure</i>
OMPI	Organização Mundial da Propriedade Industrial
ONU	Organização das Nações Unidas
SCT	<i>Standing Committee on the Law of Trademarks, Industrial Designs and Geographical Indications</i>
SNPC	Serviço Nacional de Proteção de Cultivares
STF	Supremo Tribunal Federal
TRIPS	<i>Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights</i>
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UrhG	<i>Urheberrechtsgesetz</i>
USC	<i>United States Code</i>
USPTO	<i>United States Patent and Trademark Office</i>
WIPO	<i>World Intellectual Property Organization</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1.1 OBJETIVOS	22
1.2 JUSTIFICATIVA	22
1.3 METODOLOGIA	23
1.4 ESTRUTURA DO TRABALHO	24
2 O NASCIMENTO DA TIPOGRAFIA NO OCIDENTE	26
2.1 ALGUMAS DEFINIÇÕES.....	26
2.2 AS RELAÇÕES ENTRE TECNOLOGIA E TIPOGRAFIA	33
2.3 REGIMES DE APROPRIABILIDADE	53
2.3.1 A APROPRIAÇÃO DA INOVAÇÃO	54
2.3.2 POSIÇÕES NA LITERATURA	59
3 A PROPRIEDADE INTELECTUAL COMO MEIO DE APROPRIABILIDADE	69
3.1 OS FUNDAMENTOS DA PROPRIEDADE INTELECTUAL	69
3.2 OS REGIMES DE PROTEÇÃO	83
3.2.1 A ESTRUTURA DAS CONVENÇÕES INTERNACIONAIS	85
3.2.2 A INTERFACE ARTE-INDÚSTRIA	88
3.2.3 OS DESENHOS INDUSTRIAS	92
3.2.4 OS DIREITOS AUTORAIS	106
4 A PROTEÇÃO COMPARADA DOS TIPOS	123
4.1 BRASIL	124
4.1.1 REGISTRO DE DESENHO INDUSTRIAL	124
4.1.2 DIREITOS AUTORAIS	131
4.2 ALEMANHA	149
4.2.1 REGISTERED DESIGNS	150
4.2.2 URHEBERRECHTGESETZ	168

4.3 ESTADOS UNIDOS	191
4.3.1 DESIGN PATENT	191
4.3.2 COPYRIGHT	206
4.4 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS	217
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	226

REFERÊNCIAS

APÊNDICE A

APÊNDICE B

APÊNDICE C

INTRODUÇÃO

Na atualidade há um fluxo considerável de informações disponíveis nos meios de comunicação, sobretudo nas redes sociais, onde muitas pessoas tornaram-se geradoras de conteúdo. Mais que apenas comunicar, cuida-se para que a informação seja visualmente convidativa, senão bela. Recursos e conhecimentos próprios do design gráfico passaram a ser vastamente explorados com essa finalidade, incluindo a tipografia.

“A tipografia é um ofício antigo e uma velha profissão, bem como uma fronteira tecnológica permanente” (BRINGHURST, 2005, p. 213). O termo “tipografia”, polissêmico que é, incorpora diferentes sentidos: pode se referir ao desenho de tipos (isto é, à forma particular de letras, algarismos e símbolos usados na escrita – por exemplo, os sinais de pontuação e os diacríticos); pode indicar a composição gráfica de materiais impressos ou digitais usando elementos tipográficos; e pode, finalmente, descrever o local em que se realizava a impressão com matrizes em relevo, em outras palavras, oficina tipográfica.

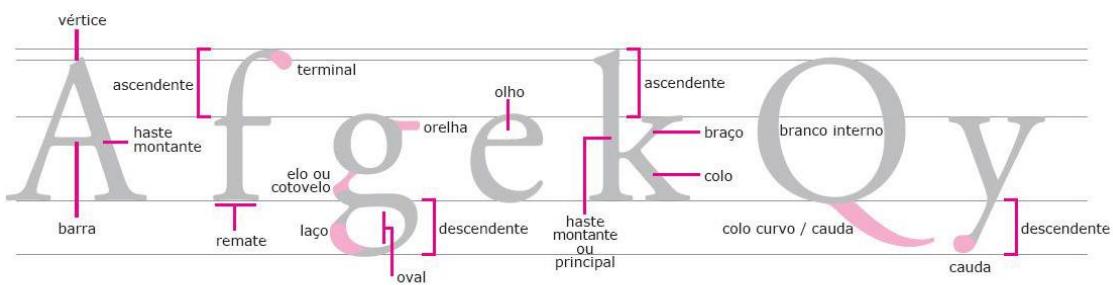


Figura 1 – O designer manipula os elementos da anatomia de uma tipografia para atingir certo efeito artístico.
Fonte: Benfica (2015).

Dentro do primeiro sentido, que é o do desenho de tipos, Patricia Lillie (2013?) define a tipografia como uma interpretação do alfabeto, caracterização que decididamente destaca a natureza criativa da atividade daquele que desenha esses símbolos. A manipulação da forma dos elementos que compõe uma tipografia (Figura 1) gera diferentes resultados criativos, de acordo com a visão que possui aquele que os cria. Efetivamente, quando um usuário abre um editor de texto e seleciona a “fonte” que mais lhe apraz, sucede um juízo de valor que não é estritamente utilitário ou funcional, mas estético; esse julgamento baseia-se nas formas interpretadas das letras, algarismos, sinais de pontuação e assim por diante.

A tipografia, no entanto, é mais do que isso: “enquanto linguagem visual, a tipografia estabelece o inter-relacionamento usuário-informação, dialogando arte e design, produção e tecnologia, em um processo de transformações contínuo ditado pelo tempo e por suas raízes socioculturais” (COSTA et al., 2009, p. 2). Para Cardoso (2008, p. 85), as mais notáveis tipografias têm como ponto de partida “um processo de elaborada reflexão e manipulação através do desenho”. Logo se nota que não se trata de uma criação meramente pictórica: a tipografia igualmente se espraia pelo campo simbólico; para além dos arquétipos de um “A” ou de um “7”, o desenho desses símbolos transmite significados independentes.

Para Evans (2014), desde o advento da imprensa houve quem quisesse desenhar letras que tivessem mais do que simplesmente função utilitária, acrescentando-lhes beleza. Atualmente há muitas tipografias distribuídas gratuitamente *on-line*, e qualquer usuário pode escolher a que mais lhe agrada a partir de um leque diversificado de alternativas; se essas tipografias não são suficientes para determinada aplicação, então o usuário está interessado no componente artístico da tipografia, não no utilitário (KISELYOVA, 2015).

O próprio desejo de escolher denuncia essa qualidade artística: se a tipografia fosse uma criação estritamente utilitária, então a opção por esta ou aquela tipografia seria baseada unicamente na sua eficiência, em particular na legibilidade e leitabilidade (facilidade de leitura). Onde duas ou mais tipografias revelassem a mesma eficiência, qualquer uma poderia ser empregada, independente da aplicação específica. Porém, não é o que se confirma na prática. O usuário leigo carece do grau de especialidade técnica que lhe permitiria aferir a eficiência de uma tipografia, logo, ainda que instintivamente ele possa considerar esta ou aquela tipografia mais legível, suas decisões baseiam-se provavelmente mais no seu senso estético pessoal.

Carroll (1994) enfatiza o conteúdo artístico das escolhas do designer:

Ao projetar uma fonte tipográfica, existem inúmeras decisões artísticas a serem tomadas. Devem ser utilizadas serifas ou a tipografia deve ser sem serifa? Que peso deve ser usado para a tipografia: *hairline, light, medium, demibold, bold, or extra bold*? Os traços devem ser uniformes ou acentuados? Os braços das letras devem ser retos, curvos ou côncavos? As aberturas devem ser horizontais, verticais ou em cunha? A tipografia deve conter recursos extras, como ligaduras, terminações ou flourishes? Esta é apenas uma pequena lista de algumas das escolhas artísticas feitas por um designer de tipografia (CARROLL, 1994, p. 147-148)¹.

¹ No original: “In designing a typeface, there are numerous artistic decisions to be made. Should serifs be employed or should the typeface be sans serif? What weight should be used for the typeface: *hairline, light, medium, demibold, bold, or extra bold*? Should strokes be uniform or stressed? Should the arms of letters be straight, bowed, or concave? Should openings be horizontal, vertical, or wedged? Should the typeface contain extra features, such as ligatures, finials, or flourishes? This is just a short list of a few of the artistic choices made by a typeface designer” (CARROLL, 1994, p. 147-148).

Para Bigelow (1986, p. 146), “a criação de uma fonte tipográfica pode levar de alguns meses a alguns anos. Uma família tipográfica de quatro estilos diferentes, digamos romano, itálico, romano negrito, e negrito itálico, é um importante investimento de tempo e esforço”². Gomes (2010) descreve as muitas variáveis consideradas nessa atividade:

Podemos dizer que, no âmbito profissional, para a concepção de uma fonte tipográfica dentro das tecnologias atuais, ou seja, no ambiente digital, é necessário, além dos desenhos de letras em caixa-alta, caixa-baixa, numerais, sinais diacríticos, sinais de pontuação e sinais para-alfabéticos, a programação das métricas tipográficas em *softwares* de produção, bem como os ajustes de espaços vazios externos para cada caractere, os ajustes de *kerning* entre pares de caracteres específicos e a programação dos *hints* (dicas) – as instruções que possibilitam uma adequada renderização do texto na tela em diferentes tamanhos de corpo. Uma fonte tipográfica que atenda a diferentes padrões linguísticos internacionais envolve uma grande quantidade de caracteres a serem projetados, além de suas relações espaciais na composição de palavras e frases (GOMES, 2010, p. 46).

Bigelow (1986) nota que a fonte tipográfica fica suscetível à cópia e imitação, se não é juridicamente protegida, desencorajando atividades no setor ao furtar a compensação financeira pelo trabalho. O plágio, em suas palavras, priva o designer das receitas a que faria jus, inclusive ao licenciar, afinal, inexistindo exclusividade, a diluição dilapida o valor da tipografia.

Raykova (2020) consigna a vulnerabilidade da tipografia à engenharia reversa, uma vez que bastaria imprimir os glifos desejados, digitalizar as imagens e vetorizá-las em um *software* de computador apropriado, o que normalmente pode ser feito a um custo muito baixo. Nas palavras da autora, esse é um dos aspectos mais ofensivos da pirataria, pois desvaloriza o trabalho dos designers, porquanto não é dado o crédito devido³. Também Paranaguá e Branco (2009) observam a relação de causa-efeito entre a tecnologia e a facilidade de cópia:

Vê-se assim que a chamada “pirataria” não é uma prática exclusivamente contemporânea. É evidente que o avanço da tecnologia permite que a contrafação seja uma prática difundida e lucrativa, já que a cópia de obra alheia resulta em exemplares muitas vezes praticamente idênticos ao original e de custo muito reduzido, prejudicando-se em muitos casos a qualidade da obra e o investimento feito em sua concepção, manufatura e distribuição (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 15).

A discussão acerca da proteção legal da tipografia resulta em certa medida dos avanços tecnológicos, os quais facilitam a cópia, e do crescente anonimato dos designers, que Lipton (2009) relaciona à erosão dos códigos de conduta em voga na era pré-digital:

² No original: “The designing of a typeface can require several months to several years. A family of typefaces of four different styles, say roman, italic, bold roman, and bold italic, is a major investment of time and effort” (BIGELOW, 1986, p. 146).

³ No original: “Perhaps one of the most offensive things about the nature of font piracy is that it artificially devalues the work of type designers, as there is no due credit given” (RAYKOVA, 2020).

Na indústria tipográfica pré-digital, havia ao menos algumas normas identificáveis contra empréstimo superzeloso do design de outras pessoas. Entretanto, será provavelmente mais difícil desenvolver, identificar e fazer cumprir normas na indústria digital devido a seu escopo e escala exponencialmente expandidos, e o resultante anonimato de muitos dos participantes (LIPTON, 2009, p. 189)⁴.

O crescente anonimato dos designers de tipos, que Lipton (2009) identifica ser uma nova tendência do setor, é apontado por Kiselyova (2015) como causa para que os mecanismos de regulação extralegais falhem em contornar o uso indevido e não autorizado de tais criações: se no passado o metiê de designers de tipos era reduzido, favorecendo a aplicação de sanções morais em face de violações de direito, a dinâmica atualmente é diversa, com a coexistência de um número cada vez maior de profissionais anônimos, o que neutraliza a efetividade de medidas baseadas em códigos de conduta (KISELYOVA, 2015).

Na década de 1980, no contexto da ainda incipiente informática, Gosttschall (1985, p. 149) já propunha que, “graças à facilidade e ao baixo custo de duplicar designs e fontes fotográficamente ou digitalmente”, a cópia não autorizada de tipos vinha se tornando prevalente⁵. Lipton (2009) acredita haver nesse mercado barreira decrescente a novos entrantes. O acesso facilitado a *softwares* de desenho como *Glyphs*, *FontLab* e *Adobe Illustrator* permite a qualquer um aventurar-se no desenho e licenciamento de tipos. Para o autor, os códigos de conduta vigentes na era dos tipos móveis, em parte devidos ao conhecimento e confiança mútuos entre os agentes, deixaram de pautar as relações profissionais e de consumo.

Lo Celso (2000, p. 1) sublinha o início do século XX como um momento prolífico para os resgates de tipos e expressa o pensamento de que “toda a história da tipografia pode ser vista como uma série de sucessivas e bastante efêmeras adaptações às novas tecnologias”:

Como um equilibrista na linha de mudanças tecnológicas, por sua natureza, o design de tipos imediatamente nos obriga a definir melhor o termo “resgate”, uma vez que (como normalmente apontado) toda a história da tipografia pode ser vista como uma série de sucessivas e bastante efêmeras adaptações às novas tecnologias. O conceito de “resgate” poderia ser entendido como o processo de simplesmente converter ou traduzir um design para dispositivos diferentes e mais novos. Mas, na verdade, além de “resgate”, alguns outros termos também foram empregados, talvez para qualificar mais claramente sua abordagem particular. Termos como imitação, inspiração, adaptação, tradução, reinterpretação, redesenho, eco, homenagem, revisão, remix, restauração, recriação, rendição, ressurreição, etc. podem ser interpretados como implicando em atitudes ligeiramente ou dramaticamente diferentes frente aos modelos

⁴ No original: “In the predigital typeface industry, there were at least some identifiable norms against overzealous borrowing of others' designs. However, it will likely be more difficult to develop, identify, and enforce norms in the digital industry because of its exponentially expanded scope and scale, and the resultant anonymity of many of the participants” (LIPTON, 2009, p. 189).

⁵ No original: “Unauthorized copying of typeface designs is prevalent today thanks to the ease and low cost of duplicating designs and fonts photographically or digitally” (GOTTSCHALL, 1985, p. 149).

históricos. Assim, Charles Bigelow e Jonathan Seybold propuseram uma distinção entre “resgate” e “adaptação”, dizendo que o Humanista reviveu as letras capitais romanas e a escrita carolíngia, enquanto os primeiros impressores adaptaram o estilo Humanista (LO CELSO, 2000, p. 1)⁶.

Bigelow e Seybold (1981) entendem que existe resgate quando o modelo no qual a criação se baseia situa-se além da fase tecnológica ou cultural anterior⁷. Seja como for, o fato de que a tecnologia ocasiona o resgate ou a adaptação de tipografias anteriores suscita o debate da proteção legal. Bigelow e Seybold (1981) discriminam ciclos recorrentes de imitação e inovação nessa interação entre tecnologia e tipografia:

Cada tecnologia tipográfica tem suas próprias limitações e vantagens às quais as formas da letra adaptam-se com o tempo. Como nós vimos, uma nova tecnologia deve imitar as formas da tecnologia anterior por causa do conservadorismo do leitor, mas, ao mesmo tempo, tal imitação leva a problemas de qualidade inferior que, em última análise, só podem ser resolvidos por meio da inovação. Portanto, na evolução da tipografia nós vemos um ciclo recorrente de imitação e inovação, ou, como alguns chamam, adaptação e criação (BIGELOW; SEYBOLD, 1981, p. 5)⁸.

No mesmo passo em que a tecnologia modifica o design, segundo defende Graham (1992), ela tem implicações sobre a proteção legal associada aos objetos criados; “a tecnologia (...) torna mais urgente e necessária a definição jurídica das relações de propriedade: a mutação tecnológica induz à modificação dos termos de proteção jurídica” (BARBOSA, AR-RUDA, 1990, p. 2). No que diz respeito à tipografia, a caracterização da proteção legal não é fácil, pois ela situa-se numa zona gris da propriedade intelectual, como sugere Montaño:

(...) não há uma proteção jurídica específica no regime legal da propriedade intelectual que abranja de forma integral as criações tipográficas. (...) apesar da tentativa de regulação internacional específica levantada décadas atrás, a proteção legal corres-

⁶ No original: “Like a tightrope walker on the line of technological changes, by its nature type design immediately compels us to better define the term ‘revival’, since (as usually pointed out) the whole history of typography can be seen as a series of successive and quite ephemeral adaptations to new technologies. The concept of ‘revivalism’ could be thus understood as the process of merely converting or translating one design for different, newer devices. But in fact apart from ‘revival’ some other terms have been also employed, perhaps to more clearly qualify their particular approach. Terms like imitation, inspiration, adaptation, translation, re-interpretation, redesign, echo, homage, revision, remix, restoration, recreation, rendition, resurrection, etc. could be taken as implying slightly or dramatically different attitudes facing historical models. Thus Charles Bigelow and Jonathan Seybold proposed a distinction between ‘revival’ and ‘adaptation’, saying that the Humanist revived the Roman capitals and the Carolingian script, while the first printers adapted the Humanist bookhand” (LO CELSO, 2000, p. 1).

⁷ No original: “When the model for an adaptation extends back further than the previous technological or cultural phase, then we speak of revival rather than adaptation” (BIGELOW; SEYBOLD, 1981, p. 5).

⁸ No original: “Each typographic technology has its own limitations and advantages to which the forms of the letter become adapted through time. As we have seen, a new technology must imitate the forms of the previous technology because of reader conservatism, but at the same time such imitation leads to problems of inferior quality which ultimately can only be solved through innovation. Therefore, in type face we see a recurring cycle of imitation and innovation, or, as some call it, adaptation and creation” (BIGELOW; SEYBOLD, 1981, p. 5).

pondente surge da aplicação convergente de diversas normas reguladoras da propriedade intelectual (MONTAÑO, 2018, p. 2)⁹.

A doutrina e a jurisprudência nacionais e internacionais enfrentam muitas dificuldades em categorizar a polivalência da tipografia. As contradições são agravadas pela possibilidade de cumulação de direitos, que também é controversa e pouco esclarecida. A importância do aprofundamento dos estudos no assunto revela-se enfática, em particular, no âmbito latino-americano, já que, como menciona Doreste (2016):

A tipografia latino-americana sofreu grandes transformações durante as últimas três décadas. Em diversas publicações, textos e foros regionais foi notado que a “democratização” da tipografia iniciada ao final dos anos 80 graças ao uso de ferramentas digitais – mais acessíveis economicamente e fáceis de manejá-la que o resto das tecnologias tipográficas anteriores – foi um fator determinante na ativação da produção tipográfica na América Latina (DORESTE, 2016, p. 18)¹⁰.

Em face do que sustenta o autor, que remonta o início do desenvolvimento do fazer tipográfico latino-americano há não mais que trinta anos, é inegável a tempestividade de estudos que proporcionem maior familiaridade com o tema. Uma das searas a desbravar, pois, é a jurídica, isto é, a tutela da criação intelectual, necessária ao exercício dos direitos. Conforme aponta Hai (2011, p. 99) ao transcrever as palavras de Zhang Ping, “em diferentes períodos históricos, diferentes países e diferentes setores, o que a lei exclui, o que inclui e que visão os tribunais tendem a assumir, tudo depende do desenvolvimento da indústria”¹¹. A julgar pelo estágio de maturação da indústria tipográfica, hoje confrontada com a facilidade de cópia e imitação, pode ter chegado o momento de discutir mais extensamente sua proteção legal.

Houssaye (2020b, p. 72) identifica a lacuna existente na proteção de diversas criações do 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 à sua proteção (...).” Geller (2010) indaga quais os riscos da falta de clareza sobre as situações em que é legalmente possível utilizar-se das obras de terceiros e formula uma resposta:

⁹ No original: “Sin embargo, no hay una protección jurídica específica en el régimen legal de la Propiedad Intelectual que abarque de forma integral a las creaciones tipográficas. (...) a pesar del intento de regulación internacional específica planteado décadas atrás, la protección legal correspondiente surge de la aplicación convergente de diversas normas reguladoras de la Propiedad Intelectual” (MONTAÑO, 2018, p. 2).

¹⁰ No original: “La Tipografía Latinoamericana ha sufrido grandes transformaciones durante las últimas tres décadas. En diversas publicaciones, textos y foros regionales se ha señalado que la ‘democratización’ de la tipografía iniciada a finales de los años 80 gracias al uso de herramientas digitales – más accesibles económicamente y fáciles de manejar que el resto de las tecnologías tipográficas anteriores – fue un factor determinante en la activación de la producción tipográfica en Latinoamérica” (DORESTE, 2016, p. 18).

¹¹ No original: “In different historical periods, different countries and different industries, what the law excludes, what it includes and what view the courts tend to take all depend on the development of industry” (HAI, 2011, p. 99).

O risco de obrigar os criadores a levarem constantemente em consideração os estatutos de direitos autorais locais ou de manterem seus advogados ao telefone enquanto transformam as obras de terceiros. Esses advogados, especialmente se confrontados com o iminente lançamento *on-line* de obras transformadoras resultantes por seus clientes, devem, por sua vez, consultar as leis de direitos autorais em todo o mundo, enquanto adivinham como os juízes em diferentes jurisdições podem analisar infrações e aplicar doutrinas abertas, como a utilização gratuita e o uso justo (GELLER, 2010, p. 568-569)¹².

A Organização Mundial da Propriedade Intelectual¹³ (OMPI, 2017), no âmbito do SCT (*Standing Committee on the Law of Trademarks, Industrial Designs and Geographical Indications*¹⁴), despertou para a questão em 2016, quando promoveu discussões acerca da proteção de tecnologias emergentes e novos designs tecnológicos, entre os quais a tipografia. A partir do debate iniciado, a OMPI circulou um questionário entre os seus Estados-membros, com o intuito de prospectar informações sobre as práticas legislativas nacionais.

Os resultados da pesquisa demonstraram um cenário altamente complexo em que, dependendo do país, a tipografia pode ser protegida por patente de design, registro de desenho industrial, registro de marca, direitos autorais ou leis de concorrência desleal. Além disso, enquanto há países que não concedem qualquer proteção, outros oferecem duas ou mais. Esta miscelânea de práticas coloca desafios aos designers, que normalmente não possuem especialização jurídica. Na realidade, esse diversificado cenário impõe desafios até mesmo à doutrina e à jurisprudência, porque a proteção legal da tipografia é um assunto pouco estudado. Montaño (2018) descreve as cisões na legislação e doutrina:

Legislação e doutrina autoralistas variam o tratamento expresso das criações tipográficas, segundo os países. Há circunscrições nas quais por própria história encontram-se referências legais específicas, análises doutrinárias, casos jurisprudenciais. Em outras há meras referências na enumeração das obras protegidas e algumas outras nem sequer têm menção expressa (MONTAÑO, 2018, p. 9)¹⁵.

¹² No original: “The risk of compelling creators to take local copyright statutes constantly into account, or to keep their lawyers on the phone, while they transform others’ works. These lawyers, especially if confronted by their clients’ imminent online release of resulting transformative works, should in turn be consulting copyright laws worldwide, while second-guessing how judges in different jurisdictions might analyze infringement and apply open-ended doctrines such as free utilization and fair use” (GELLER, 2010, p. 568-569).

¹³ A Organização Mundial da Propriedade Intelectual (no inglês, *World Intellectual Property Organization –WIPO*) é a agência especializada em propriedade intelectual da Organização das Nações Unidas – ONU.

¹⁴ Comitê permanente sobre a Lei de Marcas, Desenhos Industriais e Indicações Geográficas.

¹⁵ No original: “Legislación y doctrina autoralistas varían el tratamiento expreso de las creaciones tipográficas, según los países. Hay circunscripciones en las cuales por propia historia se encuentran referencias legales específicas, análisis doctrinarios, casos jurisprudenciales. En otras hay meras referencias en la enumeración de obras protegidas y en algunas otras ni siquiera tienen mención expressa” (MONTAÑO, 2018, p. 9).

As duas principais formas aplicáveis de proteção legal à tipografia são o desenho industrial e os direitos autorais, à medida que o direito adquirido por meio desses institutos incide sobre a *forma* da criação. Por consequência, para enfrentar a questão da proteção legal da tipografia, é imperativo que se examine se o desenho industrial e os direitos autorais podem efetivamente cumprir a função de proteção – e, em caso afirmativo, avançar na identificação das condições para tanto e caracterização do direito propriamente dito.

No Brasil, os desenhos industriais são tutelados pela Lei nº 9.279/1996 (a Lei de Propriedade Industrial, doravante LPI), que dispõe serem registráveis “a forma plástica ornamental de um objeto ou o conjunto ornamental de linhas e cores que possa ser aplicado a um produto” (BRASIL, 1996). Cabe notar que o aspecto estético (*a forma*) é o que recebe proteção registral; o aspecto técnico (*a função*) é coberto por proteção patentária.

“A proteção ao desenho industrial, como de toda obra de arte, centra-se em sua forma, bi ou tridimensional, forma esta que, em si, deve ser necessariamente desvinculada de qualquer funcionalidade inerente” (GUSMÃO, 2015, p. 284)¹⁶. Daí advém o descompasso entre o desenho industrial como atividade profissional, fortemente orientado pelo binômio *forma* e *função*, e a proteção viável na esfera jurídica, que compartimenta os elementos da criação em vários ativos de propriedade industrial. Na letra da lei, desenho industrial é apenas *forma*.

O interessante é que, embora seja particular do registro de desenho industrial conferir direitos sobre forma, a legislação estipula limites, excluindo de seu domínio as obras de caráter puramente artístico (BRASIL, 1996)¹⁷. Para merecer proteção, não basta que a forma não seja essencialmente técnica ou funcional: *ela tampouco deve ser essencialmente artística*.

Às obras de arte outorga-se proteção na forma da Lei nº 9.610/1998 (a Lei de Direitos Autorais, doravante LDA), que cobre “as criações do espírito, expressas por qualquer meio¹⁸ ou fixadas em qualquer suporte” (BRASIL, 1998b). Incluem-se no rol de manifestações protegidas (considerado meramente exemplificativo, como demonstra a própria redação do artigo 7º da LDA) as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; todavia, em que pese a afinidade da tipografia com tais gêneros de expressão, ela é mais bem definida como obra de arte aplicada, a qual não é mencionada no texto legal.

¹⁶ Nesse sentido, “a diferenciação entre os institutos dá-se pela destinação essencialmente industrial do desenho industrial (aptidão para servir de modelo de fabricação de um produto) ao passo que a obra artística (...) não tem essa destinação industrial característica” (GUSMÃO, 2015, p. 288).

¹⁷ “Art. 98. Não se considera desenho industrial qualquer obra de caráter puramente artístico” (BRASIL, 1996, s/p).

¹⁸ OMPI (1980a, p. 12-13) preleciona que um dos postulados fundamentais é o de que a ideia não é passível de ser protegida pelo direito de autor, “mas desde que essa ideia tenha sido elaborada e expressa, a proteção pelo direito de autor existe em relação às palavras, notas, desenhos, etc. que, de algum modo, revestem a ideia. Por outras palavras, é a expressão que é suscetível de proteção e não a ideia em si mesma”.

Barbosa (2010) sublinha que as criações puramente estéticas, sem aplicação a produtos industriais, podem usufruir da proteção pelos direitos autorais, enquanto as chamadas “obras de arte aplicada”, em se qualificando como tipo de fabricação, inserem-se na propriedade industrial, mais especificamente no âmbito do desenho industrial. Bittar (2005) aclara:

As primeiras atendem a exigências puramente intelectuais (de esteticidade ou de conhecimento). Possuem valor estético autônomo, independentemente de sua origem, de sua destinação ou de uso efetivo. O atributo encerra-se em si mesmo, nas formas criadas (romance, música, pintura, poesia). As segundas têm por objetivo a consecução de utilidades materiais diretas. Apresentam apenas função utilitária. Materializam-se em objeto de aplicação técnica (móveis, máquinas, aparelhos, inventos) (BITTAR, 2005, p. 21).

A priori, é tentador acreditar que estas leis tutelam objetos distintos e que os limites entre arte e indústria são perfeitamente demarcados. Porém, segundo critica Cerqueira (2010), a diferenciação entre desenhos industriais e criações puramente artísticas é sutil:

(...) a distinção fundada na natureza intrínseca do objeto ou no seu mérito artístico, que seria o mais natural, não é de aceitar-se, na prática, pelas inúmeras questões que suscitaria sempre que não se tratasse de casos extremos, em que nenhuma dúvida é possível. De fato, ninguém confundiria uma obra de arte figurativa, um quadro a óleo ou uma estátua com um desenho ou modelo industrial. A dificuldade da distinção surge, justamente, nos casos que se encontram numa zona intermediária, entre as belas artes e as artes industriais, quando o objeto apresenta acentuado cunho artístico, revestindo-se, ao mesmo tempo, dos característicos de um artigo industrial (CERQUEIRA, 2010, p. 227).

De modo a melhor responder se e como a tipografia pode ser protegida, considera-se pertinente o estudo das soluções encontradas por outros países, de preferência países que tenham tradição na tipografia, onde se torna mais provável encontrar legislações dedicadas ao assunto. Muitas são as alternativas, especialmente na Europa, onde países como Alemanha, França, Itália, Reino Unido e Suíça são conhecidos há séculos por seus excelentes tipógrafos.

Como será explicitado neste trabalho, a maior parte dos pedidos de registro de tipografia depositados por não residentes perante o Instituto Nacional da Propriedade Industrial – INPI do Brasil teve origem nos Estados Unidos (41%) e na Alemanha (12%). Além disso, esses países capitanearam muitas das grandes inovações tecnológicas na indústria tipográfica, fato que será também discutido no momento oportuno. Por estas razões, sua escolha é sensata: são países com tradição na tipografia, ainda hoje são expoentes em produção tipográfica e já tiveram oportunidade de debater a sua proteção legal.

Levando em conta o exposto, formula-se a questão de pesquisa da seguinte maneira: *existem formas de proteger os tipos por meio das leis de propriedade intelectual relativas aos desenhos industriais e aos direitos autorais no Brasil?* O núcleo da pesquisa, como se vê, está centrado na identificação da possibilidade de proteção legal para a tipografia no Brasil. Em função da quantidade reduzida de estudos pregressos sobre o tema – mesmo no exterior –, não se pretende de forma alguma esgotar a discussão nesta dissertação. Ao contrário, objetiva-se principalmente proporcionar maior familiaridade com a temática descrita e incrementar o referencial teórico da proteção legal do design como um todo. A seguir, serão detalhados os objetivos, a justificativa, a metodologia e a estrutura do trabalho.

1.1 OBJETIVOS

Enuncia-se o objetivo geral da pesquisa nos seguintes termos: *analisar se há maneiras de proteger os tipos nas leis de propriedade intelectual relativas aos desenhos industriais e aos direitos autorais no Brasil.*

Para a consecução do objetivo geral, propõem-se os seguintes objetivos específicos:

1º. *Investigar quais são as relações entre os tipos, a tecnologia e a propriedade intelectual e de que maneira estas influenciam a proteção daqueles.*

2º. *Avaliar se e como as leis de propriedade intelectual relativas aos desenhos industriais e aos direitos autorais garantem a proteção dos tipos no Brasil.*

3º. *Verificar se e como os tipos são protegidos pelas leis de propriedade intelectual relativas aos desenhos industriais e aos direitos autorais na Alemanha e nos Estados Unidos.*

4º. *Apontar as semelhanças e as diferenças existentes entre as leis relativas aos desenhos industriais e aos direitos autorais no Brasil, na Alemanha e nos Estados Unidos quanto à forma de proteção dos tipos.*

1.2 JUSTIFICATIVA

A pesquisa proposta justifica-se de diferentes perspectivas. Em primeiro lugar, repisa-se o problema do uso não autorizado da tipografia, agravado pela incerteza jurídica quanto à

viabilidade da proteção. Nesse sentido, é premente problematizar a aplicabilidade das leis de propriedade intelectual relativas aos desenhos industriais e aos direitos autorais. É preciso compreender também se e como a proteção se dá noutros países, já que as dinâmicas de oferta e demanda dos tipos na internet ocorrem independentemente de limites geográficos.

Do ponto de vista acadêmico, como se infere da revisão de literatura, há uma lacuna na intersecção entre os estudos relativos ao fazer tipográfico, normalmente concentrados em aspectos artísticos, de design, culturais e históricos, e a proteção legal conferida à tipografia. Considera-se a pesquisa relativamente nova em sua temática, pois direciona o olhar sobre um objeto pouco explorado tanto pelo campo do design quanto pelo direito.

Para o corpo técnico do INPI, a pesquisa revela grande relevância, já que abrange assunto longamente debatido pelos examinadores de desenhos industriais. As discussões sobre a forma apropriada de proteger os tipos sucedem há muitos anos dividindo opiniões, com partidários à ideia de registrá-los como desenho industrial e defensores de sua proteção por direitos autorais, sem que haja maior sistematização ou codificação dos posicionamentos.

Finalmente, no âmbito internacional, os esforços envidados pela OMPI em traçar um diagnóstico das diferentes formas de proteção da tipografia nos diferentes Estados-membros denotam a existência de posições muito diversificadas. O fato de o diagnóstico ter ocorrido, inclusive, a partir de uma provocação das delegações de países com preocupação análoga à da pesquisa é igualmente indicativo da relevância que a temática assume. Análises mais profundas devem ser conduzidas, com vistas a compreender e relatar se e como os tipos podem ser protegidos pelos diferentes ordenamentos jurídicos.

1.3 METODOLOGIA

A questão de pesquisa envolve um assunto pouco debatido e escasso de referências na literatura especializada. Destarte, para gerar maior familiaridade com esse assunto, propõe-se uma pesquisa de natureza exploratória e abordagem descritivo-qualitativa.

A pesquisa iniciou-se com a revisão de literatura, por meio da qual foram identificadas as relações entre tipografia, tecnologia e propriedade intelectual. É fundamental compreender como a tipografia articula-se com esses dois elementos, pois se parte do pressuposto de que a tecnologia influencia a necessidade de proteção legal das criações do intelecto humano. Durante o levantamento bibliográfico, catalogaram-se trabalhos especificamente voltados à pro-

teção legal da tipografia, os quais constituíram fontes primárias de estudo; os trabalhos que tratam superficialmente a questão foram consultados de modo complementar.

As legislações pertinentes à discussão em causa foram reunidas e estudadas. No que toca em particular às leis alemãs, como o pesquisador não compreende alemão, foram utilizadas as traduções oficiais na língua inglesa, acessíveis nos sítios oficiais do governo da Alemanha. Embora fosse desejável que o estudo se desenvolvesse a partir do texto no idioma original, o recurso à tradução não comprometeu os objetivos da pesquisa.

A questão fundamental da análise das legislações pertinentes é a possibilidade de proteção legal da tipografia. Onde houve jurisprudência nesse sentido, foi apresentada e problematizada conjuntamente com a legislação associada. Quando a legislação alberga a proteção da tipografia, foram discutidos aspectos dessa proteção, notadamente os requisitos de proteção, o modo de aquisição do direito, o termo de vigência, atribuição de autoria e titularidade e o conteúdo do direito adquirido. Quando a legislação não oferece tal proteção à tipografia, tais aspectos não foram analisados, já que o direito, nesse caso, não está disponível.

Na etapa final da pesquisa, foi efetuada uma comparação dos meios de apropriabilidade, a partir dos supracitados aspectos da proteção. As semelhanças e diferenças foram apontadas, a fim de que seja possível detectar em que medida a tipografia é protegida em cada país. Como forma de sintetizar os resultados da pesquisa, foram apresentadas grelhas comparativas com as semelhanças e diferenças discutidas.

1.4 ESTRUTURA DO TRABALHO

Para além desta introdução, que compõe o primeiro capítulo da pesquisa, no capítulo 2 explora-se a articulação entre a tipografia, a tecnologia e a propriedade intelectual. É de especial relevância expor como mudanças técnicas revolucionaram o fazer tipográfico e como as limitações técnicas influenciaram, através do conhecimento acumulado, o estabelecimento de novos modos de produção, acentuando o papel da tecnologia como modificadora do design, nos termos da teoria proposta por Graham (1992).

A partir do referencial teórico contido em Teece (1986) e Mello (2010), concernente aos conceitos de “meio de apropriabilidade” e “regime de apropriabilidade”, é demonstrado que uma das maneiras pelas quais o designer pode apropriar-se dos frutos de seu trabalho são os mecanismos legais de proteção. Na parte final do capítulo, são apresentados comentários às

posições defendidas na doutrina quanto à proteção legal dos tipos. O intuito é sumarizar os estudos identificados durante a revisão de literatura, inclusive para que estudos posteriores tenham um ponto de partida mais bem definido.

No capítulo 3 conceitua-se a propriedade intelectual e são debatidos os dois grandes grupos de teorias que a fundamentam: as teorias que possuem justificações utilitárias ou econômicas e as teorias que possuem fundamentação jus-filosófica, em linha com o que defende Rocha (2008). Em seguida, apresentam-se os regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais, a fim de que suas particularidades sejam mais bem compreendidas e que suas diferenças sejam realçadas.

Não se propõe neste passo uma discussão calcada na legislação, mas sim o aprofundamento da funcionalidade de cada regime de proteção. Considera-se que só será possível criticar o enquadramento da tipografia neste ou naquele regime de proteção, quando se reconhecer as bases teóricas de cada um. Embora a questão da cumulação de proteções seja inerente à discussão em curso, ela não será problematizada nesta pesquisa, por sua complexidade.

No capítulo 4 discorre-se sobre o regime de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais no Brasil, na Alemanha e nos Estados Unidos, a partir de suas respectivas legislações. As disposições legais são articuladas com o arcabouço teórico absorvido no decorrer da revisão de literatura, proporcionando melhor fundamentação à pesquisa. Depois que a proteção legal da tipografia tiver sido problematizada à luz das legislações, cotejam-se as semelhanças e diferenças, fornecendo-se grelha comparativa com a síntese dos resultados.

Finalmente, o último capítulo da dissertação traz as considerações finais da pesquisa, sublinhando as conclusões a que se pôde chegar e consignando as lacunas que podem ser enfrentadas e mais bem trabalhadas em estudos posteriores.

2. O NASCIMENTO DA TIPOGRAFIA NO OCIDENTE

2.1 ALGUMAS DEFINIÇÕES

A tipografia é um elemento ubíquo da cultura visual contemporânea, tanto no espaço físico quanto no digital. Mediadora da comunicação humana, ela constitui a um só tempo uma criação estética e utilitária. É de se frisar que a tipografia, além de dar forma visual à comunicação verbal, expressa conceitos próprios através de seu desenho:

Nem todos os elementos tipográficos representam a linguagem verbal. Por séculos, ornamentos foram projetados para se integrarem diretamente ao texto. Na era da impressão com tipos móveis, os impressores combinavam elementos decorativos, um a um, para criar formas e padrões maiores na página (...). No século XIX, os impressores ofereciam aos seus clientes vastas coleções de ilustrações prontas que poderiam ser facilmente misturadas com texto. Hoje, uma variedade de ornamentos está disponível na forma de fontes digitais, que podem ser acionadas a partir do teclado, redimensionadas e impressas como qualquer outra fonte (LUPTON, 2020, p. 60).

Apesar de ser identificada em todos os lugares – em livros, jornais, revistas, produtos audiovisuais, na internet, nas ruas, em meios de transporte, no espaço público e também no recesso do lar –, a tipografia tem um quê de invisível; talvez seja por isso que muitos jamais se perguntam de onde vêm as letras e os números usados amplamente na comunicação. Lupton (2020, p. 80) repara que “algumas [tipografias] vêm como parte do sistema operacional do seu computador, enquanto outras fazem parte de pacotes de *softwares*”. Adicionem-se a essas as tipografias que são vendidas, licenciadas ou disponibilizadas gratuitamente em plataformas coletivas ou proprietárias na internet.

Sem se deter no instrumento que a operacionaliza e dando alguns passos atrás nestas reflexões iniciais, o primeiro fato a ter em mente é que, independente do uso (pode compor textos, anúncios, marcas etc.) ou do meio de reprodução proposto (pode ser utilizada somente digitalmente ou destinar-se à impressão), toda tipografia precisa ser *projetada* para ser usada. Isto é, a tipografia não surge como resultado natural de um processo de geração espontânea de editores de texto; para que sejam introduzidas nesses sistemas, devem ser cuidadosamente desenhadas por alguém com um rol de competências específicas, no mais das vezes um designer ou artista gráfico. A Figura 2 dá vislumbres da complexidade que há na criação de uma tipografia, a partir da quantidade de diferentes glifos necessários à escrita.

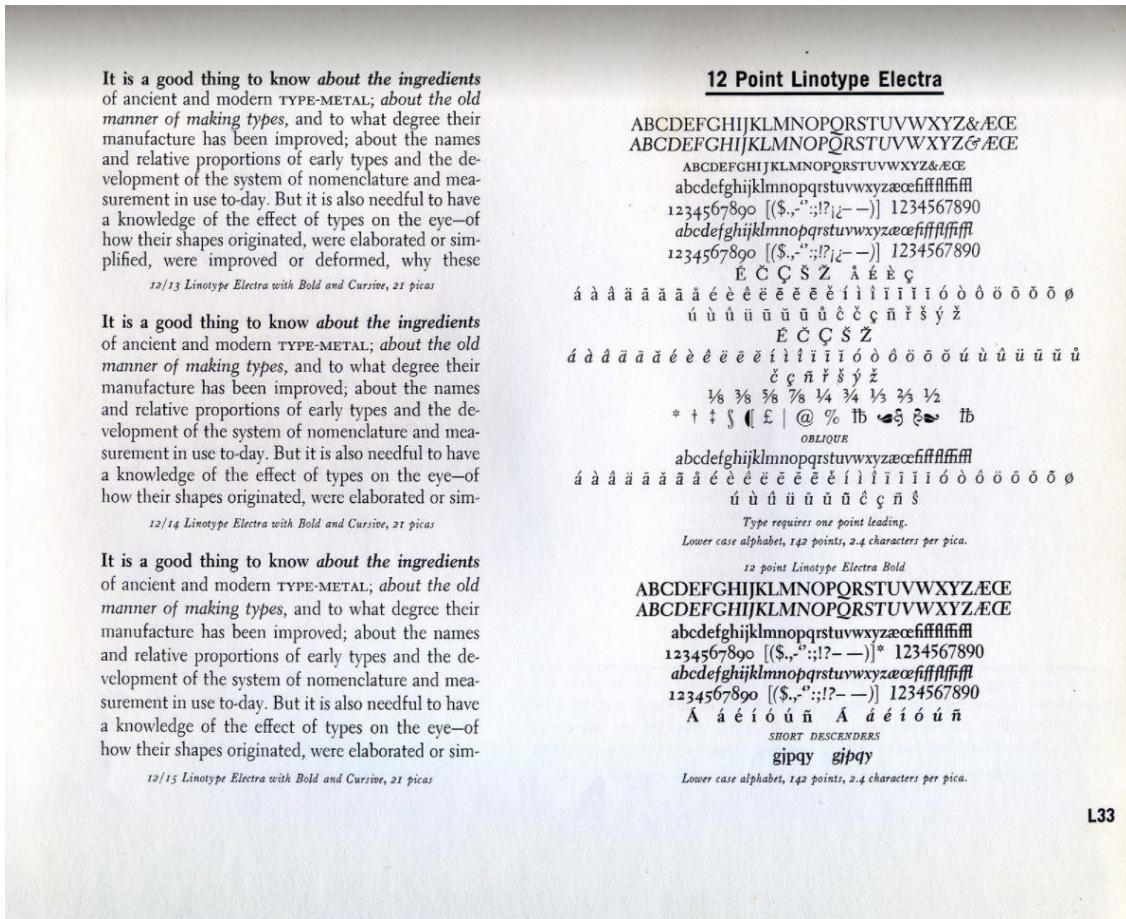


Figura 2 – Uma tipografia completa compreende a criação de uma expressiva quantidade de letras, números e símbolos em diferentes estilos, entre os quais o regular (ou romano), o negrito, o itálico, e o negrito-italico.

Fonte: Puckett (2017).

Para estabelecer maior familiaridade com este objeto de estudo que é a tipografia, incumbe explicitar os sentidos que o termo pode acumular. Como oportunamente elucida Farias (2004), o discurso científico incita a adoção de termos bem definidos, ainda que se aceite algum grau de ambiguidade na linguagem. Nesse sentido, para delimitar o objeto em causa, é crucial uma breve imersão na (não pacificada) terminologia técnica do design tipográfico:

Definiremos, assim, tipografia como o conjunto de práticas subjacentes à criação e à utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e paraortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em um documento digital) (FARIAS, 2013, p. 18).

Pode-se dizer que a tipografia “inclui tanto o design *de* tipos quanto o design *com* tipos” (FARIAS, 2004, p. 2). Fonseca (2007), assim como Castello e Leyva (2019), aborda a

questão em três níveis. O primeiro nível descreve tipografia como formas padronizadas de desenho da letra para reprodução, independente do meio; o segundo define-a como o processo de impressão a partir de matrizes moldadas em relevo; o terceiro subsume o arranjo gráfico dos elementos tipográficos em impressos.

Para o presente estudo interessa o primeiro nível, referente à criação de símbolos visuais usados na escrita. Aí se distinguem os termos *typefaces*, tipos e fontes, os quais possuem significados que se confundem. Para descrever *typeface* (face de tipo, em tradução literal), recorre-se a Felici (2012, p. 29), que a identifica como “a coleção de caracteres – letras, números, símbolos, sinais de pontuação, etc. – que são desenhados para funcionar juntos como as partes de um equipamento coordenado”¹⁹. Carroll (1994), por sua vez, define:

Uma “*typeface*” [fonte tipográfica] pode ser definida como um conjunto de letras, números ou outros caracteres simbólicos, cujas formas são relacionadas pela repetição de elementos de design consistentemente aplicados em um sistema notacional e destinam-se a ser incorporados por artigos cuja função utilitária intrínseca é o uso na composição de texto ou outras combinações reconhecíveis de caracteres (CARROL, 2012, p. 141)²⁰.

Seddon (2016, p. 50) expressa que “o termo fonte tipográfica representa os pesos e estilos reunidos de um conjunto de fontes, independente de um tamanho de ponto específico, os quais compartilham características visuais comuns”²¹. De plano nota-se que as definições convergem para a noção de *typeface* como um conjunto de caracteres com semelhanças formais visuais, em que a coleção de pesos e estilos²² forma um sistema coerente.

Senn (2003, p. 192) sustenta que a tipografia “é uma forma de arte independente (ou disciplina de arte) e é classificada como arte aplicada”. Para essa autora:

A tipografia engloba o design visual de uma obra impressa, nomeadamente a seleção dos tipos de letra para impressão, a determinação da área tipográfica e a composição tipográfica. O objeto de design mais importante e o elemento central de design da ti-

¹⁹ No original: “A typeface is a collection of *characters* – letters, numbers, symbols, punctuation marks, etc. – that are designed to work together like the parts of a coordinated outfit” (FELICI, 2012, p. 29).

²⁰ No original: “A ‘typeface’ can be defined as a set of letters, numbers, or other symbolic characters, whose forms are related by repeating design elements consistently applied in a notational system and are intended to be embodied in articles whose intrinsic utilitarian function is for use in composing text or other cognizable combinations of characters” (CARROL, 2012, p. 141).

²¹ No original: “The term typeface represents the collected weights and styles of a set of fonts, independent of a specific point size, which share common visual characteristics” (SEDDON, 2016, p. 50).

²² Seddon (2016) define o peso da tipografia como a espessura do traço: quanto maior a espessura, maior o peso. Já o estilo, em que pese ser por vezes um termo usado com pouco rigor técnico, na percepção do autor discrimina qualquer variação de uma família tipográfica (por exemplo, itálicos, semi-itálicos, negritos, negrito-itálicos).

pografia são os caracteres como “tipos de imagem”. O design das fontes (...) é em si uma subdisciplina (autônoma) da tipografia (SENN, 2003, p. 192)²³.

Aderidos ao conceito de tipografia encontram-se os de “fontes” e “tipos”; na visão de Costa et al. (2009, p. 5), os termos fazem referência explícita às práticas mecânicas empregadas nos primórdios do fazer tipográfico. Segundo os autores, a palavra “fonte” descende do latim *fundere* (fundir) e designa a família de caracteres tipográficos, enquanto “tipo” indica o bloco de metal fundido com o signo (letra, número, símbolo...) a ser impresso.

Ambrose e Harris (2011) entendem que os termos possuem, hoje, significados particulares, apesar de serem empregados como sinônimos. Para os autores, “tipo” é o conjunto de caracteres com design próprio, enquanto “fonte” é o meio físico (*software* ou *hardware*) usado para reproduzir o tipo. Por conseguinte, o tipo pode ser compreendido como uma das unidades de uma tipografia, enquanto fonte é a matriz que permite sua reprodução.

Evans (2014) sugere que o fato de muitas pessoas aplicarem os termos “fonte” e “tipo” de modo intercambiável explica-se em parte pelo uso do editor de texto *Microsoft Word*, que popularizou como “fonte” a referência ao que tecnicamente seria tipo ou fonte tipográfica. Fry (2010, p. 431) esclarece que fontes tipográficas historicamente designam conjuntos de fontes com design relacionado, sendo cada fonte um subconjunto de caracteres de mesmo estilo e tamanho. O autor exemplifica: “Times New Roman seria uma fonte tipográfica, enquanto Times New Roman tamanho 12 pontos seria uma fonte dentro da família da fonte tipográfica Times New Roman, e Times New Roman 10 pontos outra [fonte]”²⁴.

Farias (2016) argumenta em outra linha:

Uma fonte tipográfica (ou, simplesmente, uma fonte) pode ser definida como um conjunto de caracteres em um estilo específico, sendo, neste sentido, um sinônimo de tipografia. Quando empregado neste sentido, o termo fonte parece ser o mais adequado, uma vez que seus sinônimos acumulam outros significados. Podemos dizer, por exemplo, que na tipografia com tipos móveis, cada um dos blocos que faz parte de uma fonte é chamado de tipo, e o lado a ser impresso destes blocos é chamado de face (FARIAS, 2016, p. 11).

²³ No original: “Die Typographie ist eine eigenständige Kunstform (bzw. Kunstdisziplin) und wird der angewandten Kunst zugeordnet. Typographie kann verstanden werden als verbalisierte Information und Strukturierung von Sprache in Schrift sowie deren visualisierte Anordnung. Typographie umfasst die visuelle Gestaltung eines Druckwerkes, nämlich Auswahl der Schrifttypen für die Drucklegung, Bestimmung des Satzspiegels und Schriftkomposition. Der wichtigste Gestaltungsgegenstand und das zentrale Gestaltungsmittel der Typographie sind die Schriftzeichen als «bildtragende Typen». Die Gestaltung der Schrifttypen – das Typedesign (Schriftgestaltung) – ist seinerseits eine (autonome) Unterdisziplin der Typographie” (SENN, 2003, p. 192).

²⁴ No original: “Historically, a typeface was ‘a set of fonts of related design,’ while a font was ‘a set of characters of a given typeface, all of one particular size and style’. For instance, Times New Roman would have been a typeface, while Times New Roman 12-point size would have been a font within the Times New Roman typeface family, and Times New Roman 10-point another” (FRY, 2010, p. 431).

Lupton (2020, pp. 1 e 81), para quem “tipografia é a aparência da linguagem”, propõe a seguinte diferenciação: “*tipos* ou *faces* são desenhos de letras; *fontes* são mecanismos de entrega. (...) Em sistemas digitais, os tipos ou faces são o design visual, e as fontes são *softwares* que permitem instalar, acessar e reproduzir o design. O mesmo tipo pode estar disponível em vários formatos de fonte”. Lebedenco e Neder (2016, p. 54), detendo-se na ideia de fonte digital, definem-na como o “arquivo de dados eletrônicos contendo um amplo conjunto de instruções para a correta reprodução dos glifos, juntamente com informações que regulam o espaço entre as letras, palavras e linhas”.

É seguro afirmar que há uma convergência dos autores ao conceituar “fonte” como o *software* ou *hardware* que permite a reprodução da tipografia. O termo “tipo”, por seu turno, porque descrevia os blocos de metal usados na impressão tipográfica, é habitualmente empregado para designar qualquer unidade (letra, número, símbolo...) da tipografia. Subordinada a tais conceitos, convém traçar ainda a diferenciação entre caractere e glifo:

Os designers de tipos distinguem caracteres de glifos para se adequar ao Unicode²⁵, um sistema internacional para identificar todos os sistemas de escrita reconhecidos no mundo. Apenas um símbolo com uma função exclusiva é considerado um caractere, podendo-se, portanto, atribuir a ele um identificador de Unicode. Um mesmo caractere, como o a minúsculo, pode ser expresso por vários glifos diferentes (a, a, A). Cada glifo é uma expressão específica de um determinado caractere (LUPTON, 2020, p. 81).

Consoante Bringhurst (2005, p. 357), glifo é a “corporificação de um caractere”. Felici (2012, p. 300-309) especifica “caractere” como o membro de uma tipografia e descreve “glifo” como a forma distintiva dada ao caractere. Nas palavras deste autor, para o Unicode, o propósito é simplesmente descrever com precisão um A maiúsculo como um A maiúsculo. Todos os As maiúsculos, então, têm o mesmo número Unicode – 0041 – embora eles possam ser representados por glifos alternativos (FELICI, 2012, p. 56). Seddon (2016, p. 42-52) sustenta posição convergente ao propor que, em termos tipográficos, “caractere” é um fonema ou símbolo com uma função específica, ao passo que “glifo” é a marca que representa os referidos fonema ou símbolo. A diferença conceitual, na opinião do autor, é sutil.

Para o estudo que será realizado, adota-se a conceituação de Carroll (2012), que conceitua tipografia como o conjunto de letras, números e caracteres simbólicos criados pela repetição consistente de elementos de design. A terminologia privilegiará o termo “tipo” em

²⁵ Segundo Felici (2012, p. 327), Unicode é “um esquema multilíngue de identificação de caracteres tipográficos e padrão internacional que atribui números a caracteres específicos. Ele é utilizado como base de fontes *TrueType* e *OpenType* e atribui números de ID exclusivos a mais de 100.000 caracteres, ideogramas e símbolos linguísticos”.

detrimento de “fonte”, exceto quando indicar o meio através do qual o tipo é reproduzido. Os termos “caractere” e “glifo” serão ambos empregados, o primeiro para indicar genericamente os símbolos usados na escrita e o segundo para designar a forma plástica do primeiro.

Niemeyer (2010) descreve que ao longo dos séculos de desenvolvimento da tipografia no Ocidente, diferentes critérios de sistematização foram criados a fim de classificar os tipos, segundo suas principais características em comum. Felici (2012, p. 44) cita que uma das maneiras gerais de classificar os tipos é de acordo com sua função na página e divide-os em três grupos: os tipos para texto, os tipos *display* e os tipos decorativos²⁶.

O primeiro grupo engloba os tipos destinados à utilização em longas passagens de texto, como em jornais e revistas, por conseguinte sua ênfase está na legibilidade e leitabilidade; os tipos *display* são utilizados em tamanhos maiores, para compor títulos, subtítulos e manchetes, de modo que devem ser chamativos, mas ainda assim capazes de harmonizar-se com os tipos para texto; por fim, os tipos decorativos são os empregados principalmente na publicidade, com o intento de chamar atenção a qualquer custo, mesmo que sacrificando a legibilidade (FELICI, 2012).

Cardoso (2008) afirma que os tipos *display* surgiram a partir da demanda por diferenciação dos produtos no mercado, chamado que a tipografia prontificou-se a atender:

Por outro lado os fabricantes dos novos produtos industrializados que eram produzidos a uma escala muito superior à das tradicionais manufaturas não precisavam vender os seus produtos, agora em muito maior número, e necessariamente promovê-los num mercado mais vasto. (...) Com este tipo de solicitações, os tipógrafos começam por tentar corresponder a esta procura com os tipos disponíveis, mas cedo se apercebem que eles não correspondem às necessidades do mercado. Este precisava de tipos de dimensões maiores e que produzissem um maior impacto. É nesta altura que começam a surgir novos tipos de letra com características únicas e a que chamaram *display* (ou de exposição). Estas são essencialmente letras de grandes dimensões usadas em cartazes e outros suportes deste tipo, que necessitam de letras com estas características (CARDOSO, 2008, p. 55).

Meggs e Purvis (2009, p. 176) afirmam que o papel social e econômico da comunicação tipográfica foi modificado pela Revolução Industrial: “maior escala, mais impacto visual e novos caracteres acessíveis e expressivos eram necessários, e a tipografia de livros, que lentamente evoluíra da caligrafia, não atendia a essas necessidades. Não era mais suficiente que as letras do alfabeto funcionassem apenas como símbolos fonéticos”. Os autores descrevem a eclosão de importantes inovações formais no design de tipos no século XIX, incluindo varie-

²⁶ No original: “One of the most general and useful ways to classify typefaces is by the role they play on the page. From this perspective, typefaces are usually divided into three groups: text, display, and decorative” (FELICI, 2012, p. 44).

dades *display*, como os tipos gordos (ou *fat faces*)²⁷, os egípcios²⁸ e os tipos sem serifa (então denominados por designers e fundições de diversas maneiras: dóricos, grotescos, góticos...).

Figura 3 – Lucia Casual Typeface. Patente de design nº Des. 373,374. Fonte: BIGELOW; HOLMES (1996).



Figura 4 – Patente de design nº US D867,442 S.
Fonte: Bae et al. (2019).

²⁷ “Um estilo de tipo gordo é um tipo romano cujo contraste e peso foram aumentados pela expansão da espessura dos traços pesados” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 177).

²⁸ “As fontes egípcias transmitem uma sensação pesada, mecânica, por meio de serifas retangulares em forma de lajotas, peso uniforme em todo o corpo da letra e ascendentes e descendentes curtas” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 177).

Enquanto os tipos para texto e *display* (exemplificados na Figura 3) costumam ser mais fiéis às convenções tipográficas e não se apartam consideravelmente das formas esperadas dos caracteres, devido à importância cardeal da legibilidade e leitabilidade, os tipos decorativos (como o da Figura 4) são mais utilizados como instrumento de diferenciação. Apesar de Felici (2012) separar os tipos nos três grupos descritos, no presente estudo eles serão discutidos em dois grandes grupos: os tipos para texto (subentendendo-se que comportam os tipos *display*) e os tipos decorativos.

Se o primeiro grupo intenta ser o suporte de determinada mensagem (há quem diga que os tipos para texto devem ser “invisíveis”), o segundo busca adicionalmente transcender a mensagem, veiculando sentidos próprios. Como os tipos decorativos não são usualmente empregados em leitura prolongada, eles oferecem maior liberdade criativa ao designer, que pode desenvolver conceitos mais audaciosos; é justamente nesse grupo que se identifica a maior parte das inovações formais em tipografia. Por conseguinte, a “distância” entre diferentes tipos de texto é menor que a distância entre diferentes tipos decorativos. Nesse sentido, sustenta Felici (2012) que enquanto tipos para texto novos e inovadores são “aves raras” no mercado, “bandos” de novos tipos decorativos são lançados todos os anos²⁹.

Conceituado o objeto em causa, é momento apropriado para demonstrar como a tipografia nasceu no Ocidente e pontuar circunstâncias sociais, econômicas e tecnológicas que contribuíram direta e indiretamente para que atingisse seu *status* atual.

2.2 AS RELAÇÕES ENTRE TECNOLOGIA E TIPOGRAFIA

Graham (1992, p. 6), a partir de uma cronologia do desenvolvimento da indústria tipográfica, propõe entender a tecnologia como um modificador do design gráfico e da tipografia. Partindo da noção de que “a tecnologia modifica quase todos os aspectos da vida do homem moderno, afetando o bem-estar físico, mental e espiritual por meio de presença constante inescapável”³⁰, a autora defende que a humanidade aprendeu a aceitar tal presença e utiliza a tecnologia como extensão do ser. Em sua pesquisa, Graham (1992) correlaciona inovações introduzidas em técnicas, equipamentos e modos de produção, as quais, portanto, têm cunho

²⁹ No original: “Whereas new and innovative text faces are rare birds, flocks of new decorative typefaces are unleashed on the viewing public every year” (FELICI, 2012, p. 44).

³⁰ No original: “Technology modifies almost all aspects of modern man’s life, effecting physical, mental, and spiritual well-being through constant inescapable presence” (GRAHAM, 1992, p. 6).

tecnológico, com as inovações do design *de* tipos, ou seja, inovações de cunho formal. Para isso, introduz as relações do homem com a tecnologia, o papel exercido pela consciência daquele sobre esta e as limitações e vantagens de suas ferramentas.

Bigelow (2020) discerne quatro grandes mudanças tecnológicas no âmbito da tipografia: (i) a passagem da escrita manual para a impressão tipográfica, no século XV; (ii) a passagem da composição manual para a composição mecânica, no final do século XIX; (iii) a passagem dos tipos metálicos para os tipos para fotocomposição, a partir de meados do século XX; e (iv) a passagem dos tipos para fotocomposição para os tipos digitais, no fim do século XX e início do século XXI.

Analizando tais mudanças, Bigelow (2020, p. 14) evidencia a “desmaterialização” sofrida pelos tipos ao longo do tempo, ou seja, sua transformação de objetos físicos tangíveis (na forma de tipos móveis em metal ou madeira) em objetos digitais (sequências de dados): “a desmaterialização de fontes, com a resultante facilidade de cópia e distribuição de fontes digitais, comparado com as fontes de metal ou foto, ilustra a transição de objetos materiais rivais para designs digitais não rivais, e sua respectiva possibilidade de exclusão ou não exclusão”³¹.

Lo Celso (2000) evidencia a relação íntima entre tecnologia e estética tipográfica:

Em qualquer caso parece claro que a metáfora comum da imitação de Gutenberg do manual dos escribas medievais no incunáculo poderia ser aplicada com sucesso em outros casos históricos. Situações similares podem ser verificadas na mudança da composição manual para a mecânica, das máquinas fundidoras de linhas para a tecnologia de fotocomposição, e da fotocomposição para o meio digital. Houve um processo de “adaptação” técnica envolvido de qualquer forma. Portanto, pode-se especular que há uma espécie de jogo de tensões ou (digamos) “dança” entre a tecnologia de tipo (todos os suportes físicos envolvidos na produção) e a estética do tipo (as formas dos tipos como dispositivos visuais) ao longo da história da impressão (LO CELSO 2000, p. 5)³².

Ao longo deste capítulo, serão analisadas as implicações das quatro grandes mudanças tecnológicas mencionadas por Bigelow (2020). Pretende-se demonstrar, especificamente, que as inovações introduzidas na tipografia modificaram materiais, ferramentas, técnicas, modos de produção, estruturas organizacionais, a percepção dos designers sobre suas criações e – mais importante para o presente estudo – a própria necessidade de proteção legal.

³¹ No original: “The dematerialization of fonts, with resultant ease of digital font copying and distribution, compared to metal or photo fonts, illustrates the transition from rivalrous material objects to nonrival digital designs, and their respective excludability or non-excludability” (BIGELOW, 2020, p. 14).

³² No original: “In any case it seems clear that the common metaphor of Gutenberg's imitation of medieval scribes' handbook into the incunabulae could be applied successfully in other historical cases. Similar situations can be verified in the shift from hand to mechanical composition, from linecasting machines to photo-typesetting technology and from photocomposition to the digital medium. There has been a process of technical ‘adaptation’ involved anyway. So it might be speculated there is a sort of tensions or (say) ‘dance’ between type technology (all physical supports involved in production) and type aesthetics (the typeforms as visual devices) throughout the history of printing” (LO CELSO, 2000, p. 5).

A respeito dos ciclos de desenvolvimento tecnológico, assevera Tigre (2006, p. 3) que “desde meados do século XVIII observam-se sucessivas ondas de inovação obtidas por meio da introdução de máquinas e equipamentos, de novas formas de organização da produção e do desenvolvimento de novas fontes de materiais e energia”. O alvorecer da simbiose que a tipografia mantém com a tecnologia, contudo, embora beneficiária das ondas de inovação citadas por Tigre (2006), aconteceu notadamente mais cedo e remonta à era pré-industrial.

Quando surgiram, no século XV, os tipos eram objetos tridimensionais, normalmente confeccionados em madeira ou metal, usados para transferir para o papel, por meio de um sistema de prensa, os caracteres empregados na escrita. Hoje, à luz das tecnologias da informação e comunicação, os tipos transformaram-se em imagens bidimensionais criadas, editadas e reproduzidas digitalmente através de programas de computador.

Mais de quinhentos anos, portanto, interpõe-se entre as primeiras máquinas de impressão tipográfica e os tipos digitais. Para Fry (2010, p. 450), “cada mudança nas tecnologias de impressão, composição tipográfica ou design de tipografia requereu tipografias em conformidade com suas limitações”³³. Com a invenção de máquinas, equipamentos e ferramentas ascendem novas limitações ao ofício – e com estas, novas soluções técnicas, metodologias de trabalho e oportunidades de inovação. Em consonância com Lupton (2004), a invenção dos tipos móveis revolucionou a escrita no Ocidente. Não obstante tipos móveis já fossem usados na China para reproduzir dezenas de milhares de caracteres, como adverte a autora, a criação de um sistema de impressão é normalmente atribuída ao alemão Johannes Gutenberg.

Graham (1992) revela que os chineses vinham, desde cerca de 1050, desenvolvendo tipos móveis cerâmicos, mas ressalva que os avanços foram lentos em função do extraordinário número de caracteres empregados na escrita vernacular chinesa (mais de 40.000). Notando as condições que favoreceram o desenvolvimento da impressão com tipos móveis no Ocidente, Lupton (2020, p. 13) aduz: “enquanto o sistema de escrita chinês contém dezenas de milhares de caracteres distintos, o alfabeto latino traduz os sons da fala em um pequeno conjunto de marcas visuais, o que o torna mais adequado à mecanização”.

Felici (2012) e Lupton (2020) delineiam a feitura dos tipos móveis nos estágios iniciais do desenvolvimento da indústria tipográfica:

O princípio básico dos tipos móveis é que toda letra do alfabeto, todo sinal de pontuação, e todo numeral e símbolo é moldado em alto-relevo em seu próprio bloco de metal. Estes blocos são organizados em fileiras para formar linhas de texto, e as

³³ No original: “Every change in printing, typesetting, or typeface design technologies has required typefaces conforming to their limitations” (FRY, 2010, p. 450).

formas projetadas das letras são entintadas e pressionadas no papel (FELICI, 2012, p. 3-4)³⁴ (Figura 5).

Enquanto os escribas ainda produziam livros e documentos manualmente, a impressão com tipos móveis permitiu a fabricação em massa: grandes quantidades de letras podiam ser fundidas a partir de moldes e organizadas em “formas”. Uma vez que as páginas tivessem sido revisadas, corrigidas e impressas, as letras eram guardadas em caixas subdivididas para serem reutilizadas (LUPTON 2020, p. 13)³⁵.

Nessa época, a criação de uma única fonte (um conjunto completo de tipos em um peso e uma altura) requeria combinação de competências específicas, notadamente metalurgia, escultura e ourivesaria, sendo que os custos financeiros também eram elevados (FRY, 2010).



Figura 5 – Tipos metálicos em processo de composição.
Fonte: Heidelbach (2019).

Antes do sistema de impressão desenvolvido por Gutenberg, estima-se que havia cerca de trinta mil livros na Europa, a maior parte constituída de bíblias³⁶, que levavam cerca de um

³⁴ No original: “The basic idea of movable type is that every letter of the alphabet, every punctuation mark, and every numerical and symbol is molded in high relief on its own metal block. These blocks are set in rows to form lines of text, and the raised shapes of the letters get inked and pressed onto paper” (FELICI, 2012, p. 3-4).

³⁵ Seddon (2016) revela que é da prática de guardar os tipos móveis em caixas (ou gavetas) que se originaram as expressões “caixa alta” (*uppercase*) e “caixa baixa” (*lowercase*), uma vez que as maiúsculas eram armazenadas nas caixas de cima (ou seja, nas altas) enquanto as minúsculas eram estocadas nas de baixo. No original: “The individual glyphs, or sorts, were stored in special trays with consistently placed compartments for each glyph. Compositors would then know exactly where to reach for an ‘A’ or a ‘K’, speeding up the otherwise laborious process. These trays were stored in racks with the uppercase tray placed above the lowercase tray, thus providing us with the term uppercase (...) This meant a compositor would know exactly where to reach for an ‘e’ or an ‘x’ (...) These trays were stored in racks with the lowercase tray placed below the uppercase tray, thus providing us with the term lowercase” (SEDDON, 2016, p. 54).

³⁶ Cardoso (2008, p. 19) historia que, desde o século V, “monges produziam e copiavam uma grande quantidade de manuscritos. (...) A maioria dos manuscritos que chega até o séc. XV são do período correspondente à Idade Média e alguns deles

ano para serem manuscritas (ENAP, 2015). Lipszyc (1993, p. 38) esclarece que “o custo resultante das cópias era extremamente alto e o número total delas muito limitado”³⁷ e observa “a escassez de pessoas alfabetizadas que poderiam comprá-las”³⁸. Consoante Clair e Busic-Snyder (2009), o aperfeiçoamento da prensa e o uso de tipos móveis e reutilizáveis reduziram o custo das edições de livros manuscritos. Ademais, a fabricação de maiores quantidades de papel a preços menores permitiu a escalabilidade da impressão e ampliou a oferta de livros³⁹.

Ao progresso refletido na democratização do conhecimento e no avanço da tecnologia, Mermoz (1994) contrapõe os efeitos negativos sentidos no empobrecimento (e na padronização) da linguagem visual, se comparado à variedade de abordagens empregadas na confecção de manuscritos da era pré-Gutenberg (normalmente ricamente adornados). Mudanças tecnológicas como o sistema de impressão de Gutenberg são condicionadas ao que Tigre (2006) e Landes (1969) interpretam como dois fatores preponderantes: (i) uma oportunidade de aperfeiçoar técnicas inadequadas em uso, inclusive em decorrência do aumento do custo dos fatores de produção; e a (ii) superioridade da nova técnica que compense os custos da mudança.

Fica claro que a redução do tempo de produção⁴⁰ e do custo unitário de cada exemplar, somados à facilidade de acesso a papel barato, concorreram para que a invenção se tornasse alternativa economicamente vantajosa à impressão de livros. De fato, cinquenta anos depois da invenção da prensa, por volta de 1500, o número de livros em circulação na Europa alcançara a marca de treze milhões de exemplares (ENAP, 2015).

A era dos livros manuscritos, que tivera início no século V a.C., chegava ao fim; o novo paradigma permitia a produção e reprodução de livros em larga escala a um baixo custo. Zanini (2014, p. 20) anuncia que “a invenção da imprensa de tipos móveis provocou uma verdadeira revolução no modo de produção de livros, o que deu início a uma nova atividade produtiva, capitaneada pelos impressores”. Lipszyc (1993) vai além e propõe que a utilização das obras não dependia mais do autor, o que incitou, a propósito, a necessidade de regular o direi-

são inclusivamente da Antiguidade. (...) Nos mosteiros, o local próprio onde se processava estas tarefas, era o *Scriptorium*. Era uma sala, normalmente junto à biblioteca onde os monges copiavam os manuscritos”.

³⁷ Como os exemplares disponíveis eram escassos, “a reprodução do conteúdo das obras não era matéria de discussão jurídica; o suporte físico (*corpus mechanicum*) e a criação intelectual nele incorporada eram um só bem jurídico, sendo indissociáveis para fins de geração de direitos” (FONSECA, 2011).

³⁸ No original: “Books were copied in manuscript form, slowly and laboriously. The resulting cost of the copies was extremely high and their total number very limited. This fact, plus the scarcity of literate people who could afford to purchase them, explains the absence of a specific juridical interest to be protected” (LIPSZYC, 1993, p. 38).

³⁹ “A grande disponibilidade de livros encorajou uma maior alfabetização entre as pessoas comuns, uma vez que a reprodução em massa de textos permitia que um número maior de senhores de terra e de mercadores, assim como os membros das guildas, tivessem acesso aos livros e pudessem possuí-los; os livros não eram mais uma exclusividade da nobreza” (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p. 53).

⁴⁰ “No início da década de 1450, Gutenberg iniciou a impressão da célebre Bíblia de quarenta e duas linhas (em duas colunas) (...) Crê-se que Gutenberg estaria a imprimir trezentas folhas por dia, utilizando seis impressoras” (CARDOSO, 2008, p. 24). Cada Bíblia, que antes levava um ano para ser produzida pelos monges, era impressa agora em alguns dias.

to de reprodução (*copyright*). Interessantemente, a despeito da mecanização da técnica, Gutenberg desejava que as páginas impressas tivessem a aparência da escrita manual (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009); nesse sentido manifesta-se também Barroca (2008):

Inicialmente os caracteres metálicos eram produzidos como aproximação dos caracteres manuscritos, de modo a tornar a edição impressa o mais próxima da edição manuscrita, o que aumentava o valor da obra produzida. Dessa forma, os tipos usados se aproximavam muito. Da mesma forma, por decorrerem do trabalho artesanal, a preocupação dos envolvidos em sua confecção se esgotava na remuneração pela compra do conjunto de caracteres metálicos móveis a serem utilizados, não se dividindo em seu desenho propriedade capaz de atrair a proteção do direito até mesmo em razão da dificuldade em sua reprodução (BARROCA, 2008, p. 26).

Para Preece e Wells (2019), os resultados do novo método de impressão foram, em geral, bem-aceitos por parcela conservadora do público letrado, a quem agradava o acesso a livros mais legíveis, mais compactos e mais baratos. Quinze anos após o salto tecnológico, sustentam os autores, a prensa fora adotada em toda a Europa ocidental, exceto Escandinávia. Os tipos em estilo gótico (ou *blackletter*⁴¹), comumente usados na Alemanha e presentes na Bíblia de Gutenberg, disseminaram-se por países europeus graças à facilidade e adaptação ao novo sistema de tipos móveis e por ação dos tipógrafos e gravadores germânicos, que tinham o conhecimento técnico da prensa (STRAUB, 2009).

A invenção do sistema de impressão simboliza uma descontinuidade, uma ruptura nas tradições da época. Freeman e Perez (1988) caracterizam esse tipo de mudança como radical e afirmam que sua ascensão tem a capacidade de impulsionar o crescimento de novos mercados, assim como o surto de investimentos relacionados às novas técnicas. Na base da mudança e descontinuidade, como preconiza a teoria do desenvolvimento econômico (SCHUMPEITER, 2005)⁴², o agente empreendedor, nesse caso Gutenberg, é quem introduz as inovações, ocasionando turbulências no mercado e destruindo o equilíbrio preexistente.

Em seus comentários sobre a teoria schumpeteriana, Szmrecsányi (2006, p. 115) escreve que a gênese das inovações radicais tende a ser conduzida por *outsiders* e concatena-se na combinação de (i) novos produtos ou novas qualidades de produto; (ii) novos métodos de produção e distribuição; (iii) abertura de novos mercados; (iv) obtenção de novas fontes de matérias-primas; e (v) novas formas de organização econômica.

⁴¹ Straub (2009, s/p) relata que “a palavra *Blackletter* foi utilizada para descrever a relação estética entre a escuridão dos caracteres pesados e o branco das páginas nas escrituras da idade média”.

⁴² Para Schumpeter, desenvolvimento econômico constitui um “salto”: “transition from one norm of the economic system to another norm in such a way that this transition cannot be decomposed into infinitesimal steps. In other words: steps between which there is no strictly continuous path” (2005, p. 115).

Tal exposição é consistente com Cardoso (2008), que defende que a atividade da tipografia especializou-se enormemente em meados do século XVI: se num primeiro momento as atividades de gravação, fundição, composição e impressão desenrolavam-se no mesmo espaço físico, o aumento da produção levou as firmas a abrirem novas oficinas onde só se fazia imprimir. A divisão de trabalho e o sistema *putting out*⁴³ despontavam no horizonte capitalista.

Fry (2010) agrega ao enunciado de Cardoso (2008) propondo que, até o aparecimento da divisão de trabalho, no século XVI, não havia separação entre designer e impressor, sendo comum para o impressor criar somente uma tipografia, destinada a ser usada em sua oficina.

O puro utilitarismo das tipografias neste período significava que elas não eram concebidas como objetos de design, sujeitos a variações supérfluas, mesmo que estas primeiras tipografias fossem meticulosamente compostas. Não tendo a concepção da tipografia como um design, os impressores nem mesmo lhes davam nomes. (...) Em vez disso, as tipografias simplesmente tornavam-se conhecidas pelo sobrenome do impressor que as produziu. Garamond, por exemplo, é um design do início do século XVI do editor parisiense Claude Garamond (FRY, 2010, p. 447)⁴⁴.

Mermoz (1994, p. 275) enfatiza que a emergência do tipógrafo como agente capaz de “redefinir a prática tipográfica com base na inovação” só foi possível após a distinção entre os aspectos conceituais e materiais da atividade de impressão. A concepção de tipografia como uma forma de arte que exigia conformidade com determinados padrões de qualidade manteve-se presente até meados do século XX. Crítico dos dogmas que disserne no meio, o autor vê importante ruptura nas críticas do futurismo a essa mesma “tipografia ortodoxa”.

Avançando ao século XVIII, as etapas iniciais da Primeira Revolução Industrial ocorrem a par da crescente importância do design como estratégia de diferenciação comercial; para Meggs e Purvis (2009, p. 175), “à medida que esse ciclo de oferta e procura se tornava a força por trás do inexorável desenvolvimento industrial, as artes gráficas passaram a desempenhar um papel importante na comercialização da produção fabril”.

O período marcou-se por diversas inovações incrementais, indicativas do que Schumpeter (2005) nomeia crescimento econômico. Na perspectiva de Freeman e Perez (1988), esse tipo de inovação tende a originar-se mais do esforço de indivíduos diretamente engajados no

⁴³ “O sistema produtivo conhecido como *putting out* introduziu as relações capitalistas na manufatura quando esta atividade ainda era essencialmente artesanal. (...) Através do *putting out*, o processo produtivo deixa de ser feito inteiramente dentro de oficinas corporativas, como era a prática desde a era medieval, para ser faccionado, coordenado e financiado por um empresário capitalista” (TIGRE, 2008, p. 9).

⁴⁴ No original: “The pure utilitarianism of typefaces in this period meant that they were not conceived of as objects of design, subject to superfluous variations, even if these early typefaces were meticulously composed. Having no conception of a typeface as a design, printers did not even give them names. (...) Instead, the typefaces simply became known by the last name of the printer who made them. Garamond, for instance, is an early 16th century design of Parisian publisher Claude Garamond” (FRY, 2010, p. 447).

processo produtivo e menos do resultado de pesquisas científicas. Nessa época, “as inovações eram de natureza essencialmente prática, desenvolvidas por mecânicos, ferreiros e carpinteiros engenhosos praticamente sem formação científica” (TIGRE, 2008, p. 5).

Graham (1992) cita que o período foi de inovação no design de tipos e nas tecnologias produtivas, com a adição de peças e componentes metálicos às prensas de impressão tipográfica que, até então, eram de madeira, em sua maioria. Graham (1992) realça o impacto das mudanças no ferramental tecnológico sobre a forma dos tipos, à proporção que aprimoramentos em equipamentos e insumos (como papel e tintas) levaram ao crescente aumento do contraste nos traços dos tipos e à utilização de formas cada vez mais delicadas.

No seio do incipiente novo modelo permaneceu a quase intacta figura do tipógrafo do século XVI, que acumulava os deveres de criação, composição e impressão. No entanto, com a gradual distinção entre o tipógrafo, o compositor e o impressor, acentuada pelo crescimento do sistema capitalista, a emancipação da tipografia como prática e como técnica ocorreria nesse século (FONESCA, 2007). Meggs e Purvis (2009, p. 175) defendem que “as artes manuais se encolhiam à medida que findava a unidade entre projeto e produção”:

Anteriormente, um artesão projetava e fabricava uma cadeira ou um par de sapatos, e um impressor se envolvia em todos os aspectos de sua arte, do projeto dos tipos e do leiaute de página à impressão concreta de livros e folhas. No curso do século XIX, porém, a especialização do sistema fabril fragmentou as artes gráficas em projeto e produção (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175).

Lawson (1990, p. 389) assevera que após 1800, graças à industrialização, as operações realizadas em uma oficina tipográfica foram aperfeiçoadas. O autor discursa que, até o século XIX, o método de fabricação dos tipos baseava-se nas habilidades manuais do artífice: “o ritmo de produção na fundição manual era lento; dependendo do tamanho do tipo, entre 2000 e 4000 tipos eram fundidos a cada dia de trabalho”⁴⁵. Não tardaria até que a substituição da força humana pelas máquinas, característica das inovações da Primeira Revolução Industrial (TIGRE, 2008), impactasse a tecnologia em voga.

Como recordam Cardoso (2008) e Clair e Busic-Snyder (2009), a mecanização é introduzida na imprensa pelas mãos do inventor alemão Frederick Koenig, que instalou duas prensas mecânicas no jornal *Times* (1814), em Londres. Meggs e Purvis (2009) explicitam que o emprego da energia a vapor multiplicou a produção de impressos: enquanto as prensas

⁴⁵ No original: “The rate of production in hand-casting was slow; depending on the size of type, between 2,000 and 4,000 casts were made each working day” (LAWSON, 1990, p. 389).

manuais imprimiam 250 folhas por hora (o que era considerado rápido), as prensas mecanizadas de Koenig para o jornal *Times* imprimiam até 1100 folhas por hora.

A energia a vapor usada na invenção ainda era um recurso incipiente, mas o seu rápido crescimento como insumo de máquinas e inovações incrementais a transformariam no fator-chave da Revolução Industrial. Malgrado a energia a vapor fosse empregada desde o século anterior, “sua difusão em massa só ocorreu quando inovações complementares nos materiais e em novas fontes de energia (carvão mineral) estavam disponíveis” (TIGRE, 2008, p. 18-19).

Racionalizando a retomada histórica, Freeman e Perez (1988) ensinam que o fator-chave de um paradigma tecnológico matura no interior do paradigma predecessor. À medida que o fator-chave – como a energia a vapor – barateia-se, ele proporciona disponibilidade de abastecimento quase ilimitada no tempo e descontina a potencialidade de sua aplicação em variados produtos e processos, cristalizando-se como o novo ideal⁴⁶.

O uso desse insumo estendeu-se até a segunda metade do século XIX, quando sobreveio a Segunda Revolução Industrial. Para Graham (1992), algumas variáveis somaram-se à conjuntura do período, em particular o aparecimento de tecnologias que facilitaram a entrada de não especialistas no mercado tipográfico e a consolidação da publicidade (a qual demandou novas tipografias e diversificou o consumo de materiais gráficos). Em consequência, ocorreria um declínio da qualidade dos tipos produzidos. Heitlinger (2008) exprime posição convergente à de Graham (1992):

Se bem que a partir de 1850 tenham aparecido multitudes de caracteres de metal imaginativos e originais, por outro lado vemos certa degeneração num setor já não exclusivamente afetado pela ortodoxia do gravador de punções, que desde o século XV vinha definindo a estética tipográfica (HEITLINGER, 2008, p. 6).

Parte da perda de qualidade deveu-se à crescente apropriação de tipos por terceiros, facilitada por inovações incrementais. Lawson (1990), por exemplo, relata a invenção de um método que, por volta de 1845, permitia a fabricação de matrizes a partir de tipos existentes:

A letra era moldada em cera e, pela técnica de galvanoplastia padrão, uma concha de cobre era feita, a qual se tornava a base para uma matriz. (...) As fundições menores, nunca devidamente providas de gravadores de punções qualificados, podiam usar o método de [Edwin] Starr para produzir facilmente qualquer dos estilos correntes (comercializar as faces com nomes diferentes talvez amenizasse suas consciências) (LAWSON, 1990, p. 390)⁴⁷.

⁴⁶ “A difusão das aplicações da máquina a vapor, após várias décadas de aprimoramento tecnológico, deu origem a um *boom* sem precedentes na indústria manufatureira e nos transportes ferroviário e marítimo” (TIGRE, 2008, p. 17).

⁴⁷ No original: “The letter was molded in wax, and by the standard electrotyping technique a copper shell was made, which became the basis for a matrix. (...) The smaller foundries, never adequately staffed with skilled punchcutters, could use Starr's

No pensamento econômico, a corrente marxista formulou duras críticas ao sistema capitalista, nomeadamente em reação aos impactos sociais da automação e à degradação das relações de trabalho. Muitos designers e artistas do período alinharam-se à contracorrente, com o esteio de combater a massificação dos bens de consumo típica do modo produtivo capitalista. O inglês William Morris, expoente da resistência no meio criativo, defendia que a revolução socialista devia “deter a mecanização do trabalho e substituir os grandes aglomerados urbanos por pequenas comunidades, onde os objetos utilitários fossem produzidos por processos artesanais” (CARDOSO, 2008, p. 62).

Apesar do marco do nascimento da tipografia no Ocidente (isto é, a invenção da prensa por Gutenberg) ter ficado há muito no passado, a tipografia ainda contava com expressiva quantidade de inventores individuais, se bem que, no correr do século XIX, despontaria número crescente de empresas encabeçando inovações. “Por volta da metade do século XIX, as impressoras podiam produzir 25 mil cópias por hora, mas cada letra de cada palavra de cada livro, jornal ou revista precisava ser composta manualmente” (MEGGS; PIRVUS, 2009, p. 183), o que evidentemente constituía limitação importante ao ritmo de produção e se traduzia no aumento do custo unitário do produto final.

No final dos anos 1800, Clair (2009) relata que os jornais da cidade de Nova York ofertaram um prêmio de meio milhão de dólares a quem aperfeiçoasse em 25% o processo de composição. Entre as trezentas patentes emitidas para inventores que competiram pela recompensa pecuniária estava a máquina *Linotype*⁴⁸, do alemão Ottmar Mergenthaler. Meggs e Purvis (2009, p. 183) sugerem que “quando Ottmar Mergenthaler (1854-1899) aperfeiçoou sua máquina *Linotype* em 1886, cerca de trezentas outras tentativas tinham sido patenteadas na Europa e nos Estados Unidos e vários milhares de solicitações de patente haviam sido feitos”.

Nas considerações de Silveira (2013, p. 22) apreende-se que a *Linotype* substituía de sete a oito compositores e que foi a última tecnologia a utilizar o metal como matéria-prima. Cardoso (2008, p. 65) declara ter sido esta “a maior de todas as revoluções e aquela que realmente vai alterar o balanço de forças na indústria tipográfica”.

method to easily produce any of the current styles (marketing the faces under different names perhaps assuaged their consciences)” (LAWSON, 1990. p. 390).

⁴⁸ Linotipo, do inglês *line of type*, ou linha de tipo. De acordo com Meggs e Purvis (2009, p. 183), “no dia 3 de julho de 1886, aos 32 anos de idade, o inventor [Ottmar Mergenthaler] fez uma demonstração de sua máquina operada por teclado no escritório do *New York Tribune*. Whitelaw Reid, editor do Tribune, teria exclamado: ‘Ottmar, você conseguiu! Uma linha de tipos (*a line o ’type*)’. A nova máquina recebeu seu nome dessa reação entusiástica”.

O grande mérito da máquina *Linotype* era fundir simultaneamente linhas inteiras, em oposição às máquinas que fundiam letra a letra e depois compunham as linhas⁴⁹. Enquanto o operador datilografava, as matrizes correspondentes a cada caractere selecionado eram alinhadas; ao fim, acionando-se o comando, a máquina injetava o chumbo derretido nas matrizes. O espaçojamento entre as palavras do texto era controlado pelo linotípista (COSTA et al., 2009). Clair (2009) informa que a máquina de Mergenthaler era dez vezes mais rápida que a composição manual, aumentando a produtividade de jornais a um preço mais baixo. Como efeito, oficinas decresceram de vinte operadores para apenas três. À eficiência oriunda das mudanças econômicas positivas, a autora contrapõe a dimensão negativa do desemprego que se alastrou entre os profissionais da indústria em questão.

“O rápido desenvolvimento da linotipo substituiu milhares de tipógrafos altamente qualificados e greves e violência ameaçaram muitos estabelecimentos. Mas a nova tecnologia provocou uma explosão inédita de material gráfico, criando milhares de novos empregos” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 184). Esse fenômeno inerente à criação de tecnologias é muito bem definido por Schumpeter (2005), que o denominou “destruição criadora”: a permanente mutação da produção e circulação de mercadorias causa a destruição sistemática das antigas estruturas, substituindo-as por novas, frente às inovações que surgem. “É esse processo de permanente destruição criadora que constitui para Schumpeter a essência do desenvolvimento econômico capitalista” (SZMRECSÁNYI, 2006, p. 125).

Não se pode furtar a realçar o papel capital exercido pelo mercado no sistema de inovação, como testemunha a história da máquina *Linotype*, encomendada pela iniciativa privada. Tal interpretação, claro, harmoniza-se com a teoria evolucionária de Nelson (2006), que conjuga a coevolução das tecnologias, as estruturas de firmas e indústrias e as instituições de suporte e governança como vetores do crescimento econômico.

Graham (1992) assevera que a invenção de Mergenthaler proporcionou uma plethora de novos materiais gráficos e novas oportunidades de trabalho, mas denuncia que, na contramão dos custos das publicações impressas, que diminuíam com a substituição dos compositores humanos pelas máquinas *Linotype*, a pirataria de tipos sofreu “explosão”. Meggs e Purvis (2009, p. 184) descrevem o mesmo cenário: “a pirataria do design cresceu descontroladamente. Após as fundições lançarem novos tipos, os concorrentes imediatamente eletrotipavam os novos desenhos, depois fundiam e vendiam tipos a partir das matrizes falsas”.

⁴⁹ Trata-se das máquinas *Monotype*, ou Monotipo, contemporâneas das Linotipo. Clair e Busic-Snyder (2009) informam que seu desenvolvimento deu-se pela empresa *Intertype* quando a patente de Mergenthaler expirou.

Cardoso (2008) acredita que as inovações tecnológicas desequilibraram as relações na indústria tipográfica, criando dificuldades para as fundições tradicionais, que perderam parte do trabalho para os novos meios. Para sobreviver, as firmas menores recorreram à estratégia de fundir-se em empresas maiores e mais complexas⁵⁰.

Meggs e Purvis (2009, p. 184) relatam que “os tipos de metal compostos manualmente encontravam cada vez menos mercado. Como a maioria dos tipos de texto era agora composta à máquina, era necessário menos tipos de fundição”. Observa-se que, exatamente como prenunciara a teoria marxista, as inovações aceleram a obsolescência dos meios de produção e dos bens de consumo em funcionamento. “Os novos produtos competem com os velhos, com a vantagem de serem mais eficientes. Mais cedo ou mais tarde, a maior competitividade dos novos empreendimentos provocará a morte de determinadas tecnologias e das empresas mais tradicionais que não souberam absorvê-las” (TIGRE, 2008, p. 30).

Schumpeter (2005) já introduzira a noção de que a qualidade dos produtos é determinante na concorrência, enaltecedo o papel da inovação na competitividade. Como as empresas mais tradicionais, como aduz Tigre (2008), correm riscos ao se manterem refratárias a novas tecnologias, é possível que elas padeçam mais dos impactos dos novos paradigmas tecnoeconômicos e das flutuações nos ciclos de negócios a que está sujeito o capitalismo.

Em 1919, inaugurou-se em Weimar (Alemanha) a mais proeminente e influente escola de design do século XX, a *Das Staatliche Bauhaus*, formada pela fusão de duas instituições anteriores: a Academia de Belas-Artes do Grão-Ducado da Saxônia e a Academia de Artes e Ofícios do Grão-Ducado da Saxônia (GOMPERTZ, 2013), as quais tinham ênfase, respectivamente, nas belas-artes e nas artes aplicadas.

A escola foi fundada por Walter Gropius em Weimar em 1919. Gropius pressentiu que um novo período da histórica começava com o fim da 1ª Guerra Mundial e decidiu que a partir daí dever-se-ia criar um novo estilo arquitetônico que refletisse essa nova época. Afirmava que antes de um exercício puro de racionalismo funcional, a Bauhaus deveria procurar definir os limites deste, e através da separação daquilo que é meramente arbitrário, do que é essencial e típico, permitir ao espírito criativo construir o novo em cima da base tecnológica já adquirida pela humanidade (CARDOSO, 2008, p. 75).

“Ao reconhecer as raízes comuns entre as belas-artes e as artes visuais aplicadas, Gropius procurava uma nova unidade entre arte e tecnologia e arregimentou uma geração de artistas na luta para resolver problemas de design criados pela industrialização” (MEGGS; PUR-

⁵⁰ “Consórcios, como a fusão, em 1892, de catorze fundições na *American Type Founders Company*, foram formados em um esforço de estabilizar a indústria, expulsando do mercado as fundições mais fracas e com isso reduzindo a capacidade exce-dente” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 184).

VIS, 2009, p. 402). Não há dúvidas de que a filosofia da Bauhaus incutiu novo significado às artes aplicadas, que foram alçadas ao patamar das belas-artes.

Cardoso (2008) aponta que destacados artistas colaboraram com a escola (Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy e Marianne Brandt, além do próprio Gropius, para nomear alguns):

Gropius havia reunido em Weimar representantes de todas as escolas de arte abstrata: Kandinsky, Klee e Feininger, do grupo O Cavaleiro Azul, Van Doesburg representado De Stijl e o neoplásticismo e Moholy-Nagy e Albers defendendo a arte não objetiva dos russos. Aquela instituição pequena, com poucos recursos, havia atraído uma soma de talento artístico semelhante à de Florença durante o Renascimento e à de Paris *fin-de-siècle* (GOMPERTZ, 2013, p. 228).

Para Araujo e Mager (2016), “embora as vanguardas artísticas tivessem manipulado o desenho e a composição da tipografia de uma forma nova, não haviam conseguido criar um novo paradigma que pudesse ser usado como estrutura para a exploração do aspecto imagético do texto e a construção de páginas”, ideal que começou a ser alcançado na Bauhaus com a confluência do Construtivismo⁵¹ e do De Stijl⁵².

A produção tipográfica do entre guerras foi marcada pela influência dos movimentos de vanguarda que esses artistas integravam. Lupton (2020, p. 27) propõe que artistas de vanguarda do início do século XX rejeitaram formas históricas e realizaram experimentações com o alfabeto como sistema de relações abstratas: “assim como os impressores populares do século XIX, os designers de vanguarda rejeitaram a busca por letras essenciais fundamentadas na mão e no corpo humanos (...). Para Meggs e Purvis (2009), os anos 1920 assistiram a uma “enxurrada” de tipos sem serifa, motivada pelo interesse no movimento d’A Nova Tipografia (*Die neue Typographie*)⁵³, capitaneado pelo designer e tipógrafo alemão Jan Tschichold.

⁵¹ “Numa aliança incomum na história da arte moderna, os artistas da Rússia eram entusiasticamente a favor do Estado, não contra ele. E para os bolcheviques não havia maneira melhor de promover seu novo modo de vida radical e progressista do que abraçar os artistas radicais e progressistas do país. A tarefa dada aos artistas era clara: criar uma identidade visual para o comunismo. Os construtivistas aceitaram a determinação e fazendo isso associaram para sempre a arte de vanguarda com a esquerda. (...) A noção de um intelectual distante, produzindo obras enigmáticas que não significavam coisa alguma para ninguém salvo uma pequena elite autosselecionada não serviria. Seu papel era conectar a arte com as pessoas, estar a serviço delas. Isso significa ser mais que artistas” (GOMPERTZ, 2013, p. 196-197).

⁵² “Em 1917 eles [Piet Mondrian e Theo van Doesburg] fundaram uma revista juntos, com Van Doesburg assumindo o papel de editor. Intitularam-na *De Stijl*, que significa ‘O Estilo’ (quando pronunciado em inglês o título soa como ‘distil’, ou destilar, o que, por acaso, descreve sua filosofia estética). Diferentemente de movimentos artísticos anteriores, De Stijl teve ambições globais desde o início, o que os fundadores deixaram claro ao publicar seu manifesto de 1918 em quatro línguas. Eles eram motivados por um desejo de pós-guerra de começar de novo: criar um estilo internacional que ‘trabalharia em prol da formação de uma unidade internacional na Vida, na Arte e na Cultura’” (GOMPERTZ, 2013, p. 210).

⁵³ “Os tipos deviam ser elementares na forma, sem embelezamento; desse modo, o tipo sem serifa, com variados pesos (leve, médio, negrito, extranegrito, itálico) e proporções (estreito, normal, expandido), era declarado o tipo moderno. Sua grande amplitude de valor e textura na escala de preto e branco possibilitava a imagem expressiva, abstrata, buscada pelo design moderno. Despojado de elementos acessórios, o tipo sem serifa reduzia o alfabeto a suas formas básicas elementares. (...) A essência da nova abordagem era a clareza, não simplesmente a beleza; seu objetivo era desenvolver a forma a partir das funções do texto” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 417).

(...) as contribuições da Nova Tipografia assentam-se principalmente na proposição de estruturas que permitiram o rompimento da estrutura linear da página tipográfica. O texto, antes composto de forma homogênea e simétrica em sentenças sequencias que formavam uma mancha gráfica sólida, ganhou movimento com a introdução de uma diagramação descontínua e assimétrica que privilegiava o destaque a sub unidades da informação (ARAUJO; MAGER, 2016, p. 140).

As novas abordagens ao desenho de tipos experimentadas pelas vanguardas europeias e crescentemente demandadas pela publicidade e propaganda, combinadas com os princípios da Nova Tipografia de Jan Tschichold para o arranjo gráfico dos elementos tipográficos transformaram a tipografia dos séculos XX e XXI. “(...) Tschichold observava que, embora o puro utilitarismo e o design moderno tivessem muito em comum, o movimento moderno procurava um conteúdo espiritual e uma beleza mais estreitamente ligada aos materiais utilizados, ‘mas cujos horizontes residem mais além’” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 417).

Nessa mesma época, as máquinas de composição tipográfica haviam conquistado espaço na indústria, mas a aceleração do ritmo de inovações colocaria o prestígio dessas tecnologias em cheque. Cardoso (2008) aponta que o progresso tecnológico daquele século introduziu mudanças em toda a sociedade e também nas técnicas de impressão, exemplificando com a eletricidade, o telefone e – o que é de relevância para o design – a fotografia.

A invenção da fotografia – e, mais tarde, os meios de impressão de imagens fotográficas – expandiu o significado da documentação visual e das informações ilustradas. O uso da litografia colorida passou a experiência estética das imagens coloridas dos poucos privilegiados para o conjunto da sociedade. Esse século dinâmico, exuberante e muitas vezes caótico testemunhou um desfile surpreendente de novas tecnologias, criatividade e novas funções para o design gráfico. O século XIX foi um período inventivo e prolífico para novos projetos tipográficos, que iam do advento de novas categorias, como os tipos egípcios e sem serifas, à criação de estilos extravagantes e imaginativos (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175).

De fato, as experimentações possíveis com o advento da fotografia deram azo ao surgimento da fotocomposição, denotando a vocação que certas inovações tecnológicas têm de transbordar mercados. Descrita como um processo a frio, a fotocomposição baseava-se na projeção de tipos sobre papel ou filme fotossensível através de uma série de lentes.

A ideia vinha do século XIX (Budapeste, 1896; Londres, 1898; EUA, de 1889 em diante), mas só em 1944-1945 dois engenheiros franceses, René Higonnet e Louis Moyroud, conceberiam um processo de composição baseado na fotografia em flash, letra por letra, dispostas em um disco de matrizes; sem apoio financeiro na França, ambos emigraram para os EUA, onde se criou, em 1949, a *Graphic Arts Research Foundation Inc.* (Cambridge, Mass.) basicamente para apoiar suas investigações (ARAUJO, 2012, p. 335).

As palavras de Araújo (2012) corroboram a fala de Schumpeter (SZMRECSÁNYI, 2006, p. 126), que já nos anos 1940 mencionara o “gradativo desaparecimento dos inovadores individuais, progressivamente substituídos pelas já referidas equipes dos departamentos de pesquisa das grandes empresas oligopolistas”. Demonstra-se com Higonnet e Moyroud a concentração das atividades de pesquisa e desenvolvimento em estruturas organizacionais complexas, tendência que se consolidou na segunda metade do século XX. Os inovadores individuais, normalmente destituídos dos recursos financeiros necessários⁵⁴, entrariam em extinção.

Graças à fotocomposição, superaram-se as restrições impostas pela natureza das atividades de gravação e fundição e adotou-se nova cartilha de ferramentas marcadas pela versatilidade, pelo “retorno da tipografia a uma forma de arte” e por uma “grande proliferação de novas fontes, uma vez que foi eliminado o processo de intenso trabalho em talhar novas punções para cada tamanho de uma nova fonte” (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p. 109). As autoras descrevem o teor das novas possibilidades:

Os designers não estavam mais limitados pelo tamanho do tipo, espaçamento entre letras ou dimensões de entrelinhamento e com isso começaram a explorar novas possibilidades compostionais. O tipo podia ser composto seguindo uma curva, podia ser expandido ou condensado fotograficamente ou composto em ângulo oblíquo mesmo que a fonte original não o fosse. O tipo podia ser usado para criar texturas e ser facilmente superposto, o que só era possível no chumbo se fosse cortado à mão para esses efeitos especiais (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009, p. 109).

Conforme discursam Correa e Pardini (2016), em um resgate histórico do fazer tipográfico do designer Hermann Zapf, enquanto os processos de fotocomposição difundiam-se, diferentes estratégias foram priorizadas por empresas do setor. Algumas, no intuito de preservar tempo e dinheiro, recorreram aos livros de amostras do passado, onde havia centenas de família tipográficas; outras, atentas à trajetória tecnológica em curso, encomendaram designs adaptados à realidade das novas máquinas. Na migração de uma técnica para outra, rastreia-se no movimento das empresas a destruição criadora preconizada por Schumpeter (2005).

O processo de fotocomposição acabou por revolucionar também as estruturas organizacionais e gerenciais das relações de produção, intensificando a divisão de trabalho que as inovações anteriores haviam se encarregado de iniciar. É perfeitamente plausível assumir que o declínio das técnicas de linotipia, a partir da segunda metade do século XX, seja fruto do

⁵⁴ “Por suas próprias características a fotocomposição requeria avultados investimentos (entre os quais grande consumo de material fotográfico, como filmes, papéis, produtos químicos etc.), só rentáveis se traduzidos em ponderável quantidade de trabalho” (ARAÚJO, 2012, p. 339).

impulso de atualização das empresas, atraídas pelas perspectivas de aumentar a produtividade, diferenciar os produtos e diminuir os custos.

Lawson (1990, p. 399) registra que as facilidades proporcionadas pela fotocomposição foram subaproveitadas, porque havia poucos designers capacitados a explorar seu potencial; nesse sentido, destaca a “infiltração de não profissionais no mundo do design de tipos”⁵⁵, aludindo especificamente a engenheiros contratados pelas numerosas fundições, os quais não detinham o ferramental conceitual necessário para desenvolver as formas das letras. Bringhurst (2005, p. 156) interpreta a fotocomposição como “um breve interregno entre o metal quente e a composição digital”. Para ele, “a inovação mais importante do período 1960-80 não foi a conversão das fontes para o filme ou para o metal, mas o advento dos computadores para editar, compor, corrigir o texto e comandar as últimas gerações das máquinas de composição”.

De fato, as tecnologias de informação e comunicação anunciaram, no fim do século, uma iminente onda de desenvolvimento em meio a uma economia de mercado altamente globalizada; nessa conjuntura, a digitalização dos meios produtivos instituiu um novo paradigma tecnoeconômico. Freeman e Perez (1988) descrevem a capilaridade desse tipo de mudança:

Uma característica vital deste quarto tipo de mudança técnica é que ele tem efeitos penetrantes em toda parte da economia, isto é, ele não apenas conduz à emergência de uma nova gama de produtos, serviços, sistemas e indústrias em seu próprio direito; ele também afeta diretamente ou indiretamente quase qualquer outro ramo da economia (FREEMAN; PEREZ, 1988, p. 47)⁵⁶.

A respeito dos impactos do paradigma tecnológico na indústria, Clair e Busic-Snyder (2009, p. 133) comentam: “a expansão dos computadores pessoais transformou o design tipográfico no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. O lançamento do computador *Macintosh* em 1984 revolucionou as indústrias de tipos e o design gráfico quando proporcionou a primeira ferramenta digital de uso amigável”. Bringhurst (2005) evidencia o impulso de resgate de criações predecessoras provocado pelas novas tecnologias:

Muitos tipos novos foram desenhados nos últimos cem anos, e boa parte dos tipos mais antigos foi ressuscitada. De 1960 a 1980, a maior parte dos novos tipos e dos resgates foi desenhada para fotocomposição, e desde 1980 quase todos foram proje-

⁵⁵ No original: “Ironically, however, though such freedom is welcome, it comes at a time when there are fewer well-trained type designers than ever to take advantage of it. This is owing to the infiltration of nonprofessionals into the world of type design. Numerous manufacturers have entered the field of electronic typesetting, and their engineers, though proficient in the construction of machines and systems, are often unequipped to judge letter forms” (LAWSON, 1990, p. 399).

⁵⁶ No original: “A vital characteristic of this fourth type of technical change is that it has *pervasive* effects throughout the economy, i.e. it not only leads to the emergence of a new range of products, services, systems and industries in its own right; it also affects directly or indirectly almost every other branch of the economy, i.e. it is a ‘meta-paradigm’” (FREEMAN; PEREZ, 1988, p. 47).

tados para composição digital. No entanto, a maioria das fontes mais antigas hoje vendidas em formato digital já tinha passado por um outro filtro estilístico. Essas fontes foram regravadas no início do século 20 ou como tipos de fundição, ou na forma de matrizes para a Linotipo e para a Monotipo. A tipografia foi radicalmente reformada entre 1920 e 1950 pela reinvenção comercial da história tipográfica (BRINGHURST, 2005, p. 155).

A par dos computadores pessoais, ferramentas passaram a ser desenvolvidas para uso no recém-inaugurado campo dos produtos digitais: a indústria voltava a se adaptar devido a estímulos de base tecnológica. Nesse sentido, Fonseca (2008, p. 113) nota que, em meados de 1980, quando a editoração eletrônica explodiu, a técnica de composição tipográfica deslocou-se das oficinas para dentro de estúdios e escritórios. O autor declara: “foi uma mudança total e repentina, que tornou imediatamente obsoletos todos os sistemas anteriores de composição tipográfica, inclusive a estrutura sofisticada, volumosa e dispendiosa da fotocomposição”.

Araújo (2012) elenca uma série de inovações que, a seu ver, favoreceram o surgimento da editoração eletrônica, entre elas os progressos na própria fotocomposição, a miniaturização de componentes e equipamentos de informática, o aumento da capacidade de armazenamento de dados, a criação de programas de computador especializados na edição de imagem e texto e bens de consumo acessíveis aos consumidores individuais.

Felici (2003), por seu turno, discrimina quatro diferentes tecnologias na base do novo regime de criação e composição tipográfica: (i) computadores *desktop* com memória e capacidade de processamento a uma fração do preço das máquinas de composição tipográfica; (ii) tecnologias a laser; (iii) ferramentas para pré-visualização do texto⁵⁷; e (iv) linguagem de computador *PostScript*. A linguagem *PostScript*, em particular, reverberou intensamente na indústria gráfica. Sabe-se pelo discurso de Fonseca (2008) que a *PostScript* é a evolução de uma linguagem de descrição de página intitulada *Interpress*, que fora desenvolvida por Chuck Geschke e John Warnok, engenheiros⁵⁸ do centro de pesquisas para a experimentação e o desenvolvimento de novas tecnologias da *Xerox*, em Palo Alto (California, Estados Unidos).

Ainda segundo Fonseca (2008), o desinteresse da *Xerox* em comercializar a *Interpress* motivou Geschke e Warnok a deixarem o centro de pesquisas. Em 1984, a dupla fundou sua própria empresa, a *Adobe Systems*, e disponibilizou comercialmente a *PostScript*. É flagrante também neste exemplo o papel que as instituições de pesquisa e o mercado assumem no sistema de inovação, exatamente nos termos da teoria evolucionária de Nelson (2006).

⁵⁷ Conhecidas como “wysiwyg”: *what you see is what you get* (o que você vê é o que você recebe).

⁵⁸ Convém recobrar palavras de Dosi (1982) que fazem sentido frente ao que se apresenta: uma dimensão não corpórea da tecnologia contempla o expertise particular, as experiências passadas do agente inovador.

A linguagem *PostScript* comporta um precioso salto tecnológico. Até então, os tipos eram desenhados em *bitmaps* (mapas de bits), isto é, ponto a ponto, com cada ponto correspondendo a um *bit* (FELICI, 2003). Com a inovação, as formas puderam ser descritas como vetor escalável livremente redimensionável em qualquer resolução.

Fry (2010) explica que uma fonte de computador *bitmap* é uma representação estática de uma tipografia. Como tal, são necessários arquivos separados para cada tamanho e peso de tipo de cada família tipográfica. Nesse sentido, compara, assemelham-se aos ancestrais tipos de metal. Já as fontes *outline* (contorno), por descreverem os tipos como linhas e curvas, permitem ao mesmo arquivo de computador gerar o tipo independente do tamanho e peso.

Noutro giro, Fonseca (2008, p. 115) concebe a *PostScript* como uma linguagem de descrição de página orientada por objeto, “isto é, trata imagens, incluindo fontes tipográficas, como conjuntos de objetos geométricos, em vez de *bitmaps*”. Enquanto tecnologia, a linguagem *PostScript* proveu alicerces para novos formatos de arquivos de tipos digitais, a exemplo das fontes *OpenType*, lançadas conjuntamente pela Adobe e pela Microsoft.

Até o advento do formato de fonte *OpenType*, as fontes *PostScript* eram o padrão da indústria editorial. (...) Por alguns anos, no final dos anos 1980, o mundo da composição tipográfica tinha no *PostScript* um formato de fonte único e padrão pela primeira vez em sua história. Não era para durar. Por uma combinação de razões principalmente comerciais, mas também tecnológicas, a Apple Computer e a Microsoft colaboraram para criar um novo formato de fonte: *TrueType*. O novo formato permitiu que ambas as empresas criassem recursos de imagem de fontes de contorno em seus respectivos sistemas operacionais, sem ficarem em dívida com a Adobe. *TrueType* introduziu muitas melhorias em relação ao formato *PostScript*. (...) *OpenType* é um formato de fonte híbrido criado pela Adobe e Microsoft. Ele reconcilia as diferenças nos formatos *PostScript* e *TrueType*, permitindo que eles existam juntos em um único arquivo. As fontes *OpenType* também são gravadas em um formato de arquivo que permite que o mesmo arquivo de fonte seja usado em um Macintosh ou em um PC com Windows (FELICI, 2003, p. 52-54)⁵⁹.

Como resume Fonseca (2008, p. 117), “o *OpenType* é uma combinação dos formatos *PostScript* e *TrueType* que dá padrões de alta qualidade para aplicações tanto em impressoras como na web”. O *OpenType* permite o armazenamento de 65.536 glifos, superando formatos anteriores, limitados a 256 glifos (FRY, 2010). São marcantes as oportunidades de experimentação da inovação, que eliminou restrições à extensão das famílias tipográficas: a partir

⁵⁹ No original: “Until the advent of the OpenType font format, PostScript fonts were the standard of the publishing industry. (...) For a few years in the late 1980s, the typesetting world had in PostScript a single, standard font format for the first time in its history. It wasn’t to last. For a combination of primarily commercial but also technological reasons, Apple Computer and Microsoft collaborated to create a new font format: TrueType. The new format enabled both companies to build outline font-imaging capabilities into their respective operating systems without being beholden to Adobe. TrueType introduced many improvements over the PostScript format. (...) OpenType is a hybrid font format created by Adobe and Microsoft. It reconciles the differences in the PostScript and TrueType formats, allowing them to exist together in a single file. OpenType fonts are also written in a file format that allows the same font file to be used on either a Macintosh or a Windows pc” (FELICI, 2003, p. 52-54)

do *OpenType*, as fontes passaram a concentrar, em um único arquivo, diversos estilos e pesos de tipos, variações ópticas, numerais *oldstyle*, ligaturas, floreios, versaletes, frações, sobrescritos e subscritos, chegando a comportar famílias inteiras em diversos idiomas – muitos desses glifos, até então, só eram acessíveis com arquivos à parte do arquivo principal da fonte.

Antes de madeira, metal ou filme fotossensível, os tipos tornaram-se unidades de informação produzidas, modificadas, armazenadas e reproduzidas em meios digitais. Porque são digitais e independem dos suportes materiais usados há mais de cinco séculos na composição tipográfica, seu contínuo processo de desmaterialização atingiu a fronteira tecnológica.

No atual estágio do desenvolvimento tecnológico dessa indústria, os designers recorrem a recursos avançados na criação de tipografias, sobretudo em se tratando de *softwares* de computador. É muito provável que tecnologias de computação, inteligência artificial e aprendizado de máquina passem a exercer um impacto modificador cada vez maior sobre a tipografia, levando o design e o designer a enfrentarem novas mudanças. Gomes (2010) discorre sobre as implicações da transição para os modos de produção digitais:

Do mesmo modo, sua distribuição é amplamente facilitada pela sua reprodução potencialmente infinita e a não necessidade de se ter um estoque. Nos tempos da tipografia de metal, madeira e filme, como ainda acontece com qualquer produto de propriedades materiais, era necessário que as fundições tivessem um determinado número de fontes fabricadas e disponíveis em estoque, bem como uma logística altamente sofisticada para distribuição em diferentes partes do mundo, envolvendo o tempo de deslocamento físico desses produtos. (...) Sintetizando essas considerações, entendemos o design de tipos digitais como o desenvolvimento de fontes tipográficas, organizadas em arquivos eletrônicos, que podem ser instalados em sistemas operacionais de computadores e utilizados em diferentes *softwares* gráficos como ferramentas de apoio para outros projetos, por outros profissionais das áreas do design e da comunicação (GOMES, 2010, p. 44-45).

Apesar das nítidas vantagens, há quem contraponha ao progresso da indústria determinadas externalidades indesejáveis. Costa et al. (2009, p. 6) alertam que a tipografia digital viabilizada pela digitalização dos meios produtivos ocasionou a desvalorização comercial dos tipos: “essa mudança de paradigma gerou uma explosão de novos tipos, fruto do uso indiscriminado de programas de computador, desencadeando perda gradual na qualidade dos produtos desenvolvidos”. Estimativas de Fry (2010) calcam a citada “explosão de novos tipos” ocorrida nas últimas décadas e sugerem a vocação democrática das ferramentas digitais:

O número de fontes tipográficas existentes, ou produzidas em qualquer período dado, é difícil de medir. Em parte isso ocorre porque tantas foram criadas nos vinte anos desde a digitalização que os números mudam rapidamente; em parte porque o número de fontes tipográficas é apenas muito difícil de contar. Uma estimativa de 1974 indexou o número em 3.621. Uma estimativa de 1990 é de 44.000 fontes tipo-

gráficas; uma estimativa de 1996 é de 50.000 a 60.000. Uma estimativa de 2002 foi de 100.000. Hoje, o site fonts.com lista 153.839 fontes de computador para venda (...). Algumas estimativas atuais chegam a um quarto de milhão. Se a estimativa de 1974 é verossímil, e se o número atual de 100.000 parece ser uma hipótese tão boa como qualquer outra, então houve um aumento de 2.762 por cento nos últimos trinta anos ou mais (FRY, 2010, p. 443)⁶⁰.

Graham (1992, p. 89) problematiza a questão ao sugerir que desenvolvimentos tecnológicos potencialmente intensificam o fluxo de profissionais (treinados ou não) no mercado dos tipos, exatamente como identificado em momentos históricos anteriores. Conforme destaca, “historicamente falando, inovações nas tecnologias das artes gráficas frequentemente estimularam o desenvolvimento de muitas novas tipografias”⁶¹. Em última análise, a apropriação das tecnologias pelos designers e suas demandas por melhorias pode originar novos saltos técnicos na indústria, reiniciando o ciclo da inovação.

Gomes (2010) traça um apanhado da história recentíssima do design de tipos:

A partir da década de 1980 e especialmente de 1990, o campo do design de tipos digitais começou a crescer exponencialmente, tornando-se progressivamente uma área de especialização da programação visual. (...) Em outro sentido, essa progressiva especialização da atividade se dá também em função de uma realidade de mercado, tanto no que diz respeito aos tipos feitos sob encomenda, quanto aos tipos em catálogo, distribuídos por revendedores internacionais. (...) ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000, nos países centrais da economia, surgiram novos revendedores desses produtos e as chamadas fundições de tipos digitais (*digital type foundries*) independentes, possibilitando a difusão e comercialização de novas fontes para as novas tecnologias em escala mundial (GOMES, 2010, p. 87).

Tendo em mente a evolução desse campo, Farias (2013, p. 86) indaga: “se o tipógrafo da *incunabula* era um misto de ourives e designer, o designer de tipos da era digital deveria ser um misto de designer e cientista da computação?”. É certo que, se no início do século XX os designers de movimentos de vanguarda, inspirados pela tecnologia, inovaram nos modos de criar e compor tipos, os designers do século XXI reencontram a inspiração na mesma fonte, amparados pelas exuberantes possibilidades que as ferramentas informáticas propiciam. À medida que a criação de tipos ultrapassa o limiar da autoria tradicional, admitindo o recurso e a coparticipação da inteligência artificial, o paradigma volta a modificar-se profundamente.

⁶⁰ No original: “The number of *typefaces* in existence, or produced in any given period, is hard to pin down. Partly this is because so many have been created in the twenty years since digitization that the numbers change rapidly; partly it’s because the number of *typefaces* is just really hard to count. A 1974 estimate pegged the number at 3,621. A 1990 estimate is of 44,000 typefaces; a 1996 estimate is of 50,000 to 60,000. A 2002 estimate was of 100,000. Today, the website fonts.com lists 153,839 computer fonts for sale (though, remember, a font can refer to a single size or weight of a *typeface* family). Some current estimates are as high as a quarter million. If 1974’s estimate is credible, and if the current number of 100,000 seems like as good a guess as any other, then there has been a 2,762 percent increase in the last thirty or so years” (FRY, 2010, p. 443).

⁶¹ No original: “Historically speaking, innovations in graphic arts technology have often spurred the development of many new typefaces” (GRAHAM, 1992, p. 89).

Se o desenvolvimento tecnológico ocorre em ciclos, como descrevem Freeman e Perez (1988), o impacto modificador da tecnologia sobre o design a que se refere Graham (1992) também é cíclico. A introdução de inovações (como foram a prensa de Gutenberg, as máquinas de fundição a quente, as máquinas de fotocomposição, os computadores pessoais e as ferramentas de editoração eletrônica) tem o condão não só de incentivar a adaptação de tipos criados com tecnologias anteriores para a tecnologia vigente, como também atrair novos atores para o mercado; à medida que a técnica é apropriada pelos profissionais, constata-se um *boom* na produção, acompanhado de criações de baixa qualidade (GRAHAM, 1992; HEITLINGER, 2008); novas demandas são identificadas pelos atores do mercado em face das limitações tecnológicas, inevitavelmente gerando uma nova geração de aperfeiçoamentos técnicos.

Deduz-se, então, a partir da atual proliferação de tipos, que o interesse pelo ofício aumentou e pode provocar como externalidade o crescimento do uso não autorizado facilitado pela tecnologia. Partindo do pressuposto de que há criação a ser tutelada, urge investigar os meios de apropriabilidade de que os designers podem lançar mão para proteger os tipos.

2.3 REGIMES DE APROPRIABILIDADE

Na primeira parte do presente capítulo, demonstrou-se que a tecnologia possui o condão de modificar a forma de fazer e de pensar o design gráfico e a tipografia. Desde o século XV, diferentes inovações levaram designers a reeditar tipos produzidos com outros ferramentais e em outras tradições manufatureiras, a fim de adaptá-los às tecnologias emergentes de cada momento. Foi o que se deu, por exemplo, com a prensa de Gutenberg, quando este se baseou nas formas das letras encontradas nos manuscritos (BARROCA, 2008) para produzir o conjunto de tipos móveis metálicos usados na impressão da Bíblia de 42 linhas.

À medida que modifica a forma de fazer e pensar o design gráfico em geral e a tipografia em particular (GRAHAM, 1992), a tecnologia impõe a discussão sobre a necessidade de proteção dos tipos. À luz da facilidade de digitalização das tecnologias em uso no século XXI, os tipos passaram a ser passíveis de produção por qualquer pessoa que detenha as ferramentas adequadas, as quais simplificam o acesso ao mercado por novos entrantes. As próprias ferramentas de criação e edição são acessadas sem dificuldades, deve-se sublinhar. Diversas são as consequências que podem ser ligadas a essas circunstâncias, do crescente anonimato dos criadores à erosão de padrões éticos seguidos pelo outrora pequeno mercado.

No entanto, a consequência que mais interessa neste momento é a possibilidade que a tecnologia oferece de utilização de tipos criados por outros designers, mesmo que sem a devida autorização. Pode ser que muitos usuários não reconheçam os tipos como um objeto legalmente protegido – ou pode ser que, a despeito de saberem que sua apropriação é indevida, isso não os dissuada do uso pretendido. Seja como for, é pertinente compreender o que o designer pode fazer para proteger essas criações, de modo que se impõe uma imersão na teoria dos regimes de apropriabilidade descrita por John Teece (1986).

2.3.1 A APROPRIAÇÃO DA INOVAÇÃO

Ao formular sua teoria sobre os fatores que determinam o sucesso de uma inovação no mercado, Teece (1986, p. 286-287) articula três conceitos: (i) regime de apropriabilidade; (ii) ativos complementares; e (iii) paradigma de design dominante. Em consonância com este autor, regime de apropriabilidade refere-se “aos fatores ambientais, excluindo estruturas de firma e mercado, que governam a habilidade de um inovador em capturar os lucros gerados por uma inovação. As dimensões mais importantes de tal regime são a natureza da tecnologia e a eficácia dos mecanismos legais de proteção”.

Natureza da tecnologia, em tal contexto, pode dizer respeito tanto ao objeto da inovação (produto ou processo) quanto à manifestação do conhecimento (tácito ou codificado). Por mecanismos legais de proteção, cita o autor as patentes, os direitos autorais e os segredos industriais; a estes cabe adicionar ainda os desenhos industriais. A facilidade de cópia da inovação é influenciada por todas essas variáveis (TEECE, 1986).

Mello (2010, p. 374), fundamentando-se na teoria de Teece, propõe entender a propriedade intelectual como “meio de apropriabilidade sobre os resultados do esforço inovativo”. Segundo esta autora, porque garante a exclusividade de uso do objeto do direito, a propriedade intelectual prolonga as vantagens competitivas e permite que o agente inovador usufrua dos retornos do capital investido em inovação. “Assim definido, um regime de apropriabilidade pode-se caracterizar como mais forte (conhecimentos tácitos e/ou proteção legal eficaz) ou mais fraco (conhecimento codificável e/ou ineficácia dos mecanismos legais), admitindo-se, obviamente, situações intermediárias” (MELLO, 2010, p. 384). Quanto menores o tempo e o custo de imitação e a proteção disponível, mais baixo o grau de apropriabilidade, e vice-versa.

Para Teece (1986), o acesso que o inovador possui a ativos complementares especializados e o estágio de maturação do paradigma de design no mercado são tão determinantes para o sucesso quanto o regime de apropriabilidade propriamente dito. Em relação ao primeiro desses elementos, conceitua Mello (2010):

Os ativos complementares devem ser entendidos como um conjunto de ativos e capacitações requeridos para a exploração comercial de uma inovação, o que frequentemente ultrapassa as fronteiras da firma. Se a firma não detiver o controle desses ativos, correrá o risco de perder a maior parcela dos ganhos da inovação para concorrentes que eventualmente os detenham (MELLO, 2010, p. 384).

Teece (1986) esclarece que variáveis como ferramentas de marketing, manufatura terceirizada, serviços de assistência e pós-venda e acesso a canais de distribuição constituem ativos complementares. De acordo com o autor, os ativos complementares podem ser genéricos (quando não precisam ser adaptados à inovação), especializados (quando há dependência unilateral do ativo em relação à inovação, ou vice-versa) ou coespecializados (quando existe dependência bilateral entre ativo e inovação). Quanto maior a dificuldade de imitação da inovação, em melhores condições estará o inovador para buscar ou adquirir os ativos complementares de que necessita no mercado (TEECE, 1986)⁶².

Em relação ao paradigma de design dominante, o autor assevera que o estágio inicial do desenvolvimento de uma indústria (estágio pré-paradigmático) é marcado por abordagens fluídas de design de produto, processos de manufatura organizados de forma livre e adaptativa e concorrência baseada em design (TEECE, 1986).

Em conformidade com Mello (2010, p. 384), “antes de se fixar um padrão dominante, é maior a possibilidade de um imitador tomar o mercado do inovador, caso o padrão que se afirme como preponderante não seja o seguido pelos produtos do primeiro”. À medida que os produtos existentes no mercado evoluem de diferentes e fluídas abordagens para um design dominante, os processos produtivos ganham escalabilidade, a concorrência passa a basear-se no preço e os ativos complementares crescem em importância:

Assim que um design dominante emerge, a concorrência muda para o preço e afasta-se do design. O sucesso competitivo, então, muda para um conjunto totalmente novo de variáveis. Escala e aprendizado tornam-se muito mais importantes, e capital especializado é empregado conforme o titular busca reduzir o custo unitário através da exploração de economias de escala e aprendizado. (...) Além disso, assim que o design do produto estabiliza-se, é provável que haja um surto de inovação de processo,

⁶² No original: “Fortunately, the factors which make for difficult imitation will enable the innovator to build or acquire those complementary assets without competing with innovators for their control” (TEECE, 1986, p. 290).

à medida que produtores tentam diminuir os custos de produção do novo produto (TEECE, 1986, p. 288)⁶³.

Ainda que uma perspectiva holística da concorrência e do mercado, nos termos das inter-relações traçadas por Teece (1986), seja de grande valia, certamente excede o escopo do que seria factível alcançar por meio desta dissertação, sobretudo tendo em vista a escassez de estudos direcionados à proteção legal dos tipos. Tendo discutido os conceitos articulados por Teece (1986) e Mello (2010), constata-se que um dos meios de apropriabilidade de que o designer pode lançar mão ao buscar os retornos financeiros de sua atividade são os mecanismos legais de proteção. Por esta razão, o presente trabalho privilegia esse recorte, deixando, já de plano, a lacuna dos demais meios de apropriabilidade para estudos futuros.

A noção de “mecanismos legais de proteção” é muito abrangente. João da Gama Cerqueira (1982, p. 52-53), por exemplo, divide as “produções da inteligência e do engenho humano” em dois grupos, de acordo com a maior afinidade dessas produções com o domínio da literatura e da arte ou com o domínio da indústria. “O primeiro grupo denomina-se geralmente propriedade literária, científica e artística, em oposição à propriedade industrial, que designa o segundo”. O autor alude aos grupos sob a denominação genérica “propriedade imaterial ou propriedade intelectual”, mas prefere a primeira, por crer que alberga melhor as marcas e outros sinais distintivos, que ele não considera criações intelectuais.

Paranaguá e Branco (2009, p. 29) expressam ponto de vista convergente ao de Cerqueira (1982) e dividem a propriedade intelectual em dois grandes campos: “um se dedica ao estudo dos direitos autorais e, no âmbito das disciplinas jurídicas, aloca-se no direito civil. O outro ramo é chamado de propriedade industrial e tem seu estudo sistematizado principalmente no âmbito do direito empresarial”. Reichman (1994) sustenta que foram as Grandes Convenções (o autor refere-se à Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial – CUP e à Convenção da União de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas – CUB) que dividiram o sistema de propriedade intelectual internacional em duas amplas categorias: propriedade industrial e propriedade literária e artística.

Barbosa e Arruda (1990, p. 10-11) denominam de “propriedade intelectual” os direitos “que resultam sempre numa espécie qualquer de exclusividade de reprodução de um produto (ou serviço)”, designando por “propriedade industrial” o “segmento da propriedade intelectual

⁶³ No original: “Once a dominant design emerges, competition shifts to price and away from design. Competitive success then shifts to a whole new set of variables. Scale and learning become much more important, and specialized capital gets deployed as incumbent’s seek to lower unit costs through exploiting economies of scale and learning. (...) Moreover, once the product design stabilizes, there is likely to be a surge of process innovation as producers attempt to lower production costs for the new product” (TEECE, 1986, p. 288).

relacionado diretamente à indústria de transformação e ao comércio, como os direitos relativos a marcas e patentes”. Ainda segundo estes autores, “não obstante a expressão ‘propriedade’ ter passado a designar tais direitos nos tratados pertinentes e em todas as legislações nacionais, boa parte da doutrina refere-se a eles como ‘monopólios’”, ressalvando que esse monopólio não é o de mercado, mas simplesmente a exclusividade de uso.

A propriedade industrial regula os direitos e obrigações relativos a patentes, desenhos industriais, marcas e indicações geográficas, além de servir como instrumentos de repressão à concorrência desleal, sendo mecanismo de defesa do interesse social e do desenvolvimento tecnológico e econômico do país. Nas palavras de Cerqueira (1982, p. 64-65), “na base das leis particulares da propriedade industrial, a que acima aludimos, encontra-se o princípio ético da repressão da concorrência desleal comum a toda a matéria”. Ao propor que a repressão à concorrência desleal constitui o denominador comum das matérias regidas pela propriedade industrial, o autor elege aquela como princípio fundamental dessas disciplinas.

No domínio dos direitos autorais tutelam-se as criações de ordem literária, artística e científica. Esta última, na realidade, é protegida enquanto manifestação literária ou artística. Os direitos autorais acolhem ainda os chamados direitos conexos, isto é, os direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão. A proteção prevista nos direitos autorais recai ainda sobre os programas de computador.

Além da propriedade industrial e dos direitos autorais, pode-se citar um terceiro grupo, o da proteção *sui generis*, no qual estão as produções do intelecto humano que não se enquadram satisfatoriamente nos outros dois grupos, notadamente as topografias de circuito integrado, as cultivares e os conhecimentos tradicionais.

A nomenclatura adotada neste estudo segue, destarte, os moldes apresentados: propriedade industrial para se referir a patentes, marcas, desenhos industriais e indicações geográficas; direitos autorais para aludir às obras literárias, artísticas e científicas; e proteção *sui generis* para indicar topografias de circuito integrado, cultivares e conhecimentos tradicionais.

Da diversidade de meios de apropriabilidade e das combinações possíveis entre eles decorre a complexidade da tomada de decisão: com tantas alternativas, aferir como apropriar-se dos tipos é uma missão ambiciosa, principalmente aos não iniciados na seara jurídica. Apesar de existirem outros meios de apropriabilidade, como aponta Mello (2010)⁶⁴, os quais são

⁶⁴ De acordo com Mello (2010, p. 379): “o segredo, um nome conhecido no mercado (por marcas registradas ou não), o pionirismo em tecnologias com alta cumulatividade, o aprendizado, as economias de escala ou escopo, a presença de conhecimentos tácitos não codificáveis, entre outros, são elementos que, dependendo das condições técnicas e econômicas das indústrias, são tão ou mais eficazes, no sentido de garantir condições de apropriabilidade, do que o instrumento jurídico”.

merecedores de investigações posteriores, a propriedade intelectual é central para o presente estudo, que se propõe a discutir a proteção legal dos tipos.

Tal recorte privilegia-se em virtude das controvérsias que cercam o assunto: mesmo no âmbito internacional, são poucos os entendimentos convergentes quanto à forma mais adequada de proteger os tipos (OMPI, 2017), com variados enfoques sustentados por diferentes países. Como contribuição às discussões em andamento, investiga-se em que medida a propriedade intelectual contempla a proteção dos tipos, concentrando-se na aplicabilidade do registro de desenho industrial e dos direitos autorais, que são os meios de apropriabilidade que a doutrina vem considerando capazes de conferir proteção sobre a *forma* dos tipos.

As patentes⁶⁵, as marcas⁶⁶, as indicações geográficas⁶⁷, as topografias de circuito integrado⁶⁸, as cultivares⁶⁹ e os conhecimentos tradicionais associados⁷⁰ não serão objeto de aná-

⁶⁵ “Uma patente, na sua formulação clássica, é um direito conferido pelo Estado, que dá ao seu titular a exclusividade da exploração de uma tecnologia. Como contrapartida pelo acesso do público ao conhecimento dos pontos essenciais do invento, a lei dá ao titular da patente um direito limitado no tempo, no pressuposto de que em tais condições é socialmente mais produtiva a troca da exclusividade de fato (a do segredo da tecnologia) pela exclusividade temporária do direito” (BARBOSA; ARRUDA, 1990, p. 18).

⁶⁶ Segundo Ascensão (2002, p. 103), “a marca não é um sinal distintivo de indivíduos, como o nome de estabelecimento, a insígnia, o nome comercial, a recompensa... É um sinal distintivo duma série. Caracteriza uma série de produtos ou serviços, e não produtos ou serviços isolados. Ou seja, um produto ou serviços distingue-se pela integração naquela série”. De acordo com o TRIPS (BRASIL, 1994, p. 6), “qualquer sinal, ou combinação de sinais, capaz de distinguir bens e serviços de um empreendimento daqueles de outro empreendimento, poderá constituir uma marca. Estes sinais, em particular palavras, inclusive nomes próprios, letras, numerais, elementos figurativos e combinação de cores, bem como qualquer combinação desses sinais, serão registráveis como marcas”. Sobre a função marcária, diz Cerqueira (2010, p. 256): “destinando-se a distinguir produtos idênticos ou semelhantes, a marca não pode deixar de ser *distinta*, sob duplo aspecto: ser característica em si mesma, possuir cunho próprio, na expressão de Ouro Preto, e distinguir-se das outras marcas já empregadas. Os autores belgas costumam exprimir a mesma ideia, dizendo que a marca deve ser *subjetiva e objetivamente distinta*”. O autor explana que a aquisição da propriedade da marca adquire-se pela sua ocupação, porém ressalta que os sistemas jurídicos variam quanto à forma de reconhecimento: nos sistemas ditos “declarativos”, a ocupação da marca basta para que a propriedade seja reconhecida, ao passo que nos sistemas “atributivos” (como é, em princípio, o sistema brasileiro), o reconhecimento da propriedade está condicionado ao atendimento de formalidades administrativas perante o Estado, na forma da obtenção de um registro.

⁶⁷ Similares às marcas, as indicações geográficas distinguem identificando a proveniência geográfica de produtos e serviços, se bem que de forma qualitativamente divergente. A primeira diferença repousa no fato de que, para haver indicação geográfica, é crucial um nome geográfico, que poderá ser de país, cidade, região ou localidade de seu território. De acordo com a Lei de Propriedade Industrial: “Art. 177. Considera-se indicação de procedência o nome geográfico de país, cidade, região ou localidade de seu território, que se tenha tornado conhecido como centro de extração, produção ou fabricação de determinado produto ou de prestação de determinado serviço. Art. 178. Considera-se denominação de origem o nome geográfico de país, cidade, região ou localidade de seu território, que designe produto ou serviço cujas qualidades ou características se devam exclusiva ou essencialmente ao meio geográfico, incluídos fatores naturais e humanos” (BRASIL, 1996, s/p). Porém, cumpre sublinhar que a Instrução Normativa nº 95/2018, a qual estabelece as condições para o registro de indicações geográficas, admite gentílicos como nome geográfico. A proteção outorgada por este ativo estende-se à representação gráfica ou figurativa da indicação geográfica – à semelhança do sinal marcário – e à representação geográfica da localidade (BRASIL, 1996).

⁶⁸ Conforme as definições extraídas da Lei nº 11.484/2007, que dispõe sobre a proteção à propriedade intelectual das topografias de circuitos integrados: “Art. 26. Para os fins deste Capítulo, adotam-se as seguintes definições: I – circuito integrado significa um produto, em forma final ou intermediária, com elementos dos quais pelo menos um seja ativo e com algumas ou todas as interconexões integralmente formadas sobre uma peça de material ou em seu interior e cuja finalidade seja desempenhar uma função eletrônica; II – topografia de circuitos integrados significa uma série de imagens relacionadas, construídas ou codificadas sob qualquer meio ou forma, que represente a configuração tridimensional das camadas que compõem um circuito integrado, e na qual cada imagem represente, no todo ou em parte, a disposição geométrica ou arranjos da superfície do circuito integrado em qualquer estágio de sua concepção ou manufatura” (BRASIL, 2007, s/p).

⁶⁹ Nos termos da Lei nº 9.456/1997, que institui a proteção de cultivares: “Art. 3º Considera-se, para os efeitos desta Lei: IV – cultivar: a variedade de qualquer gênero ou espécie vegetal superior que seja claramente distingível de outras cultivares conhecidas por margem mínima de descritores, por sua denominação própria, que seja homogênea e estável quanto aos descritores através de gerações sucessivas e seja de espécie passível de uso pelo complexo agroflorestal, descrita em publicação especializada disponível e acessível ao público, bem como a linhagem componente de híbridos” (BRASIL, 1997 s/p). Con-

lise, à medida que visam a proteger bens e modos de produção distintos e não constituem proteções de forma, em outras palavras, não são meios de apropriabilidade capazes de conferir direitos exclusivos sobre a tipografia enquanto criação visual.

Na seção subsequente, será demonstrado como os diversos autores que problematizam a proteção dos tipos vêm se posicionando no que se refere à forma de proteção mais adequada, o que permitirá entrever também as lacunas existentes na literatura. De fato, como foi consignado na Introdução deste trabalho, trata-se de uma área com escassas referências, sobretudo no Brasil, onde a proteção legal dos tipos praticamente não é analisada.

2.3.2 POSIÇÕES NA LITERATURA

Antes de abordar com maior profundidade a caracterização da propriedade intelectual como meio de apropriabilidade, reputa-se essencial tecer algumas reflexões sobre os estudos identificados durante a revisão de literatura; não são muitos, visto que as relações entre propriedade intelectual e tipografia praticamente não foram estudadas no Brasil.

No decorrer da etapa de revisão de literatura da dissertação, priorizaram-se a seleção e a análise dos trabalhos acadêmicos que tivessem como foco de discussão especificamente a proteção dos tipos; os trabalhos que debatem o assunto de modo secundário foram utilizados como fonte de informação complementar. Identificaram-se os trabalhos de Barroca (2008), Czelusniak e Dergint (2010), Aguillar (2015) e mais recentemente Souza e Peralta (2020); em Dia Crítico (2016) a discussão concentra-se mais no licenciamento do programa de computador que incorpora os tipos, constituindo, pois, fonte de informação complementar.

Barroca (2008) procura determinar a tutela jurídica das fontes digitais na propriedade intelectual. O autor rejeita a compatibilidade dos tipos com a propriedade industrial, inclusive com o desenho industrial, e defende a guarda dessas criações por meio dos direitos autorais.

forme o Serviço Nacional de Proteção de Cultivares – SNPC (2017, p. 4), “a palavra cultivar tem origem no idioma inglês e é a combinação dos termos ‘cultivated’ ‘variety’ (variedade cultivada)” e designa variedades de plantas obtidas por melhoramento genético.

⁷⁰ A Lei nº 13.123/2015, a qual regula a proteção e o acesso ao conhecimento tradicional associado, assim o define: “Art. 2º Além dos conceitos e das definições constantes da Convenção sobre Diversidade Biológica – CDB, promulgada pelo Decreto nº 2.519, de 16 de março de 1998, consideram-se para os fins desta Lei: I – patrimônio genético – informação de origem genética de espécies vegetais, animais, microbianas ou espécies de outra natureza, incluindo substâncias oriundas do metabolismo destes seres vivos; II – conhecimento tradicional associado – informação ou prática de população indígena, comunidade tradicional ou agricultor tradicional sobre as propriedades ou usos diretos ou indiretos associada ao patrimônio genético; III – conhecimento tradicional associado de origem não identificável – conhecimento tradicional associado em que não há a possibilidade de vincular a sua origem a, pelo menos, uma população indígena, comunidade tradicional ou agricultor tradicional” (BRASIL, 2015, s/p).

Aguillar (2015) analisa a pertinência dos direitos autorais à proteção dos tipos, concluindo que estes, apesar de se prestarem a uma função utilitária, possuem caráter eminentemente artístico, constituindo criação do espírito na linguagem da lei de direitos autorais.

Aguillar (2015) diferencia com o design dos tipos do insumo em que se baseiam – o alfabeto, que permanece no patrimônio comum das formas. Assim como Aguillar, Barroca (2008) considera que os tipos refletem a manifestação da inclinação artística do designer, a despeito de sua funcionalidade, merecendo proteção como obra artística; além disso, rejeita interpretar os arquivos das fontes digitais como programas de computador, pois seriam somente o suporte de fixação dos tipos digitais.

Czelusniak e Dergint (2010), reconhecendo a escassez de estudos específicos sobre o tema no Brasil e baseando-se no trabalho de Barroca (2008), sustentam que as patentes e os desenhos industriais não acolhem os tipos e reservam a estes a proteção dos direitos autorais. O ponto de maior relevo no trabalho, no entanto, é o relato de caso de uma empresa de equipamentos eletromédicos sediada em Curitiba, a *Hi Technologies*, que não obteve proteção dos tipos junto à Escola de Belas Artes – EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a qual não teria considerado a obra registrável, exceto junto à Fundação Biblioteca Nacional.

Souza e Peralta (2020) debatem a natureza híbrida das obras de arte aplicada e investigam as possibilidades de proteção dessas obras – e, por conseguinte, dos tipos – na Argentina, no Chile e no Uruguai. Os autores averiguam a inexistência de qualquer menção aos tipos nas leis de proteção de desenhos industriais e direitos autorais desses países, mas observam a previsão de proteção das artes aplicadas na Argentina e no Chile; quanto ao Uruguai, esclarecem que a lei de desenhos industriais admite a dupla proteção, mas a lei de direitos autorais protege apenas obras de arte aplicada que não foram protegidas como desenhos industriais.

Dia Crítico (2016) aborda questões referentes à proteção dos tipos pelos direitos autorais, mais especificamente pelos programas de computador, bem como o seu licenciamento. No entanto, alguns equívocos parecem ter sido cometidos, a nosso ver, na sugestão de que a proteção concedida para programas de computador estender-se-ia aos tipos propriamente ditos, quando na realidade os programas de computador são protegidos como obras literárias, ou seja, em sua forma de expressão escrita, não visual. Como será demonstrado, os programas de computador podem ser interpretados como o suporte de fixação dos tipos e não se confundem com o desenho dos glifos, que vem a ser a criação do espírito em estudo.

Nos Estados Unidos a literatura encontra-se mais amadurecida, talvez inflamada pela impossibilidade de proteger os tipos pelo *copyright*. Nesse país, identificaram-se como relevantes à pesquisa os estudos de Bigelow (1986; 2020), Carroll (1994), Coles (2018), Edrich

(2005), Evans (2014), Fry (2010), Gore (2021), Gottschall (1985), Groves (1992), Heller (2015), Lipton (2009), Manfredi (2011), Martinez (1997), Mezrich (1998), Overbeck (1980), Pfohl (2001), Phares (2016), Scaria e George (2018), Schaffner (1995) e Snyder (1991).

Witten (1988) apenas esboça comentários ao tópico, limitando-se a percorrer em poucos parágrafos as possibilidades de proteção nos Estados Unidos; VanderLans (1996) não enfrenta a questão da proteção em particular, mas problematiza a cópia de tipos. Shelley (2016?) constitui um curioso *patchwork* de documentos que discutem a proteção dos tipos e sua contrafação, *inter alia* na forma de e-mails, cartas, relatórios, circulares e reportagens escritos ou relacionados ao autor, detendo valor como fonte de consulta.

Bigelow (1986) avalia a possibilidade de tutela dos tipos nos Estados Unidos e sugere que a inacessibilidade do *copyright* deriva do pensamento de que a pirataria seria positiva à florescente indústria *high-tech*. Fica claro que, para o autor, apenas a patente de design pode ser usada para proteger diretamente os tipos (embora ele admita que essa não é a alternativa predileta dos designers, que a reputam custosa, demorada e incerta); as marcas protegeriam apenas o nome da tipografia, o *copyright* protegeria o programa de computador, segredos industriais não se prestariam a qualquer tipo de proteção quanto ao desenho dos tipos, e os padrões éticos do mercado, propõe ele, seriam insuficientes para mitigar a contrafação.

Em Bigelow (2020) há um entrosamento de conceitos econômicos (crescimento econômico, bens rivais e bens não rivais, efeitos do monopólio e da exclusão, *spill-overs...*) com conceitos tipográficos. O autor contextualiza quatro importantes momentos da história da tipografia, identificando como a tecnologia modificou o design de tipos (como o crê Graham (1992)), e analisa à luz da teoria econômica os efeitos do surgimento da prensa de Gutenberg e o lançamento dos computadores pessoais e das impressoras a laser no Xerox PARC.

Carroll (1994) discorre sobre a tutela dos tipos pelo *copyright* nos Estados Unidos, desdobrando as implicações da separabilidade das obras pictóricas, gráficas e escultóricas dos artigos úteis em que estão fixadas e discutindo brevemente certo número de julgados relevantes na seara, inclusive o emblemático *Eltra Corp. v. Ringer*. A autora rejeita a visão de que os tipos seriam artigos úteis, como pauta a legislação estadunidense, e propõe entendê-los simplesmente como o design incorporado em artigo útil (a fonte). Complementa sua defesa pela proteção via *copyright* com propostas para uma alteração legislativa e problematiza as objeções existentes a tal proteção (entre elas a dificuldade de avaliar a originalidade, o receio de restrições à distribuição de impressos e a extensão indevida de direitos sobre obras literárias meramente pela alteração nos tipos usados em sua impressão).

Coles (2018) relata sucintamente as discussões conduzidas pelo Congresso em 1976, quando um subcomitê foi instituído, no contexto de esforços mais amplos de revisão legal, para avaliar a pertinência de estender a tutela do *copyright* aos tipos nos Estados Unidos. Achados do autor demonstram controvérsias na posição de atores da indústria, à medida que empresas que se beneficiavam da cópia de tipos alheios permaneceram refratárias à proteção, o que está em linha com os comentários de Bigelow (1986) sobre o tema. Também Schaffner (1995) aprofunda o assunto da consulta pública e das audiências no contexto da revisão legal; o autor ainda investiga a possibilidade de proteger tipos, fontes digitais *bitmap* e fontes digitais escaláveis via *copyright*, concluindo pela viabilidade de registro unicamente das últimas.

Edrich (2005) analisa a tutela dos tipos por *copyright*, patente de design e direito marcário nos Estados Unidos, tecendo comentários ao Acordo de Viena para a Proteção de Tipografias e seu Depósito Internacional⁷¹ – daqui por diante, Acordo de Viena – e à posição possível em outros países, mais especificamente Alemanha, França, Reino Unido e Canadá.

Evans (2014) analisa a compatibilidade dos tipos a instrumentos da propriedade intelectual, mas, contrariando a posição dominante na doutrina, a autora acredita que os tipos já são suficientemente protegidos nos Estados Unidos. Essa proteção resultaria do *copyright* sobre o programa de computador da fonte, a patente de design sobre o desenho dos tipos e a marca para o nome da tipografia. A autora questiona se os tipos teriam condições de ultrapassar o limiar de originalidade exigido pelo *copyright*, enfatizando a suficiência das patentes de design. Não menos importante são suas colocações sobre a necessidade de proteção, no que afasta a hipótese de que a tipografia conformaria um espaço negativo⁷² da propriedade intelectual, isto é, uma área em que a proteção legal não é utilizada, apesar de disponível.

Fry (2010) é um dos autores que discute a tipografia como espaço negativo da propriedade intelectual, sugerindo que o fato dos tipos proliferarem nos Estados Unidos, mesmo sem proteção via *copyright*, colocaria em cheque a teoria do incentivo. O autor concatena as relações entre o fazer tipográfico e a tecnologia, realçando o papel modificador desta sobre aquele. Mais do que isso, o autor propõe visualizar a tecnologia como a causadora da inovação nos tipos, em posição similar à teoria de Graham (1992), o que atesta elaborando um res-

⁷¹ Firmado em 12 de junho de 1973, o nome completo do acordo é: Acordo de Viena para a Proteção de Tipografias e seu Depósito Internacional e o Protocolo do Acordo de Viena para a Proteção de Tipografias e seu Depósito Internacional referente ao Termo de Proteção; ou, no inglês: *Vienna Agreement for the Protection of Type Faces and their International Deposit and the Protocol to the Vienna Agreement for the Protection of Type Faces and their International Deposit Concerning the Term of Protection* (OMPI, 1973).

⁷² Sobre os espaços negativos, descreve Rosenblatt (2011, p. 447): “O termo ‘espaço negativo’ tem origem na arte, onde se refere ao área ao redor de uma figura que faz a figura se destacar. No léxico de propriedade intelectual, o termo se refere a áreas de criação e inovações que prosperam com pouca ou nenhuma proteção à propriedade intelectual”. A autora cita como exemplos de espaços negativos a gastronomia, os truques da mágica, a tipografia, os software *open source*, esportes e *wikis*.

gate histórico dos momentos-chave da indústria. Por fim, contextualiza o papel das normas (isto é, os códigos éticos e de conduta) existentes entre designers e empresas do mercado, as quais também se prestam à proteção dos tipos.

É de se pontuar que o resgate de tipos – uma prática que tangencia os aludidos códigos de ética e de conduta da indústria – é tema abordado por Lebedenco e Campos (2019), Lebedenco e Neder (2016) e Lo Celso (2000).

Groves (1992) faz comentários sucintos sobre a proteção dos tipos via *copyright* no Reino Unido e nos Estados Unidos. De acordo com o autor, a compilação de dados que define a forma dos caracteres pode, em princípio, ser protegida no Reino Unido, contanto que seja original, de sorte que a mera digitalização de uma tipografia não conferiria quaisquer direitos ao autor. Analogamente, no que toca aos Estados Unidos, nota que também aí não haveria como proteger como compilação os dados que definem as formas das letras, devido à ausência de atividade de seleção, coordenação e arranjo dos dados.

Gore (2021) enfrenta a proteção dos tipos nos Estados Unidos, mas concentra sua análise nos contratos de licenciamento *on-line* e na natureza dos direitos de uso assim adquiridos. Ademais, a autora comenta certas decisões da jurisprudência quanto à admissibilidade do clique nos botões de *download* como aquiescência do usuário aos termos do contrato de licenciamento; seu objeto de averiguação é o programa de computador que incorpora a fonte, mas a autora consigna sua posição pela extensão do *copyright* aos tipos.

Gottschall (1985) sumariza as conclusões de um grupo de trabalho da *Association Typographique Internationale* – ATypI⁷³ estabelecido em Frankfurt, em 1983, com o objetivo de delinear conceitos de novidade e originalidade no contexto imediato da legislação alemã, para possível uso no mercado e pelos tribunais. De acordo com o autor, o grupo de trabalho elencou parâmetros objetivos para análise da originalidade dos tipos e cogitou diferentes termos ou níveis de proteção segundo o grau de originalidade da criação (haveria, conforme narra o autor, seis graus de originalidade).

Heller (2015) discute a problemática da contrafação. Segundo o autor, o design de tipos sempre se baseou na derivação; no entanto, embora as estatísticas do que ele chama “pirataria” fossem modestas até os anos 1980, a transição para a moderna internet nos anos 1990 acabou por incitar o aumento do uso indevido de tipografias.

⁷³ Shelley (2016?) relata que a ATypI foi criada para promover o avanço da tipografia e proteger designers e fundições de tipos da cópias e plágios de sua propriedade intelectual; esta associação teria se engajado diretamente nos trabalhos para a elaboração do Acordo de Viena.

Lipton (2009) demonstra afinidade com a perspectiva de que os tipos representariam um espaço negativo da propriedade intelectual nos Estados Unidos, mas afirma ser necessário ponderar as implicações do crescente mercado digital sobre a necessidade (ou não) de proteção. Assim como outros autores, Lipton debruça-se sobre a questão da separabilidade imposta pela legislação de *copyright*, argumentando que o critério da separação conceitual poderia desembocar na proteção de tipos decorativos. Ao colocar a questão da fusão da expressão com sua ideia, pondera que os tipos funcionais (como os tipos para texto) podem não ser passíveis de proteção, a qual estaria reservada apenas àqueles que se afastassem das formas básicas das letras. A autora articula conceitos concernentes a códigos de ética e de conduta da indústria, inovações tecnológicas, diferentes circunstâncias históricas da tipografia e formas de proteção disponíveis para além do *copyright*.

Manfredi (2011) compartilha das ideias de Carroll (1994) de que a legislação dos Estados Unidos deveria ser atualizada para contemplar a proteção dos tipos como obra pictórica, gráfica ou escultórica. Sua maior contribuição, no entanto, está nas comparações que realiza entre conceitos econômicos e fundamentos da propriedade intelectual nas circunstâncias que antecederam e que sucederam o advento da indústria digital, tocando pontos como o domínio público, a acessibilidade de novos entrantes ao mercado, o crescente anonimato do designer e, claro, o impacto da tecnologia e da inovação sobre os modos e práticas da tipografia, contextualizando a prática da contrafação em função dessas variáveis.

Martinez (1997) é um dos poucos autores que se dedica a comentar exclusivamente a proteção dos tipos pela patente de design, malgrado aborde o licenciamento do programa de computador da fonte, fornecendo perspectivas mais pragmáticas sobre o processo de patenteamento junto ao escritório estadunidense. Mezrich (1998) foca no *copyright* do programa de computador das fontes e no licenciamento dessa criação. O autor faz coro à opinião de Coles (2018) e Bigelow (1986), quando externa preocupação de que os custos de licenciamento dos tipos poderia entravar o uso de soluções informáticas criadas pelas maiores empresas do mercado, entre eles Adobe, Microsoft, Apple e IBM.

Overbeck (1980) conduz uma avaliação de certos pontos da então recém-sancionada lei de *copyright* nos Estados Unidos, chamando atenção à ausência dos tipos no rol de obras protegidas. O autor descreve o ímpeto do Congresso em aprovar, por diversas vezes, uma legislação que tutelaria, nos moldes do *copyright*, em um título adicional, os desenhos industriais utilitários, incluindo os tipos. Resgate do histórico dessas iniciativas, que nunca se concretizaram, pode ser encontrado em Reichman (1983).

Pfohl (2001) defende o abrigo dos tipos sob o *copyright*, pois teriam condições de atender os requisitos de expressão, fixação e originalidade. A autora arrazoa que os tipos não podem ser considerados artigos úteis, na linguagem da lei, pois sua função precípua é veicular informações. Comenta ainda que as mudanças tecnológicas por que passou a tipografia alteraram profundamente a forma de fazer negócios, com muitos designers comercializando ou licenciando direto para o usuário final. Daí resultaria o argumento pela proteção, tendo em conta que o incentivo para criar não é unicamente moral, ou personalíssimo, mas econômico.

Phares (2016) compartilha da compreensão de que a recusa em tutelar os tipos pelo *copyright* nos Estados Unidos deve muito ao medo de responsabilização por infringência de direitos, especialmente no mercado editorial. A autora critica o fato de que a indisponibilidade desse meio de apropriabilidade não advém da legislação em si, que não veda expressamente a proteção em causa, mas de uma regulação infralegal instituída pelo *Copyright Office* à qual o Congresso estadunidense deu plena deferência.

Scaria e George (2018) sustentam que os tipos recaem na penumbra das leis em diversos países e propõem-se a descrever como podem ser protegidos no Reino Unido, nos Estados Unidos e na Índia, com vistas a fornecer subsídios para os debates acerca da desejabilidade de proteção via *copyright*. Os autores frisam que a CUB e o Acordo Sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio – TRIPS (*Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*) nada fixam sobre a proteção dos tipos, o que significa que a regulação concretiza-se no nível das leis nacionais.

Snyder (1991) ambienta o pleito de proteção pelo *copyright* na revolução das ferramentas de edição *desktop* a partir dos anos 1980, a qual viria a democratizar sobremaneira a produção e a utilização de tipos na atualidade. A par dos evidentes benefícios, argumenta que o progresso trouxe efeitos colaterais deletérios, como a facilidade de contrafação. O autor também debate a aventureira legislação adicional que também referenciam Overbeck (1980) e Reichman (1983), pela qual desenhos industriais úteis gozariam de proteção intermediária situada entre a das patentes e a do *copyright*. Mais uma vez aí se verifica o relato das preocupações do mercado editorial com a possibilidade de responsabilização no uso de uma tipografia contrafeita. Ainda assim, o autor insiste na necessidade de rever a proteção à luz do mercado digital de design independente do século XXI.

Devido às limitações impostas pelo idioma alemão, que não é compreendido pelo pesquisador, houve uma tímida revisão de literatura quanto a trabalhos publicados nessa língua. De qualquer modo, percorreram-se as contribuições de Assion (2009), Jaeger e Oglivie (2002), Schubert (2010) e Senn (2003). Foram identificados igualmente trabalhos produzidos em ou-

etros países, consultados de modo subsidiário: Bertrand (1991), na França; Favorov (2018) e Kiselyova (2015), na Rússia; Inabayashi (2007), no Japão; Blank (1999), na Suíça (o qual não foi objeto de análise, exceto o capítulo do Acordo de Viena); e Montaño (2018), no Uruguai.

Assion (2009) e Jaeger e Koglin (2002) problematizam as diferentes formas de proteger os tipos na Alemanha, incluindo a questão dos programas de computador. Assion (2009) cita a jurisprudência firmada no julgamento da tipografia Cândida, em que se firmou a necessidade de conteúdo estético como condição da proteção. Jaeger e Koglin (2002) defendem a classificação dos tipos como arte aplicada. Além disso, os autores diferenciam as fontes *bitmap* das vetoriais e asseveram que a proteção como programa de computador só está disponível quando o designer assume a programação de determinados comandos da fonte.

Senn (2003) relata escassas referências na literatura e na jurisprudência alemãs quanto à discussão da proteção legal dos tipos. A autora observa que a aplicabilidade do regime de proteção do desenho industrial às criações em tela não suscita dúvidas na Alemanha, mas avverte que os direitos autorais ainda ocasionam controvérsias, o que infere ser herança da percepção do que eram as “artes visuais” nos séculos anteriores. Nesse sentido, defende o enquadramento da tipografia como arte aplicada e contesta o argumento de que não haveria liberdade criativa no projeto de tipos para texto. Para a autora, os tipos para texto possuem tanta originalidade quanto as fotografias de imprensa, as quais têm a proteção afirmada.

Schubert (2010) discorre sobre as particularidades dos regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais do ponto de vista da proteção dos tipos. Em conformidade com a autora, que aborda o baixo grau de liberdade criativa dos tipos para texto (denominados por ela de “fontes utilitárias”), apenas os tipos decorativos especialmente desenvolvidos com natureza artística são elegíveis para proteção dos direitos autorais. A autora apresenta julgados existentes na jurisprudência alemã sobre o assunto.

Bertrand (1991) inicia enfatizando a escassez de estudos na seara da proteção legal dos tipos. O autor discerne as diferenças entre os regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais na França quanto aos requisitos e à natureza do direito outorgado, ao mesmo tempo em que relaciona esses conceitos com a tipografia. O autor também aborda a pertinência da doutrina da concorrência desleal à matéria em causa, sustentando que o parasitismo econômico de um agente ensejaria o ajuizamento de ação civil.

Inabayashi (2007) apresenta as perspectivas de proteção dos tipos no Japão, sob a lei de desenhos industriais, direitos autorais, concorrência desleal, direito civil e registro de marca. Ademais, investiga brevemente o teor do Acordo de Viena para a Proteção de Tipografias e seu Depósito Internacional e a posição em outros ordenamentos jurídicos, quais sejam Esta-

dos Unidos, Reino Unido, Alemanha, França, União Europeia e Coreia do Sul. Em seguida, o autor realiza uma sucinta comparação da proteção que os tipos obtêm em cada país através do desenho industrial, inferindo haver consideráveis diferenças entre eles.

Kiselyova (2015) expõe as diferenças do atual modo de produção dos tipos com relação a técnicas empregadas no passado, sublinhando a facilidade de cópia das fontes digitais. A aplicabilidade do *copyright* aos tipos é analisada superficialmente a partir de comentários às legislações estadunidense e russa. Também Favorov (2018) examina o *copyright* na Rússia e – assim como Kiselyova (2015) – opina pela viabilidade de proteção; o autor faz comentários ao desenvolvimento histórico e tecnológico da tipografia, antes de descrever as formas de proteção dos tipos na Alemanha, no Reino Unido, na União Europeia e nos Estados Unidos.

Montaño (2018) parte da definição do que constitui uma tipografia e desenvolve sua argumentação sobre as possibilidades de proteção no Uruguai. Para a autora, os tipos classificam-se como obras de arte aplicada, recebendo a tutela dos direitos autorais, mas também são passíveis de proteção como desenho industrial, se preencherem os requisitos legais, à medida que constituem desenhos bidimensionais que ela denomina “imagens funcionais”. No entanto, tendo em vista que atualmente a legislação uruguaia não aceita a cumulação de direitos, a autora elucida que a proteção por desenho industrial exclui a proteção por direitos autorais.

A partir da revisão de literatura realizada, é possível realçar alguns pontos de convergência nas posições defendidas pelos autores citados. Em primeiro lugar, a noção de que a tecnologia incita o crescimento na contrafação de tipos é descrita com frequência e é creditada à facilidade de cópia proporcionada por ferramentas digitais.

Em segundo lugar, os tipos tendem a ser considerados como uma forma de arte aplicada, à medida que consistem em criações utilitárias que agregam elementos de natureza artística. A maioria dos autores defende a proteção dos tipos pelos direitos autorais ou *copyright*, muito embora reconheçam que as legislações não fazem qualquer menção a essas criações.

Em terceiro lugar, a proteção pelo regime dos desenhos industriais é usualmente apontada como desvantajosa, em função do rigor da análise realizada nos órgãos competentes, dos custos do processo administrativo, do prazo de exame (normalmente, meses) e da duração da proteção (que não se prolonga tanto quanto a dos direitos autorais ou *copyright*).

Em quarto lugar, enquanto a proteção de tipos decorativos costuma ser assumida como possível, a proteção de tipos para texto é contestada por diversos autores, não raro por acreditarem que em tais criações não haveria o grau de liberdade necessário para a produção de uma obra passível de proteção pelos direitos autorais ou *copyright*.

Em quinto lugar, mas definitivamente não menos importante, o receio de responsabilização por uso de tipos contrafeitos é sublinhada por diversos autores, sendo também uma preocupação que a proteção dessas criações atravanche o mercado.

Feito um breve apanhado do encontrado na revisão de literatura, passa-se agora à seara da propriedade intelectual, a fim de discutir os seus fundamentos de modo geral e distinguir os regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais de modo particular. Discutir os fundamentos da propriedade intelectual fornecerá as bases sobre as quais será assentada a discussão comparada sobre os meios de apropriabilidade dos tipos nos diferentes ordenamentos jurídicos escolhidos.

3. A PROPRIEDADE INTELECTUAL COMO MEIO DE APROPRIABILIDADE

No capítulo anterior, articularam-se as relações entre propriedade intelectual, inovação e tipografia. A digitalização dos meios de produção e o maior acesso a ferramentas gráficas de criação e edição facilitaram a cópia de tipos, suscitando a pertinente discussão sobre as formas de proteção legal – ou, como descreve Mello (2010), os meios de apropriabilidade – cabíveis. Viu-se que a propriedade intelectual é um dos recursos que permitem ao agente inovador apropriar-se do retorno de seus investimentos em criação e inovação. A partir dessas considerações, a primeira parte do presente capítulo dedica-se a descrever os fundamentos da propriedade intelectual; na segunda parte do capítulo, a ênfase será dada à caracterização e distinção entre os regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais.

3.1 OS FUNDAMENTOS DA PROPRIEDADE INTELECTUAL

Para Palmer (1990), enquanto objetos tangíveis são bens *escassos*, no sentido de que o seu uso por um sujeito concorre com o uso que outros poderiam fazer desses objetos simultaneamente, os objetos da propriedade intelectual, ao contrário, não são naturalmente escassos. Por exemplo: uma xícara só pode ser usada por uma pessoa por vez, contudo uma poesia pode ser usada por um número infinito de pessoas concomitantemente, sem que o uso por uma pessoa impeça o das demais. Assim Palmer (1990, p. 864) defende que “é a escassez que dá origem a direitos de propriedade. Os direitos de propriedade intelectual, no entanto, não se baseiam em uma escassez natural de bens, mas em uma ‘escassez artificial, autocriada’”⁷⁴.

Grau-Kuntz (2009) tem opinião convergente à de Palmer (1990):

Do ponto de vista econômico, os bens intelectuais apresentam uma série de peculiaridades que os diferem dos outros bens. Eles são caracterizados pela ausência de *ridiculidade de consumo* e por serem *bens livres*, ou seja, em seu estado natural eles não são passíveis de apropriação, o que significa, por sua vez, que não estão sujeitos à lei da escassez (GRAU-KUNTZ, 2009, p. 13).

⁷⁴ No original: “Tangible goods are clearly scarce in that there are conflicting uses. It is this scarcity that gives rise to property rights. Intellectual property rights, however, do not rest on a natural scarcity of goods, but on an ‘artificial, self-created scarcity’. That is to say, legislation or legal fiat limits the use of ideal objects in such a way as to create an artificial scarcity that, it is hoped, will generate greater revenues for innovators” (PALMER, 1990, p. 864).

Em concordância com a mesma autora, “a proteção patrimonial garantida ao autor caracteriza uma intervenção do legislador nesse estado de liberdade natural, e essa intervenção clama por justificativa, para que possa lograr legitimidade” (GRAU-KUNTZ, 2012, p. 35), haja vista que “quanto maior a tendência de privatizar os meios de produção, maior será a necessidade de justificar a propriedade privada, instituição que dá margem a uma série de questões de ordem ética, especialmente aquelas vinculadas à noção de distribuição equitativa de bens” (GRAU-KUNTZ, 2009, p. 8). A Fundação Getúlio Vargas – FGV (2011) expõe que a intervenção estatal é necessária, à medida que o mercado não é capaz de regular adequadamente a oferta e a demanda dos bens livres ou não escassos:

Supõe-se que o mercado seria idealmente capaz de regular as forças econômicas que regem a oferta e a demanda, de modo que o próprio mercado se encarregaria de providenciar a distribuição natural dos recursos existentes e dos proveitos a serem auferidos. No entanto, essa regra não se verifica nos casos em que se trata de direitos autorais (e de outros bens protegidos pela propriedade intelectual, como marcas e invenções). (...) como o mercado não é capaz de regular eficientemente a oferta das obras intelectuais, é indispensável a intervenção estatal a fim de se garantir a continuidade de investimentos. Afinal, se um agente do mercado investe no desenvolvimento de determinada tecnologia que, por suas características, resulta em altos custos de investimento, mas facilidade de cópia, o mercado será insuficiente para garantir a manutenção do fluxo de investimento (FGV, 2011, p. 23-24).

Porto (2015) assim descreve a chamada “falha de mercado”:

Essa teoria [da falha de mercado], resumida de forma livre, sustenta que a regra é a livre concorrência de mercado e a liberdade de cópia. No entanto, tais regras para os bens intelectuais acabam por gerar uma eliminação do valor econômico desses, pois quando um bem intelectual é colocado no mercado, sem a devida regulação, a liberdade de cópia elimina o retorno do investimento feito para a criação dessa obra, desestimulando o investimento e a inovação na geração de novos bens desta natureza, que muito auxiliam o desenvolvimento de nossa sociedade (...). Tal falha desequilibra o mercado e a livre iniciativa, forçando o Estado a intervir e criar uma limitação artificial para o acesso aos bens intelectuais, o que torna o abundante escasso, aumentando assim, o valor do bem (PORTO, 2015, p. 99).

Barbosa (2006, p. 2) aduz que a doutrina da falha de mercado evidencia o porquê da intervenção do Estado na salvaguarda da propriedade imaterial. Em suas palavras: “deixado à liberdade do mercado, o investimento na criação do bem intelectual seria imediatamente dissipado pela liberdade de cópia. As forças livres do mercado fariam com que a competição – e os mais aptos nela – absorvessem imediatamente as inovações e as novas obras intelectuais”.

Pode-se, então, considerar os direitos de propriedade intelectual como “mecanismos criados pela ordem jurídica de modo a prevenir a difusão da informação ou conhecimento an-

tes que o autor ou inventor tenha percebido uma lucratividade adequada para induzir os investimentos necessários à própria criação inicial” (ROCHA, 2008, p. 54).

Para Otero Lastres (2009, p. 49), apesar da sociedade espanhola (à qual ele alude em seu trabalho) ter como pressuposto uma economia de mercado baseada na liberdade de concorrência (sendo este princípio constitucional no Brasil⁷⁵), o ordenamento jurídico regula uma série de direitos que investem seus respectivos titulares da prerrogativa de exploração econômica exclusiva, “o que significa que os objetos sobre os quais recaem estes direitos exclusivos ficam subtraídos do princípio da livre iniciativa e, consequentemente, da livre concorrência, à medida que a terceiros não é permitida sua exploração sem o consentimento do titular”⁷⁶.

O autor sustenta ainda que os objetos protegidos por direitos de propriedade industrial compõe-se de um elemento duplo: “a entidade imaterial ou *corpus mysticum* e o suporte ou ponte sensorial que o torna perceptível ou *corpus mechanicum*. Estes dois elementos existem nos objetos protegidos pelos direitos que recaem sobre as criações industriais, sejam técnicas ou estéticas” (OTERO LASTRES, 2009, p. 52)⁷⁷. Guedes (1982, p. 491), por seu turno, defende que os direitos autorais baseiam-se no objeto do direito – isto é, a obra intelectual – e frisa que esse objeto “é unicamente a forma (coisa incorpórea) da obra intelectual e não a ideia ou conteúdo da obra nem o seu continente”.

Considere-se o livro: enquanto objeto tangível (o exemplar ou suporte), ele constitui o *corpus mechanicum*, mas a história nele contada (a entidade imaterial) constitui o *corpus mysticum*. A mesma entidade imaterial pode ser reproduzida em uma infinidade de exemplares ou suportes e pode ser usada concomitantemente por infinitas pessoas (demarcando o que Grau-Kuntz (2009) chamou “ausência de rivalidade de consumo”), mas o exemplar ou suporte é um bem sujeito à lei da escassez. Pozzo (2006, p. 12) destaca que o *corpus mysticum* permanece propriedade do autor, em virtude do direito sobre a criação, mas o *corpus mechanicum* torna-se propriedade de quem adquire o objeto material no qual a obra foi reproduzida⁷⁸.

⁷⁵ “Art. 170. A ordem econômica, fundada na valorização do trabalho humano e na livre iniciativa, tem por fim assegurar a todos existência digna, conforme os ditames da justiça social, observados os seguintes princípios: IV – livre concorrência” (BRASIL, 1988, s/p).

⁷⁶ No original: “Sin embargo, a pesar de basarse en el principio de la libertad de empresa en el marco de la economía de mercado, el propio ordenamiento jurídico regula una serie de derechos que confieren a su titular el derecho exclusivo de explorar el objeto sobre el que recaen. Lo cual significa que los objetos sobre los que recaen estos derechos de exclusiva quedan subtraídos del principio de la libertad de empresa y, consiguientemente, de la libre competencia, en la medida en que a los terceros no les está permitida su explotación sin el consentimiento del titular” (OTERO LASTRES, 2009, p. 49).

⁷⁷ No original: “En tanto que bienes inmateriales, los objetos protegidos por los derechos de propiedad industrial se componen de un doble elemento: la entidad inmaterial o *corpus mysticum* y el soporte o puente sensorial que lo hace perceptible o *corpus mechanicum*. Estos dos elementos existen en los objetos protegidos por los derechos que recaen sobre las creaciones industriales, sean técnicas o estéticas” (OTERO LASTRES, 2009, p. 52).

⁷⁸ No original: “The *corpus mysticum*, the work considered as an immaterial good, remains property of the author on behalf of the original right of its creation. The *corpus mechanicum* consists of the exemplars of the book or of the work of art. It

No entanto, o controle do autor sobre a sua criação não é imune às forças sociais. Conforme reflete Grau-Kuntz (2012, p. 13), “o autor, no momento em que torna pública a sua criação intelectual, ou seja, no momento em que destaca a criação intelectual de sua esfera íntima, oferecendo-a ao conhecimento de terceiros, transforma-a no elemento de um processo cultural dinâmico, que não mais pode ser controlado”. Nas palavras de Guedes (1982, p. 495), “a obra uma vez publicada escapa ao completo domínio do seu criador passando os membros da coletividade a ter certos poderes sobre ela”. Retomando os conceitos de FGV (2011), faz-se necessária a intervenção estatal para equilibrar os interesses do criador e da sociedade, o que normalmente ocorre por intermédio da regulação de direitos de propriedade intelectual.

Para Palmer (1990), não é possível responder como ideias, processos, poemas e outras produções intelectuais afins podem se tornar objeto de propriedade intelectual sem enfrentar primeiro a questão de sua natureza fundamental. Cerqueira (1982) aduz que a preocupação com a definição da natureza dos direitos de autor e de inventor foi primeiro observada na França, em 1793, com os jurisconsultos adotando diferentes perspectivas acerca da matéria:

Somente (...) quando, na França, se promulgou a primeira lei sobre patentes de invenção (1793), cogitou-se saber qual a natureza dos direitos de autor e de inventor, que as leis passaram a reconhecer, outorgando-lhes os respectivos estatutos jurídicos. E os primeiros jurisconsultos que se ocuparam desses estudos qualificaram-nos como *direito de propriedade*, ou entre os direitos de propriedade. Logo, porém, levantaram-se as primeiras dúvidas sobre os fundamentos dessa doutrina, formando-se nova escola, segundo a qual o direito de autor consistia num *direito de obrigação*, oriundo de contrato tácito entre a sociedade e o indivíduo. Outros autores, entretanto, aos quais repugnava considerar tais direitos como direitos de propriedade ou colocá-los entre os de obrigação, criaram terceira escola, classificando os direitos de autor como *direito pessoal* (CERQUEIRA, 1982, p. 78).

Carlos Alberto Bittar (2008) esclarece as diferenças entre o que designa direitos pessoais, direitos obrigacionais e direitos reais (estes consistindo em direito de propriedade):

De acordo com a estruturação adotada, que advém, em suas linhas mestras, do Direito Romano, são direitos da pessoa (*jura in persona ipsa*) aqueles referentes à posição do ser humano na sociedade, compreendendo os relativos ao estado individual, ao estado familiar e ao estado político. Direitos obrigacionais (*jura in persona aliena*), por sua vez, são aqueles referentes aos diversos vínculos, decorrentes da vontade, ou da lei, que unem as pessoas entre si, no comércio jurídico, em relações de ín-dole contratual ou extracontratual. Direitos reais (*jura in re material*), por fim, são os correspondentes às relações das pessoas com respeito a coisas materiais existentes, consubstanciando-se em vínculos que as prendem a seus titulares frente à coletividade (BITTAR, 2008, p. 1-2).

Para avançar na compreensão do assunto, serão discutidos dois grupos de teorias que visam a descrever os fundamentos da propriedade intelectual: as teorias que possuem justificações utilitárias ou econômicas e as teorias que possuem fundamentação jus-filosófica, em linha com o que defende Rocha (2008):

Existem fundamentações que identificam a propriedade intelectual como um direito natural do homem, decorrente do seu labor ou de sua própria personalidade, que estão em contraste com outra gama de teorias que buscam fundamento nos efeitos econômicos que um sistema de propriedade intelectual possui, tanto para estimular a inovação e o desenvolvimento tecnológico, como em critérios de eficiência na utilização e distribuição de produtos intelectuais (ROCHA, 2008, p. 42).

As teorias com justificações utilitárias ou econômicas baseiam-se nas ideias de recompensa, incentivo ou contrato tácito. Machlup e Penrose (1950) diferenciam as duas primeiras: a teoria da recompensa defende que é dever da sociedade assegurar ao homem, como medida de justiça, recompensa por seus serviços, à proporção em que tais serviços forem úteis à sociedade⁷⁹; já a teoria do incentivo tem por premissa que a outorga de direitos é o modo mais eficaz e econômico de incentivar um fluxo contínuo de inovação e criatividade⁸⁰.

Rocha (2008, p. 52) aborda ambas como justificações econômicas da propriedade intelectual e argumenta que “tais formas de recompensa e/ou incentivo viriam por meio de uma exclusividade temporária sobre a ideia ou invenção, reconhecida pelo Estado”. Cerqueira (1982) considera essa a mais elementar das doutrinas, pois divisa o direito como uma recompensa, animação ou compensação ao autor da criação intelectual⁸¹, tendo aplicação tanto nos direitos autorais quanto nas patentes e desenhos industriais:

Segundo esta doutrina, nenhum direito próprio compete ao autor ou inventor e a lei concede o privilégio de reprodução de suas obras como recompensa do serviço prestado à sociedade, como animação às artes e às invenções, ou, no caso dos inventores, como compensação pela divulgação de sua descoberta. (...) Na base desta teoria encontra-se a negação do direito do autor e do inventor, pois o que se lhes atribui resulta do privilégio, que constitui a origem do direito, em vez de ser consequência dele. Em lugar de reconhecer, pela concessão do privilégio, o direito preexistente, a lei cria esse direito em benefício do autor (CERQUEIRA, 2010, p. 55).

⁷⁹ No original: “Justice requires that a man receive, and therefore that society secure to him, reward for his services in proportion as these services are useful to society” (MACHLUP; PENROSE, 1950, p. 10).

⁸⁰ No original: “Neither invention nor exploitation of invention will be obtained to any adequate extent unless inventors and capitalists have hopes that successful ventures will yield profits which make it their while to make their efforts and risk their money” (MACHLUP; PENROSE, 1950, p. 10).

⁸¹ Ainda Cerqueira (1982, p. 81): “Esta foi, certamente, a forma primitiva de proteção aos autores, que gozavam, por concessão dos soberanos, do benefício da reprodução exclusiva de suas obras artísticas, literárias ou industriais. Não havia, porém, igualdade, nem justiça, na concessão desses privilégios, que representavam mercês ou favores pessoais, e não o reconhecimento de qualquer direito, e dependiam exclusivamente do arbítrio do imperante”.

Em análise desta teoria, Rocha (2008, p. 52) sugere que “as maneiras mais simples, baratas e efetivas para que a sociedade garantisse tais estímulos [o contínuo desenvolvimento da tecnologia e da cultura] seria permitir monopólios temporários na forma de direitos exclusivos: patentes de invenções na seara industrial e direitos autorais/*copyright* na seara cultural”. Todavia, Rocha (2008) critica o fato de a teoria do incentivo centralizar-se na pessoa do criador, quando a justificação do sistema de propriedade intelectual ultrapassa razões individuais.

“Ao conceder exclusividade aos criadores, a teoria diz, a lei de propriedade intelectual permite que eles lucrem com o seu trabalho, criando, assim, um incentivo para eles criarem” (ROSENBLATT, 2011, p. 317)⁸². Grau-Kuntz (2009) contextualiza os efeitos diretos e indiretos da concessão de direitos de propriedade intelectual:

Pressupõe-se que, ao proteger por exclusivas as criações intelectuais, estar-se-ia incentivando a produção intelectual. A contrapartida dessa proteção se manifestaria em sua temporariedade que, por sua vez, significaria, a médio prazo e de maneira direta, um *plus* para a coletividade, que poderia explorar livremente o resultado do trabalho do criador e, indiretamente e a curto prazo, em uma vantagem expressa no fomento da concorrência (econômica e tecnológica), o que geraria bem-estar social. Essa fórmula, porém, pressupõe necessariamente a existência de um mercado econômico. Sem ele, há de se convir, os traços patrimoniais do exclusivo não fariam sentido algum (GRAU-KUNTZ, 2009, p. 13).

Especificamente voltados aos direitos autorais, Alves e Pontes (2009) afirmam:

Segundo a teoria utilitarista, o direito dos autores corresponde a uma prerrogativa que se dá aos criadores para que eles possam, por um período temporário, explorar comercialmente com exclusividade sua criação, o que se justifica como um instrumento de incentivo à criação intelectual e de remuneração dos autores (ALVES; PONTES, 2009, p. 9872).

Ao discorrer sobre os direitos autorais, Ascensão (2013, p. 292) defende que “o objeto imediato de proteção do direito intelectual não é garantir o autor ou artista por toda a vida, é recompensá-lo pela obra ou prestação que foi realizada. Por isso, a atribuição mede-se pelo valor social desse contributo”; para esse doutrinador, é inteiramente falso que a finalidade dos direitos autorais seja proteger o autor ou o artista como tal. FGV (2011, p. 25) manifesta-se em sentido convergente: “os direitos autorais têm a nobre função de remunerar os autores pela sua produção intelectual”.

Barcellos (2006, p. 25-26), fazendo alusão à Constituição dos Estados Unidos, sublinha o seu predicado utilitarista, expresso no propósito de promover incentivos aos esforços da

⁸² No original: “By granting exclusivity to creators, the theory goes, intellectual property law enables them to profit from their work, thereby creating an incentive for them to create” (ROSENBLATT, 2011, p. 317).

produção intelectual, com vistas ao benefício da sociedade. Em consonância com tal autor, “a ressalva que se pode fazer a esta abordagem da teoria utilitarista está no fato de entender-se que tal teoria possui uma base mais econômica do que social”.

No contexto particular do *copyright* nos Estados Unidos, Pfohl (2001, p. 29-30) é cétilica quanto à utilização do argumento da recompensa como fundamento da proteção. Segundo critica a autora, os designers usualmente concentram-se na necessidade de que sejam recompensados pelo trabalho realizado, devido ao tempo e ao esforço investidos na criação de uma tipografia; “no entanto, os tribunais americanos não reconhecem a teoria do ‘suor na testa’ da propriedade intelectual”⁸³. Em outras palavras, a autora acredita que não é o merecimento que fundamenta a concessão da proteção em tal ordenamento jurídico.

Para Barcellos (2006, p. 28) a Constituição da República Federativa do Brasil – CF expressa preponderância da teoria utilitarista, mas associada com a teoria que designa “do plano social”⁸⁴, a qual, apesar de possuir base similar, difere “na sua tentativa de analisar visões de uma sociedade desejável mais rica do que os conceitos de *social welfare* analisados pelos utilitaristas”. Sumariza o autor:

Se o mandamento constitucional específico (art. 5º, XXIX) vincula a proteção da propriedade industrial ao interesse social e desenvolvimento econômico e tecnológico do País, há sentido em justificar, de forma preponderante, o direito sobre determinada marca, patente ou desenho industrial por serem resultantes dos frutos do trabalho do seu criador? A resposta alcançada através deste trabalho é no sentido de que, apesar de parecer injusto o não reconhecimento da teoria do trabalho como pilar fundamental do sistema de propriedade industrial, a visão e objetivos do constituinte originário vão além da justiça individual, buscando o bem-estar e o alcance da coletividade, uma justiça que vai além das barreiras da pessoa considerada individualmente (BARCELLOS, 2006, p. 154).

⁸³ No original: “(...) typeface designers need to consider a change in their strategy if their protection campaign is to succeed. Designers often focus on need to reward people for the work they put into their designs as a primary reason for protection of font. Over and over again, designers discuss investment of time and labor that goes into creating a typeface design. However, American courts do not recognize the ‘sweat of the brow’ theory of intellectual property protection” (PFOHL, 2001, p. 29-30).

⁸⁴ “Fisher assevera que a quarta teoria (teoria do plano social) também é encontrada nos esforços para aprimorar a visão de uma cultura justa e atrativa em quase todas as leis de propriedade intelectual, citando como exemplo os recentes debates a respeito dos direitos de propriedade intelectual na internet. Acrescenta-se a isso que esta visão da teoria do plano social pode ser estendida para outras problemáticas atuais como as patentes envolvendo medicamentos e soluções biotecnológicas, a proteção jurídica dos programas de computador, a mudança de enfoque protetor das marcas como benéfico para os consumidores e não apenas como defesa de um direito individual do proprietário, dentre muitas outras questões atuais que tem demandado uma análise cuidadosa dos direitos de propriedade intelectual sob uma perspectiva do plano social. (...) a quarta teoria (teoria do plano social), de acordo com Fisher, traria dificuldades para a escolha das diversas possibilidades de resposta à pergunta: ‘Que tipo de sociedade nós devemos buscar através de ajustes nas leis de direitos autorais, patentes e marcas?’? Algumas possíveis respostas são exploradas por Fisher, tais como: ‘Justiça social aos consumidores; uma cornucópia de informações e ideias; uma tradição artística rica; justiça distributiva; democracia semiótica; sociabilidade; respeito’. Como a teoria do plano social deixaria questões em aberto a serem determinadas pelo contexto cultural e pelos casos individualmente considerados (casos concretos), Fisher entende que a visão social por ela mesma não fornece um guia acabado” (BARCELLOS, 2006, p. 31-40).

Na Alemanha, Dissmann (2019, p. 27-28) sustenta que uma abordagem coletivista dos direitos autorais estaria avançando, na qual esse regime de proteção visaria a proporcionar benefícios ao bem comum, aumentando a eficiência da sociedade; em consonância com essa perspectiva, os direitos autorais baseiam-se “na política de mercado e em aspectos econômicos, uma vez que se tornou um componente do direito comercial”⁸⁵.

Segundo pensa Rosenblatt (2011, p. 336), a recompensa pecuniária não é necessariamente o estímulo mais forte para que as pessoas criem: “embora a cópia possa privar os criadores individuais da receita de licenciamento, eles persistem em criar sem a recompensa da exclusividade legalmente imposta”⁸⁶. A autora sustenta que variáveis como o desejo de reconhecimento ou pertencimento a uma comunidade podem ser tão ou mais instigantes que as hipotéticas perspectivas de retorno financeiro decorrentes da exclusividade legal.

Manfredi (2011, p. 851) sustenta que o argumento do incentivo era inaproveitável na era dos tipos móveis metálicos, porque não havia um mercado consumidor para os produtos (muito em linha com a posição sustentada por Grau-Kuntz na citação reproduzida anteriormente, de que sem a existência de um mercado econômico os traços do direito exclusivo não fariam sentido). Diz Manfredi: “o incentivo para criar uma tipografia era presumivelmente que a tipografia fosse incorporada em uma fonte para uso em sua prensa de impressão”⁸⁷, uma vez que “os fundidores de tipos eram normalmente os próprios impressores”.

Manfredi (2011) ainda propõe que era, então, improvável que o designer pudesse lucrar mais de uma vez com a venda de uma dada tipografia, de maneira que a proteção dessas criações simplesmente não suscitava embates. Contudo, é justamente a emergência de um mercado consumidor para a tipografia que justifica tais embates na atualidade, haja vista que os retornos prospectivos da venda ou do licenciamento de fontes passaram a representar um forte incentivo para os designers criarem⁸⁸.

⁸⁵ No original: “Hiernach besteht der Zweck des Urheberrechts darin, die Bedürfnisse der Allgemeinheit nach kulturellen Gütern zu befriedigen und somit der Gesellschaft einen Nutzen zukommen zu lassen, da das Erreichen eines Maximums an Bedürfnisbefriedigung als gesellschaftlich wünschenswerter Idealzustand erachtet wird. Das Urheberrecht dient folglich der Effizienzsteigerung der Gesellschaft und basiert auf dem Nutzen für das Gemeinwohl. Der Zweck des Urheberrechts besteht nach dieser Auffassung in einer an marktpolitischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten ausgerichteten Zielsetzung, da es sich zu einem Bestandteil des Wirtschaftsrechts entwickelt hat” (DISSMANN, 2019, p. 27-28).

⁸⁶ “Although copying may deprive individual creators of licensing income, they persist in creating without the reward of legally enforced exclusivity” (ROSENBLATT, 2011, p. 336).

⁸⁷ No original: “In the pre-digital typeface industry, protection of typeface designs after dissemination added little, if any, incentive to design new typefaces. In the earliest days of typeface design, typefounders were usually their own printers. Their incentive to design a typeface was presumably so that the typeface could be incorporated into a font for use on their printing press. Since there was no market for typeface designs, sale of the design could not have been a motivating factor in the design of the face. Even as late as 1968, the market for typeface designs in the printing industry was relatively small. (...) Since it was highly unlikely that a typeface designer could profit from the sale of a particular design more than once, if at all, protection against copying of the design would have provided little incentive to create” (MANFREDI, 2011, p. 851-852).

⁸⁸ No original: “The primary factor lacking in the pre-digital era for incentivization as a justifiable theory for intellectual property protection was a market for copies of typeface designs (...). If a typefounder who creates a typeface that becomes

Já a teoria do contrato tácito funda-se na noção de que, conferindo direitos exclusivos temporários aos autores que deem conhecimento de suas criações, promove-se o progresso técnico – e artístico, frise-se – da sociedade (MACHLUP; PENROSE, 1950). “Na ausência de proteção contra imitação imediata de novas ideias tecnológicas, um inventor manterá sua invenção em segredo. O segredo morrerá com ele, e a sociedade perderá, assim, a nova arte” (MACHLUP; PENROSE, 1950, p. 10)⁸⁹. Por esta razão, afirmam (MACHLUP; PENROSE, 1950), esta é usualmente formulada como a teoria do contrato social – ou contrato tácito, como prefere Cerqueira (1982):

Ainda sob o aspecto do privilégio, outra doutrina considera o monopólio do autor como resultado de um contrato com a sociedade: o direito de reprodução ou exploração exclusiva concedido ao autor ou inventor deixa de ser um odioso monopólio, conferido pelo soberano, ou simples recompensa outorgada pela lei, para se transformar em monopólio ou privilégio legítimo, resultante de tácito contrato entre a sociedade e o autor (CERQUEIRA, 1982, p. 82).

Cerqueira considera esta doutrina como relevante ao terreno das invenções, pois consubstanciaria uma troca entre a divulgação do segredo da invenção e o monopólio temporário conferido pelo Estado. Todavia, o tratadista contesta o artificialismo do que intitula “ficação do contrato tácito”, cuja ideia teria sido introduzida pela doutrina “unicamente para justificar a classificação do direito de autor entre os direitos de obrigação” (CERQUEIRA, 1982, p. 84).

Em última análise, pode-se dizer que a teoria do contrato tácito visa ao enriquecimento do domínio público, mesmo que indiretamente, dada a temporalidade do direito, que eventualmente se extingue. Guedes (1982, p. 499) relaciona essa temporalidade à utilidade de promoção cultural das criações protegidas e exprime a ideia de que o “tesouro cultural e social de um povo” é um elemento da produção de novas obras:

É atendendo à função social da obra intelectual e à sua particular utilidade de promoção cultural para todos os membros da sociedade que a lei determina que ao fim de um certo período de tempo se extingam os direitos exclusivos que sobre ela incidiam e a coletividade passe a exercer os seus direitos sem qualquer limitação. De resto a obra não foi criada *ex nihilo* mas sim com a coparticipação de todo o tesouro cultural e social de um povo, e é justo que aquilo que veio do patrimônio cultural de um povo volte a ingressar nesse patrimônio (GUEDES, 1982, p. 499).

popular is able to capitalize on that popularity by selling the design directly, or by licensing it to a font purveyor, then that potential sale becomes a strong incentive to create new typeface designs” (MANFREDI, 2011, p. 857).

⁸⁹ No original: “In the absence of protection against immediate imitation of novel technological ideas, an inventor will keep his invention secret. The secret will die with him, and society will thereby lose the new art” (MACHLUP; PENROSE, 1950, p. 10).

O domínio público é central ao argumento de Guedes (1982). Segundo defende a FGV (2011, p. 37), “o ser humano cria a partir de obras alheias, de histórias conhecidas, de imagens recorrentes (...) criar um novo trabalho envolve pegar emprestado ou criar a partir de trabalhos anteriormente existentes, bem como adicionar expressão original a eles”⁹⁰.

Manfredi (2011) contextualiza a questão no design:

Quando o design de tipos era uma arte relativamente nova, o domínio público era necessariamente pequeno. As únicas fontes a que o fundidor de tipos podia recorrer eram os poucos designs já existentes – se ele pudesse ao menos localizar amostras desses designs – e manuscritos escritos à mão. Não só havia poucos designs de tipos no domínio público na era pré-digital, mas a variedade potencial de designs de tipos também não era grande (MANFREDI, 2011, p. 855)⁹¹.

Norteando-se nos números encontrados em Fry (2010), constata-se que o panorama do mercado atual é radicalmente distinto, com milhares de tipografias no domínio público. Se na era pré-digital a ausência de proteção beneficiou a produção tipográfica, devido às escassas referências de uma atividade então nascente, hoje a internet franqueia o acesso de designers a um manancial de ideias e conceitos nunca antes visto. Com a maturidade do fazer tipográfico, Manfredi (2011) acredita ter chegado a hora de oferecer proteção mais incisiva à tipografia.

O segundo grupo abarca teorias que possuem fundamentação jus-filosófica, notadamente a teoria do direito natural e a do direito de personalidade. A primeira das duas pressupõe que o homem tem um direito natural à propriedade das suas próprias ideias: “sua apropriação por outros deve ser condenada como roubo. A sociedade é moralmente obrigada a reconhecer e proteger este direito de propriedade. A propriedade é, em essência, exclusiva” (MACHLUP; PENROSE, 1950, p. 10)⁹². Na base do direito natural encontra-se a teoria do fruto do trabalho (*labor theory of property*) do inglês John Locke; Alves e Pontes (2009, p. 9872) declaram que a teoria do direito natural “baseia-se no argumento de que o autor possui um direito de propriedade sobre sua obra que é inerente à própria criação, porque ao mesmo seria assegurada a propriedade sobre o fruto de seu labor”.

⁹⁰ Obras de Walt Disney, por exemplo, inspiraram-se na adaptação de obras de outros escritores: “‘Branca de Neve e os Sete Anões’ é baseado em uma história dos Irmãos Grimm; ‘Pinóquio’, em Carlo Collodi; ‘Dumbo’, em Helen Aberson; ‘Bambi’, em Felix Salten; ‘Alice no País das Maravilhas’, em Lewis Carroll; ‘A Pequena Sereia’, em Hans Christian Andersen” (FGV, 2011, p. 37).

⁹¹ No original: “When typeface design was a relatively new art, the public domain was necessarily small. The only sources a typefounder had to draw from were the few designs already in existence—if he could even locate samples of those designs—and handwritten manuscripts. Not only were there fewer typeface designs in the public domain in the pre-digital era, the potential variety in typeface designs was also not as great” (MANFREDI, 2011, p. 855).

⁹² No original: “Their appropriation by others must be condemned as stealing. Society is morally obligated to recognize and protect this property right. Property is in essence exclusive” (MACHLUP; PENROSE, 1950, p. 10).

O problema fundamental de Locke é explicar como a propriedade nasce sem que haja o consentimento dos indivíduos. (...) O início do raciocínio de Locke é o mesmo encontrado em Grotius e Pufendorf, de que tudo que existe na terra foi dado ao homem para confortar e suportar o seu ser. Os direitos no estado da natureza não são inicialmente *direitos de propriedade*, mas *direitos de uso* e, portanto, direitos *não exclusivos*. (...) No *common* ou estado da natureza, os indivíduos possuem, inicialmente, o direito ao uso comum (...) a apropriação é inquestionável ao próprio indivíduo que trabalhou sobre os objetos se o seu trabalho não ocasione a desvalorização significativa do *common*, e outros possam continuar a trabalhar sobre o mesmo (ALVES; PONTES, 2009, p. 9877-9878).

Palmer (1990) assenta a teoria lockeana em três pilares: i) é o trabalho agregado sobre algo que legitima a propriedade; ii) aquele que retirou do *common* os elementos para seu aperfeiçoamento, deixando o suficiente para que outros façam o mesmo, não deve interferir no fruto do trabalho de terceiros⁹³; iii) é o trabalho que diferencia o valor de todas as coisas.

Reconduzindo-se, em termos gerais, esses postulados para a propriedade intelectual, aquele que se utiliza do *common* (domínio público, onde as ideias se situam), trabalhando sobre o mesmo (transformação das ideias em expressão), adquire para si, por seu esforço pessoal, uma propriedade intangível, que não pode ser tocada por outrem, na medida em que prejudicaria seu próprio trabalho, agregado ao *common* (ALVES; PONTES, 2009, p. 9878).

“Assim, dentro de uma perspectiva lockeana, a propriedade privada individual é um movimento da esfera do coletivo para o privado. O mecanismo que promove este movimento é o trabalho, criando uma corrente de um polo a outro” (ROCHA, 2008, p. 44). Rocha propõe que ao imputar ao trabalho a origem da propriedade, a teoria permite fazer uma correspondência entre a propriedade intelectual e a propriedade dos bens materiais – “mais ainda, esta invoca a ideologia liberal de que a propriedade é um direito natural, justificada como decorrente da necessidade de o ser humano atingir a sua finalidade natural – prover não só a sua subsistência, mas a sua felicidade e bem-estar social” (ROCHA, 2008, p. 44).

Porto (2015) entende ser outra a racionalidade do sistema, argumentando que o regime de exclusão da propriedade intelectual é uma criação artificial oriunda não do direito natural, mas da lei. Pensamento análogo sustenta Grau-Kuntz (2009, p. 13) ao afirmar a “impossibilidade de querer encontrar na natureza a legitimação da garantia de exclusividade”. Segundo discorre a autora, “o direito sobre bens intelectuais não tem nada de ‘natural’; pelo contrário, ele é o resultado de uma intervenção do Estado na natureza das coisas”.

⁹³ Como descrevem Alves e Pontes (2009, p. 9878), “se o *common* resta inalterado substantivamente, permitindo com que as pessoas ainda possam se apropriar, pelo emprego do trabalho, de outros objetos que não a propriedade de outrem, nada deve obstar a concessão de propriedade”.

Cerqueira (1982, p. 72) caracteriza os direitos relativos à propriedade industrial como direitos privados patrimoniais fundados no direito natural, de sorte que “se considerarmos os direitos intelectuais como simples criação da lei, conforme sustentam alguns autores, lícito será ao legislador suprimi-los, deixar de reconhecê-los ou modifica-los de modo essencial”. E arremata: “o direito de autor e de inventor é um direito privado *patrimonial*, de caráter *real*, constituindo uma propriedade *móvel*, em regra *temporária* e *resolúvel*, que tem por objeto uma coisa ou bem *imaterial*; denomina-se, por isto, *propriedade imaterial*, para indicar a natureza de seu objeto” (CERQUEIRA, 1982, p. 130).

Entretanto, como advertem Rocha (2008) e Barcellos (2006), a teoria do direito natural demonstra vulnerabilidades, especialmente no domínio das patentes, pois na hipótese de uma mesma criação ter sido realizada de modo independente por duas pessoas, somente a uma caberá o direito exclusivo de utilizar, dispor ou fruir da produção intelectual. À outra pessoa, não obstante o trabalho realizado, não se concederá a proteção, colocando em cheque a teoria de que todo homem tem um direito natural sobre os frutos de seu trabalho:

A teoria do trabalho também apresentaria problemas de ser aplicada isoladamente em relação ao atual sistema *first to file* que impera na maioria dos países, de modo que mesmo que ficasse comprovado que duas pessoas desenvolveram a mesma criação referente a uma marca, patente ou desenho industrial ao mesmo tempo, terá direito àquela criação apenas aquele que primeiro providenciar o pedido de marca, patente ou desenho industrial no órgão competente. A teoria do trabalho aplicada puramente diria que ambos teriam o direito ao fruto do seu trabalho, não sendo razoável que somente um deles obtenha o direito de proteção e exploração legal (BARCELLOS, 2006, p. 38).

Ademais, nem todo trabalho realizado origina necessariamente um direito de propriedade; a rigor as legislações de propriedade industrial e direitos autorais excluem determinadas criações de seu espectro de cobertura. Há inclusive as que não recebem qualquer proteção – as criações técnicas que não atendem os rigorosos requisitos do sistema de patentes e, ao mesmo tempo, não possuem elementos artísticos que as permitam adentrar os regimes de proteção dos desenhos industriais e direitos autorais. A despeito do trabalho realizado, o inventor ou autor não deterá a propriedade da criação, opostamente ao expresso na teoria em causa.

Já a teoria do direito de personalidade, conforme o próprio nome sugere, fundamenta a propriedade intelectual na personalidade da pessoa criadora. Em conformidade com Silveira (2012, p. 93-94), “entendem muitos autoralistas ser o direito de autor, por sua própria natureza, um direito de personalidade, constituindo a obra extensão do espírito que a verte, algo integrante da pessoa do autor, o próprio autor presente em projeção sua”.

Analisando as implicações da teoria do direito de personalidade no design de tipos, Manfredi (2011) assinala duas variáveis que reforçariam a necessidade de atribuição de proteção e autoria na era digital: primeira, o fato de haver uma infinidade de designers em atividade no mercado, atraídos pela facilidade de criação, o que potencialmente se traduz no maior anonimato do criador, que, sem renome, permanece vulnerável a imitadores; e segunda, a facilidade de distribuição, que acaba por acentuar a vulnerabilidade provocada pelo anonimato, já que os tipos são frequentemente comercializados por intermediários, como fundições.

Barcellos (2006, p. 28) destaca que a doutrina dos direitos de personalidade tem maior tradição e influência na Europa, sendo menos profusa nos Estados Unidos. O autor admite que, distintamente do que se constata quanto às patentes, os desenhos industriais e as marcas, a teoria em questão tem incidência decisiva nas obras tuteladas pelos direitos autorais no ordenamento jurídico brasileiro: “nesse ponto, é nítida a influência romano-germânica dessa teoria, na qual existem direitos que nem o próprio autor poderia abdicar, cuja influência está nitidamente marcada em nossa legislação de direitos autorais”.

Ao explicar no que consiste a doutrina que contesta o direito natural e a interpretação de que é o trabalho que origina a propriedade, Cerqueira (1982, p. 89-94) explica que “o direito de autor, tendo fundamento no direito de personalidade, só eventualmente pode assumir caráter patrimonial, como elemento acessório”. O homem teria na realidade um direito puramente pessoal – um direito de personalidade – sobre as suas criações do espírito; no entanto, o autor frisa que “o sujeito e o objeto do direito identificam-se, pois o autor é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do direito, o que é contrário à natureza das coisas e ao senso jurídico”.

Os direitos de personalidade tiveram grande impacto sobre os direitos autorais. Conforme pensa Pozzo (2006, p. 12): “a ligação que o autor tem com sua obra confere-lhe um direito moral que é, de fato, um direito pessoal. É também um direito de explorar economicamente sua obra de todas as formas possíveis, um direito de uso econômico, o qual é um direito patrimonial”⁹⁴. Tal juízo não é unânime na doutrina; Grau-Kuntz (2012), por exemplo, qualifica as faculdades morais do autor como um produto da valorização e exaltação do trabalho individual existente no ordenamento jurídico:

Em outras palavras, se o vínculo pessoal entre autor e obra é fático, porque uma criação pressupõe alguém que a produza, seu valor jurídico não se encontra na relação entre criador e criação, mas antes na estrutura valorativa em que essa relação está inserida. O elemento da individualidade só ganha relevância para o Direito de Autor

⁹⁴ No original: “The bond the author has on his work confers him a moral right that is indeed a personal right. It is also a right to exploit economically his work in all possible ways, a right of economic use, which is a patrimonial right” (POZZO, 2006, p. 12).

sob a perspectiva estrutural descrita e em contraposição a uma estrutura de valoração do coletivo. Como consequência da posição adotada, não posso ver no chamado direito moral de autor um direito de natureza pessoal, de personalidade ou personalíssimo. O direito moral de autor desponta, ao contrário, como um reflexo de um valor jurídico situado na base de nosso ordenamento jurídico: valorização e exaltação do trabalho individual (GRAU-KUNZT, 2012, p. 38).

Palmer (1990) critica a noção de que existiriam laços indissolúveis entre autor e obra, porquanto a exteriorização da última pelo primeiro lhe investiria de objetividade, e a partir desse instante a obra não mais dependeria de seu genitor, mas da audiência, que lhe permitiria a existência continuada⁹⁵. Partindo desta premissa, no mesmo passo, defende que os direitos de integridade da obra (frequentemente descritas como faculdades morais) visariam não à proteção do autor, mas à da audiência, logo, a alteração do texto de *Hamlet* não prejudicaria o seu autor, William Shakespeare, mas aqueles que consumissem a obra distorcida⁹⁶.

Na opinião de Cerqueira (1982) o núcleo da proteção autoral é o caráter patrimonial do direito de reprodução, o que seria inconciliável com um fundamento de proteção baseado exclusivamente no direito pessoal ou de personalidade. Rocha (2008, p. 50) manifesta-se analogamente: “tão somente a ideia de personalidade não responde satisfatoriamente como justificativa à existência de outras restrições imponíveis a terceiros”, exemplificando adiante: “na linha de raciocínio dessas teorias, os artistas que realizassem performances de canções ou expressões coreográficas criadas por outros artistas teriam propriedade sobre sua interpretação, não devendo nada aos autores originais, pois se estaria diante uma nova propriedade”.

Barcellos (2006, p. 32) é da opinião de que “reconhecer a aplicação isolada de uma teoria em todo o sistema de propriedade intelectual representa uma tentativa infrutífera e desaconselhável de simplificação desse direito *sui generis* de propriedade” e defende que os direitos de propriedade intelectual são mais bem explicados pela conjugação de diferentes teorias.

Palmer (1990, p. 848) destaca que direitos de propriedade intelectual baseados na personalidade carecem das “reivindicações ontológicas especiais dos direitos pessoais para artistas”, quando associados, por exemplo, a processos de manufatura ou algoritmos: “o cientista

⁹⁵ No original: “As their foundation, personality-based theories of intellectual property suffer from confusion about the ontological status of ideal objects and their relationship to their creators. (...) Two senses of dependence are confused by advocates of personality-based intellectual property theories: the dependence of the art work on a human agent or agents for its *creation*, and the dependence of that same work on a human agent or agents for its continued existence” (PALMER, 1990, p. 843-844).

⁹⁶ No original: “If rights do exist to enjoy works unaltered from their original state, they inhere, as Kant noted, not in the artist (or author), but in the audience. A publisher who passed off as Shakespeare’s *Hamlet* a work that was missing the soliloquy would be defrauding the audience; he would not be doing any harm to the personality of the late Mr. Shakespeare” (PALMER, 1990, p. 848).

pode exercer sua liberdade em suas descobertas, o inventor em suas invenções, mas a personalidade de nenhum deles é prejudicada quando seus resultados são postos em novos usos”⁹⁷.

Cerqueira (1982, p. 98) já notara que “uma vez revelada e posta em prática, [a invenção] adquire vida autônoma, independente do inventor, do qual se desliga inteiramente, e cujo nome, muitas vezes, cai na mais completa obscuridade”. Ademais, aprofundando a diferenciação entre as invenções e as obras literárias e artísticas, explica que “não pode também o inventor impedir, com o fim de resguardar a sua personalidade e a integridade de sua concepção, que o seu invento seja modificado e aperfeiçoadado por qualquer pessoa”.

Descritas as teorias da propriedade intelectual, discutem-se agora os regimes de proteção de forma, ou seja, os regimes de proteção incidentes sobre as características visuais formais de uma criação, quais sejam: os desenhos industriais e os direitos autorais. A seguir, em preparação para a discussão que será travada sobre a proteção dos tipos no capítulo subsequente, apresentam-se os referidos regimes de proteção com maior detalhamento.

3.2 OS REGIMES DE PROTEÇÃO

Antes de adentrar a descrição dos regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais, é necessário fazer certas distinções quanto à técnica jurídica que embasa os sistemas jurídicos ocidentais. Esse esclarecimento auxiliará a melhor interpretação dos conceitos que serão trabalhados no restante deste capítulo e no próximo.

Ascensão (1976, p. 16) descreve o sistema jurídico ocidental a partir de uma base “ideologicamente tripartida”, ou seja, formada por três elementos ideológicos: o primeiro deles é o humanismo, proveniente da herança grega sobre a qual esse sistema assenta-se; o segundo elemento é o cristianismo, que viria a mesclar-se com a herança grega que se espalharia através do império romano, atingindo todos os países da Europa; e o terceiro elemento é o capitalismo, favorecido pelo desenvolvimento técnico a partir da Revolução Industrial.

Nesse sistema jurídico ocidental, o autor identifica dois subsistemas a partir da técnica jurídica empregada em cada um: de um lado, discerne o subsistema romanístico (também denominado continental, de direito civil ou *civil law*, de direito escrito ou romano-germânico);

⁹⁷ No original: “Personality-based intellectual property rights attaching to manufacturing processes or algorithms lack any of the special ontological claims of personal rights for artists; the scientist may realize his freedom in his discoveries, the inventor in his inventions, but the personality of neither is harmed when their results are put to new uses” (PALMER, 1990, p. 848).

de outro lado, ele discrimina o subsistema anglo-americano (também chamado anglo-saxão ou de *common law*) (ASCENSÃO, 1976, p. 17). De acordo com esse autor, o subsistema romântico foi bastante influenciado pelo direito romano.

Nesse subsistema, encontrado em diversos países da Europa (entre eles a Alemanha) e da América Latina (como o Brasil), “a lei ocupa indiscutivelmente o lugar cimeiro: ao ponto de em todos os países ter havido a tendência de confundir direito e lei”; a jurisprudência subordina-se à lei, ao passo que os costumes ocupam lugar modesto como fonte de direito (ASCENSÃO, 1976, p. 18). Conforme a FGV (2011, p. 26): “ao contrário do sistema anglo-americano (de *copyright*), que se pauta pela análise do caso concreto e valoriza mais acentuadamente as decisões judiciais, nossa lei, de tradição romano-germânica, tenta prever todas as hipóteses legais em que determinada situação possa vir a se enquadrar”.

Já no subsistema anglo-saxão, predominante na Inglaterra e na América do Norte, “a jurisprudência ocupa uma posição predominante. As decisões dos tribunais formam nestes países a base de toda a ordem jurídica”. Nesse subsistema funciona a regra do *precedent rule*, segundo a qual “o precedente fixado pelos tribunais superiores é vinculativo para os tribunais inferiores: terão de decidir os casos futuros da mesma maneira” (ASCENSÃO, 1976, p. 20). O autor assim detalha as diferenças entre os dois subsistemas:

Que razões justificarão este grande predomínio da jurisprudência sobre a lei? Ele deriva, não só do empirismo do povo britânico, como das suspeitas que ele sustenta em relação à lei. A lei aparece-lhe como a arma preferida dos tiranos, enquanto que a proclamação de um conjunto estável de princípios lhe traz a melhor barricada contra as arbitrariedades do poder. É curioso observar que, no continente [i.e. no subsistema romanístico ou continental], preocupações idênticas levaram a soluções diametralmente opostas. A lei, com a sua generalidade, é exaltada; a definição de princípios que esta traz limita o poder, que terá de se orientar por uma ordem já determinada (ASCENSÃO, 1976, p. 22-23).

O sistema de propriedade intelectual de cada país articula-se com a técnica jurídica ali empregada; consequentemente, até mesmo a suscetibilidade de proteção de determinado bem jurídico deve ser analisada sem perder de vista as características do subsistema em que as relações são travadas. Isso fará mais sentido à medida que os regimes de proteção tiverem suas características destrinchadas e analisadas. Na próxima seção, será apresentado o sistema de propriedade intelectual internacional e a sua bipartição em dois grandes grupos de direitos; em seguida, serão discutidos os regimes de proteção dos desenhos industriais e direitos autorais.

3.2.1 A ESTRUTURA DAS CONVENÇÕES INTERNACIONAIS

Suthersanen (1999, p. 14) aduz que as diferentes características atribuídas aos direitos autorais e às patentes (neste ponto o raciocínio da autora pode ser extrapolado de “patentes” para “propriedade industrial”) devem-se à estrutura pré-existente representada pela CUP e pela CUB⁹⁸, o que também defende Reichman (1994). Estas duas convenções lançaram as bases do sistema internacional de direitos de propriedade intelectual contemporâneo. O Brasil é um dos signatários originais da CUP (BARBOSA, 1980), tendo aderido à CUB em 1922 (FGV, 2011). “Estas convenções representaram um consenso normativo que evoluiu a partir de abordagens de diferentes países ao problema de equilibrar incentivos para criar contra o interesse público na livre concorrência” (REICHMAN, 1994, p. 2435)⁹⁹.

Barbosa (1980) assim historia o surgimento da CUP:

Em 1873, a Áustria promoveu uma exposição internacional; deveriam os expositores apresentar seus novos inventos. Os Estados Unidos, porém informaram ao governo austríaco que não iriam apresentar seus inventos porque não haveria para eles, proteção. Não estava ainda criado o Sistema Internacional de Patentes e não havia, à época, sequer um sistema específico de proteção dos inventos remetidos às exposições internacionais. O protesto do Governo americano gerou, ou, pelo menos, alimentou o argumento dos industriais e dos advogados em favor de um Tratado Internacional que instituísse um Sistema Internacional de proteção à tecnologia. Para levar a cabo tal projeto, promoveu-se, 1878, uma Conferência em Paris e, 1880, começou a parte substantiva das discussões que veio gerar, em 1883, a Convenção de Paris (BARBOSA, 1980, p. 2).

Também Houssaye (2020a, p. 66-67) aborda a questão das exposições internacionais: segundo a autora, após o congresso da propriedade industrial em Viena, em 1873, no qual os países participantes foram aconselhados a protegerem suas invenções por meio de legislações nacionais, organizou-se o congresso de Paris, em 1878, em paralelo à 4ª Exposição Universal francesa, quando a ideia de uma convenção internacional sobre a matéria foi aventada:

Fruto desses esforços, foi elaborada, em 1883, a Convenção da União¹⁰⁰ de Paris para 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 territorial

⁹⁸ No original: “Both the copyright and patent approaches and their characteristics are also partly due to the pre-existing bipolar structure of intellectual property rights as represented by the Paris Convention for the Protection of Industrial Property and the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works” (SUTHERSANEN, 1999, p. 14).

⁹⁹ No original: “These Conventions represented a normative consensus that evolved from different countries’ approaches to the problem of balancing incentives to create against the public interest in free competition” (REICHMAN, 1994, p. 2435).

¹⁰⁰ “O que é a União? Tal mecanismo de Direito Internacional Público, concebido nos meados do século passado, se traduz como um território comum de Direito. No território da União vigeria um só Direito” (BARBOSA, 1980, p. 3).

alidade e o direito à reivindicação de prioridade da data de um depósito realizado nos países membros da Convenção (HOUSSAYE, 2020a, p. 68).

“A proteção da propriedade industrial tem por objeto patentes, modelos de utilidade, desenhos industriais, marcas de fábrica, marcas de serviço, nomes comerciais, indicações de procedência ou denominações de origem e a repressão à concorrência desleal” (OMPI, 1979, p. 2)¹⁰¹. Embora o nome da Convenção dê a entender uma aplicação estritamente industrial, sua aplicação é extensiva “às indústrias agrícolas e extractivas e a todos os produtos manufaturados ou naturais, por exemplo, vinhos, grãos, folhas de tabaco, frutas, gado, minerais, águas minerais, cerveja, flores e farinha” (OMPI, 1979, p. 2)¹⁰².

Quanto à CUB, Paranaguá e Branco (2009) explicam que o seu surgimento em 1886 ocorreu com a finalidade de definir padrões mínimos de proteção dos direitos sobre as obras do domínio literário e artístico. “A convenção impôs verdadeiras normas de direito material, além de instituir normas reguladoras de conflitos” e continua servindo de matriz para a elaboração das legislações nacionais na matéria (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 17).

De acordo com a FGV (2011, p. 29), “o Brasil aderiu a ela [CUB] apenas em 1922, sendo que seu texto atual encontra-se em vigor em nosso país por força do Decreto 75.699 de 06 de maio de 1975”. A CUB surgiu em resposta à necessidade de proteção de obras literárias e artísticas em um mundo que começava a globalizar-se:

O aperfeiçoamento técnico, incessantemente empreendido, dos meios de reprodução e utilização das obras, tal como o desenvolvimento, cada vez mais necessário, do intercâmbio cultural entre os países, requerem com efeito que o direito de autor seja protegido não só em virtude da legislação nacional mas também e sobretudo no plano internacional. A Convenção de Berna prossegue este objetivo ao permitir que, em cada um dos países membros, as obras emanadas de um deles sejam tratadas como as nacionais, e que os autores beneficiem, sem dependência da menor formalidade, desse tratamento nacional e de um mínimo de proteção (OMPI, 1980a, p. 5).

Basso (2007, p. 496) destaca que “o Sistema de Berna foi profundamente influenciado pela doutrina francesa do *droit d'auteur* que, por sua vez, tem como fundamentos básicos a doutrina do *direito natural*”. No entanto, devido à controvertida natureza dos direitos autorais, Alves e Pontes (2009, p. 9886) frisam que a CUB “evita empregar os termos *monopólio* ou

¹⁰¹ “Article 1. [Establishment of the Union; Scope of Industrial Property] (2) The protection of industrial property has as its object patents, utility models, industrial designs, trademarks, service marks, trade names, indications of source or appellations of origin, and the repression of unfair competition” (OMPI, 1979, p. 2).

¹⁰² “Article 1. [Establishment of the Union; Scope of Industrial Property] (3) Industrial property shall be understood in the broadest sense and shall apply not only to industry and commerce proper, but likewise to agricultural and extractive industries and to all manufactured or natural products, for example, wines, grain, tobacco leaf, fruit, cattle, minerals, mineral waters, beer, flowers, and flour” (OMPI, 1979, p. 2).

direito exclusivo, assim como o termo *propriedade intelectual*, limitando-se prudentemente a falar em ‘proteção das obras literárias e artísticas’”.

O limite definitivo entre a propriedade intelectual e o comércio consolidou-se nos anos 1990, conforme elucida FGV (2011) ao relatar a assinatura do TRIPS:

Com a criação da OMC — Organização Mundial do Comércio, nos anos 1990, surgiu o Acordo TRIPS (*Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*), que tinha por objetivo central (i) completar as deficiências do sistema de proteção à propriedade intelectual gerido pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) e (ii) vincular, definitivamente, a propriedade intelectual ao comércio internacional. O TRIPS entrou em vigor no Brasil por meio do Decreto 1.355, de 30 de dezembro de 1994 (FGV, 2011, p. 29).

De acordo com Barcellos (2006, p. 12), se a CUP “mostra-se como uma Convenção mais romântica e sem vinculação comercial direta”, o TRIPS é “o marco internacional do reconhecimento da vinculação direta dos direitos de propriedade intelectual com o comércio”. Nesse sentido, observa-se que o preâmbulo do TRIPS evidencia seu intento de reduzir os obstáculos ao comércio internacional, levando em conta a necessidade de proteção eficaz aos direitos de propriedade intelectual (BRASIL, 1994).

A CUP menciona expressamente os desenhos industriais como propriedade industrial e disciplina que eles devem ser protegidos em todos os países da União (OMPI, 1979)¹⁰³, mas não determina *como* a proteção deve ocorrer (se por registro, patente, direitos autorais ou de outra forma). Analogamente o TRIPS limita-se a prever a proteção dos desenhos industriais (BRASIL, 1994)¹⁰⁴, preservando a autonomia dos seus Membros em definir o regime de proteção mais adequado; ao fixar a proteção dos padrões de tecido, prevê: “os Membros terão liberdade para cumprir com essa obrigação por meio de lei sobre desenhos industriais ou mediante lei de direito autoral” (BRASIL, 1994).

A CUB, embora estabeleça “o princípio da generalidade da proteção em benefício de todas as produções do domínio literário, científico e artístico”, delega às legislações nacionais a tarefa de eleger o regime jurídico aplicável às obras de arte aplicada e a delimitação das condições de sua proteção, tendo reconhecido que a esse respeito as “divergências são num-

¹⁰³ “Article 5quinquies. [Industrial Designs] Industrial designs shall be protected in all the countries of the Union” (OMPI, 1979, p. 6).

¹⁰⁴ “Artigo 25. Requisitos para a Proteção. 1. Os Membros estabelecerão proteção para desenhos industriais criados independentemente, que sejam novos ou originais. Os Membros poderão estabelecer que os desenhos não serão novos ou originais se estes não diferirem significativamente de desenhos conhecidos ou combinações de características de desenhos conhecidos. Os Membros poderão estabelecer que essa proteção não se estenderá a desenhos determinados essencialmente por considerações técnicas ou funcionais. 2. Cada Membro assegurará que os requisitos para garantir proteção a padrões de tecidos – particularmente no que se refere a qualquer custo, exame ou publicação – não dificulte injustificavelmente a possibilidade de buscar e de obter essa proteção. Os Membros terão liberdade para cumprir com essa obrigação por meio de lei sobre desenhos industriais ou mediante lei de direito autoral” (BRASIL, 1994, p. 9).

rosas" (OMPI, 1980a, p. 13; 23-24). Como será elucidado, as obras de arte aplicada não são completamente recepcionadas pelos direitos autorais em diversos países, que reputam o regime de proteção dos desenhos industriais como o mais acertado para sua tutela legal.

Como nenhum dos três acordos firma como deve ser conferida proteção aos desenhos industriais e às obras de arte aplicada, é essencial recorrer à doutrina para que, em leitura articulada com as normas em referência e as legislações nacionais, se possa definir com mais clareza as características de cada regime jurídico e sua eventual aplicabilidade aos tipos.

3.2.2 A INTERFACE ARTE-INDÚSTRIA

A diferenciação entre a propriedade industrial e os direitos autorais pode ser muito difícil, porque existem produções do intelecto humano que podem se candidatar a mais de uma proteção ao mesmo tempo. Uma das possíveis intersecções entre direitos é a existente entre os desenhos industriais e os direitos autorais. A distinção entre eles é necessária, porque as criações tuteladas possuem funções distintas, como será discutido adiante. A temática da cumulação de proteção¹⁰⁵ pelos desenhos industriais e pelos direitos autorais, no entanto, não será debatida nesta pesquisa, dada a sua complexidade.

Malgrado a distinção entre certos tipos de obras imponha-se no presente estudo, deve-se ter em conta que ela nem sempre existiu: segundo relata Suthersanen (1999, p. 4), na Europa anterior ao advento da Revolução Industrial "não havia divórcio entre arte e indústria, com ambas unificadas na teoria e na prática". Para a autora, a distinção entre as belas artes e as artes aplicadas teria se originado em 1648 na Academia Real de Pintura e Escultura de Paris. Ao discorrer sobre as diferentes produções do intelecto humano, Bittar (2008) separa-as em duas categorias, a partir da natureza e/ou do fim a que visam:

Como a atuação do intelecto converge, ou para a satisfação de objetivos estéticos, ou para a produção de bens materiais, de sua exteriorização resultam – conforme anotamos – duas espécies de obras: as de cunho estético e as de cunho utilitário, subme-

¹⁰⁵ Consoante Otero Lastres (2008), a cumulação ocorre quando elementos idênticos de uma criação de forma são protegidos ao mesmo tempo por mais de um regime jurídico. É o que se averigua, por exemplo, com os desenhos industriais e os direitos autorais, capazes de tutelar as mesmas características formais de uma criação. No original: "Se dice que hay 'acumulación' cuando idénticos elementos estéticos de una creación de forma, considerada como conjunto inseparable, son protegidos simultáneamente por varias legislaciones. Porque si en una misma creación unos elementos son protegidos por una ley y otros por otra, no hay protección acumulada, sino protección concurrente. De la misma manera, si el titular de la creación no puede invocar las leyes que la protegen al mismo tiempo, sino primero una y después otra, la protección tampoco es cumulativa, sino sucesiva" (OTERO LASTRES, 2008, p. 229).

tidas, as primeiras, ao regime do Direito de Autor e, as segundas, ao do Direito de Propriedade Industrial. (...) As primeiras atendem a exigências puramente intelectuais (de esteticidade ou de conhecimento). Possuem valor estético autônomo, independentemente de sua origem, de sua destinação ou de uso efetivo. O atributo encerra-se em si mesmo, nas formas criadas (romance, música, pintura, poesia). As segundas têm por objetivo a consecução de utilidades materiais diretas. Apresentam apenas função utilitária. Materializam-se em objeto de aplicação técnica (móveis, máquinas, aparelhos, inventos) (BITTAR, 2008, p. 19-21).

Consoante Otero Lastres (2008, p. 230), a definição do regime de proteção “implica em uma tomada de posição¹⁰⁶ sobre a própria natureza jurídica da figura e repercute extraordinariamente em temas tão importantes como a obrigatoriedade de registro e a duração da proteção”¹⁰⁷. O autor diferencia os desenhos industriais comuns, que seriam passíveis de proteção através da propriedade industrial, dos desenhos industriais artísticos, que poderiam obter proteção igualmente através dos direitos autorais¹⁰⁸.

A diferenciação entre os citados regimes de proteção é importante para Silveira (2012, p. 106), porque o enquadramento da criação como propriedade industrial – no presente contexto, como desenho industrial – pode “significar a perda de qualquer direito em face da divulgação de sua criação antes do pedido de patente ou registro, caso em que qualquer industrial poderá explorar o modelo ou desenho sem necessitar de qualquer autorização do autor, o qual não fará jus a qualquer remuneração”. Para Leite (2014), obras puramente artísticas possuem a finalidade de contemplação, e desenhos industriais visam a tornar a aparência do produto mais atrativa, a fim de que seja vendido no mercado:

Assim, podemos, desde logo, identificar dois tipos de criações intelectuais: 1.º – as obras artísticas, obras de arte pura ou “obras plásticas puramente artísticas”, protegidas pelo direito de autor e que são criações estéticas cuja finalidade, regra geral, é a contemplação. Normalmente só existe um exemplar de cada obra deste tipo, ou um número reduzido de exemplares, sendo consideradas bens culturais pela sociedade. 2.º – os desenhos ou modelos, protegidos pelo direito da propriedade industrial, que são criações estéticas utilizadas pela indústria, no fabrico de produtos em massa, de forma a tornar a sua aparência mais atrativa para o consumidor, aumentando a sua venda no mercado. Quanto a estes dois tipos, não há qualquer dúvida relativamente à sua proteção. O primeiro tipo é protegido pelo direito de autor, o segundo pela propriedade industrial (LEITE, 2014, p. 17).

¹⁰⁶ A natureza jurídica dos direitos de propriedade intelectual é objeto de diversas teorias, como vem sendo demonstrado. No presente estudo não se prioriza uma determinada teoria em detrimento das demais, mas antes se busca apresentá-las, a fim de demonstrar que não se trata de tema pacificado.

¹⁰⁷ No original: “Como decía anteriormente, el punto relativo al sistema de protección es, sin duda, uno de los que puede suscitar mayores discusiones. Entre otras razones, porque la determinación del sistema de protección implica una toma de posición sobre la propia naturaleza jurídica de la figura y repercute extraordinariamente en temas tan importantes como la obligatoriedad del registro o la duración de la protección” (OTERO LASTRES, 2008, p. 230).

¹⁰⁸ No original: “La importancia de deslindar esta figura respecto del diseño ordinario es evidente, ya que el diseño ordinario sólo puede ser protegido por la propiedad industrial, mientras que el diseño artístico es protegible, en todo caso, por la ley de la propiedad intelectual y si reúne los requisitos exigidos por la Ley del Diseño” (OTERO LASTRES, 2008, p. 223).

A distinção a que se refere Leite, como reconhece o próprio autor, embora simples na teoria, pode se revelar intrincada de realizar na prática. Afinal, como discursou Rui Barbosa no Liceu de Artes e Ofícios, em 23 de novembro de 1882, “as linhas de um artefato ordinário podem revelar o dedo de um artista” (BARBOSA, 1948, p. 8-9). Embora o autor não conteste o que designa “unidade superior da arte” (segundo ele, “entre a arte aliada à cultura industrial e as belas-artes não há distinção substancial, não há divisória insuperável, não há heterogeneidade”), reconhece que a cada manifestação artística compete um papel particular:

Na essência, pois, as belas-artes e as artes industriais são duas naturezas homogêneas e homogâmicas. Todavia, não se lhes confundem os papéis. Uma olha a efeitos superiores: é o fim de si mesma; paira independente nas regiões do ideal. A outra tende a esparzir o belo nos hábitos mais frequentes da existência humana. Uma não se entrega, senão a uma família necessariamente mais ou menos limitada de espíritos distintos; a outra não se recusa a ninguém (BARBOSA, 1948, p. 9).

Ao discutir as balizas para determinação da originalidade das obras pertencentes ao domínio dos direitos autorais, Grau-Kuntz (2012) desenvolve o exemplo das *Brillo Boxes*, o qual se mostra pertinente à diferenciação entre desenhos industriais e direitos autorais. A autora faz referência à *Brillo Box*, originalmente uma caixa de sabão, ou seja, um produto industrializado em massa, comercializado nos supermercados, que posteriormente foi transformada em uma obra de arte plástica pelo artista Andy Wahrol e veio a ser exposta em museus. A caixa de sabão e a obra são idênticas na aparência, de maneira que a autora identifica a *relação estética* como o fator de diferenciação entre uma e outra:

Para que reste bem esclarecido o conceito de relação estética entre receptor (público) e criação intelectual, trago ao leitor uma informação amarga, mas de alto valor exemplificativo. As *Brillo Boxes* encontradas nas prateleiras dos supermercados haviam sido desenhadas por um artista expressionista abstrato, que, em função de circunstâncias pessoais, foi obrigado a se dedicar ao desenho comercial. Apenas a *relação estética* entre o receptor e criação intelectual é capaz de explicar por que consideramos as *Brillo Boxes* de Wahrol peças originais, enquanto as *Brillo Boxes* das prateleiras de supermercados, apesar de projetadas por um artista profissional, jamais são consideradas como tal. (...) A exemplo do que foi acima observado a respeito das *Brillo Boxes* apresentadas nas prateleiras de um supermercado, aqueles que vão à compra de uma bolsa não adotam, em relação a esta, uma postura estética (GRAU-KUNTZ, 2012, p. 53).

Para Barbosa (2019, p. 33), as obras protegidas pelo direito de autor são as que possuem *função expressiva* (a função das criações destinada ao “processo comunicativo da própria criação”), e não *função ornamental*, como sucede com os desenhos industriais. O autor sustenta que enquanto as obras com função expressiva têm por finalidade “expressar, principal e

diretamente”, as criações com função ornamental visam a “tornar mais atraente um bem ou serviço que primordialmente atende outra função (vestir, portar café)”. Disserta ele:

A função dos desenhos ornamentais, como visto, é primária, ainda que não exclusivamente, a de permitir a diferenciação de produtos no mercado através da incorporação de um elemento *acessório* ornamental intrínseco ao *corpus mechanicum*. (...) Na comparação entre os vários direitos de propriedade intelectual, o desenho industrial talvez seja aquele em que o equilíbrio entre as funções e os poderes jurídicos seja mais frágil. As patentes justificam um monopólio em troca de um investimento em novos conhecimentos tecnológicos, e da divulgação desse conhecimento muito antes do fim do direito exclusivo. As marcas tem, classicamente, uma função de minorar a assimetria de informações, a par de assegurar ao titular a identificação da origem dos produtos e serviços. A fruição das obras expressivas, continuamente renovadas, justifica abstratamente a exclusiva autoral. (...) Comparativamente, no entanto, [o desenho industrial] parece justificar menos os poderes jurídicos correlativos; a consequência mais clara da reserva legal, que é evitar a confusão do público quanto à origem dos produtos, poderia ser desincumbida pela concorrência desleal (BARBOSA, 2019, p. 170).

Em linha com a noção de função expressiva apontada por Barbosa (2019), Otero Lastres (2008, p. 224) diferencia qualitativamente os desenhos comuns dos desenhos artísticos ao propor que a obra de arte aplicada possui um “caráter representativo” que é independente do suporte material em que ela está plasmada, ao passo que o desenho industrial não possuiria tal caráter quando desvinculado do suporte. O autor sustenta que “no desenho industrial, o original e as reproduções têm o mesmo valor, enquanto que na obra de arte aplicada o original tem muito mais valor que as reproduções”¹⁰⁹.

Gusmão (2015) considera que a diferenciação deve basear-se na destinação essencialmente industrial do desenho industrial, da qual não compartilham as obras artísticas, por mais que certas criações (como cartazes, gravuras e esculturas) também sejam passíveis de reprodução em escala. A partir das distinções gerais quanto à natureza das obras protegidas pelo regime dos desenhos industriais e pelo regime dos direitos autorais, impõe-se agora a caracterização de ambos, que serão mais bem detalhados e compreendidos à luz dos fundamentos descritos até este ponto do presente capítulo.

¹⁰⁹ No original: “De una parte, en que mientras las obras de arte aplicado poseen un carácter representativo con independencia de su soporte material, los diseños carecen de este carácter cuando se prescinde del producto en el que se han plasmado. Y, de otra parte, en que la explotación industrial tiene distinto significado en ambos tipos de creación. Así, en el diseño, el original y las reproducciones tiene el mismo valor, mientras que en la obra de arte aplicado el original tiene mucho más valor que las reproducciones” (OTERO LASTRES, 2008, p. 224).

3.2.3 OS DESENHOS INDUSTRIALIS

No discernir de Cerqueira (2010, p. 213), os desenhos industriais “são produtos da arte industrial ou da indústria artística, em oposição à arte pura e desinteressada ou liberal. Chamam-se também produtos de arte aplicada”. Nas palavras desse autor:

A obra de arte é, para o artista, fruto da necessidade subjetiva de criar, de exprimir e comunicar sua personalidade, suas emoções e suas tendências, ao passo que os produtos industriais correspondem apenas a exigências objetivas, possuindo um fim prestabelecido e quase sempre utilitário (CERQUEIRA, 2010, p. 207).

Diferente do campo profissional do design, que lida simultaneamente com diferentes variáveis de projeto, o desenho industrial – considerado aqui um direito de propriedade intelectual, quer quanto registro ou patente – ocupa-se somente com a *forma* do objeto, ou seja, com a aparência externa de determinada coisa. Aspectos técnico-funcionais, embora integrem diretamente a atividade do designer no mercado, não são protegidos pelo desenho industrial.

Barbosa (2010, p. 6) considera o desenho industrial como o mais polimorfo de todos os direitos de propriedade intelectual, por suas inúmeras intersecções com meios de apropriação similares, como as patentes, as marcas tridimensionais e os direitos autorais. Griffiths (1993, p. 359) sustenta que os desenhos industriais ficam em uma espécie de “área cinzenta” entre as áreas cobertas pelos outros direitos de propriedade intelectual. É fundamental discernir que a proteção pelo sistema jurídico brasileiro resume-se “à tutela do aspecto *ornamental*, só ele, e com exclusão de todos demais. Assim, não se aplica a esse direito o outro aspecto, funcional, das criações de *design*, que também servem – pelo menos parcialmente – à necessidade de diferenciação de produtos” (BARBOSA, 2014, p. 311).

Otero Lastres (2008, p. 218) designa o desenho industrial como o direito de propriedade intelectual mais complexo, porque “esta figura tem, todavia, sem resolver problemas importantes e básicos como a delimitação do objeto protegido e a determinação de seu sistema de proteção”¹¹⁰. Sem dúvidas a linha de raciocínio de Otero Lastres vai ao encontro da de

¹¹⁰ No original: “Creo que no exagero nada si afirmo que el Diseño es el derecho de propiedad industrial más complejo de todos. Entre otras razones, porque, al contrario de lo que sucede con las demás modalidades de la propiedad industrial, esta

Barbosa (2010). Do ponto de vista constitucional, Barcellos (2006, p. 61) defende que os desenhos industriais não são considerados “inventos industriais”, “mas sim se inserem no conceito mais amplo de ‘criações industriais’ estando também sob o abrigo específico do inciso XXIX do art. 5º da Constituição Federal de 1988”.

Cerqueira (2010) aponta como critério mais apropriado à distinção dos desenhos industriais o caráter “acessório e supérfluo” dessas criações. Para o autor, esse caráter manifesta-se no fato de que a ornamentação de um produto é dispensável – ou supérflua – em relação à finalidade a que se destina esse produto. O desenho industrial tutela o efeito visual novo e original que o produto tem na configuração externa, excluindo-se aspectos técnico-funcionais, independentemente da utilidade do produto, como defende Silveira (2015):

A proteção, no caso, se restringe à nova forma conferida ao produto, sem considerações de utilidade, podendo achar-se aplicada seja a um objeto útil ou não. Tal forma, entretanto, deve achar-se desvinculada de função técnica, isto é, não pode consistir em uma forma necessária para que o produto preencha a sua finalidade, hipótese em que seria o caso de um modelo de utilidade. A nova forma, de caráter ornamental, aplica-se a quaisquer classes de objetos, desde que possam ser industrializados (...). (SILVEIRA, 2015, p. 70).

Barbosa (2019, p. 67) define o desenho industrial como elemento de diferenciação de produtos postos no mercado, o qual “transcende a *utilidade* dos bens aos quais se apóem para fazer que duas xícaras – iguais na qualidade e quantidade de chá que acolhem em sua concha e no material de sua porcelana – sejam completamente distintas no ato de sua aquisição”. O autor correlaciona os desenhos industriais às marcas no sentido que ambos destinam-se a diferenciar produtos no mercado, mas pondera que no caso dos desenhos industriais a diferenciação integra o produto, não simplesmente sinaliza o produto (BARBOSA, 2019, p. 40-42)¹¹¹.

Otero Lastres (2008, p. 219), comentando a exposição de motivos da lei espanhola 20/2003 (concernente à proteção legal do desenho industrial), observa que o legislador espanhol define o desenho industrial como um tipo de “inovação formal” (uma “criação produzida na forma de um produto”, como aclara o autor) que tem por finalidade conferir ao produto valor agregado do ponto de vista comercial, tornando-o mais atraente e mais vendável¹¹².

figura tiene todavía sin resolver problemas tan importantes y básicos como la delimitación del objeto protegido y la determinación de su sistema de protección” (OTERO LASTRES, 2008, p. 218).

¹¹¹ Assevera Barbosa (2019, p. 42): “Quando se leu Pouillet falando de ‘novidade comercial’, ou os precedentes mencionando o ‘valor comercial’, têm-se expressões que revelam o espaço de atuação econômica do desenho industrial. Como as marcas, sua atuação é no espaço do comércio, infletindo na escolha do público, e não no âmbito das necessidades utilitárias, na tecnologia, que é o campo das patentes de invenção, modelos de utilidade, etc”.

¹¹² No original: “Según el legislador español, el diseño es una creación producida en la forma de un producto (esto es lo que significa ‘innovación formal’) que se materializa en las características de su propia apariencia o de su ornamentación. En cuanto la finalidad del diseño, consiste en conferir al producto un valor añadido desde el punto de vista comercial. O dicho de

Sobre a natureza do direito, assim posiciona-se Barbosa (2019):

A lei define a natureza do direito como sendo *propriedade*. (...) Assim, o regime primário a que se submetem tanto as patentes quanto os desenhos industriais é o da “propriedade” como desenhada pelo regime específico ali traçado. Assim, qualquer utilização da noção de “propriedade” será sujeita às características específicas que esta lei desenha (BARBOSA, 2019, p. 17).

Para Otero Lastres (2009, p. 53-54), os direitos de propriedade industrial, sob os quais os desenhos industriais agasalham-se, produzem efeitos exclusivos e excludentes, os quais, a seu ver, são mais enérgicos que o direito de propriedade considerado em sua acepção convencional (o incidente sobre os bens materiais) e até mais enérgicos que os direitos autorais¹¹³. E, a seguir, enfrentando a questão da distinção dos efeitos, aclara que “entre estes dois direitos há uma importante diferença: o direito de autor é um direito exclusivo, mas não excludente, enquanto que os direitos de propriedade industrial são direitos exclusivos e excludentes”¹¹⁴.

Volken (2021, p. 19-20) distingue dois modos de aquisição de direitos sobre desenhos industriais: o primeiro modo de aquisição é o registro, identificado “em jurisdições como, por exemplo, Canadá, China, Alemanha, Japão, Suíça ou os Estados Unidos, [onde] a proteção do design só pode ser estabelecida, sem qualquer exceção, via pedido de registro”; o segundo modo de aquisição indicado é o uso, observado particularmente na União Europeia e no Reino Unido, cujas legislações preveem a proteção de desenhos industriais não registrados¹¹⁵.

A tutela do desenho industrial no Brasil ocorre no âmbito de um sistema atributivo de direito, no qual a propriedade é adquirida pelo registro validamente concedido (no fraseado da LPI¹¹⁶), de sorte que a mera criação ou utilização do desenho industrial não são constitutivas do direito. Nesse sistema, para que os direitos de propriedade industrial sobre as criações inte-

otra manera, el diseño hace el producto estéticamente más atractivo para el consumidor y, por tanto, más vendible” (OTERO LASTRES, 2008, p. 219).

¹¹³ No original: “(...) Los derechos de propiedad industrial producen unos efectos exclusivos y excluyentes que son mucho más enérgicos no sólo que los del derecho de propiedad, sino también que los derechos de propiedad intelectual o derecho de autor” (OTERO LASTRES, 2009, p. 53).

¹¹⁴ No original: “Pero aunque existe este parentesco, entre estos dos derechos hay una importante diferencia: el derecho de autor es un derecho exclusivo pero no excluyente, mientras que los derechos de propiedad industrial son derechos exclusivos y excluyentes” (OTERO LASTRES, 2009, p. 54).

¹¹⁵ No original: “1. Concept of Registration. In many jurisdictions, such as, for example, Canada, China, Germany, Japan, Switzerland or the United States, design protection can only be established, without any exception, via application for registration in the design register. Accordingly, product shapes which are used on the market but have not been registered do not enjoy any design protection. Instead, in such cases, one needs to resort to copyright and/or unfair competition law (provided that these rights are available and effective in the specific case). 2. Concept of Use. In addition to the established concept of registration, some jurisdictions, particularly the European Union and the United Kingdom, allow protection of unregistered design rights – which, however, basically provides protection only against copying. Also, the prospect of showing authorship and ownership of unregistered design rights can prove to be daunting for right holders” (VOLKEN, 2019, p. 19-20).

¹¹⁶ “Art. 109. A propriedade do desenho industrial adquire-se pelo registro validamente concedido. Parágrafo único. Aplica-se ao registro do desenho industrial, no que couber, as disposições do art. 42 e dos incisos I, II e IV do art. 43” (BRA-SIL, 1996, s/p).

lectuais sejam efetivamente constituídos, é necessária a concessão do Estado, mediante a “provocação” do particular (BARCELLOS, 2006, p. 23), ou seja, mediante a apresentação de um pedido de patente ou registro ao órgão executivo encarregado do exame da matéria.

Otero Lastres (2009) observa que a existência de um ato administrativo de concessão diferencia a propriedade industrial dos direitos de propriedade sobre bens materiais em dois sentidos: primeiro, a concessão do direito de propriedade industrial depende do depósito de um pedido perante o órgão público competente; e segundo, o direito de propriedade industrial possui o efeito peculiar da territorialidade, isto é, produz efeitos em relação a terceiros somente naquele território em que a concessão do órgão público competente concretizou-se.

Os efeitos da territorialidade dos direitos foram significativamente sentidos no continente europeu: como aponta Suthersanen (1999, p. 23), “o fato de que as leis de propriedade intelectual dos Estados-membros da União Europeia oferecem níveis de proteção substancialmente diferentes para designs levou à firme crença de que uma consequência inevitável de tal disparidade seriam conflitos no curso do comércio entre Estados-membros”¹¹⁷. A autora explicita que em 1991 a Comissão Europeia publicou um *green paper* (um relatório governamental) sobre a proteção do desenho industrial no continente, advogando pela adoção de uma legislação comunitária que tivesse o condão de harmonizar as leis nacionais¹¹⁸.

A partir de 1993, os esforços concentraram-se na elaboração de uma diretriz comunitária para proteção dos desenhos industriais, que viria a ser instituída cinco anos depois: a Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 13 de outubro de 1998 (SUTHERSANEN, 1999). A motivação da diretiva é claramente a de promover a circulação de produtos e serviços no mercado interno por meio da harmonização – aproximação, segundo os termos do texto legal – das legislações dos Estados-membros em matéria de desenho industrial:

Considerando que os objetivos da Comunidade definidos no Tratado incluem o estabelecimento de uma união cada vez mais estreita entre os povos da Europa, o desenvolvimento de relações mais estreitas entre os Estados-membros da Comunidade e a garantia do progresso econômico e social dos países da Comunidade, através de uma ação comum tendente a eliminar as barreiras que dividem a Europa; que, para o efeito, o Tratado prevê o estabelecimento de um mercado interno caracterizado pela abolição dos obstáculos à livre circulação de mercadorias e a instituição de um sistema que garanta a não distorção da concorrência no mercado interno; que a aproximação das legislações dos Estados-membros em matéria de proteção legal de dese-

¹¹⁷ No original: “The fact that the European Union Member States’ intellectual property laws offer substantially different levels of protection of designs has led to the firm belief that an unavoidable consequence of such disparity would be conflicts in the course of trade between Member States” (SUTHERSANEN, 1999, p. 23).

¹¹⁸ No original: “In response to this, the European Commission published its 1991 Green Paper on the legal protection of industrial design, advocating strongly the adoption of an autonomous Community legislation on the area as the optimal mode of harmonization. After further consultative hearings, the Commission offered two pieces of proposed design legislation in 1993: (a) the Design Regulation4; (b) the Design Directive” (SUTHERSANEN, 1999, p. 23).

nhos e modelos contribui para a prossecução destes objetivos (...) (EUROPEAN UNION, 1998, p. 289).

Como articula Griffiths (1993, p. 360): “para um órgão que pretende ser uma comunidade econômica com um mínimo de barreiras comerciais entre os seus membros, é claramente desejável ter uma prática o mais uniforme possível na área das leis de propriedade intelectual e desenhos industriais, em particular”. Não obstante as legislações nacionais não tenham sido suplantadas pela Diretiva em questão e sejam aplicadas em paralelo, o efeito da harmonização foi justamente o de criar zonas de convergência entre as legislações europeias.

Ao lado da Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, foi editado o Regulamento nº 6/2002 do Conselho de 12 de dezembro de 2001, relativo aos desenhos ou modelos comunitários, o qual consiste no segundo elemento constitutivo do sistema de proteção supranacional europeu dos desenhos industriais (SUTHERSANEN, 1999).

O Regulamento nº 6/2002 do Conselho instituiu “um sistema unificado para a obtenção de um desenho ou modelo comunitário, beneficiando de proteção uniforme e produzindo os mesmos efeitos em todo o território da Comunidade” (EUROPEAN UNION, 2002, p. 3/1). Em virtude do exposto, designers podem registrar o desenho industrial de forma independente em um ou mais países da União Europeia ou registrá-lo simultaneamente em todas as nações do bloco por meio do desenho comunitário.

Além disso, o Regulamento nº 6/2002 do Conselho disciplinou uma forma de proteção automática independente de registro, denominada por Suthersanen (1999, p. 26) de “proteção *quasi-copyright*”, devido à similaridade com os direitos autorais: “um desenho ou modelo (...) será protegido enquanto desenho ou modelo comunitário não registrado por um período de três anos a contar da data em que o desenho ou modelo tiver sido pela primeira vez divulgado ao público na Comunidade” (EUROPEAN UNION, 2002, p. 3/5). Tais desenhos não registrados traduzem o que Volken (2021) caracterizou como uma aquisição pelo uso.

Retomando a discussão sobre os elementos caracterizadores do regime de proteção dos desenhos industriais, conforme Otero Lastres (2009), se várias pessoas criaram, de forma independente (uma sem ter conhecimento da outra) um desenho industrial para ornamentar a aparência de um produto, “o direito de obter o registro não corresponde a todas elas (como ocorre no direito autoral), mas apenas ao autor ou seu sucessor no título que primeiro solicitar o registro do direito correspondente” (OTERO LASTRES, 2009, p. 55)¹¹⁹.

¹¹⁹ No original: “Dicho principio es que cuando haya varias personar que hayan creado de manera independiente una invención patentable, una invención protegible como modelo de utilidad, o una apariencia protegible como diseño industrial, el

Ao debater o modo de aquisição dos desenhos industriais no Brasil, Gusmão (2015, p. 282-283) contextualiza a drástica mudança realizada pela LPI: “a sistemática adotada anteriormente, que submetia a proteção do *design* a exame e concessão de uma carta-patente de fato se mostrou, na experiência brasileira, absolutamente incompatível com o necessário e adequado tempo de obtenção do registro”. Além disso, o autor não acredita que o sistema patentário vigente até 1996 trouxera “maior segurança ou solidez, restando apenas como consequência o enfrentamento da burocracia inerente ao processo de obtenção da patente”.

Barcellos (2006) tem opinião distinta e critica que o fato da concessão do direito ocorrer atualmente sem exame de mérito no Brasil não é razoável em um sistema atributivo. Apesar de reconhecer que a alteração do sistema patentário para o registral visava à redução da morosidade e à maior celeridade nos trâmites administrativos, vitais para a efetiva proteção de áreas do mercado, o autor destaca que a transformação “trouxe consigo dificuldades práticas processuais de exercício dos direitos que em primeiro lugar visava proteger”. Segundo ele:

Sistema atributivo em propriedade industrial pressupõe análise de mérito, pois o direito de propriedade industrial que depende de intervenção do Estado para ser constituído pressupõe um mínimo de segurança jurídica de responsabilidade do próprio Estado em prover. Frise-se que esta segurança jurídica não objetiva atingir tão somente aquele que pretende obter o direito sobre o desenho industrial, mas também todos aqueles (sociedade) que estarão suscetíveis de sofrer demandas judiciais por eventual violação do referido direito constituído de forma precária (BARCELLOS, 2006, p. 114).

Parte dessas preocupações deve-se ao que Otero Lastres (2005; 2008; 2009) denomina “efeito de bloqueio” produzido pelos desenhos industriais registrados, que é a possibilidade de o titular excluir terceiros do uso econômico do desenho, mesmo quando eles criaram desenho similar de modo independente, ou seja, sem conhecer o desenho protegido.

A proteção outorgada pelos direitos autorais, ao contrário, não se estende às criações independentes; aliás, Silveira (2012) adverte que, embora não seja raro que duas ou mais pessoas cheguem à mesma solução técnica uma independentemente da outra, visto que todas se encontram diante do mesmo estado da técnica, essa coincidência é rara no campo das criações artísticas, porque o autor trabalha com elementos da própria imaginação.

Em decorrência desse efeito de bloqueio, as legislações exigem que o desenho industrial preencha certos requisitos como condição para aquisição da proteção legal, como será

derecho a obtener el registro no corresponde a todas ellas (como ocurre en el derecho de autor), sino solamente al autor o a su causahabiente que primero solicite el registro del correspondiente derecho” (OTERO LASTRES, 2009, p. 55).

visto, que se diferencie do contido no estado da técnica (tudo aquilo que já foi de algum modo, por algum meio, tornado acessível ao público). Como cita Barbosa (2019):

(...) 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 (BARBOSA, 2019, p. 131).

Otero Lastres (2008, p. 92) defende perspectiva convergente à de Barbosa (2019), declarando que “para que possa existir somente um direito sobre cada criação e com ele possa produzir-se esse efeito excludente, se exige um requisito de caráter objetivo e comparativo, como o da novidade, que acaba por conferir o direito a um só dos solicitantes, com a exclusão de todos os demais”¹²⁰. Detendo-se na identificação dos requisitos de proteção e desenvolvendo as distinções entre os regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais, Silveira (2012) afirma que os desenhos industriais devem ser objetivamente novos (não contidos no estado da técnica, ou seja, devem representar “um novo conhecimento para toda a coletividade”), o que não se requer das obras protegidas pelos direitos autorais, às quais basta que sejam originais em sentido subjetivo (um produto da expressão do autor):

Enquanto as obras protegidas pelo direito de autor têm, como único requisito, a originalidade, as criações no campo da propriedade industrial, tais como invenções, modelos de utilidade, desenhos e modelos industriais, dependem do requisito de novidade, objetivamente considerado. A originalidade deve ser entendida em sentido subjetivo, em relação à esfera pessoal do autor. Já objetivamente nova é a criação ainda desconhecida como situação de fato. Assim, em sentido subjetivo, a novidade representa um novo conhecimento para o próprio sujeito, enquanto, em sentido objetivo, representa um novo conhecimento para toda a coletividade. Objetivamente novo é aquilo que ainda não existe; subjetivamente novo é aquilo que era ignorado pelo autor no momento do ato criativo (SILVEIRA, 2012, p. 101).

“A novidade do desenho industrial reside em não ter sido ele jamais revelado ou divulgado, não sendo garantia absoluta de que o mesmo nunca tenha sido criado anteriormente” (GUSMÃO, 2015, p. 290). “Como as patentes, estende-se aos desenhos industriais o princípio de que é o *conhecimento* da criação que constitui anterioridade, e não sua prévia apropriação” (BARBOSA, 2019, p. 58). Para Gusmão (2015), a novidade imposta aos desenhos industriais não conhece limite territorial e deve ser aferida de modo absoluto; Barbosa (2019) distingue o

¹²⁰ No original: “Por eso, para que pueda existir solamente un derecho sobre cada creación y con ello pueda producirse este efecto excluyente, se exige un requisito de carácter objetivo y comparativo, como el de la novedad, que acaba por conferir el derecho a uno solo de los solicitantes con exclusión de todos los demás” (OTERO LASTRES, 2008, p. 92).

que denomina “novidade relativa”, a qual seria apurada *em relação* ao desenho do produto em questão ou de produto análogo:

No sistema brasileiro, o desenho industrial é *ornamental* e *acessório*, ou seja, não se tutela a criação em si, na sua natureza estética, mas no fato de sua *aplicação a um produto suscetível de tipo industrial*. Assim, não é a novidade do desenho industrial *em si mesmo* que se exige no sistema da Lei 9.279/96; se houver tal novidade, ela será consagrada, sem mais esforços, pelo direito. Mas a novidade *na aplicação* é uma outra forma de satisfazer o requisito. Há novidade em um desenho criado *ex nihilo*, mas *pode haver* em certos casos também novidade *na aplicação* de um desenho já criado a um produto (BARBOSA, 2019, p. 59).

Como regra geral, qualquer divulgação anterior do desenho industrial (publicação, exposição, comercialização...) constitui empecilho para que ele seja registrado, por ferir o requisito da novidade; no entanto, as legislações de muitos países preveem uma exceção a essa regra geral na forma do período de graça (*grace period*), o qual representa um prazo que possibilita que o autor divulgue o desenho industrial antes de depositar o pedido de registro perante o órgão competente. A divulgação ocorrida dentro desse prazo não é considerada prejudicial à novidade. Suthersanen (1999, p. 106) adverte que a aplicação do critério de novidade sem o correspondente período de graça pode ameaçar a prática tradicional de testar o produto no mercado antes de solicitar o respectivo registro: “em muitas indústrias, o design do produto pode girar em torno de diversos temas básicos de design, e testes de mercado são necessários para decidir quais coleções de design específicas merecem registro”¹²¹.

Em outras palavras, o período de graça configura o prazo dentro do qual o pedido de registro deverá ser depositado após a primeira divulgação do desenho industrial. Se determinado país não possui previsão legal quanto ao período de graça, qualquer forma de divulgação do desenho industrial é potencialmente fatal à aquisição do registro.

Suthersanen (1999, p. 106) chama atenção ao fato de que o custo de registrar todas as múltiplas variações de desenho de um produto podem ser exorbitantes, sobretudo, acrescenta-se, quando ainda não há no mercado o que Teece (1986) intitula “paradigma de design dominante”, ou seja, quando ainda não há no mercado uma preferência claramente definida por este ou aquele design. Logo, o prazo consubstanciado no período de graça permite a divulga-

¹²¹ No original: “The criterion of novelty and the corresponding lack of grace period mean that market testing of products is usually denied. In many industries, the product design may revolve around several basic design themes, and market testing is needed to decide which specific design collections deserves registration. The cost of registration, especially in respect of multiple design applications, can be exorbitant. This is especially difficult for small firms with no trained personnel in industrial property matters. The costs of registration can be exacerbated by the lack of a grace period for test-marketing purposes, resulting in the registration of many designs” (SUTHERSANEN, 1999, p. 106).

ção e os testes de mercado dos diversos temas básicos de design do produto, sem que seja prejudicada a novidade requerida pela legislação para proteção do desenho industrial.

Dissmann (2019, p. 47) ressalta que o período de graça só impede que o próprio desenho industrial comprometa sua novidade – a divulgação de desenhos industriais similares por terceiros, ainda que ocorrida no período de graça, poderá retirar a novidade do desenho¹²².

A LPI, embora não mencione expressamente “período de graça”, disciplina-o no artigo 96: “não será considerado como incluído no estado da técnica o desenho industrial cuja divulgação tenha ocorrido durante os 180 (cento e oitenta) dias que precederem a data do depósito ou a da prioridade reivindicada, se promovida nas situações previstas nos incisos I a III do art. 12” (BRASIL, 1996, s/p). Estas situações abarcam a divulgação pelo autor; por terceiros, a partir de informações obtidas direta ou indiretamente do autor; e pelo próprio INPI, quando da publicação de pedido depositado sem o consentimento do autor. O pedido de registro depositado em prazo superior ao do período de graça não preenche o requisito da novidade.

Otero Lastres (1998) argumenta que o requisito da novidade mostra-se totalmente inadequado aos desenhos industriais, que não podem ser explorados em segredo:

Na verdade, o inventor tem uma dupla possibilidade: explorar sua invenção em segredo ou solicitar a patente. Se ele opta por explorá-la em segredo, o que é intrinsecamente possível pela própria essência da invenção como regra técnica, é claro que o inventor não vai dá-la a conhecer, o que não produz nenhum progresso tecnológico. (...) Nada disso ocorre no desenho industrial. Aqui o designer não pode escolher entre explorar o desenho ou modelo em segredo ou solicitar proteção. E, portanto, o direito exclusivo não é concedido em troca de revelar sua criação. Por se tratar, como vimos, de uma forma externa, não é possível explorá-la em segredo, por isso o fato de o designer ter revelado ou não sua criação antes de solicitar proteção não é relevante (OTERO LASTRES, 1998, p. 34)¹²³.

A par do requisito da novidade, que impõe que o desenho industrial não seja idêntico ou substancialmente idêntico ao contido no estado da técnica, as legislações usualmente esta-

¹²² No original: “Die Neuheitsschonfrist bewirkt, dass in den zwölf Monaten vor dem Prioritätstag neuheitsschädliche Vorbeschreibungen oder Vorbenutzungen des sodann angemeldeten Designs unberücksichtigt bleiben, unter der Voraussetzung, dass die Vorbekanntmachung ausschließlich vom Entwerfer, seinem Rechtsnachfolger oder von bestimmten Dritten veranlasst worden ist und gerade diesen Gegenstand betrifft. So kann getestet werden, ob ein Design gefällt und auf dem Markt Absatz finden wird. Die Neuheitsschonfrist verhindert lediglich, dass das Design selbst neuheitsschädlicher Formenschatz wird. Es gewährt aber keinen Schutz vor der Veröffentlichung neuheitsschädlicher Gestaltungen Dritter innerhalb der Zwölfmonatsfrist” (DISSMANN, 2019, p. 47).

¹²³ No original: “En efecto, el inventor tiene una doble posibilidad: explotar en secreto su invención o solicitar la patente. Si opta por explotarla en secreto, lo cual es intrínsecamente posible por la propia esencia de la invención como regla técnica, es claro que el inventor no la va a dar a conocer, con lo cual no se produce progreso tecnológico alguno. Y ello porque en la medida en que esa regla técnica no se da a conocer, no pasa a ser en un nuevo escalón en el avance del progreso tecnológico. (...) Nada de esto ocurre en el diseño industrial. Aquí el diseñador no puede optar entre explotar en secreto el dibujo o modelo o solicitar la protección. Y, por lo tanto, el derecho de exclusiva no se le concede a cambio de que revele su creación. Por tratar-se, como hemos visto, de una forma exterior, no es posible explotarla en secreto, por eso carece de relieve el dato de que el diseñador haya revelado o no su creación antes de solicitar la protección” (OTERO LASTRES, 1998, p. 34).

belecem ainda um critério qualitativo, que no Brasil é indicado como o requisito da originalidade; de acordo com a LPI, será registrável o desenho industrial original em sua configuração externa (BRASIL, 1996). Em conformidade com INPI (2019a, s/p), não basta, então, que o desenho industrial não seja idêntico aos contidos nos estado da técnica: ele 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”.

Silveira (2012, p. 217) sustenta que a originalidade é estabelecida pela lei em relação aos desenhos industriais “em contraposição aos desenhos vulgares, mesmo que novos”; segundo o autor, essa originalidade é considerada “em sentido objetivo, ou seja, com significado valorativo”, não bastando originalidade em sentido subjetivo (autoria). “Há quem veja o requisito da originalidade do desenho industrial como sendo de inconfundibilidade ou distinção com as formas anteriormente reveladas. Refere-se, nesse contexto, à não confusão com algum outro desenho industrial preexistente” (GUSMÃO, 2015, p. 290).

Barbosa (2019) contextualiza a importância desse critério valorativo:

Os desenhos e modelos são protegidos como criações intelectuais e o direito que a lei assegura aos seus autores origina-se do fato da criação, tendo o mesmo fundamento que o direito dos inventores e dos autores de obras literárias ou artísticas. Daí a necessidade de ser o desenho ou modelo *original*, pois seria injusto conferir-se a qualquer pessoa um direito exclusivo sobre coisas que não resultam de seu trabalho e pertencem ao domínio público ou ao patrimônio comum das artes e das indústrias (BARBOSA, 2019, p. 114).

Barbosa (2019) identifica no direito internacional uma falta de padronização quanto ao significado do requisito de originalidade, o qual, apesar da nomenclatura usada pelas doutrinas variar de país para país (por exemplo: caráter singular na União Europeia e não obviedade nos Estados Unidos), sempre envolve a noção de um “contributo mínimo”. No que toca ao Brasil, o autor afirma que parte relevante da doutrina dá substrato ao entendimento da originalidade em sentido objetivo, como delineada por Silveira (2012).

Silveira (2012) distingue, então, três classes de desenhos industriais: na primeira classe incluem-se os desenhos novos, mas não distintivos (vulgares, como cita o autor), os quais não seriam protegidos; na segunda classe estão os desenhos novos e originais sem caráter expressivo, que fariam jus à proteção como desenhos industriais; por fim, na terceira classe ficariam os desenhos que, além de novos e originais, possuem caráter expressivo (valor artístico, em suas palavras), aos quais também poderia ser estendida a proteção dos direitos autorais.

Ao primeiro dos três grupos distinguidos por Silveira (2012), podem ser acrescentados os desenhos industriais cuja forma não decorra de considerações de natureza ornamental ou

estética. Da perspectiva do legislador pátrio, caberia ainda a proposição de uma quarta classe, composta pelos desenhos que, não obstante a eventual novidade e originalidade, são puramente artísticos ou não servem de tipo de fabricação industrial, os quais não são registráveis no Brasil. Barbosa (2019) assegura que o requisito da industrialidade dos desenho industriais é um requisito de repetibilidade, ou seja, o objeto deve ser apto a ser repetido indefinidamente sem a intervenção pessoal do homem. INPI (2019a) descreve a forma passível de reprodução como aquela “sem desvios significativos de configuração”:

Para que o desenho industrial possa servir de tipo de fabricação industrial, suas formas devem ser plenamente reproduutíveis, ou seja, deve ser possível reproduzi-las em escala e com uniformidade, sem desvios de configuração. Além disso, é essencial que a criação, para ser registrada como desenho industrial, não tenha sido concebida unicamente como forma de expressão do autor, já que obras de caráter puramente artístico não são registráveis como desenho industrial, de acordo com o art. 98 da LPI (INPI, 2019a, s/p).

Barbosa (2019) ressalta que o critério não deve ser entendido como vedação à proteção de criações artesanais: “será protegida a criação se existente a forma técnica pela qual uma criação, não repetida em seus detalhes de forma repetida, possa, no entanto, ser objeto de repetição; vedase sim a proteção das criações que requeiram a intervenção humana irrepelível, o *tour de main* intransferível”. Segundo pontua Gusmão (2015, p. 291), “por óbvio, grande parte dos desenhos industriais é dotada, além do caráter técnico, de alguma conotação artística. Parece-nos que o legislador pretendeu excluir apenas os objetos *essencialmente* artísticos, como é caso, por exemplo, das obras de arte”.

“Embora o *design* deva levar em conta a técnica (funcionalidade) e a estética, em termos de proteção legal o desenho industrial não pode objetivar forma vinculada à utilidade do produto, isto é, não pode consistir em uma *forma necessária* para que o produto preencha sua finalidade” (SILVEIRA, 2012, p. 217). Suthersanen (1999, p. 33) destaca que “a proteção de desenhos funcionais pode dar origem a efeitos indevidamente restritivos sobre a concorrência legítima. Por consequência, essa exclusão reflete a política tradicional de demarcar os parâmetros da proteção do desenho da proteção por patente/modelos de utilidade”¹²⁴.

De fato, “uma característica quase universal da proteção dos desenhos industriais é excluir literalmente de seu campo todas as funcionalidades efetivas ou potenciais relativas ao *corpus mechanicum*” (BARBOSA, 2019, p. 140). Com base nesse raciocínio depreende-se

¹²⁴ No original: “While no distinction is to be maintained between aesthetic and functional designs, an oft-repeated reasoning is that protection of functional designs can give rise to unduly restrictive effects on legitimate competition. Accordingly, this exclusion reflects the traditional policy of demarcating the parameters of design protection, from patent/utility model protection” (SUTHERSANEN, 1999, p. 33).

que, como o desenho industrial constitui uma proteção destinada à *forma*, se a forma em questão é essencialmente ditada por aspectos técnicos ou funcionais (se a função *impõe* a forma), conceder o registro confirmaria a apropriação dos elementos técnicos ou funcionais.

Gusmão (2015, p. 293-294) afasta do âmbito de proteção os desenhos industriais “cuja forma seja meramente trivial, usual, habitual, ordinária, pois não estaria em consonância com a exigência de originalidade”. Do mesmo modo, o autor considera justificável a irregistrabilidade da forma determinada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais, hipótese em que a proteção mais adequada para o objeto seria a de patentes, visto que “o que o legislador procura vedar é a apropriação da funcionalidade técnica em si”.

O princípio encontra-se no TRIPS: os países-membros possuem a faculdade de recusar proteção a desenhos determinados essencialmente por considerações técnicas ou funcionais:

Artigo 25. Requisitos para a Proteção. 1. Os Membros estabelecerão proteção para desenhos industriais criados independentemente, que sejam novos ou originais. Os Membros poderão estabelecer que os desenhos não serão novos ou originais se estes não diferirem significativamente de desenhos conhecidos ou combinações de características de desenhos conhecidos. Os Membros poderão estabelecer que essa proteção não se estenderá a desenhos determinados essencialmente por considerações técnicas ou funcionais (BRASIL, 1994, p. 9).

A definição de uma linha demarcatória entre a forma determinada essencialmente (em sua maior parte) por considerações técnicas ou funcionais e a forma que, não obstante detenha funcionalidades, resulta da liberdade de escolha do designer não é nada simples. Suthersanen (1999, p. 33) sugere a ponderação de duas questões: i) há um efeito técnico sendo alcançado através dos elementos do desenho em questão?; e ii) em caso positivo, este efeito técnico só pode ser alcançado por meio desses elementos? Responder afirmativamente a ambas as questões indicaria que a proteção do desenho industrial não deve subsistir nos elementos que produzem o referido efeito técnico (SUTHERSANEN, 1999, p. 33)¹²⁵.

Apesar de especificar que não são empregados critérios estéticos na análise de um desenho industrial, Griffiths (p. 1993, p. 370) sustenta que os desenhos ditados pela funcionalidade são excluídos da proteção, porque “se o designer propõe-se a resolver um problema funcional onde há apenas uma possível solução para esse problema, então não há realmente li-

¹²⁵ No original: “The clause appears to require a two-stage enquiry: (a) is there a technical function being achieved by the features of the design at hand? If so, (b) can this technical function solely be achieved by these given features? If the two questions are answered in the affirmative, then design right protection will not subsist in those features of the design which lead to the technical function” (SUTHERSANEN, 1999, p. 33).

berdade de design e não deveria haver proteção”¹²⁶. Houssaye (2020b), baseando-se em Lence Reija (1998), descreve que a aferição do caráter essencialmente técnico ou funcional orienta-se por diversas teorias, as mais recorrentes sendo a teoria da multiplicidade das formas, o critério dos contornos¹²⁷, a teoria da causalidade e o critério da intenção do designer¹²⁸, e o critério do embelezamento¹²⁹.

Em consonância com Otero Lastres (2008), os dois principais critérios usados para separar forma e função são o critério da multiplicidade das formas e o critério da incidência da variação¹³⁰. De acordo com o primeiro critério, se um mesmo efeito técnico pode ser alcançado por diversas formas, essas formas são independentes do resultado técnico associado. A observação de múltiplas formas desempenhando a mesma função, então, seria indicativa de que a forma não é ditada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais.

O segundo critério a que se refere Otero Lastres (2008, p. 227) é qualitativamente distinto: segundo o critério da incidência da variação, “uma forma é separável do efeito técnico produzido pela mesma, se ao variar essa forma não se modifica a função que cumpre o objeto correspondente. Existirá, pois, separabilidade entre a forma e o resultado técnico quando variando a forma permanece inalterado o resultado técnico produzido”.

Barbosa (2019, p. 143) destaca que “a forma necessária, comum ou vulgar já estará no estado da técnica, ou carecerá da distintividade própria à proteção (...) de outro lado, evidencia-se aqui uma vez mais a indispensabilidade do elemento ornamental: a forma necessária é aquela imposta pelos requisitos técnicos, e não será nunca ornamental”.

¹²⁶ No original: “We exclude functionally dictated designs because if the designer sets out to solve a functional problem where there is only one possible solution to that problem, then there really is no design freedom and there should be no protection” (GRIFFITHS, 1993, p. 370).

¹²⁷ “Esse 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 por sua função técnica” (HOUSSAYE, 2020b, p. 64).

¹²⁸ A teoria da causalidade levaria em conta a natureza das motivações do design do produto, isto é, se o designer foi compelido a criar a forma plástica por questões estéticas ou técnicas ou funcionais; caso a razão para emprego de uma forma seja a sua função técnica, afasta-se a hipótese de ornamentalidade, mesmo que haja múltiplas formas cumprindo a mesma função (HOUSSAYE, 2020b). O critério da intenção do designer guardaria semelhanças com a teoria da causalidade, por avaliar a intenção do designer ao projetar o objeto; a ênfase da teoria reside antes na intenção que no resultado (HOUSSAYE, 2020b).

¹²⁹ “Por fim, o critério do embelezamento ou das adições diz respeito aos acréscimos feitos a uma espécie de estrutura formal básica ou estruturante de determinadas categorias de objetos” (HOUSSAYE, 2020b, p. 64). A dificuldade da teoria envolve a abstração em imaginar qual seria a forma ou estrutura básica de um objeto, se é que ela existe.

¹³⁰ No original: “El criterio de la multiplicidad de las formas. Según este criterio, existe una disociación (separabilidad) entre la forma del objeto y el resultado industrial, si un objeto puede adoptar múltiples formas sin dejar de producir por ello el mismo resultado técnico. En otras palabras, cuando es posible obtener el mismo resultado utilizando diversas formas, estas formas son independientes -es decir, separables- del resultado técnico alcanzado. El criterio de la incidencia de la variación de la forma de un objeto sobre el resultado por éste producido. Según este criterio, una forma ha sido concebida en razón de su carácter utilitario y es inseparable, cuando modificando la forma se cambia el resultado producido por la misma. En cambio, una forma es separable del efecto técnico producido por la misma, si al variar esta forma no se modifica la función que cumple el correspondiente objeto. Existirá, pues, separabilidad entre la forma y el resultado técnico cuando variando la forma permanece inalterable el resultado técnico producido” (OTERO LASTRES, 2008, p. 227).

O autor evidencia em suas considerações que a proteção do desenho industrial é outorgada ao aspecto ornamental do produto, não às suas funcionalidades. É, por consequência, em relação ao aspecto ornamental – a forma – que subsistem os efeitos exclusivos e excludentes do registro sobre terceiros. Para Otero Lastres (2009, p. 58), coexistem o aspecto positivo do direito, que é o que determina a faculdade de utilização do desenho industrial pelo titular, e o aspecto negativo do direito (*ius prohibendi*), do qual emana a faculdade que o titular detém de proibir que terceiros utilizem o desenho registrado¹³¹.

O conteúdo dos direitos pode ser identificado no TRIPS, que assim dispõe:

Artigo 26. 1. O titular de um desenho industrial protegido terá o direito de impedir terceiros, sem sua autorização, de fazer, vender ou importar artigos que ostentem ou incorporem um desenho que constitua um cópia, ou seja substancialmente uma cópia, do desenho protegido, quando esses atos sejam realizados com fins comerciais (BRASIL, 1994, p. 9).

Observa-se que a LPI reflete o fraseado do TRIPS no artigo 42, relativo às patentes, por remissão do artigo 109, parágrafo único, concernente aos desenhos industriais: “a patente confere ao seu titular o direito de impedir terceiro, sem o seu consentimento, de produzir, usar, colocar à venda, vender ou importar com estes propósitos (...)” (BRASIL, 1996, s/p). “Trata-se, pois, de um direito de propriedade (*sui generis*, diante do caráter incorpóreo do bem e da temporalidade do direito), dispondo o seu titular das prerrogativas de uso, gozo, fruição e disposição, em caráter exclusivo” (GUSMÃO, 2015, p. 285-286).

Vilanova (2018, p. 6) sustenta que os direitos de exploração decorrem “da própria lógica da proteção à propriedade intelectual: trata-se de contrapartida outorgada pelo Estado ao inventor/criador com a finalidade de, justamente, fomentar e incentivar a inovação e o desenvolvimento do País em benefício da coletividade”. Silveira (2012, p. 241) crê que a proteção resultante do registro de desenho industrial resume-se “à exclusividade de fabricação e venda do produto, não incluindo a reprodução de uma imagem do desenho ou do modelo, do mesmo modo que a patente de invenção de uma máquina não impede a reprodução de sua imagem”.

Em seus comentários sobre a proteção dos desenhos industriais comunitários na União Europeia, Volken (2021, p. 5) aduz que “a proteção de um desenho industrial não se limita a um produto específico, mas, em princípio, está aberta a todos os possíveis exemplos de uso”. Segundo o autor, o titular do desenho industrial de um automóvel, por exemplo, poderia se

¹³¹ No original: “De un lado, existe el aspecto positivo del derecho, que es el que determina las facultades de positiva utilización que posee el titular en relación con el objeto sobre el que recae la protección, existe un aspecto negativo o *ius prohibendi*, que viene a determinar qué es lo que puede prohibir a los terceros el titular del derecho de exclusiva” (OTERO LASTRES, 2009, p. 58).

opor à reprodução da forma protegida em um sabonete, se a impressão visual geral dos produtos cotejados fosse a mesma¹³². Barbosa (2019, p. 153) define que a reprodução completa não autorizada do desenho industrial presume-se violação dos direitos, enquanto a hipótese de imitação enseja que se ateste a confusão real ou potencial do consumidor:

Respondendo assim à questão da aura de proteção dos desenhos industriais, quando o objeto tido como infrator não é idêntico ao protegido, entendemos que é infrator aquele produto que não se distancie do desenho protegido *pelo menos* pela margem de originalidade pertinente à comparação. Para apuração de tal margem, levar-se-á em conta: 1. Em qualquer caso, a distância equivalente a que o objeto protegido guarda dos desenhos industriais no estado da técnica ao momento de seu requerimento. 2. Nos casos em que a originalidade é apurada pela ótica do público consumidor em geral, o critério da confusão do público (BARBOSA, 2019, p. 166).

Ao discutir o conteúdo dos direitos, Cerqueira (1982, p. 182) assinala as tensões entre a interpretação ampla da lei, justificada pela necessidade de se assegurar a plenitude do direito de propriedade, e a interpretação restritiva da lei, reclamada pelas necessidades de liberdade de indústria e de comércio. A seu ver, “se não se pode interpretar a lei para restringir o direito por ela assegurado, além dos limites impostos pelo direito de terceiros, não se deve, também, interpretá-la de modo a ampliar o conteúdo do direito além dos termos em que a lei o estabelece”, o que o leva a solucionar esse aparente conflito propondo que se deve “reconhecer ao titular do direito tudo o que nele se contém, dando-se ao direito a maior amplitude, enquanto não ofender o direito alheio, e restringindo-lhe o alcance ou extensão, no caso contrário”.

Discutidos os contornos do regime de proteção dos desenhos industriais, cuida-se agora de fazer o mesmo com relação ao regime dos direitos autorais.

3.2.4 OS DIREITOS AUTORAIS

Sobre a história dos direitos autorais no Brasil, afirma Barbosa (2006, p. 30) que “desde a primeira Constituição Republicana, e com exceção da Carta de 1937, os direitos de autor têm tido amparo constitucional”. Na atual Carta Magna brasileira, o amparo constitucional

¹³² No original: “Furthermore, according to various jurisprudences, protection of a design is not limited to a specific product but, in principle, is open to all possible examples of use. Therefore, the owner of a design which covers the shape of a car, in general, is allowed to challenge use of, say, a soap if the latter’s shape produces the same overall impression” (VOLKEN, 2021, p. 5).

manifesta-se fundamentalmente no direito exclusivo de utilizar, publicar ou reproduzir a obra, transmissível a herdeiros pelo tempo que a lei fixar.

“A Constituição brasileira não garante ao autor um direito de propriedade, mas antes um direito de utilização, publicação e reprodução exclusivo de suas obras”, como asseguram Würtenberger e Grau-Kuntz (2012, p. 5)¹³³. Branco Júnior (2007, p. 26) assevera que as escolhas legislativas balanceiam dois interesses contrapostos: “(i) a utilização imediata pela coletividade das obras criadas, com a finalidade de promoção e desenvolvimento social e (ii) a manutenção, por parte do autor, da possibilidade de aproveitamento econômico de sua obra”.

“Como súmula, podemos dizer que o objeto de proteção do direito de autor são as obras artísticas e literárias que, por sua vez, englobam todas as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico” (LEITE, 2014, p. 9). Ascensão (2013, p. 299) assevera que os bens intelectuais são “bens culturais, indispensáveis ao diálogo social¹³⁴. Mas por efeito do direito autoral deixam de poder ser utilizados livremente”.

Bittar (2008) assim discrimina as características desse direito:

Adentrando-se em sua ossatura, percebe-se, de fato, que se destacam certas particularidades, que o distingue dos demais direitos privados e se acham cristalizadas no complexo normativo desse Direito, a saber: a) dualidade de aspectos em sua cunhagem, que, embora separáveis, para efeito de circulação jurídica, são incindíveis por natureza e por definição; b) perenidade e inalienabilidade dos direitos decorrentes do vínculo pessoal do autor com a obra, de que decorre a impossibilidade de transferência plena a terceiros, mesmo que o queira o criador; c) limitação dos direitos de cunho patrimonial; d) exclusividade do autor, pelo prazo definido em lei, para a exploração econômica da obra; e) integração, a seu contexto, de cada processo autônomo de comunicação da obra, correspondendo cada qual a um direito patrimonial; f) limitabilidade dos negócios jurídicos celebrados para a utilização econômica da obra; g) interpretação estrita das convenções firmadas pelo autor (BITTAR, 2008, p. 11-12).

A proteção dos direitos autorais não está subordinada à necessidade de registro, por força do disposto na CUB, a qual estabelece os princípios da proteção automática e da independência da proteção (OMPI, 1980a)¹³⁵. Segundo tais princípios, o gozo e o exercício dos

¹³³ Ainda conforme os autores: “O reconhecimento do *jus utendi*, *jus fruendi* e *jus disponendi* nesse artigo e a equiparação do direito patrimonial do autor a bens móveis (Art. 3 da Lei 9.610/98) inspiram parte da doutrina brasileira a descobrir nesses dispositivos o tratamento das prerrogativas patrimoniais do autor como propriedade (assim Hammes, Elemento Básicos, 228). Fato é que, enquanto o legislador constitucional brasileiro garante ao inventor expressamente um direito de propriedade, ele optou, no que toca à garantia do direito de autor, a não se manifestar nesse sentido” (WÜRTENBERGER; GRAU-KUNTZ, 2012, p. 5).

¹³⁴ Na visão do autor: “O ‘diálogo cultural’ é um debate coletivo sobre os temas que marcam uma época, sem prejuízo de outros debates sobre temas de épocas anteriores que lhe dão como que o pano de fundo civilizacional. Mas a cultura sem o elemento de atualidade, indispensável para a autenticidade e a formação do legado próprio de cada época, fica estagnada. De fato, se a sociedade não pode aceder e utilizar normalmente as obras próprias da sua época, a frente de batalha cultural é inoperante, porque desatualizada. A liberdade afunila perigosamente no que é histórico — o que, por definição, não é atual” (ASCENSÃO, 2013, p. 299).

¹³⁵ De acordo com a OMPI (1980a, p. 35): “Antes de mais, a proteção não está subordinada ao preenchimento de qualquer formalidade. É preciso entender a palavra formalidade no sentido de uma condição necessária à validade do direito; trata-se

direitos autorais independem de qualquer formalidade e mesmo da existência de proteção no país de origem (OMPI, 1980a). A esse respeito, critica Otero Lastres: “a não obrigatoriedade de registro própria da propriedade intelectual [aqui ele se refere aos direitos autorais] significa que terceiros não sabem com certeza nem os possíveis direitos que existem sobre as diferentes criações nem a vida jurídica que resta em cada caso sobre tais direitos” (OTERO LASTRES, 2008, p. 231)¹³⁶. Suthersanen (1999, p. 108-109) cita a incerteza legal decorrente da dispensa de registro – e, por conseguinte, a falta de registros públicos nos quais identificar a existência ou não de direitos – como desvantagem do regime de proteção dos direitos autorais.

Além do princípio da proteção automática e da independência da proteção, a CUB firma “o princípio da generalidade da proteção em benefício de todas as produções do domínio literário, científico e artístico”, o que significa que “para determinar a obra protegida não devem entrar em linha de conta nem o modo nem a forma de expressão”, admitindo-se que “o valor ou o mérito de uma obra, noção eminentemente subjetiva e individual, não deve igualmente ser considerado” (OMPI, 1980a, p. 13). Entretanto, a adoção de tal princípio não tem o condão de admitir a proteção de qualquer criação do espírito: “a admissão à proteção no sentido da Convenção pressupõe um elemento suficiente de criação intelectual”, que competirá aos tribunais julgar, caso a caso, já que a proteção é automática.

Gusmão (2015, p. 289)¹³⁷ faz críticas ao que reputa ser uma “escala de valoração artística” para fins de obtenção da proteção dos direitos autorais: “(...) não nos parece razoável diferenciar um objeto, em princípio estético, no que concerne ao ‘suficiente grau de manifestação artística’, não cabendo ao intérprete (sobretudo ao intérprete do direito) determinar a partir de que grau, momento, ou suficiente conteúdo artístico haverá proteção”. Otero Lastres (2008, p. 97) é da opinião de que a determinação de um limiar é decisiva, pois o que se situa aquém desse limiar não é passível de proteção pelos direitos autorais¹³⁸.

geralmente de obrigações, de natureza administrativa, impostas pela legislação nacional e cuja falta de preenchimento acarreta a perda do direito ou a inexistência de proteção; é o caso, por exemplo, do depósito de um exemplar da obra, do seu registo numa repartição pública ou em qualquer administração, do pagamento das taxas de inscrição ou de uma ou outra ou todas estas formalidades simultaneamente”.

¹³⁶ No original: “Y es que la no obligatoriedad del registro propia de la propiedad intelectual hace que los terceros no puedan conocer con certeza ni los posibles derechos que existan sobre las distintas creaciones ni la vida legal que reste en cada caso sobre tales derechos” (OTERO LASTRES, 2008, p. 231).

¹³⁷ O autor, a propósito, expressa sua opinião de que “se o desenho industrial é o resultado da criação de forma estética do homem, ele necessariamente é uma obra de arte. Alguns chamam de arte aplicada ou arte decorativa, mas nem por isso deixa de ser arte, portanto passível de proteção pelo direito autoral” (GUSMÃO, 2015, p. 288-289). Ademais, sustenta que “a cumulação de proteções sobre um mesmo objeto, não sendo vedada por texto legal, é permitida. Esta parece ser a melhor interpretação. Nesse sentido, além de Gama Cerqueira, também opinam Milton Lucídio Leão Barcelos [2004], Newton Silveira [2012] e Antonio Chaves [1985], entre muitos outros”.

¹³⁸ O autor argumenta: “La determinación del umbral adquiere, pues, un carácter decisivo, porque lo que hay antes de ese umbral tiene cerrado el acceso a la propiedad intelectual, mientras que pasado el mismo ya se está en este sector del ordenamiento, sin que importe –insisto– que la obra presente un grado de creatividad y de originalidad muy superior al que representa dicho ‘umbral’ (...) Y en cuanto a la ‘originalidad’, el ‘umbral’ está situado en que la obra haga visible que es el resul-

Ascensão (2013, p. 306) acredita que o que importa não são as preferências estéticas do juiz, “mas o reconhecimento do que vai além do banal”, tendo em vista que os direitos autorais concedem um direito exclusivo que pressupõe como objeto necessariamente algo que se distancie do banal. Barbosa (2019, p. 81) acredita que “a proteção é a contrapartida de se ter contribuído para a vida cultural com algo que não estava até então ao alcance da comunidade”, o que envolve a definição de “critérios de valoração para determinar a fronteira entre a obra literária ou artística e a atividade não criativa. Porque a alternativa seria ter de se afirmar que é uma pintura tudo o que está envolto num caixilho e é apresentado como tal pelo autor – mesmo que se reduza a um risco no meio da tela”.

A “contrapartida” a que se refere Barbosa (2019) é intitulada de variadas maneiras pelas doutrina e jurisprudência. Este requisito, que a FGV (2011, p. 31) denomina “originalidade”, “não deve ser entendido como novidade absoluta, mas sim como elemento capaz de diferenciar a obra daquele autor das demais. Aqui, há que se ressaltar que não se leva em consideração o respectivo valor ou mérito da obra”. Em termos similares, Bittar (2008, p. 23) defende que a originalidade possui caráter relativo, não se exigindo novidade absoluta, “eis que inexorável é, de um ou outro modo, o aproveitamento, até inconsciente, do acervo cultural comum. Basta a existência, pois, de contornos próprios, quanto à expressão e à composição, para que a forma literária, artística ou científica ingresse no circuito protetor do Direito de Autor”.

Consoante Gusmão (2015, p. 291), originalidade é “a qualidade daquilo que tem uma origem. Quando se fala em originalidade, está-se naturalmente referindo à impressão digital da personalidade do autor na obra por ele criada. Ou seja, que se possa reconhecer, na obra, o traço da personalidade de seu criador, sua origem”.

Silveira (2012, p. 123) observa que: “o maior ou menor valor artístico de uma obra não impede seja ela protegida pela lei de direitos autorais, exceto quando implique forma necessária para obter um resultado técnico”, caso em que a proteção deve ser buscada no domínio da propriedade industrial. Para Grau-Kuntz (2012, p. 46), é a originalidade que legitima o direito patrimonial dos direitos autorais, a qual “reflete um *plus* cultural, manifestado pela reflexão acompanhada de uma variação ou de uma transformação nos modelos e instituições culturais. Daí falar em *contribuição reflexivo-transformadora*”.

Contudo, “ainda que toda obra da propriedade intelectual nasça de um ‘ato de criação’, o ato de ‘criar’ não é igual em todas as obras (...) a atividade criativa que desenvolve o autor

tado de una buena concepción intelectual y de una buena ejecución material por parte de su autor. La clave está, como puede observarse, en la palabra ‘buen’ o ‘buena’, la cual, en su cuarta acepción y como sinónimo de ‘grande’, significa ‘que supera a lo común’” (OTERO LASTRES, 2008, p. 97-98).

de uma obra da literatura não passa pelas mesmas fases que a que leva a cabo o autor de uma obra plástica” (OTERO LASTRES, 2008, p. 77)¹³⁹. O autor desenvolve seu argumento:

Embora nos três tipos de obras a originalidade apresente notas comuns, as diferenças que os processos de criação de obras literárias, científicas e artísticas apresentam entre si impedem que seja possível falar de um requisito de conteúdo idêntico em todas elas. Na verdade, como direi mais tarde, a originalidade é um requisito que apresenta uma dupla face: é subjetiva na medida em que se refere à capacidade criativa de um sujeito, o autor, mas também é objetiva, porque é uma qualidade que deve se manifestar na obra (OTERO LASTRES, 2008, p. 85)¹⁴⁰.

Paranaguá e Branco (2009, p. 23-24) indicam que “o meio em que a obra é expressa tem pouca ou nenhuma importância, exceto para se produzir prova de sua criação ou de sua anterioridade, já que não se exige a exteriorização da obra em determinado meio específico para que, a partir daí, passe a existir o direito autoral”. Otero Lastres (2008, p. 78) cita que a ideia “deve abandonar a esfera interna do autor e tornar-se perceptível pelos sentidos¹⁴¹”.

A par da originalidade e da exteriorização, a FGV (2011) aponta como requisitos de proteção que a obra pertença ao domínio das letras, artes ou ciências e que ainda se encontre no período de proteção legal. A regra geral estabelecida na CUB no tocante ao período de proteção é de que ele perdurará por toda a vida do autor e por cinquenta anos após sua morte: “esta disposição constitui um mínimo que os países da União são obrigados a respeitar; o seu caráter obrigatório foi estipulado aquando da Revisão de Bruxelas (1948). Nada impede os legisladores [dos países-membros da União] de irem mais além e considerarem que o prazo de 50 anos após a morte deve ser alongado” (OMPI, 1980a, p. 50).

Foi o que se deu nos Estados Unidos, onde o fato da obra ser produzida em decorrência de vínculo empregatício ou por encomenda afasta a aplicação do prazo usual de proteção (70 anos após o falecimento do autor, para obras criadas após janeiro de 1978), aumentando-o para 95 anos da publicação ou 120 anos da criação – o prazo que expirar antes (UNITED

¹³⁹ No original: “Ahora bien, aunque toda obra de la propiedad intelectual nace de un ‘acto de creación’, el acto de ‘crear’ no es igual en todas las obras de la propiedad intelectual. Y es que, situados en el momento mismo de creación de la obra, la actividad creativa que desarrolla el autor de una obra de la literatura no pasa por las mismas fases que la que lleva a cabo el autor de una obra plástica” (OTERO LASTRES, 2008, p. 77).

¹⁴⁰ No original: “Aunque en los tres tipos de obras la originalidad presenta notas comunes, las diferencias que tienen entre sí los procesos de creación de las obras literarias, las científicas y las artísticas, impiden que se pueda hablar de un requisito con idéntico contenido en todas ellas. En efecto, como diré más adelante, la originalidad es requisito que presenta una doble faz: es subjetivo en la medida en que hace referencia a la capacidad creativa de un sujeto, el autor, pero es también objetivo porque es una cualidad que debe manifestarse en la obra” (OTERO LASTRES, 2008, p. 85).

¹⁴¹ No original: “La segunda nota conceptual de la obra protegible por la propiedad intelectual es que tiene que ser expresada; es decir, la idea creativa tiene que abandonar la esfera interna del autor y hacerse perceptible por los sentidos” (OTERO LASTRES, 2008, p. 78).

STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b)¹⁴². Ascensão (2013, p. 292) explica que a mudança da legislação estadunidense repercutiu na Europa, onde se pleiteou por idêntica extensão de prazo de proteção, com base no argumento do “aumento da duração da vida humana: este aumento impedia que os artistas que criavam na juventude fossem protegidos até ao final da vida”. O autor, todavia, critica o prolongamento desmesurado da proteção:

Assim se chega até ao nível do desconexo. Diz-se que os direitos intelectuais dão um exclusivo “por tempo limitado”. É por tempo limitado um exclusivo que pode durar 150 anos ou mais, se o autor cria aos 20 anos, morre aos 90 (o que é cada vez mais frequente, dado o prolongamento da vida humana) e o exclusivo se mantém ainda até 70 anos depois da morte dele? (ASCENSÃO, 2013, p. 300).

Paranaguá e Branco (2009, p. 56-57) indagam se os prazos alongados de proteção visam mesmo à proteção do autor: “se a lei pretende proteger o autor, não faz sentido prolongar a proteção a suas obras por tanto tempo após sua morte. Na verdade, se fosse intenção da lei proteger *de fato* o autor, seria possível admitir que as obras caíssem em domínio público no momento de sua morte”. No entanto, os autores creem que a lei também visa à tutela dos sucessores do autor, “a fim de evitar casos como o de artistas ilustres, que, ao morrerem, deixavam a família na miséria enquanto os donos de teatros faziam fortuna à custa de suas obras”.

Como assevera Guedes (1982, p. 499), a obra cai no domínio público e extinguem-se os direitos exclusivos com o término do prazo de proteção, a fim de que a obra atenda à sua função social de promoção da cultura para todos os membros da sociedade. Nesse sentido, o autor enfatiza que “a propriedade das obras caídas no domínio público é pertença de toda a coletividade nacional e não de qualquer particular ou do Estado”.

No que se refere ao seu objeto, a proteção conferida pelos direitos autorais limita-se à forma de expressão da obra, não atingindo as ideias subjacentes:

Um dos postulados essenciais é o de que a ideia em si mesma não é suscetível de ser protegida pelo direito de autor. Deve procurar-se tal proteção não na legislação sobre o direito de autor, mas de preferência na legislação sobre patentes. Por isso, sob reserva de proteção por patente, uma pessoa que tornou pública a sua ideia não tem meios de impedir que alguém dela se aproprie. Mas desde que essa ideia tenha sido elaborada e expressa, a proteção pelo direito de autor existe em relação às palavras, notas, desenhos, etc. que, de algum modo, revestem a ideia. Por outras palavras, é a expressão que é suscetível de proteção e não a ideia em si mesma (OMPI, 1980a, p. 12-13).

¹⁴² “§302 . Duration of copyright: Works created on or after January 1, 1978 (a) In General.—Copyright in a work created on or after January 1, 1978, subsists from its creation and, except as provided by the following subsections, endures for a term consisting of the life of the author and 70 years after the author’s death. (...) (c) Anonymous Works, Pseudonymous Works, and Works Made for Hire.—In the case of an anonymous work, a pseudonymous work, or a work made for hire, the copyright endures for a term of 95 years from the year of its first publication, or a term of 120 years from the year of its creation, whichever expires first” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, p. 173).

O TRIPS determina que “a proteção do direito do autor abrangerá expressões e não ideias, procedimentos, métodos de operação ou conceitos matemáticos como tais” (BRASIL, 1994, p. 5). Paranaguá e Branco (2009, p. 31) explicam que “ideias são de uso comum e, por isso, não podem ser aprisionadas pelo titular dos direitos autorais. Se não fosse assim, não seria possível haver filmes com temas semelhantes (...). Como os direitos autorais protegem a expressão da obra, não a ideia em si (OMPI, 1980a; BRASIL, 1994), o desenho de tipos só pode ser protegido em sua função expressiva.



Figura 6 – O mesmo caractere apresenta-se, na tipografia, sob diversos glifos.
Fonte: criação do autor a partir de fontes disponíveis no editor de texto¹⁴³.

Por exemplo, o caractere representado em cada um dos glifos da Figura 6 é o mesmo: o *ampersand*¹⁴⁴ (popularmente conhecido como “e comercial”). O caractere, pensado abstratamente como unidade do alfabeto, pertence ao patrimônio comum dos homens e daí não pode ser extraído a título exclusivo. O objeto do direito, todavia, em consonância com o que foi elucidado, não é a ideia subjacente à criação, mas sua forma de expressão. Noutro giro, equivale dizer que o *ampersand* é inapropriável, mas sua *representação* poderia ser objeto de tutela. Nota-se de partida que cada glifo apresentado possui um desenho próprio, com traços que o diferenciam visualmente dos demais.

O reconhecimento de direitos autorais sobre determinado conjunto de tipos não retira do domínio público os elementos empregados como matéria-prima. A outrem permanece incolume a possibilidade de exteriorizar à sua moda seu próprio conjunto de tipos baseando-se nas mesmas informações de uso comum. Lebedenco e Campos (2019) corroboram tal visão, diferenciando o design dos tipos dos arquétipos estruturais abstratos das letras do alfabeto latino, nos quais se baseia a construção dos caracteres tipográficos.

A esse propósito, Barroca (2008) oferece uma pertinente analogia com cores e notas musicais, arrazoando que o fato de se recorrer a tais elementos para compor obras não os reti-

¹⁴³ Os tipos utilizados na composição desta imagem são, da direita para a esquerda, Eras Light ITC, Felix Titling, Baskerville Old Face, Caladea, Carlito, Lucida Bright, Old English Text MT, Verdana e Goudy Stout, todos medindo 48 pt.

¹⁴⁴ Seddon (2016, p. 44, tradução nossa) esclarece a origem da nomenclatura: “sua forma origina-se da ligadura dos caracteres ‘e’ e ‘t’ onde ‘et’ é latim para ‘e’”.

ra do patrimônio comum dos homens. Isto é, o fato de um artista plástico (ou designer) utilizar cores ou um músico utilizar notas musicais para criar obras não expropria as cores e as notas musicais utilizadas do patrimônio comum dos homens. De modo análogo, o design de tipos utiliza como matéria-prima o alfabeto – em sua concepção mais abstrata, uma informação de uso comum, como as cores e as notas musicais. Assim como as cores e as notas musicais não são objeto de direito de uso exclusivo quando o artista utiliza-as em uma composição, também o alfabeto, os números e de modo geral os sinais utilizados na escrita não se tornam objeto de direito de uso exclusivo quando o designer protege a sua tipografia.

Ao caracterizar o direito do autor, sustenta a FGV (2011, p. 34):

Os doutrinadores que se dedicaram ao estudo dos direitos autorais indicam que estes são dotados de uma natureza híbrida, dúplice ou *sui generis*. O autor é titular, na verdade, de dois grupos de direitos. Um deles diz respeito aos direitos morais, que são direitos pessoais e estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, divulgação e titulação de sua própria obra. O outro se refere aos direitos patrimoniais, que consistem basicamente na exploração econômica das obras protegidas (FGV, 2011, p. 34).

Para Bittar (2008, p. 45), os direitos morais e os patrimoniais de autor são distintos, mas se encontram entrelaçados, para a proteção do autor “na concepção, na materialização e na circulação da obra”. Ascensão (1999) propõe que os direitos patrimoniais abarcam essencialmente três grupos de direitos: os de reprodução, os de distribuição e os de comunicação ao público. Para Grau-Kuntz (2012, p. 12), esses direitos constituem “meras prerrogativas de exclusão”, isto é, asseguram “prerrogativas negativas de controle de acesso à criação protegida. Além do âmbito dessas prerrogativas (...) a utilização da obra intelectual por terceiros sempre será livre, como já o era antes da intervenção do legislador no estado natural das coisas”.

Paranaguá e Branco (2009, p. 53) explicam que “enquanto a obra não cai em domínio público, só será possível a terceiros se valer dela se tiverem prévia e expressa autorização do titular dos direitos sobre a obra”. Cerqueira (1982, p. 126) afirma a oponibilidade *erga omnes* do direito, o qual submete a obra ao controle exclusivo da pessoa:

O direito do autor recai direta e imediatamente sobre a sua criação, sujeitando-a, de modo completo e exclusivo, ao poder de sua vontade. É um direito originário e pleno, que se opõe *erga omnes*. O autor pode usar e dispor da sua criação como entender e o exercício do seu direito não depende da prestação de outras pessoas. Tanto vale dizer que é um direito de propriedade, isto é, o direito real sob a sua forma mais simples e completa, direito que submete a coisa ao domínio absoluto e exclusivo da pessoa e lhe atribui o gozo de todas as vantagens que ela é suscetível de proporcionar (CERQUEIRA, 1982, p. 126).

O direito de reprodução, apesar de formar o núcleo dos direitos autorais, só passou a constar do texto da CUB após a Revisão de Estocolmo, em 1967 (OMPI, 1980a); atualmente ele encontra-se assim definido: “os autores de obras literárias e artísticas protegidas pela presente Convenção gozam do direito exclusivo de autorizar a reprodução das suas obras, de qualquer maneira e por qualquer forma” (OMPI, 1980a, p. 61).

Bittar (2008, p. 51) defende que “os direitos de reprodução decorrem da comunicação indireta da obra, ou seja, de sua fixação material, principalmente por: impressão, desenho, gravação, fotografia, modelagem e qualquer processo das artes gráficas e plásticas, gravação mecânica, cinematográfica ou magnética”, acrescentando em seguida “a reprodução pelos satélites de comunicação e outros meios possíveis, presentes ou futuros”.

A CUB não menciona o direito de distribuição ou de colocação em circulação (exceto no que se refere às obras cinematográficas), visto que, na prática, o direito de distribuição decorre do de reprodução (OMPI, 1980a). Ascensão (1991, p. 626) elucida que “a distribuição pressupõe uma prévia reprodução de exemplares. Por esta razão, a afirmação de um direito autônomo de distribuição não tem frequentemente nenhum significado prático. Os poderes do autor em matéria de reprodução são suficientes para lhe permitir dominar a distribuição”.

Por fim, os direitos patrimoniais relativos à comunicação ao público abrangeiam a representação de obras ou execução pública de composições musicais ou literomusicais (PARENAGUÁ; BRANCO, 2009). “Este direito reconhecido pela Convenção respeita apenas, como é evidente, as obras dramáticas, dramático-musicais e musicais; em linguagem corrente, o teatro e a música” (OMPI, 1980a, p. 74). Enquanto a locução “‘representação’ aplica-se às obras dramáticas ou dramático-musicais, porquanto etimologicamente significa a ação de representar peças num palco”, a locução “‘execução’ emprega-se de preferência para as obras musicais, porquanto implica a ideia de interpretação de uma partitura” (OMPI, 1980a, p. 74).

Para Silveira (2012, p. 95), “ao lado do direito patrimonial, tendo por objeto um bem imaterial, subsiste o direito moral do autor, conjunto de faculdades que decorrem dos direitos inerentes à sua pessoa e constituem prolongamentos de seus direitos de personalidade”. Este aspecto do vínculo entre o autor e a obra é também realçado por FGV (2011, p. 35): “ao contrário dos direitos patrimoniais, que regulam o exercício do poder econômico do autor sobre a utilização de sua obra por parte de terceiros, o que os direitos morais visivelmente procuram defender é o vínculo pessoal do autor com sua própria obra”.

De acordo com a CUB, são direitos morais do autor o direito de paternidade (isto é, o de reivindicar a autoria da obra) e o de integridade (o direito de se opor a deformações da obra

capazes de prejudicar o autor em sua honra ou reputação)¹⁴⁵. Estes direitos são independentes dos direitos patrimoniais e, como regra geral, após a morte do autor devem perdurar no mínimo até a extinção dos direitos patrimoniais (OMPI, 1980a)¹⁴⁶.

Ao detalhar a natureza dos direitos morais, é inevitável distinguir os dois principais sistemas de direitos autorais do mundo: “o *droit d'auteur*, ou sistema francês ou continental, e o *copyright*, ou sistema anglo-americano” (PARANAGUÁ; BRANC, 2009, p. 20-21). A diferenciação é forçosa, pois o tratamento dado aos direitos morais em cada sistema é significativamente distinto. Bittar (2008) disserta sobre as particularidades de cada qual:

O sistema individual (europeu ou francês) é o da Convenção de Berna, de caráter subjetivo, dirigido à proteção do autor e consubstanciado na exclusividade que se lhe outorga, permitindo-lhe a participação em todos os diversos meios de utilização econômica. Corolários desse regime são: o do alcance limitado das convenções celebradas pelo autor para a exploração da obra e o da interpretação estrita dessas convenções, em defesa dos interesses do criador. A proteção é conferida independentemente de registro da obra ou outra formalidade. O sistema comercial é o desenvolvido nos Estados Unidos e na Inglaterra (e países que sofreram sua influência), relacionando-se com a proteção da cultura do país; daí por que se volta para a obra em si, em posição objetiva. O *copyright* é concedido ao titular, mas, para efeito de expansão da cultura e da ciência, exigindo-se formalidades para o gozo da exclusividade, conforme, inclusive, definido no contexto da Convenção de Genebra (1952) (BITTAR, 2008, p. 9).

Segundo Ascensão (1993, p. 6-7), a visão anglo-americana do *copyright* nasceu com o Estatuto da Rainha Ana, na Inglaterra, em 1710, o qual concedia um privilégio de reprodução. “Na base [do privilégio], estaria a materialidade do exemplar e o exclusivo da reprodução desse. (...) Porque centrado na tutela do exemplar, o sistema anglo-americano admite largamente que o direito de autor seja atribuído à empresa”. O título e o conteúdo do Estatuto da Rainha Ana¹⁴⁷ deixam entrever a pedra fundamental das legislações inglesa e estadunidense sobre a matéria: o direito de autor é um incentivo para os autores criarem (GINSBURG, 1990).

¹⁴⁵ “Conteúdo do direito moral. 1) independentemente dos direitos patrimoniais do autor, e mesmo após a cessão desses direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a qualquer deformação, mutilação ou outra modificação dessa obra ou a qualquer atentado à mesma obra, que possam prejudicar a sua honra ou a sua reputação” (OMPI, 1980a, p. 45).

¹⁴⁶ “Esta disposição visa tomar em consideração as concepções jurídicas de origem anglo-saxônica, segundo as quais o direito de reivindicar a paternidade de uma obra (direito à paternidade) é do domínio da legislação sobre o direito de autor – enquanto que a outra prerrogativa do autor, de se opor a qualquer distorção, mutilação ou alteração de natureza a prejudicar a sua honra ou reputação (direito ao respeito) faz parte do direito costumeiro (*'common law'*) e, mais particularmente, da lei sobre a difamação, a qual não permite o desencadeamento de ações após a morte da pessoa difamada. Por isso a Convenção, embora estabelecendo que a negação total do direito moral após a morte do autor, e até a extinção dos direitos patrimoniais, não é admissível, permite, na eventualidade acima mencionada, que os países da União só mantenham esse período de proteção relativamente a uma ou outra das prerrogativas que compõem o direito moral, por exemplo, unicamente para o direito à paternidade, deixando a outra (a que impede as modificações da obra), para julgamento dos tribunais” (OMPI, 1980a, p. 48-49).

¹⁴⁷ O Estatuto denominava-se: “An act for the encouragement of learning, by vesting the copies of printed books in the authors or purchasers of such copies, during the times therein mentioned”. O texto do Estatuto assim determina: “Whereas printers Booksellers and other persons have of late frequently taken the liberty of printing reprinting and publishing or caus-

“No mesmo século XVIII, porém, no continente europeu, caminhou-se noutra direção. Embora se recorresse também à figura do privilégio, centrou-se a tutela na atividade criadora em si, mais que na materialidade do exemplar” (ASCENSÃO, 1993, p. 6), originando a concepção francesa do *droit d'auteur*. Suthersanen (1999, p. 81) salienta que “em relação aos limites de proteção, a ideologia anglo-americana do *copyright* adota ‘habilidade, trabalho e julgamento’ como a base da originalidade, enquanto as leis de direitos de autor empregam a noção de ‘criatividade’ ou ‘individualidade’”¹⁴⁸.

Para Barbosa e Arruda (1990, p. 38), o sistema de proteção consubstanciado no *droit d'auteur* caracteriza-se pela “universalidade e a simultaneidade de proteção, a inexigibilidade de exame ou registros, prazos longos, poderes especiais de caráter personalíssimo conferido aos autores etc.”, o que representaria “o estímulo da função criativa por meio da proteção jurídica da personalidade do criador”.

Um dos pontos de maior tensão entre os referidos sistemas está em que as legislações baseadas no *droit d'auteur* francês reconhecem expressamente os direitos morais do autor, ao passo que as legislações fundadas no *copyright* anglo-americano, em princípio, não os asseguram; nos Estados Unidos, por exemplo, somente os autores de obras de artes visuais podem reivindicar direitos morais (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b). Como resultado das manifestas divergências, o TRIPS não impõe aos Estados-membros direitos ou obrigações decorrentes dos dispositivos referentes a direitos morais da CUB (BRASIL, 1994)¹⁴⁹.

Bittar (2008) afirma que os direitos morais nascem com a criação da obra e podem se manifestar antes (direito de inédito, de paternidade, de nominação) ou após a utilização econômica da obra (direito à integridade, à modificação e à reivindicação). No mesmo sentido:

O direito de personalidade do autor se manifesta, de modo absoluto, antes da publicação da obra, por meio de um direito de inédito, de decidir publicar ou não a obra, que é o próprio fundamento do direito patrimonial sobre o bem imaterial, quando este se desliga do autor pela publicação. Após a publicação, o direito de personalidade,

ing to be printed reprinted and published Books and other writings without the consent of the authors or proprietors of such books and writings to their very great detriment and too often to the Ruin of them and their families For preventing therefore such practices for the future and for the encouragement of learned men to compose and write useful books (...) That from and after the tenth day of April One thousand seven hundred and ten the Author of any Book or books already printed who hath not transferred to any other the copy or copies of such Book or Books share or shares thereof or the Bookseller or Booksellers printer or printers or other person or persons who hath or have purchased or acquired the copy or copies of any Book or Books in order to print or reprint the same shall have the sole right and liberty of printing such Book and Books for the term of One and twenty years to commence from the said tenth day of April and no longer (...)” (UNITED KINGDOM PARLIAMENTARY ARCHIVES, 1710, s/p).

¹⁴⁸ No original: “The differences between the systems can be found in various aspects. For instance, in relation to the thresholds of protection, the Anglo-American copyright ideology embraces ‘skill, labour and judgment’ as being the basis of originality, while the author’s rights laws employ the notion of ‘creativity’ or ‘individuality’” (SUTHERSANEN, 1999, p. 81).

¹⁴⁹ “Artigo 9. Relação com a Convenção de Berna. 1. Os Membros cumprirão o disposto nos Artigos 1 a 21 e no Apêndice da Convenção de Berna (1971). Não obstante, os Membros não terão direitos nem obrigações, neste Acordo, com relação aos direitos conferidos pelo Artigo 6bis da citada Convenção, ou com relação aos direitos dela derivados” (BRASIL, 1994, p. 5).

que é inerente à pessoa do autor e não à obra, se refletirá nesta na medida em que a obra contenha, em maior ou menor grau, elementos da personalidade do autor, como o seu nome, a sua imagem, o seu estilo etc. Nessa mesma proporção, terão aplicação, mais ou menos intensa, o direito de arrependimento, de modificar a obra e de assegurar a sua integridade (SILVEIRA, 2012, p. 96).

Do ponto de vista da natureza do direito, Cerqueira (1982, p. 103-103) defende que “o direito de autor é um direito privado puramente patrimonial que tem por objeto a própria obra criada e consiste, essencialmente, na faculdade exclusiva de reproduzi-la e de auferir as vantagens econômicas que dela possam resultar”; ao lado do direito patrimonial, estariam as faculdades morais, as quais competem ao autor como pessoa, independentemente de sua condição de autor. Grau-Kuntz (2012, p. 38-39) demonstra posição convergente à de Cerqueira (1982), afirmando que “o direito de autor se caracteriza apenas pelas prerrogativas patrimoniais; as chamadas prerrogativas pessoais (morais) não são prerrogativas ‘de autor’, mas prerrogativas originadas em um momento anterior ao desenho legal do Direito de Autor”.

Sobre as últimas, leciona Ascensão (2008, p. 89) que não se falava em direitos morais inicialmente: “o direito de autor era uma realidade unitária, que atribuía um exclusivo em contrapartida da criação realizada. Não se pensava em separar um direito patrimonial de um direito pessoal do autor. A autonomização do direito ‘moral’ é uma descoberta francesa dos finais do séc. XIX”. Branco Júnior (2007, p. 31) expressa a visão de que “a natureza híbrida dos direitos autorais (...) abrange, necessariamente, os direitos morais atinentes à personalidade do autor e os direitos patrimoniais segundo os quais o criador intelectual se remunera”.

Barbosa (2006, p. 30) descreve os direitos autorais como “um direito exclusivo, patrimonial, um *monopólio de reprodução, utilização e publicação* sujeito aos limites e condicionamentos constitucionais”, os quais estariam ancorados no artigo 5º, XXVII, da CF brasileira, ponderando, no entanto, que “os direitos morais, configurados até mesmo como *direitos humanos*, ancoram-se em outros dispositivos constitucionais e de tratados internacionais”.

Silveira (2012, p. 85) defende que “o direito de autor recai, direta e indiretamente, sobre a sua criação, opondo-se *erga omnes*, constituindo uma forma de propriedade. Esse direito inato e absoluto decorre da própria criação, que o autor pode conservar em sua mente, inédita, e, mesmo, destruí-la antes de divulgada”. Essa natureza híbrida dos direitos autorais, que comporta faculdades morais e patrimoniais, é tratada distintamente pelos países, conformando as chamadas “posição monista” (monismo) e “posição dualista” (dualismo).

Grau-Kuntz (2012) assim as caracteriza:

Explico a posição dualista e, em relação de oposição a ela a posição monista, em linhas gerais, pela adoção de uma das seguintes perspectivas: a proteção jurídica repousa no *ato criativo de alguém não desvinculado de seus efeitos exteriores* (posição monista), ou considera o *ato criativo e os efeitos exteriores do ato criativo como fenômenos distintos* (posição dualista). (...) Como consequência da posição teórica adotada, nos países monistas entende-se ver as prerrogativas morais (pessoais) e patrimoniais do autor reunidas sob um denominador comum e, por consequência, a cessão de direitos não será permitida. Ao contrário, nos países onde as prerrogativas patrimoniais e morais (pessoais) do autor são consideradas como fenômenos jurídicos independentes (dualistas), a cessão dos direitos patrimoniais de autor é permitida (GRAU-KUNTZ, 2012, p. 8-9).

Conforme discorre Silveira (2012, p. 94), para os autores que defendem a posição dualista o direito de autor incide sobre “um bem jurídico exterior ao homem”. A teoria do direito de personalidade seria, então, contrária à posição dualista, “por considerar que o bem jurídico não está fora, mas dentro do homem, sendo, por sua natureza, fundamentalmente inseparável da pessoa”. Com base no exposto por Grau-Kuntz (2012), percebe-se que a teoria do direito de personalidade possui maior afinidade com a posição monista; assim que enquanto a cessão de direitos patrimoniais é admitida em países com posição dualista, como o Brasil (SILVEIRA, 2012), não é legalmente possível em países com posição monista.

Dissmann (2019, p. 138), discutindo os aspectos dos direitos autorais alemães, nota que eles se orientam por uma concepção monista, segundo a qual “os direitos econômicos estão vinculados aos direitos morais e fazem parte de um único direito pessoal monolítico. O escopo da proteção é, portanto, determinado pelas capacidades pessoais e intelectuais do autor”¹⁵⁰. Matveev (2016, p. 351) descreve os direitos morais e patrimoniais como os dois lados de uma moeda nos sistemas monistas, que seriam interpretados pela legislação alemã como diferentes manifestações de um direito unitário¹⁵¹. Segundo aclara Skauradszun (2011), a posição monista foi introduzida nos direitos autorais da Alemanha em 1966.

Suthersanen (1999) elucida as diferentes posições com base nos sistemas francês e alemão. Segundo a autora, sob o dualismo da lei francesa os direitos morais e patrimoniais estão sujeitos a regras distintas quanto à sua transferência ou negociação, no sentido de que os direitos morais são considerados inalienáveis e os patrimoniais podem ser completamente transferidos para terceiros; já sob a lei alemã, caracterizada pelo monismo, os direitos morais

¹⁵⁰ No original: “Der Urheberrechtsschutz basiert auf einer monistischen Konzeption, wonach wirtschaftliche Rechte mit moralischen Rechten verknüpft und Bestandteil eines einzigen monolithischen Persönlichkeitsrechts sind. Der Schutzmfang bestimmt sich demzufolge nach der persönlichen und geistigen Leistungsfähigkeit des Urhebers” (DISSMANN, 2019, p. 138).

¹⁵¹ No original: “These rights, interpreted in Germany as different manifestations of one unitary right, generally guarantee the observation of the intellectual and economic author’s interests. The German model of the copyright system is called monistic because of the conformity of the copyright of a work” (MATVEEV, 2016, p. 351).

e os patrimoniais estão inextricavelmente unidos, de modo que as faculdades de transferência e negociação de que goza o autor são limitadas¹⁵².

Nem os direitos morais nem os patrimoniais são absolutos, de maneira que não pode o autor exercê-los indiscriminadamente. Como visto no início desta seção, as escolhas legislativas balanceiam interesses particulares dos autores e titulares do direito e interesses coletivos da sociedade (BRANCO JÚNIOR, 2007). Assim se dá tanto no âmbito nacional quanto no internacional, onde “a Convenção de Berna e o Acordo TRIPS autorizam seus Estados-partes a estabelecerem limitações aos direitos patrimoniais dos autores com vistas à promoção de determinadas políticas públicas” (BASSO, 2007, p. 498). Ascensão (2013) contesta que limites sejam intitulados “exceções” aos direitos autorais:

Os limites não são exceções, contra o que se insinua em círculos interessados com o fim de justificar uma interpretação restritiva das normas que estabelecem estes limites. São trechos de regulação, tão normais como as regras atributivas de faculdades. Por isso, são objeto de interpretação comum, como quaisquer outras normas. E é do complexo de regras de atribuição e de regras que concedem faculdades ao público que resulta o conteúdo final de proteção de cada concreto direito autoral, no entrelaçar do positivo e do negativo (ASCENSÃO, 2013, p. 301).

Geiger (2013, p. 7) sustenta ponto de vista convergente ao de Ascensão (2013), pois considera que as limitações são instrumentos que determinam o escopo do direito e esclarecem o seu real alcance legal, chegando mesmo a declarar que “os direitos de exploração e as limitações a tais direitos são os dois lados de uma mesma moeda”.

Dreier (2010) propõe que as limitações constituem um sistema quadripolar,平衡ando interesses de autores, titulares, competidores e usuários finais. De acordo com o autor, as limitações são elemento determinante na definição dos exatos contornos do direito exclusivo. Gervais (2008) acredita que desde o surgimento da CUB houve um aumento na quantidade de direitos exclusivos reconhecidos pela Convenção, o que Dreier (2010) tipifica como uma reação à crescente facilidade de cópia e distribuição de obras protegidas.

Gervais (2008) comprehende a limitação como um condicionante no exercício dos direitos autorais (incluindo a transformação de um direito exclusivo em um direito à remuneração).

¹⁵² No original: “A distinction must be made between the French dualist and the German monist concepts of copyright. If one recalls, under the French law, economic rights and moral rights are subjected to different rules regarding transfer and dealings. While economic rights can be assigned or transferred completely to a third party, the rights owner cannot similarly deal with moral rights since moral rights remain inalienable: economic and moral rights remain as two separate and independent entities. In contrast, the German copyright theory decrees that economic and moral rights constitute one single body of rights that vest in the author. Thus, Article 11 of the statute expressly states that the copyright will protect the author in respect of his ‘intellectual and personal relationship with his work’ (moral rights), and also in respect of the ‘utilization of his work’ (economic rights). Due to this monist perspective of copyright whereby the economic and moral rights are inextricably linked the circumstances under which the rights can be transferred are extremely limited” (SUTHERSANEN, 1999, p. 181).

ção) e a exceção como a não aplicabilidade completa desses direitos em certas circunstâncias. Dreier (2010) demonstra opinião convergente e diferencia as limitações entre as exceções totais (em que nem permissão nem remuneração são devidas) e reivindicações por remuneração (em que a permissão não é necessária, mas a remuneração é devida).

Para Geiger (2013), o recurso a limitações remuneradas, nas quais a autorização para uso de determinada obra é dispensada, contanto que o respectivo autor seja remunerado, constitui uma forma tão ou mais eficiente de assegurar a funcionalidade dos direitos autorais do que a própria exclusividade decorrente desse direito.

Mesmo que a limitação preveja pagamento ou remuneração compensatória, a ausência de custos relacionados ao processo de procura do titular do direito, à negociação de uma licença e, havendo conflito, aos custos relacionados ao litígio, também é dotado de valor mensurável e, portanto, facilita a reutilização criativa de trabalhos existentes. (...) Se por um lado tem-se em conta os interesses do autor de participação adequada em relação aos frutos de seu trabalho, não se deve perder de vista que limitações aos direitos autorais não significam que as obras poderão sempre ser utilizadas gratuitamente e que, neste sentido, o legislador poderá garantir um direito que determine, em relação a todos os usos legitimados pelas limitações aos direitos autorais, uma remuneração apropriada (GEIGER, 2013, p. 12-13).

Basso (2007) frisa que a interpretação da natureza das limitações dos direitos autorais deve ocorrer à luz da CUB, cuja norma geral a respeito é conhecida como “regra dos três passos” (*three-step test*)¹⁵³, introduzida aquando da Revisão de Estocolmo, em 1967; “até a adoção da regra do Teste dos Três Passos, os Estados-partes da Convenção de Berna adotavam um sem número de limitações aos direitos autorais que, não raramente, esvaziavam os direitos patrimoniais dos titulares de direitos autorais” (BASSO, 2007, p. 499).

Para OMPI (1980a, p. 62-63), “esta disposição dá às legislações dos países da União a faculdade de derrogarem o direito exclusivo de reprodução, permitindo que as obras sejam livremente reproduzidas ‘em certos casos especiais’”. Segundo propõe OMPI, “essa fórmula comporta duas regras aplicáveis cumulativamente: a reprodução não pode prejudicar a exploração normal da obra e não pode causar um prejuízo injustificado aos legítimos interesses do autor”. Como diz Ascensão (2008, p. 17), “o prejuízo, aqui, seria o menor lucro”.

Gervais (2008) aponta que o teste dos três passos nasceu como um compromisso político para permitir certas exceções ao direito de reprodução, mas nota que por meio do TRIPS foi estendido a todos os direitos autorais (não apenas o direito de reprodução), bem como aos direitos de propriedade industrial como um todo, incluindo os desenhos industriais. Em outras

¹⁵³ “Artigo 9, alínea 2) Possibilidade de exceções. 2) Fica reservada às legislações dos países da União a faculdade de permitirem a reprodução das referidas obras, em certos casos especiais, desde que tal reprodução não prejudique a exploração normal da obra nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses do autor” (OMPI, 1980a, p. 62).

palavras, por meio do TRIPS o teste dos três passos teve o seu escopo de aplicação aumentado e ultrapassou os confins dos direitos autorais¹⁵⁴.

Bittar (2008, p. 69) elucida que “com a designação de limitações aos direitos autorais, a lei prevê, para obras protegidas, algumas exceções ao princípio monopolístico, atendendo a interesses vários de ordem pública (...) tecidas com linhas ditadas pela prevalência da ideia de difusão da cultura e do conhecimento”. Gervais (2008) categoriza exceções e limitações segundo o tipo de usuário final, tipo de uso, tipo de país, tipo de autor e tipo de obra (Quadro 1).

Quadro 1 – Possíveis princípios para uma conceptualização das exceções e limitações.

Fonte: GERVAIS (2008, p. 20, tradução nossa).

CATEGORIZAÇÃO	CATEGORIAS	EQUILÍBRIO INTERNO	NORMAS EXTERNAS
Por tipo de usuário	Usuários com habilidades limitadas	Cópias em Braille	Não discriminação
	Consumidores	Esfera privada/difícil execução	Privacidade, proteção do consumidor
	Governo		Educação, cultura, informação (segurança nacional)
	Institucional		Educação, cultura, informação
	Todos	Reuso por citação	Informação, livre expressão
Por tipo de uso	Consuntivo	Esfera privada/difícil execução	Privacidade, proteção do consumidor, educação, cultura, informação
	Criativo/transformativo	Limitar o direito de proibir se além do necessário; equilíbrio de interesse público	Livre expressão, cultura, informação
	Informacional	Equilíbrio de interesse público	Informação, livre expressão
Por tipo de país	País em desenvolvimento		Direito de desenvolvimento, educação
Por tipo de autor	Obras governamentais	Nenhum incentivo necessário	Informação
Por tipo de obra	Software de computador	A função do interesse público não requer proibição de engenharia reversa	Concorrência
	Publicações impressas	Acesso não interfere na função dos direitos autorais	Educação, informação

Como a CUB concede aos países a prerrogativa de fixar as exceções e limitações, faz mais sentido debatê-las quando se detalharem as particularidades do regime de proteção nacional. Por ora, o imprescindível é demarcar a existência dessas exceções e limitações como forma de equalizar os diversos interesses em jogo, sobretudo tendo em vista os direitos constitucionalmente protegidos subjacentes a cada uma delas (direito à educação, à cultura, à informação, à não discriminação, à privacidade e assim por diante).

¹⁵⁴ No original: “The pinnacle of this development was the adoption of the three-step test, which began its normative career as a political compromise designed to allow, within limited confines, exceptions to be made by Berne member States to the right of reproduction, but has since become the cornerstone of exceptions to all copyright rights, as well as a number of industrial property rights in the TRIPS Agreement” (GERVAIS, 2008, p. 9).

Descritas as principais características do regime de proteção dos direitos autorais, passa-se ao núcleo da presente pesquisa, qual seja: problematizar quais são os meios de apropriação de que gozam os tipos nos três ordenamentos jurídicos escolhidos: Brasil, Alemanha e Estados Unidos. A partir do recorte dado pelos desenhos industriais e direitos autorais, será demonstrado se e como esses regimes de proteção prestam-se à proteção dos tipos.

4 A PROTEÇÃO COMPARADA DOS TIPOS

No capítulo anterior, foram debatidos os fundamentos da propriedade intelectual e delineadas as características que conformam os regimes de proteção dos desenhos industriais e dos direitos autorais. A seguir, com base nesses conceitos, a discussão ocupa-se da caracterização dos meios de apropriabilidade disponíveis para proteção dos tipos nos três ordenamentos jurídicos selecionados: Brasil, Alemanha e Estados Unidos.

No que se refere à proteção via desenho industrial, são objetos de análise a lei de propriedade industrial brasileira (a LPI), a lei alemã sobre a proteção legal dos designs (*Designgesetz*) e o título 35 U.S.C. da legislação estadunidense. Estruturalmente as legislações assemelham-se, porque pertencem ao domínio da propriedade industrial; a proteção dá-se por patente nos Estados Unidos e por registro no Brasil e na Alemanha, mas o fato não prejudica a condução das análises, devido à equivalência funcional entre tais institutos, que tutelam, ao fim e ao cabo, a mesma dimensão do desenho industrial, qual seja a *visual ornamental*.

Cabe relembrar que a proteção do desenho industrial na Alemanha está harmonizada à proteção oferecida ao desenho industrial comunitário na União Europeia, por força do disposto na Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 13 de outubro de 1998, e do Regulamento nº 6/2002 do Conselho, de 12 de dezembro de 2001. Embora estas legislações supranacionais tenham influenciado a formação do *Designgesetz*, a análise centrar-se-á nele, citando-se aquelas quando necessário à contextualização.

No que se refere à proteção via direitos autorais, são objetos de análise a lei de direitos autorais brasileira (a LDA), a lei alemã sobre direitos autorais e conexos (*Urheberrechtsgesetz – UrhG*) e o título 17 U.S.C. da legislação estadunidense. Embora o princípio da proteção automática esteja esculpido na CUB e o registro da obra seja facultativo (OMPI, 1980a), o que *a priori* assemelha as legislações, as condições de proteção de certas obras, como é o caso das obras de arte aplicada, são deixadas a cargo das legislações nacionais (OMPI, 1980a).

4.1 BRASIL

4.1.1 REGISTRO DE DESENHO INDUSTRIAL

No Brasil, compete ao INPI a concessão de direitos relativos à propriedade industrial, entre os quais os registros de desenho industrial. Em princípio, o INPI não examina requisitos legais de proteção previamente à concessão do registro, limitando-se a verificar critérios de ordem formal; assim, apesar de novidade e originalidade constituírem requisitos legais de proteção, a concessão do registro não depende de sua aferição, como dispõe o caput do artigo 106 (BRASIL, 1996)¹⁵⁵. De fato, a LPI proíbe o exame de mérito prévio à concessão, facultando ao titular o requerimento a qualquer tempo da vigência (BRASIL, 1996)¹⁵⁶.

Destarte, desde que o pedido de registro tenha sido depositado nas condições estabelecidas pelo INPI e que o desenho industrial não incida nas hipóteses legais de não registrabilidade, o registro é concedido, expedindo-se o certificado (BRASIL, 1996).

Ao analisar se o desenho industrial incide nas hipóteses legais de não registrabilidade, o INPI verifica, no mesmo passo, a compatibilidade do desenho industrial à definição legal do artigo 95 (INPI, 2019a)¹⁵⁷. A depender da forma de apresentação, os desenhos industriais definem-se bidimensionais ou tridimensionais¹⁵⁸. A primeira categoria abarca estampas, padrões de superfície e criações similares formatadas como produtos gráficos; na segunda categoria enquadram-se a maioria dos bens de consumo, compreendidos em tal contexto como formas plásticas tangíveis (móvels, vestuário, calçados, joias, brinquedos, eletrodomésticos, eletrônicos, embalagens, meios de transporte...).

Até a promulgação da LPI em 1996, a legislação brasileira (como outras estrangeiras ainda o fazem) diferenciava o “desenho industrial” do “modelo industrial”, designando o pri-

¹⁵⁵ “Art. 106. Depositado o pedido de registro de desenho industrial e observado o disposto nos arts. 100, 101 e 104, será automaticamente publicado e simultaneamente concedido o registro, expedindo-se o respectivo certificado” (BRASIL, 1996, s/p).

¹⁵⁶ “Art. 111. O titular do desenho industrial poderá requerer o exame do objeto do registro, a qualquer tempo da vigência, quanto aos aspectos de novidade e de originalidade. Parágrafo único. O INPI emitirá parecer de mérito, que, se concluir pela ausência de pelo menos um dos requisitos definidos nos arts. 95 a 98, servirá de fundamento para instauração de ofício de processo de nulidade do registro” (BRASIL, 1996, s/p).

¹⁵⁷ “A decisão quanto à registrabilidade do objeto ou padrão ornamental requerido no pedido de registro levará em consideração todos os fatores relevantes para o caso, incluindo a definição legal de desenho industrial fornecida pela LPI (...)” (INPI, 2019a, s/p).

¹⁵⁸ “Art. 95. Considera-se desenho industrial 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).

meiro como “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”, e o segundo como “toda forma plástica que possa servir de tipo de fabricação de um produto industrial e ainda se caracterize por nova configuração ornamental” (BRASIL, 1971, s/p).

Silveira (2015, p. 73) esclarece que “enquanto os desenhos industriais são sobrepostos a um produto, os modelos industriais constituem sua própria forma (...) podendo coexistir num mesmo objeto desenhos e modelos industriais”. A LPI encarregou-se de unificar ambos os rótulos sob a denominação unificada de “desenho industrial”; não obstante a reforma terminológica, ao aferir a registrabilidade de uma criação, o INPI analisa em que categoria ela se encaixa: se constitui a forma plástica tridimensional de um objeto ou se constitui o conjunto ornamental de linhas e cores suscetível de aplicação em um produto.

!	"	#	%	&	'
()	*	+	,	- . /
0	1	2	3	4	5 6 7
8	9	:	;	<	= > ?
A	B	C	D	E	F G H
I	J	K	L	M	N O P
Q	R	S	T	U	V W X
Y	Z	a	b	c	d e f
g	h	i	j	k	l m n
o	p	q	r	s	t u v
w	x	y	z	{	}
-	°	±	[\]	^ ¶
,					
—	«	»			

Figura 7 – Padrão ornamental aplicado a fonte tipográfica (BR 302014005078-8)
Fonte: Zhou (2017).

Neste ponto, a registrabilidade dos tipos no Brasil alcança ponto crítico, como será esclarecido a seguir. Sendo os tipos uma criação bidimensional, logicamente sugere-se sua afinidade com os desenhos industriais com essa forma de apresentação. De fato, é difícil conciliar a tipografia com a noção de forma plástica de um objeto, visto que tal definição refere-se a bens de consumo tangíveis, que são tridimensionais por natureza. A inferência encontra respaldo na jurisprudência administrativa do INPI, que por muitos anos concedeu registro aos tipos como padrões ornamentais, isto é, como desenhos industriais bidimensionais (Figura 7).

Antes de problematizar a questão da registrabilidade, serão apresentados dados sobre a frequência de registro de tipos. Em consulta aos sistemas informáticos do INPI, identificaram-se 63 pedidos de registro de desenho industrial para tipos (APÊNDICE A), sendo o mais antigo depósito de 1988 e o mais recente de 2020. Trata-se de um quantitativo irrigoso, ainda que à luz do número igualmente reduzido de depósitos de pedidos de registro de desenho industrial, em média de 6.288 ao ano¹⁵⁹ entre 2013 e 2020.

Para ter uma noção de ordem de grandeza, em consulta ao Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior do Ministério da Educação foram identificados 1048 cursos de graduação de desenho industrial ou design em atividade no Brasil (oportuno pontuar que alguns ainda não foram iniciados); esses cursos estão autorizados a oferecer um total de 576.682 vagas por ano, o que ao menos em princípio corresponde a mais de meio milhão de designers formados anualmente (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2021).

É claro que nem todos esses profissionais trabalham com tipografia; desse universo, pode-se apartar designers com formação generalista, em design gráfico ou comunicação visual, que são treinados a projetar tipos. Mesmo dentro desse universo, poucos são os designers que se dedicam exclusivamente a tal atividade, como é possível deduzir empiricamente.

De todo modo, o que se busca evidenciar com os dados apresentados é a grandeza da quantidade de designers formados no país ano a ano (e aqui sem nem mesmo se contabilizar o número de profissionais já formados) e a disparidade desse número não só à luz da inexpressiva quantidade de pedidos de registro de desenho industrial depositados para tipos no INPI, mas também – e principalmente – em relação à ainda inexpressiva quantidade total de pedidos de registro de desenho industrial.

A distribuição dos pedidos revela significativas assimetrias no que se refere à personalidade do requerente e à origem ou domicílio: 88,9% dos pedidos foram depositados por pes-

¹⁵⁹ O Boletim Mensal da Propriedade Industrial, de elaboração da Autarquia, aponta 6.847 depósitos em 2013; 6.590 em 2014; 6.039 em 2015; 6.027 em 2016; 6.000 em 2017; 6.111 em 2018; 6.433 em 2019, e 6.263 em 2020 (INPI, 2021).

soas jurídicas (um dos quais em regime de cotitularidade com pessoa física) e 73% por não residentes. A maioria dos pedidos depositados por estrangeiros têm origem nos Estados Unidos da América (26), seguido de Alemanha (8) e Coreia do Sul (6). A liderança dos dois primeiros países e a tradição que ambos gozam na produção tipográfica justificam, como já houve oportunidade de destacar, sua eleição para a presente análise comparada. Há também pedidos de residentes no Japão (2), Luxemburgo, Ilhas Cayman, Suécia e Suíça (um cada).

Como se evidencia, o percentual de pedidos de registro reivindicados por designers e empresas nacionais no Brasil é extremamente reduzido. De fato, pode-se argumentar que a proteção não é utilizada, ou seja, não parece interessar aos designers, o que permite suscitar diversas questões: a proteção não é utilizada, porque não é conhecida? Ou a proteção não é utilizada, porque os usuários não acreditam que seja necessária ou mesmo eficiente? Se a proteção não é necessária, quais são os mecanismos que regulam as relações profissionais entre designers e entre os designers e os usuários finais dos tipos?

Nos Estados Unidos, Fry (2010) crê que a tipografia caracteriza-se como um espaço negativo da propriedade intelectual; a nomenclatura “espaços negativos da PI” (do ing. *IP negative spaces*) foi cunhada pelos pesquisadores Kal Raustiala e Christopher Sprigman (2016). Trata-se de uma expressão originalmente usada na arte, em referência ao espaço não preenchido de uma composição (o fundo). No contexto da propriedade intelectual, os espaços negativos seriam aqueles que circundam espaços positivos, nos quais o direito positivo situa-se.

Para Rosenblatt (2011), são três os espaços negativos na propriedade intelectual: i) a “terra de ninguém” doutrinária, criada por ação dos legisladores, que negativam a proteção a certas criações – são as indústrias ou os setores nos quais efetivamente não há qualquer proteção disponível; ii) as zonas de indulgência configuram as indústrias ou os setores em que, embora haja, teoricamente, proteção intelectual disponível, a adesão é muito baixa, senão nula; iii) as zonas entalhadas com o uso surgem da combinação de reivindicações de autores (ou usuários) e da ação responsável dos legisladores – aqui se fala das indústrias ou dos setores nos quais as limitações e exceções são entalhadas nos dispositivos da legislação, levando ao surgingimento ou à deterioração de espaços negativos ou positivos.

A partir das quantidades de depósitos de pedidos de registro de desenho industrial para tipos, é factível conceber a tipografia como uma zona de indulgência – ao menos quanto aos registros de desenho industrial – devido à baixa adesão a esse meio de apropriabilidade. Esta interpretação sugere em alguma medida a rejeição do sistema de propriedade intelectual pelos usuários, o que por sua vez pressupõe que os usuários o conhecem.

Retornando aos dados dos desenhos industriais para tipos depositados entre 1988 e 2020, observa-se que 49 dos 63 pedidos, correspondendo a 77,8% da amostra, atingiram a concessão do registro, mas metade (24) do quantitativo já foi extinta em decorrência da falta de pagamento da retribuição quinquenal. Deste subconjunto, oito registros foram extintos após o primeiro quinquênio, doze após o segundo e cinco após o terceiro, o que denota que poucos ultrapassaram o termo inicial de proteção de dez anos da LPI¹⁶⁰.

Situação análoga detecta-se no subconjunto de registros ainda ativos: quatro encontram-se no gozo do primeiro quinquênio, quinze no segundo, quatro no terceiro e um no quarto, sendo este o registro de tipos mais longevo localizado na base de dados do INPI (de titularidade de pessoa física residente no Brasil).

Discrimina-se um subconjunto de 13 pedidos que não alcançaram a concessão do registro, quer por arquivamento decorrente da falta de resposta a exigência técnica (4), indeferimento por cumprimento insatisfatório de exigência técnica (6) ou situações específicas do regime patentário, vigente até 1996, a saber: arquivamento decorrente da falta de recolhimento de anuidade (2) e retirada definitiva de pedido cujo exame não foi requerido no prazo (1).

Finalmente, relevam dados mais específicos sobre a vida dos pedidos que integram a amostra: apenas em três houve requerimento de exame de mérito, porém, dois não foram objeto de análise, em razão de desistência do requerimento. No que toca a controvérsias, houve a interposição de processo administrativo de nulidade contra sete registros, sendo o próprio INPI o requerente em seis ocasiões. Apenas uma nulidade administrativa foi instaurada a pedido de terceiro. Não se observou nenhum procedimento judicial na amostra investigada.

Detendo-se agora na registrabilidade dos tipos, repara-se que o entendimento adotado pelo INPI quando da concessão dos registros contidos na amostra citada passou por uma reorientação com a publicação da primeira edição do Manual de Desenhos Industriais em 2019 (INPI, 2019a)¹⁶¹, o qual assim alvitra:

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. Os pedidos que reivindicarem proteção para esta matéria terão o registro concedido por força do art. 106 da LPI e serão objeto de proposição de nulidade administrativa por infringência ao art. 95 do mesmo diploma legal (INPI, 2019a, s/p).

¹⁶⁰ O artigo 108 prevê que o registro vigorará pelo prazo de dez anos contados da data de depósito, prorrogável por três quinquênios sucessivos. Todavia, a manutenção do registro condiciona-se ao pagamento do segundo quinquênio durante o 5º ano da vigência, nos termos do artigo 120. Logo, em que pese o termo de proteção ser de dez anos, não havendo o pagamento do segundo quinquênio, o registro extinguir-se-á, como determina o artigo 119, III (BRASIL, 1996).

¹⁶¹ Instituído pela Resolução INPI/PR nº 232/2019.

Para apreender a fundamentação da mudança, é forçoso percorrer antes um ponto crucial da lógica da proteção que diz respeito ao seu escopo: a rigor, quanto as partes constitutivas de um desenho industrial possam ser mais ou menos novas e originais, é o conjunto o objeto do registro. Em outras palavras, o registro confere propriedade sobre o desenho industrial considerado em sua totalidade (a soma das partes), não às partes isoladamente¹⁶².

Como assevera Barbosa (2019, p. 199), “pelo fato de haver proteção ao todo, não se presume a proteção da parte; as partes podem ser desprotegidas, sem que isso retire a protecibilidade do todo”. Destas ilações floresce o impasse da classificação dos tipos como desenho industrial. Em primeiro lugar, os tipos não são explorados economicamente do modo como são apresentados para fins de registro administrativo: em editores de texto, por exemplo, os tipos apresentam-se ao usuário de maneira diversa, mormente através do nome comercialmente usado para identificá-los, não se exibindo o conjunto ordenado de glifos da Figura 7.

Em segundo lugar e abrigando-se na primeira objeção, presumindo-se que o designer ambiciona proteger o desenho de cada glifo enquanto elemento constitutivo da sua tipografia, o registro conferido ao todo não satisfaz suas necessidades. Transportando-se a análise ao caso concreto da Figura 7, equivale dizer que o padrão ornamental ali representado é protegido como uma estampa estática (“isto é, todos os caracteres em uma ordem específica como uma única imagem”, como cita FAVOROV, 2018, s/p, ao mencionar um julgado no Reino Unido)¹⁶³, não como tipografia. Logo, excluir-se-iam da proteção os glifos individualmente.

Há ainda um terceiro ponto, talvez o mais importante para o estudo em curso, relacionado à função da criação. Como assegura Barbosa (2019), os desenhos industriais possuem *função ornamental*, que é o que os diferencia de outras produções do intelecto, e atuam no espaço comercial; Gusmão (2015, p. 285) define que “ornar é embelezar, portanto, estamos tratando aqui de uma criação que procura trazer um caráter estético a um objeto” – ou, ao menos, é essa a leitura tradicionalmente feita da finalidade do registro de desenho industrial. É de pontuar que existem aí sensíveis diferenças quanto ao desenho industrial enquanto atividade

¹⁶² Impende ressalvar que as partes do todo são passíveis de apropriação, desde que atendam por si só as formalidades e os requisitos de proteção. Dispõe a seção 5.10.1 do Manual de Desenhos Industriais: “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 reivindicadas 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, 2019a, s/p).

¹⁶³ FAVOROV (2018, s/p) cita um julgado de 1916 no Reino Unido, no qual “o julgamento limitou o escopo de proteção à exibição completa da tipografia – isto é, todos os caracteres em uma ordem específica como uma única imagem – e, portanto, era destituído de qualquer valor prático para o titular do direito autoral”. No original: “In the UK, copyrighting of type design dates back to a court ruling of 1916. However, the judgment limited the scope of protection to the full display of the typeface – that is, all the characters in a specific order as a single image – and therefore was devoid of any practical value for copyright holders (Stephenson, Blake and Co. v. Grant, Legros & Co., 115 L.T.R. 666, 61 Sol. J. 55(1916))”.

profissional – o campo de design –, que também se ocupa de uma variedade de outras questões projetuais para além da forma, principalmente a função daquilo que é criado.

De qualquer modo, sob o prisma da finalidade do registro de desenho industrial, se os tipos não são aplicados a um produto com vistas a revestir-lo de ornamentalidade, desviam-se da função precípua do regime de proteção em comento. Os tipos não necessariamente se destinam à aplicação em um produto; em muitos casos, como se dá com os tipos para texto, a função é mais comunicativa que ornamental, ainda que considerações artísticas sejam conciliadas com as considerações técnicas durante o projeto.

Os tipos decorativos são mais facilmente caracterizados como criações providas de função ornamental, por agregarem elementos fantasiosos que veiculam significados autônomos. Por exemplo, uma família tipográfica elaborada a partir de motivos mexicanos (Figura 8) poderia ser utilizada para adornar a superfície de uma garrafa de tequila, cumprindo a função ornamental de diferenciar o produto em sua configuração externa.



Figura 8 – Tipografia com inspiração mexicana.
Fonte: Struvictory Art (2018).

Não se pretende generalizar estas posições, afirmando pela função ornamental de um grupo ou de outro de tipografias. De fato, ainda que determinada tipografia fosse concebida com o expresso desígnio de ornamentar a superfície de um produto, restariam os outros dois obstáculos à sua registrabilidade como desenho industrial: a proteção seria conferida ao todo, não às partes, e os direitos assim adquiridos não permitiriam ao titular senão impedir a utilização da imagem estática que ilustra o conjunto ordenado de glifos, como na Figura 7.

Finalmente, é preciso ressaltar que a noção de “conjunto ornamental de linhas e cores” (BRASIL, 1996, s/p) expressa pela LPI é anacrônica e não se adequa às feições que o design possui atualmente. Não se pode perder de vista que o campo profissional do design vai muito além da forma do que é criado, que é o que se pode proteger por meio do registro de desenho industrial; esse descompasso entre o campo profissional e a proteção legal leva a questionar o quanto efetiva é esta em face daquele.

Ao valer-se dessa definição, o legislador reduziu a complexidade da produção gráfica; a referida expressão sugere a ideia de que a produção gráfica passível de proteção é somente aquela que se resume a grafismos destinados a ornamentar produtos. Contudo, o design é muito mais complexo e rico que isso – de fato, o design não é simplesmente um recurso de *diferenciação de produto*, mas antes uma *estratégia de mercado*. Ainda que a propriedade intelectual ainda se caracterize por um conjunto de matérias compartimentadas, cada qual com seu objeto, deve-se lançar um novo olhar ao desenho industrial, a fim de trazê-lo ao século XXI.

É imprescindível repensar a manutenção do desenho industrial como uma proteção exclusiva de forma e idealizar seu próximo estágio de desenvolvimento, através do qual seja finalmente possível proteger de modo mais eficaz e mais completo o design como um todo.

4.1.2 DIREITOS AUTORAIS

Na seara do regime de proteção dos direitos autorais, a questão fundamental a ser respondida é se os tipos constituem “criações do espírito”, na terminologia empregada pela LDA (BRASIL, 1998b). A legislação não define “obra”, mas exemplifica indicando gêneros de criações suscetíveis de proteção pelos direitos autorais. Por se tratar de um rol exemplificativo, tais indicações não são interpretadas taxativamente, mas de modo extensivo.

Enquanto alguns gêneros de criações são diretamente reconhecidos no texto legal, outros só podem ser presumidos ao encaixá-los em um ou outro gênero. Obras cinematográficas,

por exemplo, são expressamente mencionadas na LDA (BRASIL, 1998b). O que dizer, todavia, de obras tipográficas? Ou melhor, de obras consistindo em tipos? Os tipos prestam-se a fins utilitários (possuem função comunicativa), porém incorporam ao mesmo tempo elementos visuais que expressam esteticidade:

Quando escolhe certa fonte em detrimento de outra, o designer entrevê determinadas características artísticas únicas que lhe são próprias, tornando-a diferente e original (...) Estas características são, pois, fruto da criação de um autor, que as vislumbrou em seu espírito e as concretizou numa forma nova e original. Predomina nas tipografias, portanto, o mérito estético, a criatividade, sobre a função prática em abstrato das mesmas, que é a de permitir a expressão de um texto (no fundo desempenhada pelo alfabeto e pelo idioma em si) (AGUILAR, 2015, p. 51).

Para Niemeyer (2010, p. 14), a tipografia é “representação visual da linguagem e, portanto, expressão da cultura”. Esta representação é construída pelos elementos criados pelo designer, que imprime aos tipos aura em conformidade com os conceitos que deseja comunicar.

À medida que combinam forma e função, os tipos constituem obras de arte aplicada, as quais a CUB alberga, mas delegando aos países-membros a faculdade de determinar as suas condições de proteção (OMPI, 1980a)¹⁶⁴. Na LDA, as obras de arte aplicada não fazem parte da exemplificação do rol de criações do espírito do artigo 7º (BRASIL, 1998b)¹⁶⁵, suscitando controvérsias sobre o seu pertencimento ao domínio dos direitos autorais. Barbosa (2010) recorda que havia na Lei nº 5.988/1973 – a legislação de direitos autorais vigente no Brasil até 1998 – a positivação da proteção às “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).

¹⁶⁴ “(...) a Convenção utiliza esta formula geral para abranger as contribuições de ordem artística que sejam fornecidas pelos autores de desenhos ou de modelos na bijutaria, na joalharia, na ourivesaria, nos mobiliários, nos papeis pintados, nos ornamentos, no vestuário, etc. No entanto, a extensão desta categoria permite as legislações nacionais determinar as condições da sua proteção (ver alínea 7 do artigo 2) e a este respeito as divergências são numerosas. Convém notar que a Lei-Tipo de Tunís faz acompanhar os termos ‘obras de arte aplicada’ de uma precisão quanto as suas duas fontes possíveis: ‘quer se trate de obras artesanais ou de obras produzidas segundo os processos industriais’, sendo certo que a primeira ocupa um lugar importante nos países em via de desenvolvimento” (OMPI, 1980a, p. 17).

¹⁶⁵ “Art. 7º 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, tais como: I – os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; II – as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza; III – as obras dramáticas e dramáticomusicais; IV – as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; V – as composições musicais, tenham ou não letra; VI – as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; VII – as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; VIII – as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; IX – as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; X – os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência; XI – as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; XII – os programas de computador; XIII – as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual” (BRASIL, 1998b, s/p).

Porque a redação do artigo 7º é meramente exemplificativa (BARBOSA, 2010), não decorre da ausência de expressa recepção às obras de arte aplicada que não sejam efetivamente tuteladas. Assim comprehende Silveira (2012, p. 88): “se não foram excluídas expressamente, significa que continuam tuteladas, com a ressalva do art. 8º, VII, que não considera objeto de proteção da lei ‘o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras’”.

Para que os tipos sejam considerados obra protegida, devem apresentar o que Barbosa (2019) denomina *função expressiva*, promovendo a *contribuição reflexivo-transformadora* que descreve Grau-Kuntz (2012), como discutido no capítulo precedente. Para Bittar (2008), “basta a existência, pois, de contornos próprios, quanto à expressão e à composição, para que a forma literária, artística ou científica ingresse no circuito protetor do Direito de Autor”. Ademais, a incidência da proteção pelo direito de autor independe do valor ou mérito da obra, noção eminentemente subjetiva que não deve ser considerada (OMPI, 1980a).

Barroca (2008) e Aguillar (2015) são autores partidários da tese de que os tipos devem ser protegidos pelos direitos autorais, não pelos desenhos industriais. Se a “tipografia é a apariência da linguagem”, como propõe Lupton (2020, p. 81), e os glifos que compõem uma fonte são a forma distintiva dada aos caracteres, segundo diz Felici (2012, p. 309), então o desenvolvimento de uma tipografia comprehende escolhas de natureza artística pelo designer. São essas escolhas que imprimem “personalidade” aos caracteres e permitem que um mesmo caractere apresente-se sob as mais distintas feições, segundo demonstrado na Figura 6.

Favorov (2018) enfatiza o conteúdo das referidas escolhas artísticas:

A anatomia de uma tipografia inclui características como a sua altura maiúscula e altura de x, o comprimento de descendentes e ascendentes, a largura e o comprimento de traços verticais, angulares e horizontais, a forma das contraformas e dos bojos, a forma das serifas (se houver), e assim por diante. Um designer de tipos seleciona estas características para atingir certo efeito artístico que depende do uso pretendido da tipografia (FAVOROV, 2018, s/p)¹⁶⁶.

A originalidade – o contributo mínimo, nas palavras de Barbosa (2019) – que se requer das obras literárias, artísticas e científicas para sua proteção “deve ser entendida em sentido subjetivo, em relação à esfera pessoal do autor” (SILVEIRA, 2012, p. 101); retomando o pensamento de Gusmão (2015, p. 291), originalidade é “a qualidade daquilo que tem uma origem. Quando se fala em originalidade, está-se naturalmente referindo à impressão digital da

¹⁶⁶ No original: “The anatomy of a typeface includes such characteristics as its capital height and x-height, the length of descenders and ascenders, the width and length of vertical, angled, and horizontal strokes, the shape of counters and bowls, the shape of serifs (if any), and so on. A type designer selects these characteristics to achieve a certain artistic effect that depends on the intended use of the typeface” (FAVOROV, 2018, s/p).

personalidade do autor na obra por ele criada. Ou seja, que se possa reconhecer, na obra, o traço da personalidade de seu criador, sua origem”.

Se a originalidade relativa aos desenhos industriais, de acordo com a LPI, requer que eles diferenciem-se dos objetos anteriores (BRASIL, 1996), a originalidade solicitada das letras, artes e ciências demanda contribuição menor, haja vista a obra não precisar distinguir-se das antecessoras, bastando que não lhes seja cópia, não se exigindo novidade absoluta (FGV, 2011; BITTAR, 2008). Depreende-se o requisito da originalidade em certos pontos da LDA, por exemplo, ao vedar o reconhecimento da coautoria àquele que meramente assistiu o autor a produzir a obra¹⁶⁷ e ao prever que o título de obra será objeto de proteção se for original e inconfundível¹⁶⁸ (BRASIL, 1998b) – sendo esta, a propósito, efetivamente a única ocorrência do termo “original” com o sentido de distinção ou diferenciação encontrada na LDA.

Assim, à medida que o requisito de originalidade “não deve ser entendido como novidade absoluta, mas sim como elemento capaz de diferenciar a obra daquele autor das demais” (FGV, 2011, p. 31), independendo para a proteção o valor ou mérito da obra (OMPI, 1980a), os tipos encontram amparo na lei de direitos autorais, pois constituem criações do espírito de seu autor, que lhes imprime sua personalidade e suas idiossincrasias.

De acordo com Aguillar (2015), a par de se determinar se a criação pertence ao domínio das letras, artes e ciências, devem-se investigar as hipóteses de exclusão: para isso, é crítico divisar o desenho dos tipos da informação de uso comum sobre a qual se baseiam: “a questão que se nos afigura é se a proteção autoral poderia ser afastada de uma fonte tipográfica em virtude da inapropriabilidade do alfabeto” (AGUILAR, 2015, p. 52).

O assunto foi debatido no capítulo anterior, por meio de uma analogia proposta por Barroca (2008): assim como as cores não são apropriadas pelo artista que pinta com elas, nem as notas musicais pelo músico que delas se serve para compor uma melodia, tampouco o alfabeto e os demais símbolos empregados na escrita são apropriados pelo designer que concebe uma família tipográfica. Em outras palavras, a proteção incidente sobre a forma de expressão dos glifos, em sua *função expressiva*, não expropria do patrimônio comum dos homens as letras, os algarismos, os sinais de pontuação e demais símbolos da escrita.

¹⁶⁷ “Art. 15. A coautoria da obra é atribuída àqueles em cujo nome, pseudônimo ou sinal convencional for utilizada. § 1º Não se considera coautor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁶⁸ “Art. 10. A proteção à obra intelectual abrange o seu título, se original e inconfundível com o de obra do mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro autor. Parágrafo único. O título de publicações periódicas, inclusive jornais, é protegido até um ano após a saída do seu último número, salvo se forem anuais, caso em que esse prazo se elevará a dois anos” (BRASIL, 1998b, s/p).

O ato de criação por si só não é suficiente para garantir a proteção pelo regime dos direitos autorais; pode-se imaginar que um autor tenha concebido em sua mente os contornos de uma tipografia – linhas, curvaturas, pesos, contrastes, cor, textura, terminações... – sem, no entanto, expressá-los concretamente. Lembrando as palavras de Otero Lastres (2008, p. 78) de que a ideia “deve abandonar a esfera interna do autor e tornar-se perceptível pelos sentidos” e sem perder de vista que a CUB não estende proteção a ideias (OMPI, 1980a), a expressão da obra – a exteriorização – impõe-se como condição de proteção do autor.

A exteriorização pode ou não se concretizar por meio da fixação da obra em um suporte: há obras que são exteriorizadas, mas não são fixadas, e há obras que são exteriorizadas e fixadas. Certas expressões artísticas só se exteriorizam através da fixação: uma ilustração, por exemplo, tanto poderá ser produzida em suporte tangível – digamos, uma folha de papel cuchê – quanto em suporte intangível – um *software* editor de imagem. À medida que o autor traça o que visualiza seu intelecto, ele fixa a obra no substrato escolhido. A fixação é um elemento inerente a diversas modalidades artísticas (gravuras, colagens, esculturas, tipografia...), mas não pode ser considerado um denominador comum a todas as artes.

Há formas de expressão humana que, não obstante a lógica afinidade com as letras, artes e ciências, prescindem completamente de uma fixação: certas expressões literárias (discursos e alocuções improvisados) e performances (arte performática, artes circenses, dança, coreografias e pantomimas) podem ser exteriorizadas sem que sejam fixadas em qualquer suporte. A ausência de uma fixação não lhes torna menos artísticas, todavia tal fato é capaz de prejudicar a aquisição da proteção dos direitos autorais em países que exigem a fixação, como os Estados Unidos (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b)¹⁶⁹.

Cabe esclarecer nesse sentido que a CUB facultou aos países-membros a possibilidade de exigir a fixação em suporte material como condição para a proteção (OMPI, 1980a)¹⁷⁰. No Brasil não houve aderência a tal faculdade, já que a LDA reconhece como criações do espírito as obras que tenham sido expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, o que permite concluir que é a exteriorização que leva à proteção (BRASIL, 1998b).

Assim como a proteção dos tipos não contemplaria a ideia subjacente, conforme postulado da CUB (OMPI, 1980a), tampouco poderia ser estendida ao suporte em que eles foram fixados; como explicita Pozzo (2006, p. 12), “o *corpus mysticum*, a obra considerada como

¹⁶⁹ “Nevertheless, some works of authorship may not satisfy the fixation requirement, such as an improvisational speech, sketch, dance, or other performance that is not recorded in a tangible medium of expression” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021, 300, p. 6).

¹⁷⁰ “Artigo 2, alínea 2) Possibilidade de exigir afixação. 2) Fica contudo reservado as legislações dos países da União a faculdade de prescrever que as obras literárias e artísticas ou apenas uma ou várias categorias dentre elas não são protegidas, na medida em que não estejam fixadas num suporte material” (OMPI, 1980a, p. 19).

um bem imaterial, permanece propriedade do autor em nome do direito original sobre sua criação. O *corpus mechanicum* consiste nos exemplares do livro ou da obra de arte”.

Barroca (2008, p. 32) atenta às diferenças entre *corpus mysticum* e *corpus mechanicum*, argumentando que, “embora conferida a proteção autoral aos programas de computador, cumpre esclarecer equívoco que tem causado perplexidade: a confusão entre o programa de computador com outras obras intelectuais que se manifestam por meio eletrônico”.

Ao discutir o assunto, Aguillar (2015) acautela sobre a impossibilidade de confundir os tipos – a criação intelectual – com o programa de computador¹⁷¹ em que foram gravados – o suporte. As criações intelectuais confrontadas têm natureza distinta: uma é forma, outra é código; uma está no seio das obras de arte ou arte aplicada, outra prevalece no espaço da lógica e da matemática. Ambas merecem a justa pretensão autoral, porém, por razões específicas.

A LDA elenca os programas de computador entre as criações do espírito protegidas (BRASIL, 1998b), mas dispõe que a matéria será tratada em legislação específica: recorrendo a esta – a Lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998, conhecida como Lei do Software (BRASIL, 1998a) –, observa-se que o legislador situou os programas de computador entre as obras literárias¹⁷², no mesmo passo em que afastou a incidência dos direitos morais, salvo no tocante ao direito de paternidade e ao direito de integridade. Se o programa de computador obedece ao regime das obras literárias, é protegido em sua forma de expressão escrita, mediante palavras. Evidente o descompasso da pretensão de proteger os tipos por meio do programa de computador, pois o que se debate é uma proteção de forma, isto é, de desenho.

A proteção através de programas de computador, por conseguinte, não incide diretamente sobre o desenho dos tipos, o que afeta sua eficácia como meio de apropriabilidade. Lipton (2009, p. 180) problematiza nesse sentido, aclarando que “é possível criar designs de famílias tipográficas com aparência muito similar com códigos de software muito diferentes”¹⁷³. Mello (2010, p. 388) expressa opinião convergente, advertindo que “os custos de imitação são ainda menores, ou às vezes desprezíveis, em indústrias em que a imitação pode ser obtida a

¹⁷¹ Como aclarado anteriormente, a matéria foi regulada na forma da Lei nº 9609, de 19 de fevereiro de 1998. Ali se conceituia programa de computador como o “conjunto organizado de instruções em linguagem natural ou codificada (...) de emprego necessário em máquinas automáticas de tratamento da informação, dispositivos, instrumentos ou equipamentos periféricos, baseados em técnica digital ou análoga (...)” (BRASIL, 1998a, s/p).

¹⁷² “Art. 2º O regime de proteção à propriedade intelectual de programa de computador é o conferido às obras literárias pela legislação de direitos autorais e conexos vigentes no País, observado o disposto nesta Lei. § 1º Não se aplicam ao programa de computador as disposições relativas aos direitos morais, ressalvado, a qualquer tempo, o direito do autor de reivindicar a paternidade do programa de computador e o direito do autor de opor-se a alterações não autorizadas, quando estas impliquem deformação, mutilação ou outra modificação do programa de computador, que prejudiquem a sua honra ou a sua reputação” (BRASIL, 1998a, s/p).

¹⁷³ No original: “The digital industry merely blurs the lines between the design and foundry functions in many cases. In fact, the digital industry may benefit less from design patents than the physical industry because it is possible to create very similar looking typeface designs with very different software code” (LIPTON, 2009, p. 180).

partir da simples duplicação do produto. Tal é o caso, por exemplo, dos *softwares*, copiáveis sem que isso requeira nenhuma habilitação especial (...)".

Paranaguá e Branco (2009, p. 102) explicam que a legislação em vigor no Brasil determina que a circulação econômica de programas de computador seja celebrada por meio de contrato de licença, por mais que a LDA admita outras modalidades de transferência de direitos¹⁷⁴. Os autores aprofundam comentários sobre as licenças descrevendo a seguir que “constituem uma das modalidades previstas em lei para se efetivar a transferência de direitos autorais a terceiros e que, por meio delas, não há transferência de direitos, mas tão-somente uma autorização de uso, que manteria a integralidade dos direitos autorais com o titular destes”.

Lipton (2009) demonstra convicções de que o modelo de licenciamento de programas de computador vem crescendo impulsionado pelos efeitos da revolução digital:

Na era pré-digital, os designers licenciavam fontes físicas em grande medida para impressores comerciais que publicavam livros, periódicos, jornais, cartazes e outras formas de texto. Na indústria tipográfica digital, os licenciados potenciais de fontes aumentaram notavelmente. Com a revolução da editoração eletrônica vieram desejos de indivíduos privados de acessar uma variedade de tipografias para seus próprios propósitos. Indivíduos agora projetam seus próprios websites, cartazes, convites de festa, blogs, e outros. Isto abre grandes mercados *on-line* para tipografias. Não apenas o grupo de designers e distribuidores de tipografia agregou e aumentou, mas também o grupo de licenciados potenciais para os produtos desses designers e distribuidores (LIPTON, 2009, p. 170)¹⁷⁵.

Carroll (1994) acautela quanto à extensão dos efeitos desse modelo de licenciamento:

A abordagem contratual oferece proteção suficiente para prevenir que o licenciado se envolva na reprodução não autorizada da tipografia que é o objeto do contrato. Contudo, não oferece nenhuma proteção contra a reprodução não autorizada por terceiros que não são estejam vinculados ao contrato. Consequentemente, a disponibilidade da abordagem contratual de forma alguma afasta a necessidade de proteção por direito autoral (CARROL, 1994, p. 177)¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Em consonância com o artigo 49: “os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁷⁵ No original: “In the predigital age, designers licensed physical fonts largely to commercial printers who published books, periodicals, newspapers, posters, and other forms of text. In the digital typeface industry, the potential licensees of fonts have increased remarkably. Along with the desktop publishing revolution came desires of private individuals to access a variety of typefaces for their own purposes. Individuals now design their own websites, posters, party invitations, blogs, and the like. This opens up large on-line markets for typefaces. Not only has the group of typeface designers and distributors aggregated and enlarged, so too has the group of prospective licensees for the wares of those designers and distributors” (LIPTON, 2009, p. 170).

¹⁷⁶ No original: “The contractual approach provides sufficient protection to prevent a licensee from engaging in unauthorized reproduction of the typeface that is the subject of the contract. However, it provides no protection against unauthorized reproduction by third parties who are not bound by the contract. Hence, the availability of the contract approach in no way obviates the need for copyright protection” (CARROL, 1994, p. 177).

O mesmo entende Lipton (2009), que acredita que o exercício do direito é problemático no mercado *on-line*, devido à dificuldade em identificar os indivíduos não licenciados que fazem cópias não autorizadas¹⁷⁷. Isoladamente a abordagem contratual é insuficiente para garantir direitos exclusivos sobre os tipos, mas combinada com outros meios de apropriabilidade pode surtir nível de proteção adequado (CARROLL, 1994).

Tendo em perspectiva que a LDA não identifica expressamente as obras de arte aplicada (BRASIL, 1998b), não indica o órgão encarregado do registro dessas criações. É verosímil supor que os tipos sejam registráveis junto à EBA¹⁷⁸, em analogia às obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética que são ali registradas desde 1917, quando o seu setor de direitos autorais foi criado (EBA, c2020). Por se tratar de uma obra de desenho e como se deseja proteger a *forma* dos tipos, esta parece a opção mais adequada.

Em que pese ser, em princípio, factível aventar a Biblioteca Nacional como o local de registro dos tipos, esta opção não é a mais pertinente; de acordo com a legislação de direitos autorais, se a obra tem natureza tal que comporte registro em mais de um órgão, ela deve ser registrada naquele com que tiver maior afinidade (BRASIL, 1973). Nesse contexto, conforme explicitado, é maior a afinidade dos tipos com as obras de desenho, visto que não se deseja protegê-los como obra literária. De qualquer maneira, Czelusniak e Dergint (2010) relatam as tentativas frustradas de uma microempresa paranaense que buscava proteger sua própria tipografia, mas que, ao arrepio da doutrina e de encontro ao que vem sendo enunciado presentemente, teve o registro da obra negado pela referida instituição:

Observando que a tendência no Brasil é o registro pelo Direito Autoral, afirmado por artigo e pela maioria dos profissionais com que a Hi Technologies discutiu o tema, no mês de março de 2010, a Hi Technologies intentou registro de direito autoral na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por ser esse órgão o indicado por todos os profissionais. Contudo, o certificado de registro foi-lhe negado por aquele órgão constando da decisão a seguinte menção: “Obra não registrável na Escola de Belas Artes”. Depois de receber essa decisão, a Hi Technologies entrou em contato telefônico com referido órgão a fim de tentar uma retificação da decisão, mas sem sucesso, a decisão em não registrar o referido bem intangível foi mantida, pois a EBA insiste que o registro desse ativo seja feito perante a Fundação da Biblioteca Nacional (CZELUSNIAK; DERGINT, 2010, p. 77-78).

¹⁷⁷ No original: “Enforcement can be problematic on-line because of the difficulties in identifying individuals who make unauthorized use of a typeface outside the scope of the license” (LIPTON, 2009, p. 187).

¹⁷⁸ “Art. 19. É facultado ao autor registrar a sua obra no órgão público definido no caput e no § 1º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973” (BRASIL, 1998b, s/p). A legislação prévia: “Art. 17. Para segurança de seus direitos, o autor da obra intelectual poderá registrá-la, conforme sua natureza, na Biblioteca Nacional, na Escola de Música, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Instituto Nacional do Cinema, ou no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia. § 1º Se a obra for de natureza que comporte registro em mais de um desses órgãos, deverá ser registrada naquele com que tiver maior afinidade. § 2º O Poder Executivo, mediante Decreto, poderá, a qualquer tempo, reorganizar os serviços de registro, conferindo a outros Órgãos as atribuições a que se refere este artigo” (BRASIL, 1973, s/p).

Apesar da dificuldade exposta pelos autores, ratifica-se que o local adequado para proteção dos tipos enquanto obras de desenho é a EBA. Nesse sentido, segundo orientações da própria EBA, seria necessário que a proteção dos tipos fosse reivindicada na forma de imagem. Se o autor deseja proteger todos os glifos por meio de um único registro, “a proteção é conferida apenas sobre o conjunto de caracteres por se tratar de uma obra de arte visual” (EBA, 2021), como se fossem uma “estampa”:

(...) a Escola de Belas Artes faz registro de imagens e não de textos, desta forma para que possamos garantir o direito do autor é preciso que nos formulários esteja claro que você está fazendo um registro de um conjunto de caracteres em forma de imagem visual. Como esse procedimento o certificado de registro autoral fica resguardado protegendo a originalidade da obra (EBA, 2021, s/p).

As buscas junto à base de dados da EBA ainda não foram automatizadas, o que requer que os livros de registro sejam consultados manualmente; a instituição procede a buscas mediante pagamento, mas não excede em cada caso o prazo de três anos (EBA, c2020). Sendo o registro das obras facultativo (BRASIL, 1998b), não decorre da falta de registro que determinada obra não esteja protegida. Sem dúvidas essa é uma das desvantagens do regime de proteção a que se referia Suthersanen (1999), ao apontar a incerteza legal decorrente da dispensa de registro e a falta de registros públicos nos quais identificar a existência de direitos vigentes.

A EBA não municia cópias de qualquer documento, salvo com autorização judicial e dos autores da obra (EBA, c2020)¹⁷⁹. As dificuldades na busca e a burocracia no acesso aos documentos tornam custoso para qualquer pesquisador determinar com que frequência os tipos têm sido protegidos. Ao mesmo tempo, não foram identificados nesta pesquisa precedentes jurisprudenciais que atestem a conformidade ou inconformidade dos tipos ao domínio das obras protegidas pelos direitos autorais.

De acordo com a LDA (BRASIL, 1998b), a obra deve constituir uma criação do próprio autor – uma criação pessoal, que deixe entrever sua identidade e sua personalidade, como sugere Gusmão (2015). Este comando legal demarca a impossibilidade de o autor apropriar-se de uma obra que não é sua, visto que ela não seria, então, obra de seu espírito, mas do espírito de outrem. A LDA não elenca propriamente um requisito de autoria, mas permite depreendê-lo quando assegura ao autor os direitos sobre a obra que ele *criou* (BRASIL, 1998b)¹⁸⁰; ade-

¹⁷⁹ Mais informações podem ser encontradas no endereço eletrônico <https://eba.ufrj.br/buscas/> (EBA, c2020).

¹⁸⁰ “Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou” (BRASIL, 1998b, s/p).

mais, a LDA define autor como aquele que criou a obra, logo, para haver autoria, é imprescindível a criação (BRASIL, 1998b)¹⁸¹.

A rigor, o autor da obra é pessoa física (BRASIL, 1998b). A LDA estabelece que o autor ou os coautores podem identificar-se pelo nome civil, pseudônimo ou outro sinal de sua preferência; aquele que indica ou anuncia a autoria da obra em conformidade com o uso por uma das modalidades de identificação mencionadas considera-se autor da obra, salvo prova em contrário (BRASIL, 1998b)¹⁸². Embora não reconheça as pessoas jurídicas como autoras, a LDA estende-lhes direitos patrimoniais em certas circunstâncias: por exemplo, cabe ao organizador – que pode ser pessoa jurídica – a titularidade dos direitos patrimoniais sobre obras coletivas¹⁸³, resguardada a proteção de participações individuais. Os programas de computador são exceção à regra do autor pessoa física, já que a lei específica delibera a possibilidade de autor pessoa jurídica¹⁸⁴ (BRASIL, 1998b).

Em se tratando dos tipos aplica-se a regra geral que atribui à pessoa física a autoria da criação, admitindo-se, como citado anteriormente, a coautoria. É importante distinguir que o fato da obra desenvolver-se em regime de coautoria não implica que seja coletiva: segundo a LDA, a primeira é a “criada em comum, por dois ou mais autores”; a segunda é “a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma” (BRASIL, 1998b, s/p).

Bittar (2008, p. 39) evidencia que nas obras coletivas “os esforços dos elaboradores são reunidos e remunerados pela pessoa coletiva, a quem compete a coordenação de suas atividades, às quais se fundem, ao depois, no resultado objetivado (a obra em si: filme, novela); daí porque se lhe reconhecem direitos originários plenos sobre a obra resultante”.

No tocante às obras feitas em regime de coautoria, nota-se na LDA uma distinção entre as divisíveis e as indivisíveis. Se a obra não é divisível, “nenhum dos coautores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autori-

¹⁸¹ “Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica. Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁸² “Art. 13. Considera-se autor da obra intelectual, não havendo prova em contrário, aquele que, por uma das modalidades de identificação referidas no artigo anterior, tiver, em conformidade com o uso, indicada ou anunciada essa qualidade na sua utilização” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁸³ “Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se: VIII – obra: h) coletiva – a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁸⁴ “Art. 3º Os programas de computador poderão, a critério do titular, ser registrados em órgão ou entidade a ser designado por ato do Poder Executivo, por iniciativa do Ministério responsável pela política de ciência e tecnologia. § 1º O pedido de registro estabelecido neste artigo deverá conter, pelo menos, as seguintes informações: I – os dados referentes ao autor do programa de computador e ao titular, se distinto do autor, sejam pessoas físicas ou jurídicas” (BRASIL, 1998a, s/p).

zar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas” (BRASIL, 1998b, s/p)¹⁸⁵. Paranaguá e Branco (2009, p. 41-42) exemplificam com os romances “Q” e “54”, escritos por cinco autores italianos sob o pseudônimo “Wu Ming”, informando que “as obras são escritas em conjunto, de modo que é impossível saber quem escreveu cada parte do livro”.

Bittar (2008, p. 36) discrimina obras com divisibilidade absoluta, em que cada colaboração conserva a individualidade (por exemplo, coletâneas de artigos); obras com divisibilidade relativa (como a composição musical que revela letra e música de autores distintos, exploráveis separadamente); e obras com indivisibilidade, onde ocorre a fusão das colaborações pessoais (como artigos e composições musicais criados em parceria, dicionários).

A partir destes conceitos, considera-se que os tipos constituem obras do terceiro tipo, indivisíveis, haja vista não ser possível separar as contribuições individuais dos coautores que trabalham conjuntamente. A caracterização dos tipos como obra indivisível tem desdobramentos sobre a duração dos direitos patrimoniais¹⁸⁶, pois os 70 anos *post mortem* são contados a partir do falecimento do último dos coautores sobreviventes (BRASIL, 1998b).

Em termos do conteúdo dos direitos autorais, sabe-se com base no que foi descrito no capítulo anterior que o Brasil possui posição dualista. Isso significa que os direitos morais e os direitos patrimoniais contemplam dois conjuntos de prerrogativas que, embora intimamente relacionadas, possuem independência entre si. De acordo com a LDA, o direito patrimonial representa “o direito exclusivo que assiste o titular em utilizar, fruir e dispor da obra” (BRASIL, 1998b, s/p)¹⁸⁷ em suas diversas modalidades. O direito patrimonial é o cerne dos direitos autorais para Cerqueira (1982), constituindo-se um direito real, oponível *erga omnes*; Pozzo (2006, p. 12) fala no direito de explorar economicamente a obra, “um direito de uso econômico”. A LDA prevê a possibilidade de transferência desse direito por licenciamento, concessão, cessão ou outros meios legais admitidos (BRASIL, 1998b)¹⁸⁸, em linha com a supracitada posição dualista, a qual permite a condução de tais negócios jurídicos.

¹⁸⁵ “Art. 32. Quando uma obra feita em regime de coautoria não for divisível, nenhum dos coautores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas. § 1º Havendo divergência, os coautores decidirão por maioria. § 2º Ao coautor dissidente é assegurado o direito de não contribuir para as despesas de publicação, renunciando a sua parte nos lucros, e o de vedar que se inscreva seu nome na obra. § 3º Cada coautor pode, individualmente, sem aquiescência dos outros, registrar a obra e defender os próprios direitos contra terceiros” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁸⁶ “Art. 42. Quando a obra literária, artística ou científica realizada em coautoria for indivisível, o prazo previsto no artigo anterior será contado da morte do último dos coautores sobreviventes. Parágrafo único. Acrescer-se-ão aos dos sobreviventes os direitos do coautor que falecer sem sucessores” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁸⁷ “Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁸⁸ “Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações (...)” (BRASIL, 1998b, s/p).

É de notar que a Lei nº 5.988/1973 (a legislação anterior) dispunha que os direitos de autor de obra produzida “em cumprimento a dever funcional ou a contrato de trabalho ou de prestação de serviços (...) salvo convenção em contrário, pertencerão a ambas as partes” (BRASIL, 1973, s/p)¹⁸⁹. Porém, tal não consta na LDA (BRASIL, 1998b)¹⁹⁰. Paranaguá e Branco (2009, p. 38) observam que, ao contrário da LPI, que possui dispositivos detalhando a quem pertence a titularidade de invenções, a LDA “não disciplina os direitos derivados das relações contratuais em razão de prestação de serviços ou relação de emprego”.

A pauta é do maior interesse para o tópico debatido, pois diz respeito aos modelos de trabalho em voga no design e na tipografia. Segundo a LDA (BRASIL, 1998b, s/p), “pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou”; enquanto os primeiros são inalienáveis e irrenunciáveis, os segundos são suscetíveis de cessão, licenciamento ou concessão. Ao discutir a titularidade de tipos criados por encomenda ou em decorrência de relações empregatícias ou prestação de serviços, está a se elucubrar a quem pertencem os direitos patrimoniais. Os direitos morais permanecem com o autor pessoa física.

Chaves (1976, p. 61) já se posicionara no sentido de que “a relação de emprego não retira a titularidade do criador da obra”. Não havendo regulação pela LDA, assume-se que os direitos morais e patrimoniais pertencem ao autor da obra, pois isso a lei enuncia (BRASIL, 1998b)¹⁹¹. A fruição do direito patrimonial pelo empregador ou contratante pode consubstanciar-se através do contrato de trabalho ou prestação de serviço, sendo que, nesse caso, conforme sustenta Antônio Chaves (1976), a autorização de uso do autor é implícita:

¹⁸⁹ “Art. 36. Se a obra intelectual for produzida em cumprimento a dever funcional ou a contrato de trabalho ou de prestação de serviços, os direitos do autor, salvo convenção em contrário, pertencerão a ambas as partes, conforme for estabelecido pelo Conselho Nacional de Direito do Autor. § 1º O autor terá direito de reunir em livro, ou em suas obras completas, a obra encomendada, após um ano da primeira publicação. § 2º O autor recobrará os direitos patrimoniais sobre a obra encomendada, se esta não for publicada dentro de um ano após a entrega dos originais, recebidos sem ressalvas por quem a encomendou” (BRASIL, 1973, s/p).

¹⁹⁰ A lacuna causa estranheza ainda maior quando se atina que a Lei do *Software*, sancionada na mesma data, não reproduz o mesmo silêncio: a lei estipula que os direitos relativos a programa de computador desenvolvido no curso de relação empregatícia ou de prestação de serviço pertencerão exclusivamente ao empregador, contratante de serviços ou órgão público, quando a criação decorre diretamente das atividades previstas em contrato. Dispõe a lei: “Art. 4º Salvo estipulação em contrário, pertencerão exclusivamente ao empregador, contratante de serviços ou órgão público, os direitos relativos ao programa de computador, desenvolvido e elaborado durante a vigência de contrato ou de vínculo estatutário, expressamente destinado à pesquisa e desenvolvimento, ou em que a atividade do empregado, contratado de serviço ou servidor seja prevista, ou ainda, que decorra da própria natureza dos encargos concernentes a esses vínculos. § 1º Ressalvado ajuste em contrário, a compensação do trabalho ou serviço prestado limitar-se-á à remuneração ou ao salário convencionado. § 2º Pertencerão, com exclusividade, ao empregado, contratado de serviço ou servidor os direitos concernentes a programa de computador gerado sem relação com o contrato de trabalho, prestação de serviços ou vínculo estatutário, e sem a utilização de recursos, informações tecnológicas, segredos industriais e de negócios, materiais, instalações ou equipamentos do empregador, da empresa ou entidade com a qual o empregador mantenha contrato de prestação de serviços ou assemelhados, do contratante de serviços ou órgão público. § 3º O tratamento previsto neste artigo será aplicado nos casos em que o programa de computador for desenvolvido por bolsistas, estagiários e assemelhados” (BRASIL, 1998a, s/p).

¹⁹¹ “Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou” (BRASIL, 1998b, s/p).

(...) quem encomendou ou custeou a obra obtém a cessão da parte patrimonial do direito, mas, é importante assinalar, para aquela finalidade especificamente convencionada, dispensada autorização, que é implícita, para o aproveitamento normal e imediato, sem cogitar de outra remuneração a não ser a combinada. Terá, no entanto, de ser ressalvado qualquer aproveitamento ulterior, seja mediante simples reiteração da primeira modalidade, seja mediante tradução, adaptação, transformação, etc, que deverão ser precedidas da necessária autorização e da competente retribuição, sem se entrar em indagações sobre se a obra é ou não de valor excepcional (CHAVES, 1976, p. 62).

Bittar (2008, p. 101) realça a complexidade da estrutura desse negócio jurídico, defendendo que a definição dos direitos de cada interessado requer o exame dos contratos e o estudo das circunstâncias de elaboração da obra, tendo em vista que inúmeros aspectos concorrem simultaneamente para essa definição, entre eles o grau de liberdade do autor e a ingerência ou participação do comitente (que pode simplesmente encomendar a obra ou trabalhar conjuntamente com o autor), a forma de remuneração do autor, se houver (a criação da obra pode ocorrer sem contraprestação) e o vínculo jurídico existente entre as partes (que pode variar de prestação de serviço à relação empregatícia assalariada).

Se os tipos são desenvolvidos por livre iniciativa de um designer, os direitos autorais pertencerão exclusivamente a ele; no caso de tipos criados por livre iniciativa em regime de coautoria, os direitos autorais pertencerão ao conjunto de designers, com as implicações jurídicas relativas à indivisibilidade da obra. Em se tratando de tipos criados em cumprimento a dever funcional ou a contrato de trabalho ou de prestação de serviços, a atitude mais prudente é examinar a totalidade das questões articuladas por Bittar (2008).

A esse respeito convém trazer a lume a jurisprudência pátria, segundo a qual se veda a cessão não expressa de direitos autorais em razão de contrato de trabalho, interpretando-se restritivamente o mesmo, nos termos da LDA (BRASIL, 1999, 2005, 2019)¹⁹². As decisões dos julgados em referência refletem as disposições da LDA, que determina que a cessão total ou parcial de direitos se fará sempre por escrito (BRASIL, 1998b)¹⁹³.

O uso que o cessionário ou licenciado – inclusive o empregador ou contratante – fazem dos tipos deve limitar-se àquele com que consentiu o autor, visto que, pelo princípio da

¹⁹² Ver: Agravo interno no agravo interno no agravo em recurso especial 2015/0222121-3. Relator Ministro Raul Araújo. Quarta Turma do Superior Tribunal de Justiça. 28 de março de 2019. RSTJ, vol. 254, p. 757. A decisão seguiu o entendimento firmado no Acórdão proferido no âmbito do Recurso Especial 2003/0208381-6, de relatoria do Ministro Antônio de Pádua Ribeiro, da Terceira Turma do Superior Tribunal de Justiça, na data de 17 de março de 2005 (RSTJ, vol. 192, p. 382), em que se veda a cessão não expressa de direitos autorais em razão de contrato de trabalho, interpretando-se restritivamente o mesmo, nos termos da LDA. O agravo cita ainda o Acórdão proferido no Recurso especial 1997/0014764-9, de relatoria do Ministro Sálvio de Figueiredo Teixeira, da Quarta Turma do Superior Tribunal de Justiça, em 26 de outubro de 1999, em que se ressalta a imperiosidade de autorização explícita do autor para cessão dos direitos patrimoniais.

¹⁹³ “Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa. § 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos. § 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço” (BRASIL, 1998b, s/p).

independência das utilizações (como indicado por PARANAGUÁ; BRANCO, 2009), “as diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais” (BRASIL, 1998b, s/p)¹⁹⁴. No silêncio do contrato quanto à modalidade de utilização, como a LDA firma a interpretação restritiva dos negócios jurídicos relativos aos direitos autorais (BRASIL, 1998b)¹⁹⁵, limita-se o contrato à utilização que seja indispensável ao seu cumprimento.

Salvo expressa disposição contratual em sentido contrário, pode-se conjecturar que a utilização intrínseca de obras como tipos para texto é a composição de textos; qualquer outra utilização – a aplicação dos tipos a produtos infantis, comerciais de televisão, aplicativos de compras *on-line* etc. – requereria expressa autorização do autor (BRASIL, 1998b)¹⁹⁶, por meio da competente cessão ou licença, e a respectiva remuneração, se assim desejar o autor (o qual poderia autorizar a utilização da obra sem contraprestação). Noutro giro, os direitos patrimoniais cedidos ou licenciados são os que o contrato previu; quanto às utilizações não autorizadas, elas podem se configurar como violações dos direitos autorais, se o usuário não estiver amparado pelas limitações ou exceções legais.

É importante pontuar que a própria duplicação do arquivo digital que contém os tipos para instalação em um dispositivo ou sistema operacional tipifica-se como reprodução, a qual a LDA define como a cópia de um ou mais exemplares da obra protegida, incluindo qualquer

¹⁹⁴ “Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁹⁵ O princípio encontra-se no “Art. 4º Interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais”; no “Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais”; e no inciso VI do “Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações: VI – não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁹⁶ “Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: I – a reprodução parcial ou integral; II – a edição; III – a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações; IV – a tradução para qualquer idioma; V – a inclusão em fonograma ou produção audiovisual; VI – a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra; VII – a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário; VIII – a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante: a) representação, recitação ou declamação; b) execução musical; c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos; d) radiodifusão sonora ou televisiva; e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva; f) sonorização ambiental; g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado; h) emprego de satélites artificiais; i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados; j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas; IX – a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero; X – quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas” (BRASIL, 1998b, s/p).

armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos (BRASIL, 1998b)¹⁹⁷. Isto é, ao fazer uma cópia não autorizada do arquivo que contém a fonte dos tipos, o usuário reproduz a obra protegida. Segundo se extrai da LDA, depende de autorização prévia e expressa do autor a inclusão da obra em bases de dados, o seu armazenamento da obra em computador e outras formas de arquivamento (BRASIL, 1998b).

Para Ascensão (1999), diga-se de passagem, é do direito de armazenar a obra em computador que emana o direito de colocá-la em rede à disposição do público (circunstância que compreende a sua disponibilização na internet):

Quando qualquer de nós faz o seu ficheiro de obras, está a fazer uma base de dados. O fato de as obras serem alheias não traz nenhum impedimento: aliás, o ficheiro destina-se ao uso privado. Por isso, a reprodução que eventualmente se praticar escapa do direito de autor, porque se realiza a título de uso privado. (...) A reserva ao autor da faculdade de armazenamento em computador só se comprehende quando os dados assim armazenados estiverem à disposição do público: só então há uma utilização pública da obra. (...) Temos assim que a lei, devidamente interpretada, reserva ao autor a armazenagem da obra em computador, de tal modo que esta fique à disposição do público (ASCENSÃO, 1999, p. 20).

Em linha com os dispositivos comentados, a LDA dispõe ainda que “ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la, sem permissão do autor” (BRASIL, 1998b, s/p)¹⁹⁸. Segundo a LDA, pertencem ao domínio público as obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção dos direitos patrimoniais, as de autores falecidos sem sucessores e as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal relativa aos conhecimentos étnicos e tradicionais (BRASIL, 1998b)¹⁹⁹. Pela adaptação, edição ou de outra forma transformação de tipos caídos em domínio público, o autor adquire os respectivos direitos autorais a título de obra derivada, não podendo se opor a outra transformação da obra originária que não seja cópia da sua (BRASIL, 1998b)²⁰⁰.

Em virtude das disposições da CUB (OMPI, 1980a), os direitos patrimoniais são independentes dos direitos morais. Conforme exposto no capítulo anterior, “ao contrário dos direitos patrimoniais, que regulam o exercício do poder econômico do autor sobre a utilização de

¹⁹⁷ “Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se: VI – reprodução – a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁹⁸ “Art. 33. Ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la, sem permissão do autor. Parágrafo único. Os comentários ou anotações poderão ser publicados separadamente” (BRASIL, 1998b, s/p).

¹⁹⁹ “Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público: I – as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores; II – as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais” (BRASIL, 1998b, s/p).

²⁰⁰ “Art. 14. É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua” (BRASIL, 1998b, s/p).

sua obra por parte de terceiros, o que os direitos morais visivelmente procuram defender é o vínculo pessoal do autor com sua própria obra” (FGV, 2011, p. 35). Em virtude de o Brasil possuir um sistema dualista de direitos autorais (SILVEIRA, 2012), os direitos morais são inalienáveis (BRASIL, 1998b)²⁰¹. Em consequência, independente da cessão ou do licenciamento da obra, o autor ou os coautores dos tipos retêm os direitos morais.

No Brasil, os direitos morais consistem no direito de paternidade (reivindicar autoria da obra a qualquer tempo), o direito de nominação (ter a condição de autoria anunciada na obra), o direito de inédito (conservar a obra inédita e decidir quando publicá-la), o direito de assegurar a integridade da obra contra atos que atinjam a reputação ou honra do autor, o direito de modificar a obra antes ou depois de utilizada, o direito de arrependimento (retirá-la de circulação ou suspender utilização autorizada) e o direito de ter acesso a exemplar único e raro para fins de preservação e memória (BRASIL, 1998b)²⁰². Por falecimento do autor, a LDA fixa que os quatro primeiros supracitados direitos morais transmitem-se aos seus sucessores; Paranaguá e Branco (2009, p. 50) chamam atenção ao fraseado da lei:

Na verdade, a LDA comete aqui uma imprecisão terminológica. Sendo direitos de personalidade, os direitos morais não são transmissíveis. Por isso, não há como transmitir a um sucessor quaisquer desses direitos. O que acontece é que compete aos sucessores promoverem a defesa dos direitos morais do autor no caso das hipóteses assinaladas (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 50).

Em se tratando das obras de autores falecidos sem sucessores, assim como das demais caídas em domínio público, a defesa da integridade e da autoria compete ao Estado (BRASIL, 1998b). Por fim, resta discutir as limitações legais impostas ao regime de proteção dos direitos autorais; na LDA, muitas delas fazem mais sentido quando lidas no contexto de domínios que não o artístico, especialmente o literário (por exemplo, reprodução de notícia ou de artigo informativo na imprensa diária ou especializada; reprodução de discursos públicos em diários

²⁰¹ “Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis” (BRASIL, 1998b, s/p).

²⁰² “Art. 24. São direitos morais do autor: I – o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; II – o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra; III – o de conservar a obra inédita; IV – o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra; V – o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada; VI – o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem; VII – o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado. § 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV. § 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público. § 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem” (BRASIL, 1998b, s/p).

ou periódicos; reprodução do apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem) (BRASIL, 1998b)²⁰³.

Há limitações voltadas à reprodução de retratos ou de outra forma de representação da imagem, bem como quanto à representação teatral e à execução musical realizadas no recesso familiar ou para fins exclusivamente didáticos (BRASIL, 1998b), as quais não têm relação com a proteção dos tipos, em princípio. Do mesmo modo, a limitação que trata da utilização de obras literárias, artísticas ou científicas em estabelecimentos comerciais, para demonstração à clientela e a que institui a utilização de obras para uso exclusivo de deficientes visuais (BRASIL, 1998b) não tem efeitos relevantes à tipografia.

Assim sendo, essas limitações não serão analisadas, para que se possa concentrar naquelas que impactam diretamente o fazer tipográfico. Parte das limitações remanescentes pode ser agrupada genericamente sob o direito de citação²⁰⁴, à medida que elas autorizam a reprodução de pequenos trechos de obras protegidas, para uso privado do copista; a citação de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica; e a reprodução de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, desde que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova, não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause prejuízos injustificados aos interesses dos autores (BRASIL, 1998b).

Paranaguá e Branco (2009, p. 74) apontam o uso não comercial da obra como o denominador comum das limitações da LDA, ainda que algumas (como a última das que foram citadas) permitam a exploração comercial da obra nova. Os autores escrevem que “não se ve-

²⁰³ “Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: I – a reprodução: a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos; b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza; c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros; d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários; II – a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro; III – a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; IV – o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou; V – a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização; VI – a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro; VII – a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa; VIII – a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores” (BRASIL, 1998b, s/p).

²⁰⁴ De acordo com OMPI (1980a, p. 66), “a citação consiste em reproduzir extratos de uma obra, quer para ilustrar uma opinião ou defender uma tese, quer para dar um relato da dita obra ou fazer a sua crítica. O emprego da citação não é limitado ao domínio puramente literário; a citação pode ser feita indiferentemente de um livro, de um jornal, de uma revista, de um filme cinematográfico, de uma gravação sonora ou visual, de uma emissão radiofônica ou televisiva, etc”. No entanto, a CUB determina que a obra tenha sido licitamente disponibilizada ao público, que a citação seja conforme aos bons costumes e que seja feita na medida dos fins a que visa atingir.

da aqui, portanto, a comercialização da nova obra. O que se tenta impedir é que a obra citada tenha sua exploração comercial prejudicada”.

É importante relembrar que as limitações devem ser lidas à luz da regra dos três passos, ou seja, “a reprodução não pode prejudicar a exploração normal da obra e não pode causar um prejuízo injustificado aos legítimos interesses do autor” (OMPI, 1980a). Bittar (2008) fala no cunho didático, científico e de crítica das limitações, devido a suas finalidades de ilustração do pensamento e divulgação de ideias, que são exigências da sociedade. Souza (2005) propõe cinco princípios na determinação de limitações na lei ordinária:

Assim, são cinco os princípios que pautam a determinação dos limites ao direito autoral, de acordo com a legislação especial: (1) ausência de fins lucrativos; (2) parcialidade da reprodução; (3) não ser esta reprodução a essência da obra nova; (4) não prejudicar a exploração comercial da obra; (5) não causar prejuízo aos interesses do autor. Podemos também apontar que estes limites explícitos expressam o interesse público com relação à educação, à informação, incluindo aqui o conhecimento, e à cultura, remetendo aos direitos da coletividade como um todo e dos usuários das obras autorais em geral, e que historicamente essas expressões dos direitos da coletividade são partes integrantes e essenciais dos direitos intelectuais (SOUZA, 2005, p. 4-5).

Eis que um artigo científico poderia, em tese, reproduzir partes de certa tipografia protegida, com vistas a discutir o desenho dos tipos, seu contexto histórico ou suas influências sobre o design. Nesse caso, à medida que a utilização da obra preexistente acontece com fins de estudo, crítica ou polêmica, alberga-se nas limitações da LDA. Em tese pode o usuário fazer uso de toda a tipografia protegida, caso tenha obtido ela de modo lícito e a utilização seja privada, ou seja, sem finalidade comercial; para Paranaguá e Branco (2009, p. 77), “não é a extensão da cópia que deve constituir o critério mais relevante para se autorizar sua reprodução, mas certamente o uso que se fará da parte copiada”.

Poderia, também, um estudante copiar parte da tipografia, para uso privado, sem intuito econômico, observando, em todo caso, a necessidade de autorização prévia à produção de obras derivadas, embora se reconheça que, na tipografia, existe a dificuldade de se determinar com objetividade de que ou de quais obras originárias derivam determinados tipos. Ademais, a tendência de anonimato dos designers que caracteriza o mercado tipográfico do século XXI (LIPTON, 2009) aumentou a assimetria da informação, haja vista ter se tornado mais difícil identificar o sujeito a quem requerer a competente autorização; já Kiselyova (2015) apontara essa como uma das razões pelas quais mecanismos de regulação extralegais falham, hoje, em contornar o uso indevido e não autorizado de tais criações.

Além das limitações que assentam o direito de citação e as que não foram examinadas por não guardarem relação direta com os tipos, a LDA permite utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa (BRASIL, 1998b). Esta, por ser autoexplicativa, não requer maiores esclarecimentos.

Tendo debatido os meios de apropriabilidade à luz da LPI e da LDA no Brasil, verifica-se que apenas os direitos autorais podem, em princípio, ser utilizados para proteger os tipos atualmente. Fala-se “em princípio”, porque não foram identificados precedentes na jurisprudência, os quais certamente influenciam a disponibilidade da proteção legal. A seguir, passa-se à análise das leis correspondentes na Alemanha: o *Designgesetz* e o *Urheberrechtsgesetz*.

4.2 ALEMANHA

Na Alemanha, a concessão de direitos relativos a desenhos industriais cabe ao Escritório Alemão de Patentes e Marcas (*Deutsches Patent- und Markenamt*), doravante DPMA. Conforme elucidado no capítulo anterior, a legislação alemã harmonizou-se à dos demais países da União Europeia no tocante à proteção dos desenhos industriais por meio da Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho; também foi acentuado no capítulo anterior que um dos principais fundamentos para essa harmonização foi a necessidade de remover os obstáculos à livre circulação de mercadorias e a manutenção de um sistema em que se assegure a não distorção da concorrência (EUROPEAN UNION, 1998, p. 289/28)²⁰⁵. Na seção seguinte, será debatida a aplicabilidade desse meio de apropriabilidade à proteção dos tipos.

²⁰⁵ No preâmbulo da Diretiva 98/71/CE, esclarece-se que a harmonização concentra-se nas disposições mais diretamente relacionadas com o funcionamento do título nos Estados-membros, os quais conservariam a liberdade de estabelecer os ritos processuais relacionados com o registo, a renovação e a anulação dos desenhos industriais: “(5) Considerando que não é necessário proceder à harmonização completa das legislações dos Estados-membros em matéria de desenhos e modelos, bastando que a aproximação se limite às disposições legislativas nacionais que afetam mais diretamente o funcionamento do mercado interno; que todas as disposições em matéria de sanções, recursos, repressão e execução devem ser deixadas à legislação nacional; que os objetivos desta aproximação limitada não podem ser suficientemente realizados pelos Estados-membros; (6) Considerando, por conseguinte, que deve ser deixada aos Estados-membros a liberdade de estabelecerem as normas processuais relativas ao registo, renovação e anulação dos direitos sobre desenhos e modelos, bem como as disposições relativas aos efeitos dessa anulação” (EUROPEAN UNION, 1998, p. 289/28).

4.2.1 REGISTERED DESIGNS

A legislação sobre a proteção legal dos designs é intitulada *Design Act* na língua inglesa e *Designgesetz* ou simplesmente *DesignG* na alemã e reflete substancialmente as disposições da Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho. A Alemanha possui um regime de proteção do desenho industrial baseado em registro (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁰⁶, e não em patente. De acordo com Kutschke e Maierski (2020, p. 29), o *Designgesetz* só regula a proteção de desenhos industriais registrados e não reconhece desenhos industriais não registrados nacionais²⁰⁷.

No capítulo anterior foi descrito que o Regulamento nº 6/2002 do Conselho instituiu os desenhos industriais não registrados na União Europeia, outorgando-lhes proteção automática, independente de registro, por três anos, a partir da data da primeira divulgação na Comunidade (EUROPEAN UNION, 2002) – uma “proteção *quasi-copyright*” (SUTHERSANEN, 1999). O que Kutschke e Maierski (2020) citam é que a proteção como desenho industrial não registrado só é possível a nível comunitário, por força do Regulamento nº 6/2002 do Conselho, não podendo ser reivindicada independentemente apenas no território alemão.

A constituição bidimensional ou tridimensional dos desenhos industriais explicitada no Manual de Desenhos Industriais do INPI (INPI, 2019a), que assim os classifica quanto à forma de apresentação, encontra paralelo no *Designgesetz*, que define “design” como a “aparência bidimensional ou tridimensional do todo ou de parte de um produto” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p)²⁰⁸. Nota-se que tal definição espelha a constante da Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho (EUROPEAN UNION, 1998). Tanto no *Designgesetz* quanto na Diretiva, a tipografia figura nos exemplos do que constitui “produto” para fins de aplicação da norma.

Por meio dessa escolha, os legisladores europeu e, consequentemente, alemão deram aos tipos o *status* de matéria legalmente passível de proteção como desenho industrial, confirmado seu abrigo sob o regime protetivo em causa. Para registrar os tipos como desenho

²⁰⁶ “Section 2. Design protection. (1) A design shall be protected as a registered design if it is new and has individual character” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁰⁷ No original: “The Design Act only provides for the protection of designs by Registered Designs. It does not recognize national unregistered design rights. However, if a design is first disclosed in Germany, this automatically establishes protection as an unregistered Community design, which is, of course, also effective in Germany” (KUTSCHKE; MAIERSKI, 2020, p. 29).

²⁰⁸ “Section 1 Definitions. For the purposes of this Act, 1. ‘design’ means the two-dimensional or three-dimensional appearance of the whole or a part of a product resulting from the features of, in particular, the lines, contours, colours, shape, texture or materials of the product itself or its ornamentation” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

industrial na Alemanha, o designer pode depositar o pedido diretamente nesse país, junto ao DPMA, como pode alternativamente enveredar pela via regional, solicitando registro comunitário ao EUIPO (*European Union Intellectual Property Office*, o Instituto da Propriedade Intelectual da União Europeia), caso em que o registro terá validade simultaneamente em todos os países da União Europeia.

Inabayashi (2007, p. 5)²⁰⁹ explica que os tipos passaram a ter proteção legal direta na Alemanha com a lei relativa ao Acordo de Viena. A lei citada por Inabayashi denomina-se *Schriftzeichengesetz* e por meio dela foram sancionados na Alemanha o tratado e o regulamento comum relativos ao Acordo de Viena, em 6 de julho de 1981 (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 1981).

Aliás, é de se destacar que a Alemanha foi o segundo país a ratificar o Acordo de Viena, fazendo-o em 1981, após a França, em 1974; contudo, o Acordo de Viena necessita de cinco ratificações para entrar em vigência (OMPI, 1973), o que não se concretizou até o momento (EDRICH, 2005; FAVOROV, 2018). Suthersanen (1999) indica que em 1999, a Alemanha era o único país que possuía uma lei independente para proteção dos tipos (o *Schriftzeichengesetz*) em conformidade com o Acordo de Viena e que, desta maneira, a proteção em causa baseava-se nos termos dessa legislação *sui generis*.

Observa-se que, ao aderir ao Acordo de Viena, os países podem assegurar a proteção dos tipos de três maneiras: i) através de um regime de proteção especial; ii) adaptando o regime de proteção dos desenhos industriais; ou iii) pelo regime de proteção dos direitos autorais, sendo que tais alternativas não são mutuamente excludentes (OMPI, 1973). A lei de proteção dos desenhos industriais em vigor à época da sanção do *Schriftzeichengesetz* era o *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen*, doravante *Geschmacksmustergesetz* – que se traduz literalmente como *Act on Aesthetic Models* (lei de modelos estéticos), segundo aponta Ohly (2018) – e ele não fazia alusão à tipografia (OMPI, 1876).

Ohly (2018) indica que o *Geschmacksmustergesetz* foi uma das leis de propriedade intelectual mais longevas da Alemanha, tendo em vista que entre sua adoção, em 1876, e sua substituição pelo *Designgesetz*, em 2004, transcorreram-se mais de 125 anos. Inabayashi (2007, p. 5) sustenta que os tipos passaram a ser protegidos diretamente pelo regime de desenhos industriais em decorrência do advento da Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho: “em resposta à realização da Diretiva de Design da UE, em 17 de novembro de

²⁰⁹ No original: “Typefaces came to be directly protected by law in Germany when the Law on the Vienna Agreement of June 12, 1973, for the Protection of Typefaces and their International Deposit (Typefaces Law) provided that ‘new and peculiar typographic characters shall be granted design protection based on the following standards in accordance with the provisions of the Law Concerning Copyright in Industrial Designs (Designs Law)’ (Section 2(1))” (INABAYASHI, 2007, p. 5).

1998, uma lei de desenhos industriais revisada entrou em vigor em 1º de junho de 2004, a qual expressamente indica que tipografias estão incluídas nos ‘produtos’ protegidos pelos direitos de desenhos industriais”²¹⁰.

A revisão legislativa sobre a qual discorre Inabayashi (2007) concretizou-se em 12 de março de 2004 através do *Geschmacksmusterreformgesetz* (DEUTSCHER BUNDESTAG, 2004), legislação que reformou a proteção do desenho industrial na Alemanha, com vistas à harmonização com a Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, e pela qual o *Geschmacksmustergesetz* veio a ser substituído pelo *Designgesetz*; essa legislação também promoveu emendas ao conteúdo do próprio *Schriftzeichengesetz*, tópico que será retomado quando forem apresentados conteúdo do direito e termo de proteção.

A partir de buscas realizadas na base de dados do DPMA, identificaram-se 990 documentos, dos quais 600 constituem pedidos de registro nacionais, depositados diretamente no DPMA (APÊNDICE B), isto é, excluindo-se os desenhos industriais comunitários que, por força do Regulamento nº 6/2002 do Conselho, vigem em toda a União Europeia²¹¹. Análises superficiais sugerem que parte dos 600 registros nacionais identificados refere-se a produtos que incorporam tipografia (por exemplo, ícones, relógios e brinquedos), não aos tipos propriamente ditos. A ferramenta de busca do DPMA reúne dados de pedidos e registros vigentes e cancelados a partir 1º de julho de 1988 (DPMA, 2019).

No depósito do pedido de registro junto ao DPMA, o requerente deve fornecer imagem do conjunto ordenado de glifos acompanhado de excerto de texto de cinco linhas editado com os tipos em 16 pontos (DPMA, 2021)²¹², como ilustra a Figura 9.

Ao recepcionar o pedido de registro, o DPMA examina se o desenho industrial satisfaz a definição legal, se contraria questões de moralidade e ordem pública e se constitui uso indevido dos signos protegidos sob o artigo 6ter da CUP²¹³ ou de outros distintivos, emblemas e escudos de interesse público (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VER-

²¹⁰ No original: “Later, in response to the effectuation of the EU Design Directive on November 17, 1998, a revised Designs Law entered into force on June 1, 2004, which expressly indicates that typefaces are included in the ‘product’ protected by design rights. With this measure, legal protection was extended to typefaces under the current Designs Law” (INABAYASHI, 2007, p. 5).

²¹¹ A título de comparação, buscas realizadas na base de dados do EUIPO revelaram mais de mil desenhos comunitários de tipos entre 2003 (data inaugural da base de dados) e 2020.

²¹² “8. Typefaces. Typefaces are eligible for design protection as products. They shall be assigned to the class of goods 18-03. Use the term “typefaces” as indication of products. The representation of the design must comprise all characters and five lines of text in font size 16” (DPMA, 2021, p. 4).

²¹³ O artigo 6ter da CUP proíbe o uso como marca ou como elemento marcário de brasões, bandeiras e emblemas de Estado dos países da União, bem como de signos e cunhos oficiais usados para indicar controle e garantia (OMPI, 1979). Todavia, por força do disposto na seção 18 do *Designgesetz* e do artigo 25(g) do Regulamento nº 6/2002, o dispositivo é aplicado em relação aos desenhos industriais.

BRAUCHERSCHUTZ, 2017)²¹⁴. Kutschke e Maierski (2020) indicam que os requisitos substantivos de novidade e caráter singular não são examinados pelo DPMA, de sorte que, desde que o desenho industrial não incorra nas supracitadas hipóteses de não registrabilidade, o registro é concedido²¹⁵. Neste ponto, a análise assemelha-se à feita no INPI.

Figura 9 – Registro alemão nº 005292752-0003.
Fonte: Jamra; Patel (2018).

Malgrado o *Designgesetz* exclua as formas ditadas unicamente por funções técnicas do âmbito de proteção de desenhos registrados (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND

²¹⁴ “Section 18 Grounds for non-registrability. If the subject matter of the application is not a design within the meaning of section 1 no. 1 or if a design is excluded from design protection in accordance with section 3 (1) no. 3 or no. 4, the German Patent and Trade Mark Office shall refuse the application” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²¹⁵ No original: "Furthermore, it is examined (1) Whether the subject matter of the application actually constitutes a design according to the German Design Act; (2) Whether the design is contrary to public policy or the accepted principles of morality; and (3) Whether the design constitutes an improper use of any State emblems or other signs of public interest. By contrast, the GPTO does not examine any further substantive requirements, e.g., novelty and/or individual character of the design. If the application fulfills the aforementioned requirements, the design is recorded in the design register (...)" (KUTSCHKE; MAIERSKI, 2020, p. 30).

FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²¹⁶, a concessão não depende da análise desse requisito, que será apreciado pelo DPMA na hipótese de instauração de procedimento administrativo de nulidade, ou pelos tribunais aquando de pedido de reconvenção no curso de ação civil decorrente de violação do registro de desenho industrial (EBERSBACH, 2021)²¹⁷.

Os requisitos de proteção do desenho industrial na Alemanha foram harmonizados aos dos demais países da União Europeia em virtude da Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, a qual dispõe que “um desenho ou modelo será protegido pelo registo na medida em que seja novo e possua caráter singular” (EUROPEAN UNION, 1998). Esses requisitos não são analisados previamente à concessão do registro na Alemanha (KUTSCHKE; MAIERSKI, 2020; DPMA, 2021), mas é importante discernir que critérios orientam sua aferição, pois deles depende a manutenção do direito exclusivo²¹⁸ concedido ao designer, caso haja a intercorrência de uma nulidade administrativa ou judicial.

Começar-se-á pelo critério de novidade, que o *Designgesetz* define nos seguintes termos: “um desenho industrial será considerado novo se nenhum desenho industrial idêntico foi divulgado antes da data de depósito do pedido. Desenhos industriais serão considerados idênticos se as suas características diferirem apenas em detalhes imateriais” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p)²¹⁹. Suthersanen (1999, p. 198) nota que os tribunais baseiam a análise da novidade na comparação da impres-

²¹⁶ “Section 3. Exclusion from design protection. (1) The following shall be excluded from design protection: 1. features of appearance of products which are solely dictated by their technical function; 2. features of appearance of products which must necessarily be reproduced in their exact form and their exact dimensions in order to permit the product in which the design is incorporated or to which it is applied to be mechanically connected to or placed in, around or against another product so that either product may perform its function (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²¹⁷ Nesse sentido: “(...) during the registration procedure, the Design Unit does not examine if design applications or the features of the products are to be regarded as solely dictated by their technical function, according to Section 3(1) Number 1 of the Design Act (*Designgesetz*). Such an examination will only be carried out upon application in case of invalidity proceedings before the Design Division at the DPMA or infringement proceedings before a civil court if a ‘counterclaim’ is submitted on the invalidity issue” (EBERSBACH, 2021, s/p).

²¹⁸ Tanto o *Designgesetz* quanto a Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho utilizam essa terminologia para indicar os direitos concedidos ao titular: “Section 38. Rights conferred by the registered design and scope of protection. (1) The registration of a design shall confer on its holder the exclusive right to use it and to prevent any third party not having his consent from using it. Such use shall cover, in particular, the making, offering, putting on the market, importing, exporting, using of a product in which the registered design is incorporated or to which it is applied, or stocking such a product for those purposes” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p); “Artigo 3º. Condições de proteção. 1. Os Estados-membros protegerão desenhos e modelos mediante registo, conferindo aos seus titulares direitos exclusivos nos termos da presente diretiva” (EUROPEAN UNION, 1998, p. 289/30).

²¹⁹ “Section 2. Design protection. (1) A design shall be protected as a registered design if it is new and has individual character. (2) A design shall be deemed to be new if no identical design was disclosed prior to the date of filing of the application. Designs shall be deemed to be identical if their features differ only in immaterial details (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

são estética geral do desenho industrial em relação ao estado da técnica (tudo que já foi de algum modo divulgado) e que modificações triviais são ignoradas²²⁰.

Ohly (2018, p. 4) expõe que a natureza do requisito de novidade foi longamente debatida na Alemanha:

Por muito tempo discutiu-se se o conceito de novidade na lei de desenhos industriais era objetivo (como na lei de patentes) ou subjetivo (como no direito autoral). Os tribunais tendiam a aplicar um padrão objetivo, enquanto a maioria dos estudiosos defendia uma abordagem subjetiva. Essa disputa foi finalmente encerrada pelo Supremo Tribunal Federal em 1968, quando foi favorável a um conceito objetivo-relativo de novidade (OHLY, 2018, p. 4)²²¹.

Conforme fixa o *Designgesetz*, o desenho industrial será considerado “divulgado” se tiver sido publicado, exibido, usado no comércio ou disponibilizado ao público (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p)²²²; todavia, nem toda divulgação será prejudicial à novidade, mas somente aquela que for capaz de alcançar os chamados “círculos especializados”. É justamente por essa razão que Suthersanen (1999) atribui à novidade natureza objetiva relativa:

A novidade subsiste se os elementos estruturais de um desenho industrial não eram conhecidos por pessoas versadas na técnica na Alemanha no momento em que o pedido foi depositado, nem poderiam ser conhecidos por observação razoável dos desenhos industriais existentes no(s) campo(s) relevante(s). O estado da técnica irá necessariamente variar de desenho para desenho dependendo das atividades do campo de produtos que incorpora o desenho industrial (SUTHERSANEN, 1999, p. 198)²²³.

Por conseguinte, os tipos não serão considerados novos na Alemanha quando já eram conhecidos pelas “pessoas versadas na técnica” (SUTHERSANEN, 1999) antes do depósito do pedido de registro pelo designer – ou, nas palavras do *Designgesetz*, se já eram do conhe-

²²⁰ No original: “In comparing the design in question with the state of prior art, the court will look at the general or overall aesthetic impression of the designs in question, in light of any design features which essentially create such impression. Minor or insignificant or trivial modifications of the design are ignored” (SUTHERSANEN, 1999, p. 198)

²²¹ No original: “For a long time it was disputed whether the concept of novelty in design law was objective (as in patent law) or subjective (as in copyright law). The courts tended to apply an objective standard, whereas most scholars advocated a subjective approach. This dispute was finally laid to rest by the Federal Supreme Court in 1968, when it came down in favour of an objective-relative concept of novelty” (OHLY, 2018, p. 4).

²²² “Section 5 Disclosure. A design is disclosed if it has been published, exhibited, used in trade or has been otherwise made available to the public, except where these events could not reasonably have become known in the normal course of business to the circles specialised in the sector concerned, operating within the Community, before the date of filing of the application for the design. A design shall not be deemed to have been disclosed for the sole reason that it was made known to a third party under explicit or implicit conditions of confidentiality” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²²³ No original: “Novelty subsists if the structural elements of a design were not known to persons skilled in the art in Germany at the point of time when the application was filed nor could have been known by reasonable observation of existing designs in the pertinent field(s). The prior art will also necessarily vary from design to design depending on the activities in the field of products which incorporates the design” (SUTHERSANEN, 1999, p. 198).

cimento dos “círculos especializados no setor em questão” dentro da União Europeia (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²²⁴. Para Suthersanen (1999), os círculos especializados não se limitam à Alemanha e podem até mesmo abranger a esfera cultural dos países ocidentais²²⁵. Gottschall (1985, p. 153) defende que a tipografia será nova quando os seus elementos não forem conhecidos por especialistas nos círculos profissionais na ocasião do depósito do pedido de registro²²⁶.

Se os círculos profissionais são especializados, então se deduz que diferentes desenhos industriais demandam a consideração de diferentes círculos especializados, afinal, os especialistas de determinada área criativa ou tecnológica não são os mesmos de outras. É possível conjecturar que o círculo especializado pertinente aos tipos forma-se de profissionais (designers e artistas, especialmente os dedicados à tipografia) e empresas do ramo (fundições digitais, gráficas, editoras, instituições de ensino de design). Opinião similar demonstra Gottschall (1985, p. 153), segundo o qual, “especialistas, ou círculos profissionais, são aqueles que estão totalmente familiarizados com o design, produção e uso de tipos de impressão²²⁷”.

Interpretando as normas do *Designgesetz*, a divulgação de uma tipografia – publicação, exibição, uso ou de outra forma disponibilização ao público (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017) – não será prejudicial, quando os círculos especializados ignoravam a existência dessa criação. No âmbito de um procedimento de nulidade, por exemplo, não se pode argumentar que uma determinada tipografia antecipa as características de uma tipografia registrada, se a sua divulgação não satisfaz as condições expressas pelo *Designgesetz*; isto é, se a criação anterior, em que pese tenha sido divulgada, não era do conhecimento dos círculos especializados no setor em questão, então não há como falar que tal divulgação prejudicou a novidade da forma.

O prazo relativo ao período de graça concedido pelo *Designgesetz* cobre os doze meses que precedem a data de depósito do pedido de registro (BUNDESMINISTERIUMS DER

²²⁴ “Section 5. Disclosure. A design is disclosed if it has been published, exhibited, used in trade or has been otherwise made available to the public, except where these events could not reasonably have become known in the normal course of business to the circles specialised in the sector concerned, operating within the Community, before the date of filing of the application for the design. A design shall not be deemed to have been disclosed for the sole reason that it was made known to a third party under explicit or implicit conditions of confidentiality” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²²⁵ No original: “In relation to the geographical extent of the prior art, of importance will be the countries and markets observed by persons skilled in the art. Consideration is not limited to existing designs within the German territory; instead, the average designer is assumed to be aware of both the German and Western cultural spheres” (SUTHERSANEN, 1999, p. 198).

²²⁶ No original: “A typeface is considered new when the design elements which make it original are not known to experts in professional circles at the time of its filing for registration. Under the terms of the German Typeface Design Law a typeface is judged new or original on the basis of its overall appearance. If a design is original it is also new. However mere novelty does not make a design original” (GOTTSCHALL, 1985, p. 153).

²²⁷ No original: “Experts, or professional circles, are those who are fully conversant with the design, production and use of printing types” (GOTTSCHALL, 1985, p. 153).

JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²²⁸. A divulgação que o designer, seus sucessores ou alguém com consentimento efetuar da tipografia dentro desse prazo, mesmo que chegue ao conhecimento dos círculos especializados, não será prejudicial à novidade.

Como problematizado no capítulo anterior, não basta que os tipos não sejam idênticos ou substancialmente idênticos a tipos anteriores (*novos* no sentido legal): para que o registro seja válido, eles deverão diferenciar-se dos anteriores; é assim que além da novidade o *Designgesetz* firma o requisito do “caráter singular” (*individual character*, ou *eigenart* no alemão) (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017). O requisito deriva do instituído na Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho.

Até 2004, ano em que as disposições dessa Diretiva foram incorporadas na legislação doméstica pelo *Designgesetz*, vigia na Alemanha o *Geschmacksmustergesetz* (OHLY, 2018), que impunha o requisito da “peculiaridade” (*eigentümlichkeit*), que Ohly (2018) traduz como “individualidade”. O requisito da peculiaridade do *Geschmacksmustergesetz* exigia certa distintividade dos desenhos candidatos à proteção: “precisava haver um esforço criativo pessoal que fosse além do que era usual no respectivo setor e do que poderia ter sido criado por um designer mediano, que era visto como intimamente relacionado à ‘pessoa versada na técnica’ na lei de patentes” (OHLY, 2018, p. 4)²²⁹. Trata-se de um requisito bastante diferente do atual requisito do caráter singular, o qual requer apenas que o desenho industrial produza sobre um “utilizador informado” impressão geral distinta de objetos divulgados anteriormente (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²³⁰.

Logo se percebe que a peculiaridade reposava em um degrau mais alto que o caráter singular, à medida que não se tratava simplesmente de diferenciar-se de outros desenhos industriais, mas de demonstrar um esforço criativo que ultrapassasse o design usual. Segundo o *Designgesetz*, o caráter singular deve ser aferido em referência ao “utilizador informado” – um indivíduo imaginário que hipoteticamente conhece o estado da técnica, não sendo o usuário médio tampouco um especialista no assunto (KUTSCHKE; MAIERSKI, 2020).

²²⁸ “Section 6. Grace period for novelty. A disclosure shall not be taken into consideration for the purpose of applying section 2 (2) and (3) if a design was made available to the public during the twelve-month period preceding the date of filing of the application by the designer or his successor in title or by a third party as a result of information provided or action taken by the designer or his successor in title. The same shall apply if the design was disclosed as a consequence of an abuse in relation to the designer or his successor in title” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²²⁹ No original: “There had to be a personal creative effort which went beyond what was usual in the respective sector and what would have been created by an average designer, who was seen as closely related to the “person skilled in the art” in patent law” (OHLY, 2018, p. 4).

²³⁰ “Section 2. Design protection. (3) A design shall have individual character if the overall impression it produces on the informed user differs from the overall impression produced on such a user by any design which has been disclosed prior to the date of filing of the application. In assessing individual character, the degree of freedom of the designer in developing the design shall be taken into consideration” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

Como resume Barbosa (2019):

O “utilizador informado” (...) tem por missão comparar dois fenômenos específicos: [a] a impressão global que o novo desenho suscita no utilizador informado; [b] a impressão global suscitada nesse utilizador por qualquer desenho ou modelo anterior. Havendo diferença entre as “impressões globais”, haverá caráter singular. Note-se que já não há mais a busca da expressão pessoal do designer. Tem-se aqui a apuração de um critério objetivo, diferencial, avaliado à luz de uma pessoa hipotética, não personalizada e não personalizável (BARBOSA, 2019, p. 98).

O caráter singular é analisado pelo DPMA incidentalmente, na hipótese de procedimentos de nulidade administrativa ou judicial, assim como o requisito da novidade (DPMA, 2021). Segundo fixa o *Designgesetz*, ao examinar o caráter singular, “o grau de liberdade do designer ao desenvolver o desenho industrial deverá ser levado em consideração” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017). Para Kutschke e Maierski (2020, p. 30), “quanto mais limitado o grau de liberdade do design, menores as exigências para o caráter singular”²³¹.

Assim também sustenta Barbosa (2019, p. 103): “se o contexto permite mínima variação, por razões técnicas ou de mercado, esse grau mínimo de liberdade será determinante para fixar a existência de caráter singular”. O balizamento da análise no grau de liberdade do designer confere maleabilidade ao requisito, que se modula pelo mercado relevante. Por conseguinte, não se requer o mesmo grau de caráter singular de todos os desenhos industriais: a exigência é graduada em função do estado da técnica, como descreve DPMA (2021, p. 3):

Quanto mais desenhos industriais em uma classe de produtos, menor o nível de originalidade requerida, e vice-versa. Para aros de carro, por exemplo, há muitos desenhos industriais. Nesse campo, desenhos industriais podem ter caráter singular, mesmo que eles sejam apenas levemente diferentes comparados aos desenhos conhecidos (DPMA, 2021, p. 3)²³².

Como pondera Schubert (2010):

Ao avaliar o caráter individual, o grau de liberdade de design do designer é levado em consideração ao desenvolver o padrão. Se há pouco espaço para o design – o que é sempre o caso com fontes funcionais que precisam passar sem decorações e orna-

²³¹ No original: “The more the design freedom of the design is limited, the lower are the requirements for individual character” (KUTSCHKE; MAIERSKI, 2020, p. 30).

²³² No original: “The more designs in a class of goods the lower the level of originality required and vice versa. For car rims, for example, there are many designs. In this field, designs can have individual character even if they are only slightly different compared to known designs” (DPMA, 2021, p. 3).

mentos – mesmo pequenas diferenças no tesouro de formas existente são suficientes para que as fontes sejam consideradas “peculiares” (SCHUBERT, 2010, p. 9)²³³.

Trata-se de um método de análise que reconhece mais facilmente diferenças sutis entre os desenhos industriais, quando o mercado enseja essa diferenciação, como se depreende das considerações de Kutschke e Maierski (2020) e DPMA (2021). Por esse motivo, observa-se que os parâmetros que orientam a análise do caráter singular, notadamente o grau de liberdade do designer e a perspectiva do utilizador informado – o qual é dotado de um olhar acima da média, como sugerem Kutschke e Maierski (2020) – coadunam-se com as características do mercado tipográfico, especialmente no que se refere aos tipos para texto, que se distinguem uns dos outros por meio de diferenças sutis ao olhar não treinado.

Gottschall (1985) relata²³⁴ a elaboração de parâmetros para análise da originalidade no âmbito de uma reunião realizada na primavera de 1983, em Frankfurt, tendo em perspectiva a então nova lei de proteção dos tipos (o autor refere-se ao *Schriftzeichengesetz*, sancionado dois anos antes). Gottschall alude à originalidade, porque o termo “original” consta do Acordo de Viena, quando este disciplina que “a proteção das tipografias deverá estar sujeita à condição de que sejam novas, ou à condição de que sejam originais, ou a ambas as condições” (OMPI, 1973, p. 9)²³⁵. Assim, com vistas a contribuir com a discussão sobre os critérios de análise do caráter singular, reproduzem-se abaixo algumas inferências da citada reunião:

O Grupo de Trabalho da ATypI também considerou seis graus ou níveis de originalidade e está considerando diferentes níveis ou duração de proteção para quatro deles. Os dois primeiros (cópias exatas e cópias com apenas alterações cosméticas) não se qualificariam como originais nem merecem qualquer proteção. (...) Parâmetros de originalidade. Vários parâmetros que caracterizam a originalidade também foram propostos na reunião de Frankfurt. Eles definem os elementos do desenho de uma letra, ou as variáveis que podem ser manipuladas por um designer de tipos. Foi acordado, e é parte da lei alemã, que o determinante final da originalidade não está em qualquer um ou em qualquer combinação de elementos, mas na aparência geral do design. No entanto, é a originalidade no manuseio de um ou vários elementos, ou na obtenção de uma nova combinação de elementos, que pode levar a uma aparência geral verdadeiramente original. Alguns dos elementos que contribuem significativamente para a aparência geral são os seguintes: relacionamento de elementos como

²³³ No original: “Bei der Beurteilung der Eigenart wird der Grad der Gestaltungsfreiheit des Entwurfers bei der Entwicklung des Musters berücksichtigt. Sofern der vorhandene Gestaltungsspielraum gering ist – was bei den funktionalen Gebrauchsschriften, die ohne Zierrat und Ornamente auskommen müssen, stets der Fall ist – genügen für die Schriftzeichen bereits kleine Unterschiede zum bestehenden Formenschatz, um als „eigenartig“ zu gelten” (SCHUBERT, 2010, p. 9).

²³⁴ No original: “At a spring 1983 meeting in Frankfurt a five-person committee wrestled with definitions of novelty and originality and related matters. The objective was to establish guidelines for the trade and possibly the courts. Although the discussions were concerned with the new German Type Design Law, the meeting had international significance and is summarized here. When the report of the meeting is finally edited and approved, it will be submitted to the ATypI for possible adoption” (GOTTSCHALL, 1983, p. 152).

²³⁵ “Article 7. Conditions of Protection. (1) The protection of typefaces shall be subject to the condition that they be novel, or to the condition that they be original, or to both conditions. (2) The novelty and the originality of typefaces shall be determined in relation to their style or overall appearance, having regard, if necessary, to the criteria recognized by the competent professional circles” (OMPI, 1973, p. 9).

altura x, ascendentes, descendentes e altura de versal; modelagem das curvas (forma interna e externa) e de traços retos; forma das serifas e/ou juntas e “pés”; características específicas que distinguem o alfabeto como um todo; características especiais distintivas em caracteres únicos, como o “t” minúsculo em Futura, por exemplo; extensão (normal, condensada, expandida); densidade (cor, peso); relação das linhas de base com os traços mais finos; extensão da letra – como ela preenche o espaço alocado; relação da Romana para a Itálica (variação do ângulo) na diferença na cor ou no peso; relação de pesos dentro da família (GOTTSCHALL, 1985, p. 153-154)²³⁶.

Sendo o utilizador informado distinto de um técnico no assunto, como o crê Barbosa (2019), é improvável que disponha do aparato conceitual representado pelos parâmetros elencados por Gottschall (1985) para analisar o caráter singular de uma tipografia. Ainda assim, à medida que o grau de liberdade do designer pode ser menor quando ele cria determinadas tipografias, quer por razões técnicas, quer por razões de mercado, é interessante pensar que os parâmetros de Gottschall (1985) podem ser usados intuitivamente, de acordo com a perspectiva do hipotético utilizador informado.

Nesse sentido, tendo como base a impressão geral dos tipos, outros elementos além da própria forma concorrem para a adequada análise do caráter singular: peso, altura e cor dos tipos são capazes de modificar a percepção do utilizador informado confrontado com o texto impresso; assim que Jaeger e Koglin (2002, p. 171) ressaltam que “uma nova fonte pode ser criada pelas menores alterações nas fontes existentes e, portanto, verificar os caracteres individuais não é suficiente”²³⁷. Eis porque a exigência das linhas de texto editadas com os tipos depositados, tal como ilustra a Figura 9.

Em termos dos direitos exclusivos decorrentes do registro, o *Designgesetz* estipula que pertencem ao designer ou seus sucessores, admitindo-se a cotitularidade, caso o desenho industrial tenha sido criado por várias pessoas (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND

²³⁶ No original: “The ATypI Working Group also considered six degrees or levels of originality and is considering different levels or duration of protection for four of them. The first two, (exact copies and copies with only cosmetic changes) would not qualify as original nor do they deserve any protection. (...) Parameters of Originality. A number of parameters that characterize originality were also proposed at the Frankfurt meeting. They define the elements of a letter design, or the variables that can be manipulated by a letter form designer. It was agreed, and is part of the German law, that the ultimate determinant of originality is not in any one or any combination of elements but in the overall appearance of the design. Nevertheless, it is the originality in handling one or several elements, or in achieving a new combination of elements, that can lead to a truly original overall appearance. Some of the elements that contribute significantly to the overall appearance are as follows: Relationship of such elements as x-height, ascenders, descenders, and capital height; shaping of curves (inner and outer shape) and of straight strokes; form of serifs and/or joins and ‘feet’; specific characteristics that distinguish the alphabet as a whole; distinctive special features in single characters, as the lower case ‘t’ in Futura, for example; extension (normal, condensed, expanded); fatness (color, weight); relationship of basic lines to the hair lines; letter extension-how it fills allotted space; relationship of Roman to Italic-(angle variation) difference in color or weight; relationship of weights within the family” (GOTTSCHALL, 1985, p. 153-154).

²³⁷ No original: “Die Neuheit und Eigentümlichkeit ist anhand des Gesamteindrucks der Schrift zu prüfen, da eine neue Schrift durch kleinste Veränderungen bestehender Schriften entstehen kann und eine Überprüfung einzelner Zeichen daher nicht ausreicht. Aus diesem Grund ist der Schriftzeichenanmeldung ein dreizeiliger Text beizufügen” (JAEGER; KOGLIN, 2002, p. 171).

FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²³⁸; logo, o designer é concebido como *pessoa física*. A qualificação do(s) designer(s) é meramente opcional aquando do depósito do pedido de registo; o designer só tem o direito de ser citado *vis-à-vis* o requerente ou titular nos procedimentos junto ao DPMA (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²³⁹ – diferindo da LPI, que introduz os dados do autor no rol de informações mínimas obrigatórias para o protocolo do pedido (BRASIL, 1996)²⁴⁰.

Em princípio, o direito sobre os tipos pertence ao designer ou aos designers conjuntamente, ou ainda aos seus sucessores, em virtude da transmissibilidade desses direitos. Entretanto, se os tipos foram concebidos pelo designer no curso de uma relação de trabalho, isto é, no exercício de suas obrigações funcionais ou a partir de orientações dadas pelo empregador ou contratante, o direito caberá aos últimos, salvo disposição contratual em contrário (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁴¹. O titular originário dos direitos, nesse caso, será o empregador ou contratante, não o designer.

No que toca ao conteúdo do direito, para fins de contextualização da perspectiva histórica, serão expostas as particularidades das legislações que foram mencionadas ao longo desta seção. A proteção conferida na forma do *Geschmacksmustergesetz* vedava unicamente a reprodução do desenho industrial (OMPI, 1986)²⁴², ou seja, contra a *cópia*, não alcançando as criações independentes, como aponta Ohly (2018). Este autor infere que antes de 2004 a legislação alemã era “híbrido entre o direito autoral e a lei de propriedade industrial”²⁴³.

No que toca ao *Schriftzeichengesetz*, os direitos que assistiam o titular derivavam diretamente do firmado no Acordo de Viena; Suthersanen (1999, p. 194-195) assim descreve es-

²³⁸ “Section 7. Right in the registered design. (1) The right in the registered design shall belong to the designer or his successor in title. Where several persons have jointly created a design, the right in the registered design shall belong to them jointly” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²³⁹ “Section 10. Citation of the designer. The designer shall have the right *vis-à-vis* the applicant or the right holder to be cited as designer in proceedings before the German Patent and Trade Mark Office and in the Register. If the design is the result of teamwork, each individual designer may demand his citation. Section 11. Application. (5) In addition, the application may contain: 1. a description explaining the representation, 2. a request for deferment of publication of the representation in accordance with section 21 (1), first sentence, 3. a list of the class or classes of goods in which the design is to be classified, 4. information regarding the designer or designers, 5. information regarding a representative” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁴⁰ “Art. 103. O pedido que não atender formalmente ao disposto no art. 101, mas que contiver dados suficientes relativos ao depositante, ao desenho industrial e ao autor, poderá ser entregue, mediante recibo datado, ao INPI, que estabelecerá as exigências a serem cumpridas, em 5 (cinco) dias, sob pena de ser considerado inexistente” (BRASIL, 1996, s/p).

²⁴¹ “Section 7. Right in the registered design. (1) The right in the registered design shall belong to the designer or his successor in title. Where several persons have jointly created a design, the right in the registered design shall belong to them jointly (2) Where a design was created by an employee in the execution of his duties or following the instructions given by his employer, the right in the registered design shall belong to the employer, unless otherwise provided by contract” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁴² “§ 1 (1) O direito de reproduzir um desenho comercial no todo ou em parte pertence exclusivamente ao autor do mesmo” (OMPI, 1986, s/p).

²⁴³ No original: “To sum up, German design law before 2004 was a hybrid between copyright and industrial property law. The terminology of the 1876 Act was rooted in copyright law, as was the individuality requirement. As in copyright, designers were only protected against reproduction, not against independent creation” (OHLY, 2018, p. 5).

ses direitos: “o titular de uma tipografia registrada tem o direito de proibir a reprodução ou distribuição ilegal de textos que contenham qualquer desenho de tipografia protegida, mas somente quando tais textos destinam-se à distribuição comercial”²⁴⁴. Distingue-se que a dicção do Acordo de Viena assim fixa:

Artigo 8. Conteúdo da proteção. (I) A proteção das tipografias confere ao seu titular o direito de proibir: (i) a produção, sem o seu consentimento, de qualquer reprodução, idêntica ou ligeiramente modificada, destinada a fornecer meios para a composição de textos por qualquer técnica gráfica, independentemente do meio técnico ou material utilizado; (ii) a distribuição comercial ou importação de tais reproduções sem o seu consentimento (OPMI, 1973, p. 9)²⁴⁵.

O Acordo de Viena aclara que a “produção de elementos de tipografias por uma pessoa que adquiriu a tipografia durante o curso normal da composição de textos não deve ser considerada uma reprodução” (OMPI, 1973, p. 10)²⁴⁶. Em princípio, parece que o intento do tratado é bloquear a reprodução da tipografia por terceiros que por meio dela almejam monetizar, vendendo ou licenciando cópias dos tipos, não a sua utilização na composição de textos. Os registros da Conferência Diplomática relativa ao Acordo de Viena identificam o princípio de que o direito visaria impedir a produção de *meios* para composição de texto:

Os Estados Contratantes não são obrigados a conceder ao titular de tipografias o direito de proibir a produção, a distribuição comercial ou a importação de reproduções das letras e signos em si; nos termos do Artigo 2(i), eles apenas devem permitir-lhe proibir a produção, a distribuição comercial e a importação de reproduções de conjuntos de desenhos destinados a permitir a composição de textos por técnicas gráficas. Isso significa que, se apenas uma proteção mínima for concedida, o titular do direito não pode se opor à imitação direta de suas tipografias por um pintor de sinalização ou gravador de pedra, ou sua reprodução por meio de uma citação ou exemplo em um jornal ou revista. Por outro lado, ele deve ser capaz de evitar a reprodução de suas tipografias em gabinetes ou estêncis destinados à composição de textos (OMPI, 1980b, p. 163)²⁴⁷.

²⁴⁴ No original: “The proprietor of a registered type face has the right to prohibit the unlawful reproduction or unlawful distribution of texts which contain any protected typeface design, but only where such texts are destined for commercial distribution. Thus, any private or non-commercial use of protected typeface is allowed” (SUTHERSANEN, 1999, p. 194-195).

²⁴⁵ No original: “Article 8. Content of Protection. (I) Protection of typefaces shall confer upon the owner thereof the right to prohibit: (i) the making, without his consent, of any reproduction, whether identical or slightly modified, intended to provide means for composing texts by any graphic technique, irrespective of the technical means or material used; (ii) the commercial distribution or importation of such reproductions without his consent” (OMPI, 1973, p. 9).

²⁴⁶ No original: “The making of elements of typefaces, by a person acquiring type faces, during the ordinary course of the composition of texts, shall not be considered a reproduction within the meaning of paragraph (I)(i)” (OMPI, 1973, p. 10).

²⁴⁷ No original: “Contracting States are not obliged to give the owner of the type faces the right to prohibit the making, the commercial distribution or the importation of reproductions of the letters and signs themselves; under Article 2(i), all they have to do is allow him to prohibit the making, the commercial distribution and the importation of reproductions of sets of designs intended to provide means for composing texts by graphic techniques. This means that, if only minimum protection is afforded, the owner of the right cannot object to the direct imitation of his typefaces by a sign painter or stone engraver, or their reproduction by way of a quotation or an example in a newspaper or magazine. On the other hand, he must be able to prevent the reproduction of his type faces on templates or stencils intended for composing texts” (OMPI, 1908b, p. 163).

De qualquer modo, Suthersanen (1999) defende que os usos privados ou não comerciais da tipografia seriam permitidos, opinião que também defende Schubert (2010):

Se os caracteres tipográficos forem protegidos como desenhos registrados, o uso desses caracteres não é permitido sem o consentimento do detentor dos direitos autorais. Não é permitido oferecer a fonte como tal (por exemplo, para disponibilizá-la para download) e usar a fonte para textos que se destinam a reprodução e distribuição, em particular para distribuição comercial. Apenas o uso privado para fins não comerciais (por exemplo, criar um cartão de convite privado) é permitido (SCHUBERT, 2010, p. 11)²⁴⁸.

Cabe relembrar que a redação original do artigo 2º do *Schriftzeichengesetz* impunha que tipos reproduzidos ou distribuídos ilegalmente não poderiam ser empregados para produzir textos destinados à distribuição comercial (DEUTSCHER BUNDESTAG, 1981)²⁴⁹; é provável que Suthersanen (1999) baseie suas colocações em tal dispositivo, mesmo porque sua obra é anterior à reforma dessa lei em 12 de março de 2004, por meio da qual o dito artigo, então composto de dois parágrafos e seis incisos, foi quase que completamente suprimido.

Na redação atual, dada aquando da promulgação do *Designgesetz*, o artigo 2º simplesmente enuncia que o depósito internacional via Acordo de Viena será equivalente a um pedido formulado nos termos do *Designgesetz* (DEUTSCHER BUNDESTAG, 2004)²⁵⁰. Porque o Acordo de Viena não está em vigor, o artigo encontra-se em *vacatio legis* (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 1981)²⁵¹.

O *Designgesetz* explicita que a proteção conferida aos tipos via registro é conforme ao artigo 2º do *Schriftzeichengesetz* na versão aplicável até a meia-noite do dia 1º de junho de 2004 (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ,

²⁴⁸ No original: "Wenn typografische Schriftzeichen als Geschmacksmuster geschützt sind, ist eine Nutzung dieser Schriftzeichen ohne Zustimmung des Rechtsinhabers nicht zulässig. Unzulässig ist es sowohl, die Schrift als solche anzubieten (z.B. zum Download be-reitzustellen), als auch die Schrift für Texte zu benutzen, die zur Vervielfältigung und Verbreitung, insbesondere der gewerblichen Verbreitung bestimmt sind. Zulässig ist allein die Nutzung im privaten Bereich zu nichtgewerblichen Zwecken (z.B. Erstellen einer privaten Einladungskarte)" (SCHUBERT, 2010, p. 11).

²⁴⁹ No original: "Artikel 2 Anwendung des Geschmacksmustergesetzes. Rechtswidrig nachgebildete oder rechtswidrig verbreitete typographische schriftzeichen dürfen nicht zur herstellung von texten benutzt werden die zur gewerbsmäßigen verbreitung bestimmt sind" (DEUTSCHER BUNDESTAG, 1981, p. 382).

²⁵⁰ (16) Das Schriftzeichengesetz vom 6. Juli 1981 (BGBI. 1981 II S. 382), zuletzt geändert durch Artikel 19 des Gesetzes vom 13. Dezember 2001 (BGBI. I S. 3656), wird wie folgt geändert: 1. Artikel 2 wird wie folgt gefasst: Artikel 2 Wirkung einer internationalen Anmeldung Eine internationale Hinterlegung und Eintragung auf Grund des Wiener Abkommens vom 12. Juni 1973 über den Schutz typografischer Schriftzeichen und ihre internationale Hinterlegung gilt im Geltungsbereich dieses Gesetzes als Anmeldung nach den Vorschriften des Geschmacksmustergesetzes vom 12. März 2004 (BGBI. I S. 390) (DEUTSCHER BUNDESTAG, 2004, p. 412).

²⁵¹ "Art 3 Schlußvorschriften. (1) Dieses Gesetz tritt am Tage nach seiner Verkündung in Kraft. Jedoch tritt Artikel 2 an dem Tage in Kraft, an dem das in Artikel 1 genannte Abkommen nach seinem Artikel 35 für die Bundesrepublik Deutschland in Kraft tritt. (2) Der Tag, an dem das in Artikel 1 genannte Abkommen nach seinem Artikel 35 für die Bundesrepublik Deutschland in Kraft tritt, ist im Bundesgesetzblatt bekanntzugeben" (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 1981, s/p).

2017)²⁵²; como foi descrito, nessa data já vigia a nova redação do artigo 2º, alterado em março de 2004. Jaeger e Koglin (2002, p. 171) descreveram que a proteção dos tipos resultava da combinação das duas leis, quais sejam o *Geschmacksmustergesetz* e o *Schriftzeichengesetz*. De acordo com esses autores, “a cópia de uma fonte já se enquadra no conceito de ‘replicação’ e não apenas a representação na impressora ou na tela”²⁵³.

Edrich (2005) evidencia que os efeitos do *Schriftzeichengesetz* não retroagiam, logo não protegiam tipos criados antes de 1981. No entanto, o autor afirma que isso não impediu que os tribunais alemães concedessem proteção a diversos designs de tipos anteriores, entre eles a *Futura*, desenhada em 1927, quando os herdeiros de Paul Bauer (um dos designers da tipografia) ajuizaram ação por uso não autorizado contra a fundição Bauer²⁵⁴.

O *Designgesetz* confere direitos exclusivos sobre os desenhos industriais por um prazo máximo de 25 anos contados da data de depósito do pedido; todavia, a proteção inicia-se com a concessão do registro (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁵⁵. O direito exclusivo define-se no *Designgesetz* como o direito de impedir o uso não consentido do desenho industrial registrado por terceiros; “tal uso deverá cobrir, em particular, a fabricação, oferta, colocação no mercado, importação, exportação, utilização de um produto no qual o desenho industrial está incorporado ou ao qual foi aplicado, ou estocar tal produto para esses propósitos” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p)²⁵⁶.

²⁵² “Section 61. Typographic typefaces. (1) Legal protection shall be granted under this Act to all typographic typefaces registered in accordance with Article 2 of the Typefaces Act in the version applicable until midnight on 1 June 2004, unless otherwise provided in subsections (2) to (5)” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁵³ No original: “Die Schutzwirkung ergibt sich aus § 5 GeschmMG i.V.m. Art. 2 Abs. 1 SchriftzG. Danach ist jede »Nachbildung« von Schriftzeichen verboten, »welche ohne Genehmigung des Berechtigten in der Absicht, dieselbe zu verbreiten, hergestellt wird, sowie die Verbreitung einer solchen Nachbildung«. Nach dem Zweck der Vorschrift fällt somit schon die Kopie eines Fonts unter den Begriff der »Nachbildung« und nicht erst die Darstellung durch den Drucker oder auf dem Bildschirm” (JAEGER; KOGLIN, 2002, p. 171)

²⁵⁴ No original: “While the law does not apply retroactively to works created prior to 1981, German courts have nonetheless granted protection to various earlier type face designs. For instance, the heirs of Paul Bauer, one of the designers of *Futura*, successfully pursued infringement claims against the Bauer foundry for unauthorized use of the 1927 *Futura* type face” (EDRICH, 2005, p. 6).

²⁵⁵ “Section 27. Accrual and term of protection. (1) Protection shall accrue upon registration in the Register. (2) The term of protection of the registered design shall be twenty-five years, calculated from the date of filing of the application” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁵⁶ “Section 38. Rights conferred by the registered design and scope of protection. (1) The registration of a design shall confer on its holder the exclusive right to use it and to prevent any third party not having his consent from using it. Such use shall cover, in particular, the making, offering, putting on the market, importing, exporting, using of a product in which the registered design is incorporated or to which it is applied, or stocking such a product for those purposes. (2) The protection conferred by a registered design shall include any design which does not produce on the informed user a different overall impression. In assessing the scope of protection, the degree of freedom of the designer in developing the design shall be taken into consideration. (3) During the period of deferment of publication (section 21 (1), first sentence) the protection referred to in subsections (1) and (2) shall presuppose that the design results from copying the registered design” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

Para determinar a eventual violação dos direitos exclusivos decorrentes do registro do desenho industrial, o *Designgesetz* fixa a utilização dos critérios da impressão geral e do grau de liberdade do designer (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁵⁷, ou seja, trata-se de uma ponderação que ocorre com fundamento nos requisitos de proteção, notadamente o requisito do caráter singular. Como acentua Suthersanen (1999, p. 201-202), a ponderação quanto ao escopo de proteção realiza-se em consonância com a doutrina alemã da *Abstandläre*: “a mesma distância que é suficiente para declarar a capacidade de proteção também é suficiente para declarar a não violação”²⁵⁸.

É importante destacar adicionalmente que o escopo de proteção do desenho industrial registrado não se restringe ao produto indicado no pedido de registro, isto é, o produto em que a forma foi incorporada ou aplicada, tampouco à classificação administrativa (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁵⁹.

O direito exclusivo não pode ser exercido contra usuário que, antes do depósito do pedido de registro por terceiro, usava ou havia feito preparativos sérios e efetivos para usar de boa-fé desenho industrial idêntico ao requerido criado de forma independente (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁶⁰. Dependendo da natureza dessa utilização, como discutido na exposição do requisito da novidade, pode-se incorrer na nulidade do registro: se o usuário anterior já divulgara, por exemplo, o desenho de sua tipografia, passando os círculos especializados a conhecê-la, então é perfeitamente possível argumentar que o pedido depositado posteriormente por terceiro não possui novidade. Isso caberá ao DPMA ou aos tribunais julgar, quando da análise de mérito do registro.

No âmbito do *Designgesetz* também há limitações ao direito exclusivo análogas às indicadas por Suthersanen (1999) e Schubert (2010): não constituem ofensa ao direito exclusivo

²⁵⁷ “Section 38. Rights conferred by the registered design and scope of protection. (2) The protection conferred by a registered design shall include any design which does not produce on the informed user a different overall impression. In assessing the scope of protection, the degree of freedom of the designer in developing the design shall be taken into consideration” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁵⁸ No original: “The scope of protection is often established from the degree of novelty and originality of the design according to the established German doctrine of *Abstandläre*, i.e. the same distance which is sufficient to assert protectability is also sufficient to assert non infringement” (SUTHERSANEN, 1999, p. 201-202).

²⁵⁹ “Section 11. Application. (3) The application must contain an indication of the products in which the design is intended to be incorporated or to which it is intended to be applied. (5) In addition, the application may contain: 3. a list of the class or classes of goods in which the design is to be classified, (6) The information required in accordance with subsection (3) and subsection (5) no. 3 shall have no influence on the scope of protection of a registered design” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 1981, s/p).

²⁶⁰ “Section 41. Right of prior use. (1) Rights provided for in section 38 shall not be exercised against a third party who, before the date of filing, has in good faith commenced use in Germany, or has made effective and serious preparations to that end, of an identical design which was developed independently of a registered design. The third party shall be entitled to use the design. The issuing of licences (section 31) shall be ruled out. (2) The rights of the third party shall not be transferrable except where the third party operates an enterprise and the transfer occurs along with that part of the enterprise in the course of which the act of use was done or the preparations were made” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

a utilização do desenho industrial registrado com fins privados e sem fins lucrativos, com fins experimentais e com fins de citação ou ensino (desde que mantendo a lealdade das práticas do mercado, sem prejudicar a exploração normal do desenho industrial registrado e creditando-se devidamente a fonte) (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁶¹. O *Designgesetz* ainda afasta o exercício dos direitos exclusivos quanto a equipamentos a bordo de navios e aeronaves em trânsito na Alemanha e a peças e acessórios utilizados no reparo desses meios de transporte (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017), mas essas limitações têm pouca importância relativa para os direitos sobre os tipos.

O princípio da exaustão dos direitos encontra expressa previsão no *Designgesetz*, de maneira que o titular não poderá impedir atos praticados em relação a tipos colocados no mercado por ele ou alguém com o seu consentimento (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁶². É claro que os atos mencionados não abarcam, conforme discutido, a fabricação, oferta, colocação no mercado, importação, exportação ou utilização do desenho industrial protegido (*corpus mysticum*); os atos que o titular não tem condições de impedir com base em seu direito exclusivo relacionam-se com a utilização do produto propriamente dito (*corpus mechanicum*).

Por exemplo, a mera utilização dos tipos na composição de textos ou sua modificação ou alteração na edição de peças gráficas são admissíveis, depois que o titular tiver colocado os tipos no mercado (comercializado, oferecido à venda, licenciado e assim por diante). Em outras palavras, “o titular não pode exercer o seu direito para restringir a posterior distribuição ou venda de um produto que incorpora o desenho industrial protegido, uma vez que este tenha sido fabricado e distribuído com o seu consentimento” (SUTHERSANEN, 1999, p. 203)²⁶³.

Especificamente versando sobre a proteção dos tipos, o *Designgesetz* estipula limitação adicional, criada na transição da lei anterior para a atual: direitos adquiridos com o regis-

²⁶¹ “Section 40 Limitation of the rights conferred by the registered design. The rights conferred by a registered design cannot be exercised in respect of 1. acts done privately and for non-commercial purposes; 2. acts done for experimental purposes; 3. acts of reproduction for the purposes of making citations or of teaching, provided that such acts of reproduction are compatible with fair trade practice and do not unduly prejudice the normal exploitation of the registered design, and that mention is made of the source; 4. the equipment on ships and aircraft which are registered in another country and enter Germany only temporarily; 5. the import of spare parts and accessories for the purpose of repairing and the execution of repairs on ships and aircraft within the meaning of no. 4” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁶² “Section 48. Exhaustion. The rights conferred by the registered design shall not extend to acts in respect of a product in which a design falling under the scope of protection of a right in a registered design is incorporated or to which it is applied when the product has been put on the market in a Member State of the European Union or in another Contracting Party to the Agreement on the European Economic Area by the right holder or with his consent” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁶³ No original: “It should be noted that the concept of exhaustion of rights is entrenched into German intellectual property rights. The proprietor cannot exert his right to restrict the further distribution or sale of a product incorporating the protected design once it has been made and distributed with his consent” (SUTHERSANEN, 1999, p. 203).

tro não podem ser exercidos quanto a atos iniciados antes de 1º de junho de 2004, se o titular dos tipos não poderia exercê-los à luz das disposições legais vigentes na data (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p)²⁶⁴. Os efeitos do registro, por conseguinte, não retroagem.

Por fim, detendo-se na contagem do termo de proteção, o *Schriftzeichengesetz* fixava como marco inicial a data de registro dos tipos (DEUTSCHER BUNDESTAG, 1981)²⁶⁵, o que viria a ser modificado pelo artigo 19 de lei de 13 de dezembro de 2001, quando a contagem passou a se iniciar na data de depósito e terminar ao fim do mês da data do depósito do ano correspondente (DEUTSCHER BUNDESTAG, 2001)²⁶⁶. Quando o *Designgesetz* entrou em vigor em 2004, as condições da proteção dos tipos (inclusive a duração do registro) foram, em princípio, mantidas na forma aplicável do *Schriftzeichengesetz* em relação aos registros efetuados até a data de 1º de junho de 2004 (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁶⁷. Assim, pode-se falar que a regulação do prazo de proteção dos desenhos industriais no *Designgesetz* guia-se por duas normas.

Como regra geral, aplicável aos desenhos industriais que não consistam em tipografias, o *Designgesetz* prevê que o termo inicial de proteção dos desenhos industriais será de cinco anos, devendo o titular requisitar a prorrogação do quinquênio a partir do sexto ano da vigência do título, mediante o pagamento de retribuições, sob pena de cessarem os efeitos da proteção legal (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁶⁸. A exceção é feita aos registros de desenhos industriais relativos a tipos, caso em que o *Designgesetz* derroga as supracitadas disposições e estabelece regulação

²⁶⁴ “Section 61 Typographic typefaces. (3) Rights conferred by registered designs may not be exercised in respect of acts which were begun before 1 June 2004 and which the holder of the typographic typeface could not have prohibited in accordance with the provisions applicable on that date” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁶⁵ “4. Der schutz der typographischen schriftzeichen beginnt mit der anmeldung und dauert zehn jahre. Der urheber kann die verlängerung der schutzdauer um jeweils fünf jahre oder ein mehrfaches davon bis auf höchstens fünfundzwanzig jahre verlangen. §82 der kostenordnung ist mit der mabgabe entsprechend anzuwendenm dab die für das elfte bis fünfzehnte jahr vorgesehenen gebühren in gleicher höhe auch für das sechzehnte bis fünfundzwanzigste jahr zu entrichten sind” (DEUTSCHER BUNDESTAG, 1981, p. 382).

²⁶⁶ “1. Absatz 1 wird wie folgt geändert: a) Nummer 4 wird wie folgt gefasst: 4. Die Schutzdauer für eingetragene typographische Schriftzeichen beginnt mit dem Anmeldetag und endet 25 Jahre nach Ablauf des Monats, in den der Anmeldetag fällt. Die Aufrechterhaltung des Schutzes wird durch Zahlung einer Aufrechterhaltungsgebühr jeweils für das 11. bis 15., das 16. bis 20. und das 21. bis 25. Jahr, gerechnet vom Anmeldetag an, bewirkt” (DEUTSCHER BUNDESTAG, 2001, p. 3680).

²⁶⁷ “Section 61 Typographic typefaces. (1) Legal protection shall be granted under this Act to all typographic typefaces registered in accordance with Article 2 of the Typefaces Act in the version applicable until midnight on 1 June 2004, unless otherwise provided in subsections (2) to (5)” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁶⁸ “Section 28 Renewal (1) Renewal of protection shall be effected by payment of a renewal fee for the sixth to tenth, eleventh to fifteenth, sixteenth to twentieth and for the twenty-first to twenty-fifth year of the term of protection in each case. It shall be recorded in the Register and published. (2) If, in the case of registered designs which were registered on the basis of a multiple application, the renewal fee is paid for only a part of the registered designs without furnishing further details, these shall be taken into consideration in the order of the application. (3) If protection is not renewed, the term of protection ends” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

diversa: o termo inicial de proteção será de dez anos e deve o titular providenciar a prorrogação somente a partir do 11º ano da vigência, isto é, do início do terceiro quinquênio (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017)²⁶⁹.

4.2.2 URHEBERRECHTGESETZ

Passando agora a tratar do regime dos direitos autorais na Alemanha, convém iniciar pelas palavras de Braegelmann (2009, p. 124): “ao falar de ‘direitos autorais’ no contexto alemão, é preciso ter em mente que o que se quer dizer é um regime de propriedade intelectual alinhado com o sistema continental de ‘*droit d'auteur*’”²⁷⁰.

Würtenberger e Grau-Kuntz (2012, p. 6) explicam que os direitos autorais na Alemanha não são expressamente garantidos como um direito de propriedade, pois os textos legais não o estipulam; a caracterização das prerrogativas patrimoniais como propriedade resultaria de construção jurisprudencial: “de acordo com a Corte Constitucional alemã (*BVerfG*), os direitos patrimoniais do autor caracterizam propriedade em sentido constitucional, em virtude de cumprirem com a função típica da instituição propriedade”.

Deve-se relembrar que a proteção das obras independe de registro, pelo princípio da proteção automática advindo da CUB (OMPI, 1980a). A rigor, o registro nem mesmo é possível, pois não há autoridades públicas às quais solicita-lo na Alemanha; a exceção dada pela lei de direitos autorais, o *Urheberrechtsgesetz – UrhG*, abrange as obras anônimas e pseudônimas, as quais podem atender formalidades para regulação do prazo de proteção (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018).

Isso porque o autor das obras anônimas e pseudônimas é omitido, caso em que o prazo de proteção dessas obras calcula-se a partir da publicação, ou da criação, se não chegou a ser publicada; no entanto, se o autor dessas obras inscreve-as no cadastro do DPMA – órgão encarregado da responsabilidade por força do *UrhG* –, dando a conhecer o seu nome em caráter confidencial, o prazo de proteção é o mesmo de que se beneficiam obras publicadas com indi-

²⁶⁹ “Section 61 Typographic typefaces. (5) In derogation of section 28 (1), first sentence, renewal fees shall be payable only from the eleventh year of the term of protection to maintain the term of protection for the typefaces referred to in subsection” (1) (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017, s/p).

²⁷⁰ No original: “When speaking of ‘copyright’ in the German context, one must keep in mind that what is meant is an intellectual property regime in line with the Continental ‘droit d'auteur’ system; here, the concept is not limited to economic rights but rather puts a heavy emphasis – at least in theory – on the personality rights and moral rights of the authors (‘Urheber’ in German)” (BRAEGELMANN, 2009, p. 124).

cação de autoria: 70 anos *post mortem* (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)²⁷¹.

Embora a proteção de diferentes gêneros de obra recebam tratamento diverso em cada ordenamento jurídico, a interpretação do seu conteúdo e a aplicação da norma varia no caso concreto. Para Senn (2003, p. 194), a proteção dos direitos autorais sobre tipos deve ser examinada à luz da categoria das obras de artes aplicadas, as quais o *UrhG* alberga (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)²⁷². No entanto, como será visto, historicamente os requisitos de proteção em relação às obras de arte aplicada foram interpretados pela jurisprudência com maior rigor na Alemanha, se comparado às demais obras protegidas, como vislumbra Suthersanen (1999):

Em relação às belas-artes e à arte aplicada, há uma distinção clara entre os testes de limiar aplicados: a arte gráfica não utilitária ou a arte pura podem obter proteção de direitos autorais, desde que seja mostrado um grau mínimo de esforço criativo. No entanto, o mesmo não se aplica a obras de manufatura industrial ou utilitárias, como arte aplicada ou desenhos industriais. Para que um desenho industrial qualifique-se para proteção de direitos autorais, ele deve possuir certo grau de conteúdo criativo que o eleve acima do que é simplesmente mediano ou simplesmente o trabalho rotineiro de um artesão. Não há equivalente à categoria *kleine Münze* no que diz respeito a obras de arte aplicada ou desenhos industriais (SUTHERSANEN, 1999, p. 178)²⁷³.

O que Suthersanen (1999) cita por *kleine Münze* – “moeda pequena”, em alemão – são as obras artísticas, literárias ou musicais que, a despeito de demonstrarem pouca originalidade, são protegidas pelos direitos autorais alemães (OHLY, 2018). Enquanto bastam pequenas contribuições do autor para a maior parte das obras do domínio literário, artístico e científico obterem proteção pelo princípio da *kleine Münze*, o mesmo não pode ser dito da arte aplicada, da qual se requeriam níveis maiores de originalidade:

De acordo com a jurisprudência do Tribunal de Justiça Federal, a chamada moeda pequena, que inclui criações simples, é reconhecida para obras de artes visuais sem finalidade – bem como na área de criação literária e musical. Por outro lado, as obras de arte aplicada, na medida em que são acessíveis à proteção do desenho industrial,

²⁷¹ “Section 66. Anonymous and pseudonymous works. (1) Copyright in anonymous and pseudonymous works expires 70 years after publication. It shall, however, expire 70 years after the creation of the work if the work was not published within this period” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

²⁷² “Section 2. Protected works. (1) Protected works in the literary, scientific and artistic domain include, in particular: 4. Artistic works, including works of architecture and of applied art and drafts of such works” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

²⁷³ No original: “In relation to fine art and applied art, there is a clear distinction between the threshold tests applied: non-utilitarian graphic or pure art can gain copyright protection as long as a minimal degree of creative effort is shown. However, the same is not true in respect of industrially manufactured or utilitarian works, such as applied art or industrial designs. For a design to qualify for copyright protection, it must possess a certain degree of creative content that lifts it above that which is simply average or simply the routine work of a craftsman. There is no equivalent to the *kleine Münze* category in respect of works of applied art or designs” (SUTHERSANEN, 1999, p. 178).

devem exceder claramente o design médio. Isso se justifica pelo fato de não haver diferença essencial entre o direito autoral e a lei de desenhos industriais, mas apenas uma diferença de grau (BUNDESGERICHTSHOF, 2013, §18)²⁷⁴.

Curiosamente, o julgado que instituiu o paradigma dominante na jurisprudência alemã para a proteção da arte aplicada concernia a infringência de uma tipografia (Figura 10).



Figura 10 – A tipografia *Schulfraktur*.

Fonte: J.G. SCHELTER & GIESECKE, 1899, apud OHLY, 2018, p. 12.

O julgado (REICHSGERICHT, 1911) debruçou-se sobre a contrafação de matrizes da fonte tipográfica do autor da demanda; a decisão menciona duas fontes que haviam sido registradas perante o Tribunal Distrital de Leipzig em 14 de novembro de 1893 e em 10 de agosto de 1894²⁷⁵. Em conformidade com *Reichsgericht* (1911), o demandante sustentava que a sua

²⁷⁴ No original: "Nach der Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs ist bei Werken der zweckfreien bildenden Kunst – ebenso wie im Bereich des literarischen und musikalischen Schaffens – die sogenannte kleine Münze anerkannt, die einfache Schöpfungen umfasst. Dagegen ist bei Werken der angewandten Kunst, soweit sie einem Geschmacksmusterschutz zugänglich sind, ein deutliches Übertragen der Durchschnittsgestaltung gefordert. Dies wird damit begründet, dass zwischen dem Urheberrecht und dem Geschmacksmusterrecht kein We-sensunterschied, sondern nur ein gradueller Unterschied bestehe" (BUNDESGERICHTSHOF, 2013, §18).

²⁷⁵ No original: "Tatbestand. Für die Klägerin wurden am 14. November 1893 und 10. August 1894 zwei Ausführungen einer Frakturschrift, der sog. Schulfraktur, in das Musterregister des Amtsgerichts Leipzig eingetragen. Für dieselbe Schrift vertrieb der Beklagte, ohne von der Klägerin Erlaubnis zu haben, gewerbsmäßig Matrizen. Gegenüber der Klage auf Unterlassung und Zahlung von Schadensersatz wandte er ein, die Schulfraktur sei kein neues und eigentümliches Erzeugnis" (REICHSGERICHT, 1911, §1).

tipografia *schulfraktur* simplificava o desenho das *fraktur*, tipografias em estilo gótico populares na Alemanha. Como o tribunal distrital recusou provimento ao pleito, o demandante recorreu; enquanto a etapa recursal transcorria, o termo de proteção de quinze anos de que gozavam os tipos na forma do *Geschmacksmustergesetz* (a lei de desenhos industriais de 1876) expirou, e o demandante intentou a confirmação de seu direito através da legislação alemã de direitos autorais de 1907 (REICHSGERICHT, 1911).

A questão, como é de prever, envolve a demarcação das obras que podem ser protegidas pelo regime de direitos autorais e as que devem refugiar-se no regime de proteção dos desenhos industriais. Ohly (2018) discorre sobre o posicionamento do tribunal:

O tribunal introduziu dois critérios, ambos com desvantagens óbvias. Em primeiro lugar, o tribunal exigiu um “excedente artístico”, um acréscimo artístico à mera forma. Este critério remete ao design do século XIX que permitia a distinção entre o objeto funcional e os ornamentos adicionados. Sob uma abordagem moderna de “a forma segue a função”, essa separação frequentemente não é viável, como os casos relativos ao design da Bauhaus logo mostraram. O segundo critério, que poderia ser denominado “teste do observador informado”, é extremamente vago (OHLY, 2018, p. 13)²⁷⁶.

De acordo com o critério do “teste do observador informado”, a obra seria protegida se membros da sociedade razoavelmente suscetíveis às artes e familiarizados com visões artísticas considerassem-na uma “criação artística” (OHLY, 2018). Após requisitar a opinião de especialistas no setor, prerrogativa concedida pela legislação alemã de direitos autorais de 1907 (OHLY, 2018), o tribunal de apelação rejeitou o pleito do demandante, sob a justificativa de que a *schulfraktur* mantinha o aspecto das *fraktur* usuais com modificações irrelevantes; a decisão baseou-se no cotejo de livros editados com a *schulfraktur* e livros editados com tipos análogos (REICHSGERICHT, 1911).

O caso foi levado à então Suprema Corte da Alemanha, o *Reichsgericht*, originando o julgado que traçaria diretrizes capitais para a jurisprudência nos direitos autorais e sua interface com a propriedade industrial. Em primeiro lugar, o *Reichsgericht* rejeitou a noção de que cada caractere deveria apresentar um desenho novo, como defendera o tribunal inferior, asse-

²⁷⁶ No original: “The court introduced two criteria, both of which have obvious drawbacks. First, the court required an ‘artistic surplus’, an artistic addition to the mere shape. This criterion reminds of 19th century design which allowed the distinction between the functional object and added ornaments. Under a modern ‘form follows function’ approach this separation is often not feasible, as cases concerning Bauhaus design soon showed. The second criterion, which could be called the ‘informed observer test’, is extremely vague” (OHLY, 2018, p. 13).

gurando que a proteção enquanto desenho industrial subsistiria mesmo que o demandante tivesse combinado glifos de diferentes tipografias existentes (REICHSGERICHT, 1911)²⁷⁷.

Em segundo lugar, estipulou que a combinação de elementos conhecidos em uma nova tipografia não feria a novidade: segundo a interpretação de *Reichsgericht* (1911) qualquer pretensa anterioridade deveria antecipar os tipos como um todo. Ao afastar a incidência da nulidade em função das partes isoladas, reconheceu-se o direito enquanto desenho industrial, não obstante este já estivesse extinto (REICHSGERICHT, 1911).

Em terceiro lugar, enfrentando o pleito de proteção pelo regime dos direitos autorais, embora o *Reichsgericht* tenha firmado a possibilidade de proteção de produtos utilitários, asseverou que eles se dividiam entre aqueles com e sem a proteção da arte (REICHSGERICHT, 1911)²⁷⁸. Embora tenha parecido difícil ao *Reichsgericht* demarcar fronteiras rígidas entre desenhos industriais e direitos autorais (SUTHERSANEN, 2014)²⁷⁹, cristalizou-se o princípio de que não havia cumulação absoluta entre os regimes de proteção:

Em vez disso, deve-se dizer que uma fronteira fixa entre a arte e a proteção do desenho industrial, garantida de uma vez por todas por características conceituais, não pode ser traçada de forma alguma. A diferença é de grau; o conteúdo estético maior ou menor decide. Nem todo pequeno ornamento, nem todo arranjo de bom gosto eleva um produto da indústria à esfera da arte (REICHSGERICHT, 1911, §14)²⁸⁰.

Noutro giro, assumiu-se existir uma diferença de grau entre desenhos industriais e direitos autorais, com as criações de maior conteúdo estético, independente da destinação ou do propósito, legitimando-se à proteção em ambos os regimes. Na visão do *Reichsgericht*, a cumulação absoluta seria deletéria ao desenho industrial (REICHSGERICHT, 1911)²⁸¹: se todo objeto fosse considerado equivalente a uma obra de arte, e sendo os direitos autorais um re-

²⁷⁷ No original: "Gemeinen. Irrig ist ferner die Forderung einer Neugestaltung jedes einzelnen Buchstabens. Wie der Senat schon in dem Urteile vom 1. April 1905, Rep. I. 588/04, hervorgehoben hat, ist bei einer als Geschmacksmuster eingetragenen Brotschrift die Schrift als Ganzes, nicht mit Notwendigkeit jeder Buchstabe, geschützt. Ob dieser oder jener Buchstabe schon in einer älteren Schrift vorkommt, tut so lange nichts zur Sache, als der Gesamteindruck der neuen Schrift, in die der Buchstabe eingefügt wird, ein einheitlicher und eigentümlicher bleibt" (REICHSGERICHT, 1911, §6).

²⁷⁸ No original: "Hiernach bleibt es dabei, daß die des Geschmacksmusterschutzes fähigen Industrieerzeugnisse in solche mit und ohne Kunstschutz eingeteilt werden müssen" (REICHSGERICHT, 1911, §12).

²⁷⁹ No original: "(...) this notion of cumulative protection was rejected by the Supreme Court in the 1911 decision of *Schulf-rakur*. The court held that, while there can be no absolute or fixed frontier between copyright artistic works and designs, which are protected under design law, the difference between them is one of degree which is determined, more or less, by the aesthetic quality of the work" (SUTHERSANEN, 2014, p. 173).

²⁸⁰ No original: "Vielmehr muß gesagt werden, daß eine feste, durch begriffliche Merkmale ein für allemal gesicherte Grenze zwischen Kunst-, und Musterschutz überhaupt nicht gezogen werden kann. Der Unterschied ist ein gradueller; es entscheidet der größere oder geringere ästhetische Gehalt. Nicht jeder kleine Zierrat, nicht jede geschmackvolle Anordnung erhebt ein Produkt der Industrie in die Sphäre der Kunst" (REICHSGERICHT, 1911, §14).

²⁸¹ No original: "Hätte jeder Gegenstand, den man bisher gegen Entgelt unter Erfüllung von Formvorschriften auf die Dauer von höchstens 10 Jahren als Geschmacksmuster schützen lassen konnte, den unentgeltlichen, von selbst eintretenden und länger dauernden Kunstschutz genießen sollen, so hätte die Aufrechthaltung des Musterschutzgesetzes keinen Sinn gehabt" (REICHSGERICHT, 1911, §11).

gime de proteção gratuito, automático e mais duradouro, não faria sentido investir na proteção pelo regime de proteção dos desenhos industriais.

Ao negar a tutela autoral à *schulfraktur*, o *Reichsgericht* (1911) estabeleceu o precedente que moldaria a jurisprudência alemã pelos cem anos seguintes (OHLY, 2018), notadamente por ter institucionalizado um requisito de proteção mais rigoroso para as obras de arte aplicada. Leite (2014) acredita que a maior parte da doutrina e jurisprudência alemãs confiava no “grau de conteúdo estético” para distinguir os regimes de proteção. Assim, para obter tutela dos direitos autorais, as obras deveriam possuir grau de contribuição do autor que lhes tivesse uma realização artística:

Desta doutrina resulta que a diferença entre obras de arte aplicada e desenhos ou modelos industriais é o nível artístico do seu conteúdo estético. Ou seja, se uma criação atingir um grau de criatividade que permita considerar que estamos perante uma “realização artística”, então essa criação será uma obra de arte aplicada (LEITE, 2014, p. 24).

Otero Lastres (2008) defende que os critérios baseados no “grau” do nível artístico são critérios quantitativos de diferenciação de desenhos comuns e desenhos artísticos, em oposição aos critérios qualitativos, que se fundamentam na noção de que entre desenhos comuns e desenhos artísticos existe uma diferença de “natureza”. Nas palavras do autor:

Por sua vez, os critérios quantitativos baseiam-se no fato de que entre o design e a obra de arte aplicada não existe diferença quanto à sua natureza, mas apenas quanto aos diferentes graus de nível artístico. Os adeptos destes critérios sustentam que falta ao design um traço característico que está implícito na noção de obra de arte aplicada, a saber: o nível artístico ou altura de configuração. Ou seja, apenas a aparência de um produto ou parte dele com alto grau de criatividade e nível artístico atinge o nível de uma obra de arte aplicada (OTERO LASTRES, 2008, p. 224)²⁸².

Jaeger e Koglin (2002) sugerem certas distinções entre as “fontes utilitárias” (infere-se que com esta expressão eles aludem aos tipos para texto) e as “fontes decorativas”, no sentido de que seria mais fácil assumir o grau necessário de nível artístico em relação às últimas. Schubert (2010, p. 2) também percebe a distinção feita pelos tribunais entre as “fontes utilitárias” e as “fontes decorativas” e pondera que o decisivo para a determinação dos tipos como

²⁸² No original: “Por su parte, los criterios cuantitativos se basan en que entre el diseño y la obra de arte aplicado no existe diferencia alguna en cuanto a su naturaleza, sino sólo respecto de su distinto grado de nivel artístico. Los partidarios de estos criterios sostienen que el diseño carece de un rasgo característico que va implícito en la noción de obra de arte aplicado, a saber: el nivel artístico o altura de configuración. O dicho de otro modo, solo alcanza el grado de obra de arte aplicado la apariencia de un producto o de una parte del mismo que posee un elevado grado de creatividad y de nivel artístico” (OTERO LASTRES, 2008, p. 224).

obras protegidas pelos direitos autorais é a impressão que eles suscitam em um leigo que está razoavelmente familiarizado com a arte e que é receptivo à arte²⁸³.

Embora Jaeger e Koglin (2002) acreditem que a proteção dos tipos utilitários não esteja excluída, não haveria espaço para a criação pessoal, de acordo com a jurisprudência, à medida que o desenho desses tipos requer linhas facilmente legíveis, as quais seriam em grande parte predeterminadas pelos arquétipos dos caracteres²⁸⁴. Schubert (2010) sustenta ponto de vista análogo, detectando margem reduzida para criação pessoal:

No caso das chamadas fontes utilitárias, que são usadas para produtos impressos comuns e que, portanto, requerem linhas claras e facilmente legíveis, a margem artística é geralmente muito limitada para permitir um design artístico acessível ao leigo sensível à arte. O caráter mais técnico das fontes utilitárias exclui a margem criativa necessária para a proteção de direitos autorais (SCHUBERT, 2010, p. 2)²⁸⁵.

Suthersanen (1999, p. 177) menciona o conceito de “*Spielraum*”, segundo o qual “a obra é avaliada medindo-se o grau de liberdade que o autor possui para criar a obra e determinando se o autor da obra tinha uma riqueza de opções à sua disposição” (SUTHERSANEN, 2014, p. 10)²⁸⁶. Senn (2003) também discorre sobre a questão do grau de liberdade:

Na doutrina e na jurisprudência, a proteção de direitos autorais é concedida a caracteres tipográficos com extrema cautela, senão negada em grande parte. A principal razão para isso é que os requisitos de legibilidade e uniformidade, etc., deixam muito pouco espaço para expressões individuais, uma vez que o uso pretendido é amplamente determinado pelos formatos das letras dadas (SENN, 2003, p. 195)²⁸⁷.

²⁸³ No original: “Maßgebend für die Beurteilung, ob eine Schrift ein Kunstwerk darstellt, sind nicht die besonderen ästhetischen Feinheiten der Schrift, die allein ein geschulter Schriftfachkenner herauszu-fühlen in der Lage ist, sondern der ästhetische Eindruck, den die Schrift bei einem Vergleich ihres Gesamtbildes mit vorbekannten Schriften einem mit Kunstdingen ei-nigermaßen vertrauten und für Kunst empfänglichen Laien vermittelt” (SCHUBERT, 2010, p. 2).

²⁸⁴ No original: “Bei Gebrauchsschriften ist urheberrechtlicher Schutz zwar nicht generell ausgeschlossen; insbesondere nicht durch den Gebrauchszauber eines Werkes, da das Urheberrecht zweckneutral ist. Da aber der Gebrauchszauber von Schriften eine einfache, klare und leicht lesbare Linienführung erfordert, die durch die Buchstabenformen weitgehend vorgegeben ist, besteht nach bisheriger Rechtsprechung, der die Literatur gefolgt ist, regelmäßig nicht der Spielraum für eine persönliche geistige Schöpfung” (JAEGER; KOGLIN, 2002, p. 172).

²⁸⁵ No original: “Bei sog. Gebrauchsschriften, die für gewöhnliche Druckerzeugnisse Anwendung fin-den und die deshalb eine klare, leicht lesbare Linienführung voraussetzen, ist der künstlerische Spielraum in der Regel zu gering, um eine künstlerische Gestaltung zu ermöglichen, die dem kunstempfänglichen Laien zugänglich ist. Der eher technische Charakter von Gebrauchsschriften schließt den für den Urheberschutz notwendigen schöpferischen Spielraum aus” (SCHUBERT, 2010, p. 2).

²⁸⁶ No original: “A related determining factor is the notion of ‘*Spielraum*’, whereby the work is judged by measuring the margin or degree of freedom the author possesses within which to create the work, and whether the author of the work has a wealth of choices available to him” (SUTHERSANEN, 2014, p. 10).

²⁸⁷ No original: “In Lehre und Rechtsprechung wird typographischen Schriftzeichen ein urheberrechtlicher Schutz ausgesprochen zurückhaltend gewährt, wenn nicht sogar meist versagt. Dies mit der hauptsächlichen Begründung, dass die Erfordernisse an die Lesbarkeit und Gleichmässigkeit etc. zu wenig Raum für individuelle Ausprägungen zulassen, da der Gebrauchszauber weitgehend durch die vorgegebenen Buchstabenformen bedingt sei” (SENN, 2003, p. 195).

Enfrentando a questão da proteção dos tipos, Senn (2003) acautela ainda quanto à tese de que os arquétipos dos caracteres não deixariam espaço para expressão individual, ou seja, que o autor não teria uma riqueza de opções à sua disposição:

Existem boas razões para duvidar de que as supostas “linhas predeterminadas” dos caracteres não deixem espaço para um design individual. Se visualizarmos as inúmeras possibilidades das variantes de caracteres com todas as suas características individuais apenas no nível de design da espessura, serifas, descendentes e ascendentes, então há um espaço considerável para o design. Dentro disso, criações originais e individuais podem muito bem surgir. Isso é mostrado pelas muitas criações reconhecidas de designers de fontes conhecidos (SENN, 2003, p. 195)²⁸⁸.

Schubert (2010, p. 2-3) cita dois julgados – um relativo à tipografia do jornal alemão *Hamburger Morgenpost* (1956), outro relativo à tipografia *Candida* (1958) – nos quais os tribunais denegaram proteção aos tipos, que não teriam logrado êxito em alcançar a originalidade mínima; em consonância com a autora, “o caráter mais técnico das fontes utilitárias exclui a margem criativa necessária para a proteção de direitos autorais”²⁸⁹.

Favorov (2018) sustenta que por diversas vezes a Suprema Corte da Alemanha recusou proteção aos tipos como objetos dos direitos autorais, sob o argumento de que não representariam obras de artes gráficas²⁹⁰. O autor revela que no ano 2000 um tribunal de Colônia afastou a proteção dos tipos por não reputá-los uma obra de belas artes ou mesmo artes aplicadas, porém reconheceu os direitos relativos ao *software* que incorporava os tipos, em função do arquivo conter *hinting*²⁹¹; desde então, não teria havido outros julgados na área²⁹².

O cenário descrito alterou-se em 2013, ano em que o *Bundesgerichtshof* – BGH, a atual Suprema Corte da Alemanha – abandonou o entendimento consolidado no caso *schulfraktur* ao apreciar nova demanda sobre arte aplicada, desta vez um trenzinho de brinquedo (decisão nº I ZR 143/12) com números e velas decorativos (BUNDESGERICHTSHOF, 2013).

²⁸⁸ No original: “Es kann mit guten Gründen angezweifelt werden, ob die angeblich «vorgegebene Linienführung» der Schriftzeichen tatsächlich keinen Raum für eine individuelle Gestaltung übrig lässt. Vergegenwärtigt man sich die unzähligen Möglichkeiten der Varianten von Schriftzeichen mit all ihren individuellen Ausprägungen nur schon auf der Gestaltungsebene der Dicke, Serifen, Unter- und Oberlängen, so bleibt ein beachtlicher Gestaltungsspielraum bestehen” (SENN, 2003, p. 195).

²⁸⁹ No original: “Der eher technische Charakter von Gebrauchsschriften schließt den für den Urheberschutz notwendigen schöpferischen Spielraum aus” (SHUBERT, 2010, p. 2-3).

²⁹⁰ No original: “It is on these grounds that the Supreme Court of Germany many a time refused to recognize typefaces as objects of copyright on the grounds that they were not works of graphic art and consequently could not be protected by exclusive rights for a period of 70 years from the author’s death” (FAVOROV, 2018, s/p).

²⁹¹ Segundo Felici (2012), *hinting* são as instruções adicionadas a uma fonte a fim de que os contornos dos glifos reconfiguram-se em dispositivos de média e baixa resolução e criem imagens o mais nítidas possível. Estas instruções são introduzidas na fonte pelo designer, portanto constituiriam uma atividade criativa.

²⁹² No original: “In 2000, the District Court of Cologne once again ruled that a typeface was not a work of fine or applied arts but recognized the status of a font file as copyrightable application software (the requirements of the German law to the creative aspect of software development are more lenient than those set forth to works of art). However, when explaining their judgment, the court pointed out that the author of the font file configured hinting rules manually – which is rare in today’s type design. Since then, there have been no other legal judgments in this area” (FAVOROV, 2018, s/p).

Em que pese a proteção dessas criações não esteja harmonizada na União Europeia, o BGH ponderou que à proteção das obras já harmonizadas (programas de computador, bases de dados e obras fotográficas) não se impôs exigência outra que o fato de constituírem uma criação intelectual pessoal do autor (BUNDESGERICHTSHOF, 2013). O julgado do trenzinho de brinquedo traz à baila decisão do Tribunal de Justiça da União Europeia em que onze palavras publicadas em um artigo de jornal foram reputadas criação intelectual protegida²⁹³.

A jurisprudência consagrada no julgado revisou a tradicional imposição de uma exigência de originalidade maior em relação às obras de arte aplicada e nivelou-as aos demais gêneros de obras. A importância desta mudança reside nomeadamente no distanciamento da Alemanha do regime de não cumulação, no mesmo passo em que promove a aproximação do regime de cumulação entre desenhos industriais e direitos autorais.

Volken (2021, p. 22) propõe três conclusões do julgado da Suprema Corte alemã: em primeiro lugar, a promulgação do *Designgesetz* constituiu um direito de propriedade sobre os desenhos industriais totalmente independente dos direitos autorais; em segundo lugar, o *Designgesetz* não requer um nível específico de originalidade, já que o foco está na similaridade ou dissimilaridade do desenho em relação a outros objetos; e em terceiro lugar, a proteção legal do desenho industrial e a dos direitos autorais não conflitariam, mas coexistiriam²⁹⁴.

No tocante a esta terceira conclusão, observa-se que a Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho (EUROPEAN UNION, 1998) já apontara a cumulação como regra, determinando que qualquer desenho industrial registrado em um dos Estados-membros da União Europeia usufruiria igualmente da proteção concernente aos direitos autorais desse Estado²⁹⁵. O grau de originalidade demandado, no entanto, ficou a cargo dos Estados-membros estabelecerem, o que concorreu para a manutenção de práticas dissonantes entre os países.

²⁹³ No original: “Für andere Werkarten sieht das Urheberrecht der Europäischen Union keine derartige Einschränkung vor. Soweit der Gerichtshof es für möglich gehal-ten hat, dass bereits elf aufeinander folgende Wörter eines Zeitungsartikels eine geistige Schöpfung darstellen (EuGH, GRUR 2009, 1041 Rn. 48 – Infopaq/DDF), folgt daraus nicht, dass auch der Urheberrechtsschutz von Sprachwerken oder anderen Werkarten nicht von einer bestimmten Gestal-tungshöhe abhängig gemacht werden darf” (BUNDESGERICHTSHOF, 2013, §31). Por mais que o direito sobre as obras de arte aplicada careça de harmonização, é inegável que o limiar de originalidade requerido de outros tipos de obra – por exemplo, o excerto de onze palavras – é sensivelmente menor. Do ponto de vista defendido pelo BGH, não se justificaria prolongar a manutenção de requisitos mais elevados para certos tipos de obra. É de ressaltar que tal entendimento foi influenciado pela sanção do *Designgesetz*, que acentuou a separação entre o desenho industrial e os direitos autorais, cujos limites eram, antes, bastante ténues.

²⁹⁴ No original: “Essentially, the Supreme Court found, first, that the new German design law of 2004, following the standards of the Designs Directive, established an independent IP right and severed any existing close relation to copyright law. Second, design law would not require a specific degree of creativity or originality; the focus would be on similarity or dissimilarity. Third, since design and copyright protection would not conflict but would instead co-exist, industrial design could be protected by both laws without requiring higher standards under copyright law than in the case of works of fine art, literature or music” (VOLKEN, 2021, p. 22).

²⁹⁵ “Artigo 17º. Relação com o direito de autor Qualquer desenho ou modelo protegido por um registro num Estado-membro de acordo com a presente diretiva beneficia igualmente da proteção conferida pelo direito de autor desse Estado a partir da data em que o desenho ou modelo foi criado ou definido sob qualquer forma. Cada Estado-membro determinará o âmbito

Se anteriormente entre o *Geschmacksmustergesetz* e o *Urheberrechtsgesetz* havia apenas uma diferença de *grau* entre as obras protegidas pelo desenho industrial e as protegidas pelos direitos autorais, o *Designgesetz* pôs termo “à relação hierárquica” (conforme expressa o próprio julgado) entre os regimes de proteção (BUNDESGERICHTSHOF, 2013)²⁹⁶. Consequentemente, a diferenciação calcada no grau estético deixou de ser central ao reconhecimento da proteção. Levando em conta ainda a imposição de cumulação de proteção originária da Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho (EUROPEAN UNION, 1998)²⁹⁷, à qual a Alemanha harmoniza-se, o BGH (BUNDESGERICHTSHOF, 2013) concluiu por rever sua jurisprudência, reformulada com vistas a flexibilizar a outorga da proteção para as obras de arte aplicada, entre as quais figuram os tipos.

Suthersanen (1999, p. 177) observa ainda que, apesar do *UrhG* prever o requisito da “criação pessoal do autor”, doutrina e jurisprudência recorrem a uma abundante terminologia para indicar esse requisito, incluindo as expressões “originalidade”, “individualidade criativa” e “marca da individualidade ou personalidade”²⁹⁸. O *UrhG* é objetivo ao disciplinar que apenas as próprias criações intelectuais do autor constituem obras protegidas (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)²⁹⁹.

Aliás, já a seção inicial do *UrhG* institui que os autores de obras literárias, artísticas e científicas gozam de proteção para suas obras (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ

dessa proteção e as condições em que é conferida, incluindo o grau de originalidade exigido” (EUROPEAN UNION, 1998, p. 289/33).

²⁹⁶ No original: “Nachdem das Geschmacksmusterrecht durch das Geschmacksmusterreformgesetz vom 12. März 2004, mit dem die Richtlinie 98/71/EG über den rechtlichen Schutz von Mustern und Modellen umgesetzt wurde, neu gestaltet worden ist, besteht zwischen dem Geschmacksmusterrecht und dem Urheber-recht kein Stufenverhältnis mehr in dem Sinne, dass das Geschmacksmuster-recht den Unterbau eines wesensgleichen Urheberrechts bildet. Mit einem sol-chen Stufenverhältnis können die erhöhten Anforderungen an den Urheber-rechtsschutz von Werken der angewandten Kunst daher nicht mehr begründet werden. Der Gesetzgeber hat mit dem Geschmacksmusterrecht ein eigenständi-ges gewerbliches Schutzrecht geschaffen und den engen Bezug zum Urheber-recht beseitigt (Begründung zum Regierungsentwurf des Geschmacksmusterre-formgesetzes, BT-Drucks. 15/1075, S. 29)” (BUNDESGERICHTSHOF, 2013, §34-35).

²⁹⁷ “Artigo 17. Relação com o direito de autor. Qualquer desenho ou modelo protegido por um registo num Estado-membro de acordo com a presente diretiva beneficia igualmente da proteção conferida pelo direito de autor desse Estado a partir da data em que o desenho ou modelo foi criado ou definido sob qualquer forma. Cada Estado-membro determinar o âmbito dessa proteção as condições em que é conferida, incluindo o grau de originalidade exigido” (EUROPEAN UNION, 1998, p. 289/33).

²⁹⁸ No original: “The German statute explicitly states that only ‘personal intellectual creations’ will be protected. However, there is a plethora of terminology used both by German commentators and courts in describing the primary criterion for copyright protection: ‘originality’, ‘creative individuality’, ‘stamp of individuality or personality’. The term of ‘originality’ is generally used, though it should be understood that it is, at times, synonymous with the other concepts mentioned above. A related factor is the notion of ‘Spielraum’ — ‘the sphere of latitude or margin’ whereby the work is judged by measuring the degree of freedom the author possesses in which to create the work, and determining whether the author of the work had a wealth of choices available to him. Thus, the presence of individual character in a work presupposes that the work is a result of a creative act within the ‘Spielraum’ and that the author’s personality has thus been incorporated within the work” (SUTHERSANEN, 199, p. 177).

²⁹⁹ “Section 2. Protected works. (2) Only the author’s own intellectual creations constitute works within the meaning of this Act” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³⁰⁰. Segundo Suthersanen (1999, p. 82), é provável que o requisito da criação intelectual pessoal do autor – já empregado, como visto, para programas de computador, bases de dados e obras fotográficas – venha a ser adotado para todos os gêneros de obras protegidas na União Europeia.

Há aí pelo menos dois desdobramentos: primeiro, o reforço da importância da autoria para a constituição do direito; segundo, a ênfase na figura do autor, traço das escolas filiadas ao *droit d'auteur* francês. Daí se depreende que uma criação que resulte da cópia de obra de terceiro, independente do sentido artístico ou filosófico dado a “cópia” nesse contexto, não será obra passível de proteção pelos direitos autorais alemães.

Segundo Suthersanen (1999, p. 174), “o primeiro titular dos direitos autorais da obra é o seu autor. Este só pode ser uma pessoa natural que criou a obra, e não há possibilidade, de acordo com a lei alemã de direitos autorais, que uma entidade legal ou corporação seja considerada o autor de uma obra”³⁰¹, exceto, como a autora ressalva, no que toca aos direitos conexos. Consoante Skauradszun (2011), o princípio de que somente o próprio criador pode ser o primeiro titular dos direitos autorais aplica-se sem exceções no *UrhG*³⁰². A terminologia dessa lei, como já se destacou, alude à pessoa física ao definir o autor como o *criador* da obra, os coautores como as *pessoas* que criaram conjuntamente a obra e ao aduzir que o direito acode o autor em suas relações *intelectuais e pessoais* com a obra (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³⁰³.

O princípio da presunção de autoria integra o ordenamento jurídico alemão em termos análogos aos da LDA (BRASIL, 1998b), espelhando disposições da CUB (OMPI, 1980a)³⁰⁴: salvo prova em contrário, considera-se o autor aquele que é designado como tal nas cópias de uma obra publicada ou no original de uma obra artística (BUNDESMINISTERIUMS DER

³⁰⁰ “Section 1. General. The authors of works in the literary, scientific and artistic domain enjoy protection for their works in accordance with this Act” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³⁰¹ No original: “The first owner of the copyright in the work is its author. This can only be a natural person who has created a work, and there is no possibility under the German copyright law for a legal entity or corporation to be considered an author of a work” (SUTHERSANEN, 1999, p. 174).

³⁰² No original: “The principle that only the actual creator can be the first copyright holder, which applies without exception in German copyright law, is set out in section 7 UrhG” (SKAURADSZUN, 2011, p. 654).

³⁰³ “Section 7. Author. The author is the creator of the work. Section 8. Joint authors. (1) Where several persons have jointly created a work without it being possible to separately exploit their individual shares in the work, they are joint authors of the work. (...) Section 11 General. Copyright protects the author in his intellectual and personal relationships to the work and in respect of the use of the work. It shall also serve to ensure equitable remuneration for the use of the work” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³⁰⁴ “Artigo 15, alínea 1). Regra geral. 1) Para que os autores das obras literárias e artísticas protegidas pela presente Convenção sejam, salvo prova em contrário, considerados como tais e, em consequência, admitidos perante os tribunais dos países da União a proceder judicialmente contra os contrafatores, é suficiente que o nome esteja indicado na obra da forma habitual. A presente alínea é aplicável, mesmo se esse nome for um pseudônimo, desde que o pseudônimo adotado pelo autor não deixe lugar a qualquer dúvida sobre a sua identidade” (OMPI, 1980a, p. 110).

JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³⁰⁵. A coautoria é admitida pelo *UrhG*, cabendo aos coautores conjuntamente o direito de publicação e exploração da obra; todavia, alterações da obra por qualquer dos coautores dependem da autorização prévia dos demais, a qual não poderá ser recusada de má-fé (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³⁰⁶.

Tendo-se determinado que o autor é a pessoa física criadora da obra e que a ele cabe a titularidade originária, procede-se à identificação dos direitos que lhe cabem. Segundo se extrai do *UrhG*, são direitos morais o direito de inédito (a faculdade de determinar se e como a obra será publicada), o direito de nomeação (a faculdade de determinar se a obra deverá conter indicação de autoria ou se deverá ser publicada anonimamente ou sob pseudônimo) e de integridade (a faculdade de proibir distorções e tratamentos depreciativos da obra) (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³⁰⁷. Ao contrário do que firma a LDA, no Brasil, segundo a qual os direitos morais são inalienáveis e irrenunciáveis (BRASIL, 1998b), o *UrhG* aceita sua renúncia em certas ocasiões.

A rigor, aquele que detém direitos de uso não tem permissão para alterar a obra, o seu título ou a indicação de autoria, salvo quando houver sido acordado em sentido oposto; por outro lado, são permitidas as alterações à obra e ao título às quais o autor não poderia recusar consentimento de boa-fé (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³⁰⁸. Por conseguinte, o exercício do direito de integridade depende da

³⁰⁵ “Section 10. Presumption of authorship or ownership. (1) The person designated as the author in the usual manner on the copies of a released work or on the original of an artistic work shall be regarded as the author of the work in the absence of proof to the contrary; the same shall apply to any designation which is known to be a pseudonym or stage name of the author” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³⁰⁶ “Section 8. Joint authors. (1) Where several persons have jointly created a work without it being possible to separately exploit their individual shares in the work, they are joint authors of the work. (2) The right of publication and of exploitation of the work accrues jointly to the joint authors; alterations to the work shall be permissible only with the consent of the joint authors. However, a joint author may not refuse his consent to publication, exploitation or alteration contrary to the principles of good faith. Each joint author shall be entitled to assert claims arising from violations of the joint copyright; he may, however, demand performance only to all of the joint authors” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³⁰⁷ “Subdivision 2. Moral rights of authors. Section 12. Right of publication. (1) The author has the right to determine whether and how his work shall be published. (2) The author reserves the right to communicate or describe the content of his work to the public as long as neither the work nor the essential content or a description of the work has been published with his consent. Section 13. Recognition of authorship. The author has the right to be identified as the author of the work. He may determine whether the work shall bear a designation of authorship and which designation is to be used. Section 14. Distortion of work. The author has the right to prohibit the distortion or any other derogatory treatment of his work which is capable of prejudicing his legitimate intellectual or personal interests in the work” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³⁰⁸ “Section 29. Transfer of copyright. (1) Copyright is not transferrable, unless it is transferred in execution of a testamentary disposition or to co-heirs as part of the partition of an estate. (2) The granting of rights of use (section 31), contractual authorisations and agreements based on exploitation rights, as well as contracts on moral rights of authors as regulated under section 39 are permitted. Section 39. Alterations of work. (1) The holder of a right of use shall not be permitted to alter the work, its title or designation of authorship (section 10 (1)), unless otherwise agreed. (2) Alterations to the work and its title to which the author cannot refuse his consent based on the principles of good faith shall be permissible” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

constatação de distorções e tratamentos depreciativos da obra, não se estendendo indistintamente a quaisquer alterações (não é, pois, um direito absoluto).

Suthersanen (1999, p. 189) explana que, não obstante o *UrhG* admitir a renúncia contratual de direitos morais do autor (os de integridade e de nominação) *vis-à-vis* o licenciado exclusivo e prever a hipótese de revogação da renúncia, nem sempre os tribunais aceitarão renúncia completa desse direito; segundo reflete a autora, “os tribunais tentarão alcançar um equilíbrio, examinando fatores como o padrão de unidade estética na obra e o objetivo da licença, especialmente em casos que envolvem o conflito de interesses entre os direito de exploração do licenciado exclusivo e os direitos morais do autor”³⁰⁹.

Em consonância com o *UrhG* (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018), o autor da obra detém o direito exclusivo de explorá-la de formas materiais (em particular pela reprodução, distribuição e exibição) e não materiais (hipótese em que se aborda o direito de apresentar ou de comunicar a obra ao público: recitação, performance e apresentação; colocação à disposição do público; transmissão; comunicação mediante gravações de vídeo ou áudio; comunicação das transmissões e de obras colocadas à disposição do público). Hoeren (2018) sustenta que a lei especifica uma lista não exaustiva de formas de exploração e que, por geralmente garantir aos autores uma ampla proteção, protege-os quanto a novas formas de exploração, que surgem com o desenvolvimento tecnológico.

Nem todos os direitos de exploração são particularmente importantes no que toca aos tipos; a maior afinidade é identificada em se tratando das formas materiais de exploração previstas no *UrhG* – isto é, reprodução, distribuição e exibição –, pois elas representam as modalidades de utilização mais frequentes dessas criações, a nosso entender.

O direito de reprodução define-se como a produção de cópias da obra, incluindo em caráter temporário; o direito de distribuição refere-se à oferta do original ou de cópias da obra, ou de sua colocação em circulação; e o direito de exibição compreende a faculdade de expor em público original ou cópias de obra de arte ou de obra fotográfica não publicadas (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³¹⁰.

³⁰⁹ No original: “As discussed in the paragraph above, Article 39(1) of the statute expressly accepts that the moral right can be contractually waived in respect of dealings between an exclusive licensee and the author of the work. However, it is not always the case that the law and the courts will accept a complete waiver of all the moral rights by the author. Irrespective of Article 39(1) and its implicit acceptance of contractual waivers of moral rights by the author, the law will, under certain circumstances, allow the author to revoke such waivers. The courts will aim to achieve a balance by looking at factors such as the standard of aesthetic unity in the work and the purpose of the licence, especially in cases involving a conflict of interests between the exclusive licensee’s exploitation rights and the author’s moral rights” (SUTHERSANEN, 1999, p. 189).

³¹⁰ “Section 16. Right of reproduction. (1) The right of reproduction is the right to produce copies of the work, whether on a temporary or on a lasting basis and regardless of by which means of procedure or in which quantity they are made. (...) Section 17. Right of distribution. (1) The right of distribution is the right to offer the original or copies of the work to the public or to put it into circulation. (...) Section 18. Right of exhibition. The right of exhibition is the right to display in public the

Suthersanen (1999) assevera que apropriações mínimas da obra protegida raramente constituirão ofensa ao direito de reprodução; além disso, como obras com baixo grau de criatividade ou originalidade possuiriam escopo de proteção proporcional ao seu “conteúdo artístico”, seria necessária reprodução integral ou de parte substancial da obra para caracterizar a violação dos direitos autorais³¹¹.

No que compete às formas não materiais de exploração, o mais relevante para os fins desta pesquisa é o direito de colocar a obra à disposição do público, por meios com ou sem fio (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³¹², o que compreende a disponibilização na internet. Embora o *UrhG* discipline a exaustão dos direitos autorais com relação ao direito de distribuição, permitindo a disseminação (exceto por aluguel) das cópias da obra colocadas no mercado pelo autor ou por alguém com seu consentimento (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³¹³, a Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho (a qual harmonizou certos aspectos dos direitos autorais na sociedade da informação) determina que a colocação da obra à disposição do público, por fio ou sem fio, não esgota os direitos patrimoniais do titular (EUROPEAN UNION, 2001)³¹⁴.

Por conseguinte, diferente do que se sucedia com os tipos metálicos móveis, bens tangíveis tendentes à exaustão dos direitos, uma vez comercializados pelo autor, os direitos autorais sobre tipos digitais não se exaurem com a colocação à disposição do público. As outras formas não materiais de exploração econômica tipificadas no *UrhG* não são diretamente inci-

original or the copies of an unpublished artistic work or an unpublished photographic work" (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³¹¹ No original: “However, it is a generally accepted tenet of the law that a de minimis appropriation of the protected work will rarely constitute infringement. This is equally true of elements such as style or form or other public domain elements. Furthermore, where a work exhibits a very low degree of creativity or individuality, the scope of protection is also correspondingly narrow. Instead, the offending work must have taken either the whole work or a substantial part of the work” (SUTHERSANEN, 1999, p. 185).

³¹² “Section 19a. Right of making works available to public. The right of making works available to the public shall constitute the right to make the work available to the public, either by wire or wireless means, in such a manner that members of the public may access it from a place and at a time individually chosen by them” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p)

³¹³ “Section 17. Right of distribution. (2) Where the original or copies of the work have been put into circulation by sale with the consent of the person entitled to distribute them within the territory of the European Union or another Contracting Party of the Agreement on the European Economic Area, their dissemination shall be permissible, except by means of rental. (3) Rental within the meaning of the provisions of this Act is the time-limited transfer for use which directly or indirectly serves profit-making purposes. However, rental shall not include the transfer of originals or copies: 1. of buildings or works of applied art, or 2. used in the context of an employment or service relationship for the exclusive purpose of fulfilling obligations resulting from the employment or service relationship” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³¹⁴ “Artigo 3. Direito de comunicação de obras ao público, incluindo o direito de colocar à sua disposição outro material 1. Os Estados-Membros devem prever a favor dos autores o direito exclusivo de autorizar ou proibir qualquer comunicação ao público das suas obras, por fio ou sem fio, incluindo a sua colocação à disposição do público por forma a torná-las acessíveis a qualquer pessoa a partir do local e no momento por ela escolhido. (...) 3. Os direitos referidos nos n.os 1 e 2 não se esgotam por qualquer ato de comunicação ao público ou de colocação à disposição do público, contemplado no presente artigo” (EUROPEAN UNION, 2001, p. 167/16).

dentes sobre os tipos e destinam-se a outros gêneros de obras, como é o caso da recitação, da performance e da comunicação mediante gravações de vídeo ou áudio, voltadas à manifestação de obras literomusicais, como se depreende do *UrhG* (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³¹⁵.

De modo análogo, a transmissão e a comunicação das transmissões ao público compreendem a faculdade de tornar as obras disponíveis por meio de rádio, televisão, satélite e outros meios técnicos afins (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³¹⁶, guardando, pois, apenas relação indireta com a tipografia.

Como reflexo da posição monista que norteia a matéria em causa (DISSMANN, 2019; SUTHERSANEN, 1999; MATVEEV, 2016), os direitos autorais não são passíveis de alienação pelo autor, nem mesmo os direitos patrimoniais; no fraseado do próprio *UrhG*, “os direitos autorais não são transferíveis, a menos que sejam transferidos em execução de uma disposição testamentária ou aos coerdeiros como parte da partilha de patrimônio” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p)³¹⁷.

Skauradszun (2011, p. 654) propõe que, “de acordo com a opinião prevalecente, os direitos autorais podem então passar na sua totalidade, mesmo que haja diversos herdeiros, pois a teoria monista não permite a divisão dos direitos autorais em diversas partes”³¹⁸. O autor sublinha que os direitos autorais podem ser transferidos por meio de sucessão para qualquer terceiro, mesmo em se tratando de pessoas jurídicas, o que seria contraditório, à medida que o *UrhG* não as reconhece, em princípio, como autoras das obras intelectuais.

Excetuando-se as hipóteses de transferência legalmente admitidas, os meios de que goza o autor para consentir com o uso da obra por terceiros, nos termos do *UrhG*, são a concessão de direitos de uso (*granting of rights of use*), autorizações contatuais (*contractual authorisations*), acordos baseados em direitos patrimoniais (*agreements based on exploitation*

³¹⁵ “Section 19. Right of recitation, performance and presentation. (1) The right of recitation is the right to give a public recital of a literary work by means of personal performance. (2) The right of performance is the right to give a public theatrical performance of a work. (...) Section 21. Right of communication by video or audio recordings. The right of communication by video or audio recordings is the right to make speeches or performances of a work perceptible to the public by means of video or audio recordings. Section 19 (3) shall apply accordingly” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³¹⁶ “Section 20. Right of broadcasting. The right of broadcasting is the right to make a work available to the public by broadcasting, such as radio and television transmission, satellite transmission, cable transmission or by similar technical means” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³¹⁷ “Section 29. Transfer of copyright (1) Copyright is not transferrable, unless it is transferred in execution of a testamentary disposition or to co-heirs as part of the partition of an estate. (2) The granting of rights of use (section 31), contractual authorisations and agreements based on exploitation rights, as well as contracts on moral rights of authors as regulated under section 39 are permitted” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³¹⁸ No original: “According to prevailing opinion, copyright can then pass in its entirety even if there are several heirs, as the monistic theory does not allow the division of a copyright into several parts. How paradoxical this is becomes clear through the fact that the copyright can pass by succession to any third party, even a legal entity, which is remarkable also because a legal entity cannot acquire the original copyright” (SKAURADSZUN, 2011, p. 654).

rights), bem como os contratos que tenham por objeto direitos morais (*contracts on moral rights of authors*) em certas circunstâncias (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018). Em nenhum caso, porém, os direitos autorais deixam completamente a esfera do autor.

Como defende Suthersanen (1999, p. 181-182), o conceito de “transferência” (*transfer*) ou “cessão” (*assignment*) de direitos autorais, quer totalmente, quer parcialmente, não é reconhecido pelo *UrhG*: “em vez disso, todos os outros negócios com terceiros, exceto transferências por meio de testamento ou herança, são tratados como contratos de licença³¹⁹”. Mesmo no curso de uma relação de emprego, os direitos autorais continuam com o autor da obra – o empregado ou contratado –, que poderá licenciar direitos de uso exclusivos ou não exclusivos ao empregador ou contratante. Suthersanen (1999) menciona tendência dos tribunais em interpretar a ocorrência de licenças implícitas nessas circunstâncias:

Não há exceção legal no que diz respeito a obras feitas sob emprego ou comissão. Assim, a pessoa física (ou seja, o empregado) que cria a obra, independentemente de ser feita no decorrer do emprego ou por encomenda, será sempre o titular dos direitos autorais. Quando um empregador ou comitente de uma obra deseja obter quaisquer direitos, isso só pode ser efetuado por meios contratuais. Não obstante, os tribunais estiveram dispostos no passado a interpretar uma licença implícita em favor do empregador, por meio da qual este último terá permissão para explorar comercialmente o trabalho (SUTHERSANEN, 1999, p. 181)³²⁰.

A esse respeito, Skauradszun (2011, p. 654) expõe os conflitos existentes entre as leis trabalhistas e a lei de direitos autorais na Alemanha:

Segue-se disso que um empregado que cria uma obra é seu criador. Ele pode encaminhar seu empregador para a aquisição contratual meramente derivada de um direito de uso. Portanto, se o empregador deseja explorar comercialmente a obra criada pelo empregado criador, ele deve adquirir de seu empregado o direito de fazê-lo, sob a lei de direitos autorais. Mas a lei trabalhista segue um princípio diferente, segundo o qual o empregador tem direito ao resultado do trabalho. Este princípio baseia-se na ideia de que geralmente será o empregador quem fez o investimento que possibilitou a criação, quem arca com todo o risco empresarial durante o desenvolvimento da

³¹⁹ No original: “With this in mind, it should be noted that the concept of transfer or assignment of copyright, either wholly or partially, is not recognised under the German law. Instead, all other dealings with third parties, other than transfers by way of testament or inheritance, are dealt with by way of licence agreements” (SUTHERSANEN, 1999, p. 181-182).

³²⁰ No original: “There is no statutory exception in respect of works made under employment or commission. Thus, the natural person (i.e. the employee) who creates the work, irrespective of whether it is made in the course of employment or under hire, will always be the owner of the copyright. Where an employer or commissioner of a work is desirous of obtaining any rights, this can only be effected through contractual means. Notwithstanding, the courts have been willing in the past to construe an implied license in the employer’s favour whereby the latter will be permitted to commercially exploit the work” (SUTHERSANEN, 1999, p. 181).

obra e quem, como compensação por isso, terá direito ao resultado do trabalho (SKAURADSZUN, 2011, p. 654)³²¹.

Analogamente ao que faz a LDA no Brasil, o *UrhG* estipula que os contratos relacionados a direitos autorais devem ser interpretados de modo restritivo, adotando-se como critério o intento de ambas as partes signatárias do contrato na ausência de indicações específicas quanto às modalidades de uso da obra com que o autor consente ao conceder o direito de uso (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³²².

Além disso, segundo disciplina o *UrhG*, “regra correspondente deve se aplicar às questões de se o direito de uso foi de fato concedido, se deve ser um direito não exclusivo ou exclusivo, o quanto o direito de uso e o direito de proibir estendem-se, e a quais limitações o direito de uso deverá estar sujeito” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

O *UrhG* apresenta a especificidade de admitir a celebração de contratos de direitos para modalidades de uso não conhecidas, desde que sejam firmados por escrito, podendo o autor reivindicar remuneração equitativa, quando a outra parte iniciar tal uso³²³; a lei também permite que o autor reivindique ao detentor do direito de uso a revisão da remuneração ajustada, quando a exploração econômica da obra origina somas superiores ao previsto (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p)³²⁴.

³²¹ No original: “It follows from this that an employee creating a work is its creator. He can refer his employer to the merely derivative contractual acquisition of a right of use. Therefore, if the employer wishes to exploit commercially the work created by the employee-creator, he must acquire the right to do so under copyright law from his employee. But employment law follows a different principle according to which the employer is to be entitled to the work result. This principle is based on the idea that it will generally be the employer who made the investment which made the creation possible, who bears the entire entrepreneurial risk during the development of the work, and who as compensation for this should be entitled to the work result” (SKAURADSZUN, 2011, p. 654).

³²² “Section 31. Grant of rights of use. (1) The author may grant a right to another to use the work in a particular manner or in any manner (right of use). A right of use may be granted as a non-exclusive right or as an exclusive right, and may be limited in respect of place, time or content. (5) If the types of use have not been specifically designated when a right of use was granted, the types of use to which the right extends shall be determined in accordance with the purpose envisaged by both parties to the contract. A corresponding rule shall apply to the questions of whether a right of use has in fact been granted, whether it shall be a non-exclusive or an exclusive right of use, how far the right of use and the right to forbid extend, and to what limitations the right of use shall be subject” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³²³ “Section 31a. Contracts concerning unknown types of use. (1) A contract where the author grants rights in respect of unknown types of use, or where he undertakes the obligation to do so, shall be drawn up in writing. There shall be no need for a written contract in cases where the author grants an unremunerated non-exclusive right of use for every person. (...) Section 32c. Remuneration for types of use which subsequently become known. (1) The author shall be entitled to separate equitable remuneration where the other contracting party commences a new type of use of the author’s work, pursuant to section 31a, which was agreed upon, but still unknown, at the time the contract was concluded. Section 32 (2) and (4) shall apply accordingly. The other contracting party shall, without delay, inform the author about the commencement of the new type of use of his work” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³²⁴ “Section 32a. Author’s further participation. (1) Where the author has granted a right of use to another party on conditions which, taking into account the author’s entire relationship with the other party, result in the agreed remuneration being conspicuously disproportionate to the proceeds and benefits derived from the use of the work, the other party shall be obliged, at the author’s request, to consent to a modification of the agreement which grants the author further equitable participation appropriate to the circumstances. It shall be irrelevant whether the parties to the agreement had foreseen or could have fore-

Concedidos os direitos de uso mediante pagamento, o autor poderá, a partir do segundo ano, requerer informações sobre a extensão da utilização e os proventos dela decorrentes no período em questão (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2021)³²⁵. Ainda poderá, mas não antes do terceiro ano da concessão dos direitos de uso ou da entrega da obra, revogar os direitos concedidos, caso a obra não tenha sido explorada ou se foi explorada de modo insatisfatório, quando considera que isso prejudica seus legítimos interesses como autor (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018)³²⁶.

Devido à posição monista existente na Alemanha (DISSMANN, 2019; SUTHERSANEN, 1999; MATVEEV, 2016), “a duração da proteção dos direitos patrimoniais e morais é idêntica, isto é, ambos os direitos começam a partir da data de criação da obra para duração pela vida do autor até setenta anos³²⁷ p.m.a”³²⁸ – *post mortem* (SUTHERSANEN, 1999, p. 191-192). Para Braegelmann (2009), a finitude dos direitos autorais relaciona-se com o próprio evanescer da personalidade do autor no imaginário das pessoas após sua morte:

Embora a personalidade não seja eterna, ela pode, de acordo com a lei constitucional alemã, continuar a “existir” por algum tempo após a morte do autor. Assim como os direitos autorais devem eventualmente desaparecer após a morte de um autor, sua personalidade desaparece na mente das pessoas sobreviventes. Assim, um limite de

seen the amount of the proceeds or benefits obtained” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³²⁵ “Section 32d. Right to information and accountability. (1) Where a right of use has been granted or transferred in return for payment, the author may once a year request from his contracting party information and accountability in respect of the extent of the use of the work and the proceeds and benefits derived therefrom on the basis of information which is generally available in the ordinary course of business activities” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p). O dispositivo modificou-se sutilmente com a alteração o *UrhG* em 2021, motivada pela necessidade de adequar a legislação alemã à Diretiva 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho. Na nova redação, lê-se: “Seção 32d. Informação e responsabilidade do parceiro contratual (1) Se um direito de uso for concedido contra pagamento, o parceiro contratual deve fornecer ao autor informações sobre a extensão da utilização do trabalho e, pelo menos uma vez por ano, os rendimentos e benefícios daí derivados. As informações são fornecidas com base nas informações normalmente disponíveis no curso normal dos negócios. A informação deve ser dada pela primeira vez um ano após o início da utilização da obra e apenas para o período de utilização da obra. (1a) O parceiro contratual deve apenas fornecer informações sobre os nomes e endereços dos seus sublicenciados e prestar contas das informações nos termos do n.º 1 a pedido do autor” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2021, p. 1206, tradução nossa).

³²⁶ “Section 41. Right of revocation for non-exercise. (1) Where the holder of an exclusive right of use does not exercise the right or only does so insufficiently and this significantly impairs the author’s legitimate interests, the author may revoke the right of use. This shall not apply if the non-exercise or the insufficient exercise of the right of use is predominantly due to circumstances which the author can be reasonably expected to remedy. (2) The right of revocation may not be exercised before the expiry of two years following the grant or transfer of the right of use or, if the work is delivered at a later date, since its delivery. In the case of a contribution to a newspaper the period shall be three months, in the case of a contribution to a periodical published monthly or at shorter intervals six months, and in the case of a contribution to other periodicals one year” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³²⁷ Conforme Braegelmann (2009), a fixação do termo de proteção dos direitos autorais em 70 anos na Alemanha levaria outros países europeus a adotarem prazo correspondente, o que, em última análise, motivou a União Europeia a fazer o mesmo, com vistas à harmonização interna. Subsequentemente, também o fariam os Estados Unidos, a fim de assegurar que os seus nacionais também usufruíssem do prazo estendido no exterior.

³²⁸ No original: “Under the monistic theory of copyright, the duration of protection for both economic and moral rights are identical, i.e. both rights commence from the date of creation of the work for the duration of the author’s lifetime until seventy years p.m.a.” (SUTHERSANEN, 1999, p. 191-192).

tempo seria inerente a qualquer direito autoral sob a lei alemã (BRAEGELMANN, 2009, p. 128)³²⁹.

Embora o *UrhG* não cite domínio público, a terminologia é dada na Diretiva 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho (EUROPEAN UNION, 2019, p. 12)³³⁰: “a expiração do prazo de proteção de uma obra implica a inscrição dessa obra no domínio público e o termo dos direitos que o direito da União em matéria de direitos de autor prevê para essa obra”.

Além das obras inscritas no domínio público, sobre as quais não vigem direitos autorais, o *UrhG* prevê a inaplicabilidade desses direitos em certo número de circunstâncias. Hoeeren (2018, p. 439) elucida que as limitações estabelecidas pelo *UrhG* referem-se aos direitos patrimoniais, enquanto os direitos morais não são afetados, em decorrência da compreensão continental da matéria, focada na relação entre autor e obra; “ainda assim, não há risco de que os direitos morais dos autores possam ser mal utilizados para bloquear as exceções previstas pelo legislador”³³¹. Ainda de acordo com esse autor, não obstante parte da doutrina defende que todas as limitações são passíveis de restrição contratual, as que protegem os interesses públicos devem ser consideradas obrigatórias.

O *UrhG* contempla um extenso rol de limitações, as quais não serão discutidas pormenorizadamente³³². Würtenberger e Grau-Kuntz (2012), que defendem a existência de uma ten-

³²⁹ No original: “While the personality is not eternal, it can, according to German constitutional law, continue to ‘exist’ for some time after the author’s death. Just as the copyright must eventually fade away after the death of an author, his or her personality vanishes in the minds of the surviving persons. Thus, a time limit would be inherent in any copyright under German law” (BRAEGELMANN, 2009, p. 1280).

³³⁰ “(53) A expiração do prazo de proteção de uma obra implica a inscrição dessa obra no domínio público e o termo dos direitos que o direito da União em matéria de direitos de autor prevê para essa obra. No domínio das artes visuais, a difusão de reproduções fiéis de obras do domínio público contribui para o acesso e a promoção da cultura e o acesso ao patrimônio cultural. No contexto digital, a proteção dessas reproduções através de direitos de autor ou de direitos conexos é incompatível com o termo da proteção dos direitos de autor das obras. Além disso, as diferenças entre os direitos nacionais em matéria de direitos de autor que regem a proteção dessas reproduções geram insegurança jurídica e afetam a difusão transfronteiriça de obras das artes visuais no domínio público. Por conseguinte, certas reproduções de obras das artes visuais no domínio público não deverão ser protegidas por direitos de autor ou por direitos conexos. Tal não deverá impedir as instituições responsáveis pelo patrimônio cultural de vender reproduções, como, por exemplo, postais” (EUROPEAN UNION, 2019, p. 12).

³³¹ No original: “The rule laid down in Section VI of the Urheberrechtsgesetz mainly set limits to exploitation rights, whereas the moral rights are unaffected. This again follows the continental European understanding of copyright, which focusses on the author’s special relationship to his work. Nonetheless, there is no risk that author’s moral rights can be misused to block the exceptions provided for by the lawmaker” (HOEREN, 2018, p. 439).

³³² Constituem limitações aos direitos autorais na Alemanha: atos de reprodução temporária incidental sem significação econômica independente; reprodução de obras para produzir prova perante autoridade; reprodução de obra para uso exclusivo de pessoas com deficiência, sem fins comerciais, mediante compensação do autor; reprodução de obras literárias para uso pessoal por pessoas com deficiência visual ou deficiências de leitura, cabendo a compensação do autor quando a reprodução ou distribuição ocorrer por entidades autorizadas (por exemplo, estabelecimentos de ensino sem fins comerciais); reprodução, distribuição e colocação à disposição do público de pequenos trechos de obras incorporadas em coleções para uso em cerimônias religiosas; transmissões escolares de cópias individuais de obras com fins de ensino; reprodução e distribuição de discursos públicos relativos a eventos atuais; reprodução e distribuição de artigos individuais de jornais e outras publicações informativas; reprodução, distribuição e comunicação ao público de obras no curso de reportagem de eventos atuais; reprodução, distribuição e comunicação ao público de obras para fins de citação; comunicação de obras ao público sem fins lucrativos; reprodução de obras para fins de uso pessoal sem fins comerciais por pessoas naturais; reprodução, distribuição e colocação à disposição do público de obras pelo organizador de exposição ou venda pública para promoção do evento; reprodução, distribuição e colocação à disposição do público de obras situadas permanentemente em logradouro público; reprodução e distribuição sem fins comerciais de retrato pelo comitente, pela pessoa representada ou seus sucessores; reprodução, distri-

dência contemporânea de interpretação mais equilibrada (e não tão restritiva) das limitações, observam que os direitos autorais não asseguram prerrogativas de controle de uso da obra que invadam a esfera privada do usuário:

No que tange à reprodução privada de obras na Alemanha, a regra prevista no §53 da Lei de Direitos de Autor determina ser livre a utilização de obras intelectuais para fins privados e sem fins comerciais. Por exclusão, afirma-se então que ao titular do direito de autor é garantido um direito exclusivo de exploração econômica da obra, e não pretensão de controle sobre o uso privado da obra. Esse tipo de pretensão, se reconhecida, significaria uma intromissão na esfera privada do usuário, o que seria ilegal frente ao direito alemão. (...) Utilização privada, para o direito alemão, é aquela que ocorre no âmbito privado e para satisfação de necessidades pessoais. Âmbito privado, por sua vez, abarca uma utilização direta pelo adquirente do suporte que incorpora a obra, ou por pessoas ligadas a ele por um vínculo pessoal, i. e., sua família ou círculo de amigos. Se o uso da obra servir de forma direta ou indireta para fins comerciais, então não se tratará mais de uso privado (WÜRTENBERGER; GRAUKUNTZ, 2012, p. 9-10).

Para Gervais (2008), embora a exclusividade decorrente dos direitos autorais não seja historicamente exercida contra usuários finais individuais, o fato não foi formulado com precisão nas legislações nacionais, nem nos tratados internacionais competentes; todavia, o autor sublinha que tal princípio é um fundamento de muitos sistemas de direitos autorais nacionais, entre eles o alemão³³³. “Esta forte tradição de proteger a esfera privada de usos (isto é, quando o uso é realmente privado e não relacionado a atividades profissionais ou comerciais) pode explicar por que a Alemanha foi o primeiro país a introduzir uma licença legal para cópias privadas em 1965” (GERVAIS, 2008, p. 17)³³⁴.

Geiger (2013, p. 14) explica que no *UrhG* “há previsão de remuneração em relação a maioria das disposições que envolvem limitações”, muitas das quais são asseguradas graças à intermediação de entidades de representação, que coletam os valores e os repassam aos autores. Para o autor, “o termo ‘licença estatutária’, geralmente utilizado para limitações acopla-

buição e colocação à disposição do público de até 15% de obra publicada para fins ensino ou para fins de pesquisa científica, sem fins comerciais, ou de até 75% da obra, se para pesquisa científica pessoal, admitindo-se uso integral de ilustrações; reprodução, distribuição e colocação à disposição do público de até 10% de obra publicada por produtores de coleções de mídias para ensino; reprodução de obras para fins de mineração de texto e de dados, sem fins comerciais; reprodução de obras por bibliotecas, arquivos, museus, instituições encarregadas do patrimônio cinematográfico e estabelecimentos de ensino, sem fins comerciais, para fins de disponibilização, indexação, catalogação, preservação ou restauração das obras, bem como a reprodução de até 10% de obra do catálogo por usuários em atividade nas instalações dessas instituições, desde que para uso pessoal sem fins comerciais; e reprodução e colocação à disposição do público de obras órfãs (aqueles cujo titular não foi identificado, não obstante diligentes pesquisas) (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018).

³³³ No original: “The fact that copyright’s power to exclude has not, historically, extended its reach to individual end-users was never formulated with a high degree of precision in copyright statutes and even less so in international treaties. It is, however, a fundamental concept of many national copyright systems, including Belgium and Germany” (GERVAIS, 2008, p. 16-17).

³³⁴ No original: “This strong tradition to protect the private sphere of uses (i.e. when the use is truly private and not related to professional or commercial activities) might explain why Germany was the first country to introduce a statutory license for private copying in 1965” (GERVAIS, 2008, p. 17).

das ao direito de receber justa remuneração, parece mais adequado para expressar o conceito de remuneração pela utilização de um trabalho protegido” do que os termos “compensação”, “indenização” e “taxas” (GEIGER, 2013, p. 16). Ademais, o autor destaca o quanto essa ferramenta diminui os custos associados à utilização de obras criadas por terceiros:

Mesmo que a limitação preveja pagamento ou remuneração compensatória, a ausência de custos relacionados ao processo de procura do titular do direito, à negociação de uma licença e, havendo conflito, aos custos relacionados ao litígio, também é dotado de valor mensurável e, portanto, facilita a reutilização criativa de trabalhos existentes (GEIGER, 2013, p. 12).

No nível regional, como informa Dreier (2010), a Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho só obriga os Estados-membros a instituir uma exceção (relativa a atos de reprodução temporária que sejam transitórios ou episódicos), deixando a critérios deles um rol de outras vinte, o que leva o autor a questionar o quanto eficiente é a Diretiva em harmonizar o assunto. Ainda segundo o autor, as limitações fundamentam-se em diferentes causas:

Embora as classificações variem, pode-se distinguir as limitações e exceções que abrangem atos de uso de pouco ou nenhum valor econômico independente, de limitações e exceções para fins de liberdade de expressão e informação e limitações e exceções que promovem objetivos sociais, culturais e políticos relacionados, tais como, mas não se limitando a, exceções para fins de pesquisa e educação. Outras limitações e exceções foram adotadas a fim de aumentar a concorrência ou apenas corrigir a falha do mercado (DREIER, 2010, p. 51)³³⁵.

Griffiths et al. (2015) destacam a imperiosidade de uma legislação europeia comunitária mais harmonizada, objetivo que não consideram atingido. Em conformidade com tais autores, a jurisprudência da Corte de Justiça da União Europeia – CJEU (*Court of Justice of the European Union*) aponta para leitura mais liberal do rol de limitações da Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, no lugar de uma leitura restritiva: “quando levantado pela primeira vez, na Infopaq³³⁶, o princípio da interpretação estrita parecia ser universalmen-

³³⁵ No original: “Although classifications vary, one might distinguish limitations and exceptions covering use acts of little or no independent economic value, from limitations and exceptions for the purpose of freedom of expression and information and limitations and exceptions which promote social, cultural, and related political objectives such as, but not limited to, exceptions for the purpose of research and education. Other limitations and exceptions have been adopted in order to enhance competition or just correct market failure” (DREIER, 2010, p. 51).

³³⁶ O caso *Infopaq* concernia a reprodução de um excerto de obra protegida composto de onze palavras consecutivas para fins de *clipping*. De acordo com o julgado, “atendendo a todas as considerações precedentes, há que responder à primeira questão que um ato que tem lugar durante um processo de captura de dados, que consiste em armazenar um excerto de uma obra protegida de onze palavras e em imprimir este excerto, é suscetível de ser abrangido pelo conceito de reprodução parcial na acepção do artigo 2.o da Diretiva 2001/29, se — o que compete ao órgão jurisdicional de reenvio verificar — os elementos assim reproduzidos forem a expressão da criação intelectual do seu próprio autor” (EUROPEAN COURT REPORTS, 2009, p. 6644).

te aplicável. Porém, posteriormente, o Tribunal tomou conhecimento das desvantagens de adotá-lo de forma generalizada” (GRIFFITHS et al., 2015, p. 3)³³⁷.

Em *Deckmyn*³³⁸, todavia, pode ser sugerido que o Tribunal foi mais longe ao declarar explicitamente que a aplicação de uma exceção em um caso particular também deve atingir um “equilíbrio justo” entre direitos e interesses concorrentes. Logo, o conceito de controle não se aplica apenas à delimitação pelo Tribunal dos contornos das disposições enumeradas, mas também à aplicação de exceções e limitações em casos específicos pelos tribunais nacionais. Gradualmente, a lista aparentemente esquelética de disposições opcionais estabelecidas no Art. 5º [da Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho] está sendo convertida em um código organizado e viável de exceções e limitações sobre o qual o Tribunal tem o controle final (GRIFFITHS et al., 2015, p. 3)³³⁹.

O *UrhG* autoriza a reprodução ou a ilustração de obra protegida aquando de citação, se o uso justifica-se em tal contexto (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p)³⁴⁰. A lei consente em reproduções que visam ao uso privado, por pessoas naturais, independente do meio, restringindo-as a fins não econômicos, vedadas a distribuição e comunicação das cópias ao público.

Se a finalidade da reprodução, distribuição ou disponibilização da obra é a pesquisa científica sem fins lucrativos, o *UrhG* admite que até 15% da obra seja reproduzida; já se a finalidade é a pesquisa científica pessoal individual, admite-se a reprodução de até 75% da obra (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ,

³³⁷ No original: “When first raised, in Infopaq, the strict interpretation principle appeared to be universally applicable. However, subsequently, the Court has become aware of the disadvantages of adopting it across the board” (GRIFFITHS et al., 2015, p. 3).

³³⁸ “Em (C-201/13) *Deckmyn v. Vandersteen*, o Tribunal de Justiça da União Europeia forneceu orientações importantes sobre a interpretação da exceção da paródia ao abrigo da Diretiva da Sociedade da Informação e sobre a abordagem a ser adotada para as limitações e exceções na lei de direitos autorais da União Europeia de maneira mais geral” (GRIFFITHS et al., 2015, p. 1).

³³⁹ No original: “In *Deckmyn*, however, it can be suggested that the Court has gone further in stating explicitly that the application of an exception in a particular case must also strike a ‘fair balance’ between competing rights and interests. Thus, the controlling concept applies not only to the Court’s delimitation of the contours of the listed provisions, but also to the application of exceptions and limitations in specific cases by national courts. Gradually, the apparently skeletal list of optional provisions set out in Art 5 is being converted into an organised and viable code of exceptions and limitations over which the Court has ultimate control” (GRIFFITHS et al., 2015, p. 3).

³⁴⁰ Section 51. Quotations. It shall be permissible to reproduce, distribute and communicate to the public a published work for the purpose of quotation so far as such use is justified to that extent by the particular purpose. This shall be permissible in particular where 1. Subsequent to publication individual works are included in an independent scientific work for the purpose of explaining the contents, 2. Subsequent to publication passages from a work are quoted in an independent literary work, 3. Individual passages from a released musical work are quoted in an independent musical work. The authorisation to quote under sentences 1 and 2 includes the use of an illustration or other reproduction of the cited work, even if this is itself protected by copyright or a related right (...) Section 60a Teaching in educational establishments. (2) In derogation from subsection (1), full use may be made of illustrations, isolated articles from the same professional or scientific journal, other small-scale works and out-of-commerce works (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

2018, s/p). A lei assenta ainda a possibilidade de reprodução total de ilustrações (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p)³⁴¹.

Deve-se demarcar que a versão aplicável do *UrhG* até junho de 2021 autorizava o uso livre: “uma obra independente criada no uso livre da obra de outra pessoa pode ser publicada ou explorada sem o consentimento do autor da obra usada” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p)³⁴². Conforme Suthersanen (1999, p. 186), “esta disposição permite principalmente que um autor subsequente utilize e transforme uma obra protegida anterior em outra obra independente, especialmente quando ele pega elementos desprotegidos”³⁴³.

Suthersanen (1999) destaca que a defesa baseada na exceção do uso livre apresentava como fator determinante que a nova obra apresentasse certo distanciamento da obra que lhe servira de inspiração, revelando mais do que a mera apropriação de seus elementos. Todavia, as disposições legais referentes ao uso livre foram revogadas com a reforma do *UrhG* em junho de 2021, motivada pela necessidade de adequar a legislação alemã à Diretiva 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho.

Com base na discussão conduzida, nota-se que tanto a proteção via design registrado quanto a proteção por direito autoral são possíveis na Alemanha, mas de maneiras distintas. A proteção pelos direitos autorais é mais restritiva, conforme se depreende dos precedentes da jurisprudência, com a exclusão das tipografias utilitárias. Ainda assim, a posição do BGH ao flexibilizar a obtenção da proteção pelas obras de arte aplicada tem o potencial de aumentar a quantidade de tipografias protegidas. Em seguida, analisam-se as leis correspondentes nos Estados Unidos, quais sejam: *Design Act* e *Copyright Act*.

³⁴¹ Section 60c. Scientific research. (2) Up to 75 per cent of a work may be reproduced for personal scientific research. (3) In derogation from subsections (1) and (2), full use may be made of illustrations, isolated articles from the same professional or scientific journal, other small-scale works and out-of-commerce works (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³⁴² “Section 24. Free use. (1) An independent work created in the free use of the work of another person may be published or exploited without the consent of the author of the work used. (2) Subsection (1) shall not apply to the use of a musical work in which a melody is recognisably taken from the work and used as the basis for a new work” (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2018, s/p).

³⁴³ No original: “This provision primarily allows a subsequent author to utilize and transform a prior protected work into another independent work, especially where he takes unprotected elements” (SUTHERSANEN, 1999, p. 186).

4.3 ESTADOS UNIDOS

4.3.1 DESIGN PATENT

A concessão de direitos sobre desenhos industriais nos Estados Unidos cabe ao *United States Patent and Trademark Office*, o USPTO. O país utiliza um sistema de proteção patentário (BARBOSA, 2019)³⁴⁴ (e não registral, como Brasil e Alemanha) em que são examinados substantivamente os requisitos de ornamentalidade, novidade, não obviedade e definição antes que se possa proceder à concessão da proteção (USPTO, 2020b)³⁴⁵.

A legislação que regula a proteção dos desenhos industriais é o *35 U.S. Code Title 35 – Patents*, doravante 35 U.S.C. (USPTO, 2021), dedicado à proteção patentária. O capítulo 16 é dedicado às patentes de design, mas está limitado a poucos artigos, notadamente com o fito de distinguir esse tipo de patente, definindo-a, estabelecer-lhe o direito de prioridade e fixar-lhe o termo de proteção (USPTO, 2021). As demais disposições aplicáveis à matéria são encontradas nos outros capítulos, que descrevem conceitos comuns a todas as patentes, bem como no capítulo 1500 do *Manual of Patent Examining Procedure – MPEP* (USPTO, 2020b), o Manual de Procedimentos de Exame de Patentes do USPTO.

O 35 U.S.C. não conceitua desenho industrial, mas as diretrizes de exame estabelecem que ele deve ser uma coisa exata, preconcebida e capaz de reprodução (USPTO, 2020b)³⁴⁶, excluindo da proteção aquilo que consiste no resultado casual de métodos. Como se depreende do MPEP, tanto desenhos industriais bidimensionais quanto tridimensionais são patenteáveis (USPTO, 2020b), contanto que eles se relacionem a um artigo de manufatura.

Esta exigência decorre do 35 U.S.C., segundo o qual poderá obter patente quem inventar um desenho industrial novo, original e ornamental para um artigo de manufatura (USPTO,

³⁴⁴ No original: “O sistema americano protege o desenho industrial por patente: além da utility patent, tem-se também a design patent. Para essa corrente, o desenho industrial, além de ser ornamental, novo, não funcional, deve ser também não óbvio (utilizado aqui como sinônimo de inventivo). O desenho, além de novo, não pode ser óbvio para um desenhista profissional. A não obviedade se expressa pela existência de uma qualidade especial que foge do padrão dos desenhos elaborados normalmente pelos desenhistas profissionais” (BARBOSA, 2019, p. 104).

³⁴⁵ “1504 Examination [R-10.2019]. In design patent applications, ornamentality, novelty, nonobviousness enablement and definiteness are necessary prerequisites to the grant of a patent. The inventive novelty or unobviousness resides in the ornamental shape or configuration of the article in which the design is embodied or the surface ornamentation which is applied to or embodied in the design” (USPTO, 2020b, p. 13).

³⁴⁶ “Design is inseparable from the article to which it is applied and cannot exist alone merely as a scheme of surface ornamentation. It must be a definite, preconceived thing, capable of reproduction and not merely the chance result of a method” (USPTO, 2020b, p. 2).

2020b)³⁴⁷. Isto significa que não se admite a patenteabilidade de desenhos industriais em abstrato; desenhos de superfície como as estampas não podem ser protegidos por si só enquanto imagens pictóricas, impondo-se que eles sejam apresentados aplicados *em alguma coisa*, ou seja, em um artigo de manufatura (USPTO, 2020b)³⁴⁸.

Ícones de exibição e interfaces gráficas de usuário, por exemplo, são produtos digitais, bidimensionais como os desenhos de superfície, contudo não estão “aplicados” em um substrato material – ao menos não no sentido convencional. Ainda assim, como a indicação do artigo de manufatura é mandatória para fins de depósito junto ao USPTO, os pedidos de patente de ícones e interfaces indicam como artigo de manufatura objetos tangíveis, como telefones e computadores. Segundo as normas do MPEP:

Uma vez que um desenho industrial patenteável é inseparável do objeto no qual ele é aplicado e não pode existir sozinho meramente como um esquema de ornamentação de superfície, um ícone gerado por computador deve estar incorporado em uma tela de computador, monitor, outro painel de exibição ou parte deles, para satisfazer o 35 U.S.C. 171 (USPTO, 2020b, p. 16)³⁴⁹.

À primeira vista, poder-se-ia arguir que os tipos seguem a mesma norma, dada a afinidade que possuem com ícones de exibição e com interfaces gráficas de usuário. Segundo Evans (2014), em que pese esse parecer um obstáculo impossível de ser transposto pelos tipos, haja vista eles não serem manufaturados no sentido tradicional de artigos que podem ser fisicamente produzidos, as diretrizes de exame do USPTO contornam a questão³⁵⁰. A autora refere-se às diretrizes de exame de pedidos de patentes relativas a ícones gerados por computador (USPTO, 2020b), publicadas em 20 de março de 1996 (UNITED STATES OF AMERICA, 1996). Nas referidas diretrizes lê-se:

Tradicionalmente, as fontes de texto são geradas por blocos sólidos a partir dos quais cada letra ou símbolo foi produzido. Consequentemente, o USPTO historicamente

³⁴⁷ “35 U.S.C. 171 Patents for designs. (a) IN GENERAL.—Whoever invents any new, original, and ornamental design for an article of manufacture may obtain a patent therefor, subject to the conditions and requirements of this title” (USPTO, 2020b, p. L-49).

³⁴⁸ “The ornamental appearance of a design for an article includes its shape and configuration as well as any indicia, contrasting color or materials, graphic representations, or other ornamentation applied to the article (“surface treatment”). Surface treatment must be applied to or embodied in an article of manufacture. Surface treatment, per se (i.e., not applied to or embodied in a specific article of manufacture), is not proper subject matter for a design patent under 35 U.S.C. 171” (USPTO, 2020b, p. 11).

³⁴⁹ “Since a patentable design is inseparable from the object to which it is applied and cannot exist alone merely as a scheme of surface ornamentation, a computer-generated icon must be embodied in a computer screen, monitor, other display panel, or portion thereof, to satisfy 35 U.S.C. 171” (USPTO, 2020b, p. 16).

³⁵⁰ No original: “Design patents also differ from utility patents in that they only apply to articles of manufacture, meaning articles that could be physically produced and created. Though this might seem an impossible hurdle for typeface, as typefaces are not manufactured in the traditional, physical sense, a set of 1996 PTO guidelines reflects a specific intent by the PTO to avoid this issue” (EVANS, 2014, p. 322).

mente concedeu patentes de design para fontes de tipos. O pessoal do USPTO não deve rejeitar reivindicações de fontes de tipo sob o 35 U.S.C. 171 por não cumprimento do requisito de “artigo de manufatura” com base em que métodos mais modernos de composição, incluindo geração por computador, não requerem blocos de impressão sólidos (UNITED STATES OF AMERICA, 1996, p. 11382)³⁵¹.

Ao reconhecer que os tipos móveis haviam sido objeto de tutela no passado, o USPTO interpretou que os tipos digitais não deveriam ter a proteção obstruída simplesmente por serem produzidos com ferramental mais contemporâneo. Assim, se ao reivindicar uma patente sobre um desenho de superfície ou sobre um ícone de exibição, o depositante precisa indicar o artigo de manufatura no qual pretende aplicá-los (computador, telefone...), essa informação não se exige do depositante ao reivindicar patente sobre tipos, bastando indicar como artigo de manufatura a própria tipografia.

Na base de dados do USPTO podem ser consultadas patentes emitidas desde 1790, todavia documentos do período 1790-1975 só são localizáveis pelo número ou pelo código de classificação da patente (USPTO, 2018). Não é possível rastrear patentes desse período pelo título, que seria o mais simples e intuitivo. Como as patentes outorgadas a partir de 1975 podem ser localizadas na base de dados por meio do seu título, privilegiou-se esse recorte, identificando-se de modo bruto 532 documentos, sendo 523 as patentes de design relacionadas a tipos (APÊNDICE C); de qualquer modo, a quantia total certamente deve ser maior.

Martinez apontava já em 1997 mais de 1500 patentes concedidas pelo USPTO para tipos desde 1842, ano em que a primeira patente de design da história dos Estados Unidos foi emitida, a qual contemplava uma tipografia (MARTINEZ, 1997). Na base de dados elaborada por Jane W. Roberts e Stephen O. Saxe listam-se 760 patentes depositadas perante o USPTO entre 1842 e 1899 (ROBERTS; SAXE, 2015), o que, se interpretado à luz dos dados de Martinez (1997), sugere que ao longo do século XX a quantia de patente teria dobrado.

A Figura 11 demonstra como os pedidos de patente de tipos podem ser apresentados ao USPTO. Nos Estados Unidos, basta demonstrar o conjunto de glifos ordenadamente. O depositante municia imagens adicionais em muitas patentes, ora ilustrando certa aplicação da tipografia em um produto com os contornos tracejados ou pontilhados (técnica empregada como *disclaimer* de que não se reivindica proteção para o produto em si), ora ilustrando a aplicação da tipografia em excerto de texto corrido, como exige a Alemanha (DPMA, 2021).

³⁵¹ No original: “Traditionally, type fonts have been generated by solid blocks from which each letter or symbol was produced. Consequently, the USPTO has historically granted design patents drawn to type fonts. USPTO personnel should not reject claims for type fonts under 35 U.S.C. 171 for failure to comply with the ‘article of manufacture’ requirement on the basis that more modern methods of typesetting, including computer-generation, do not require solid printing blocks” (UNITED STATES OF AMERICA, 1996, p. 11382).

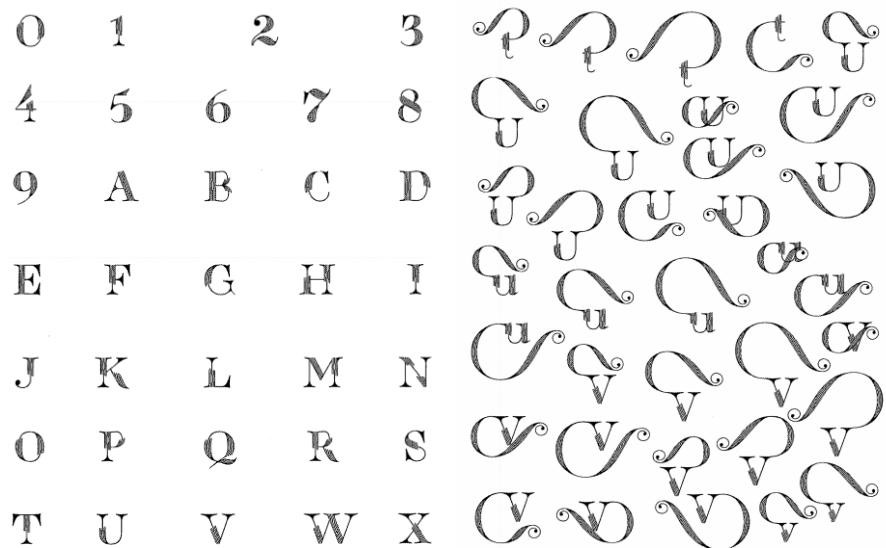


FIG. 1

FIG. 34

Figura 11 – Patente estadunidense nº US D893,596 S.

Fonte: Nadav (2020).

Não obstante o regime de proteção das patentes de design esteja sendo utilizado para proteger os tipos desde 1842, há quem denuncie as desvantagens dessa via: Bigelow (1986), por exemplo, revela que muitos designers de tipos tendem a não gostar do sistema patentário por ser demorado, dispendioso e incerto³⁵². Assim também expõe Snyder (1991):

Os designers de tipos há muito reclamam que as leis de patentes de design não oferecem proteção comercialmente viável para designers industriais contra a pirataria. Embora o Escritório de Patentes tenha agilizado os procedimentos que podem reduzir o tempo de espera para oito meses, normalmente leva até dois anos para obter uma patente de design. Além de ser demorado, o processo também é bastante caro. As taxas legais e administrativas geralmente custam pelo menos US \$ 2.000 – muitas vezes substancialmente mais altas se o desenho for questionado pelo examinador ou contestado por um concorrente. Além disso, os críticos da proteção de patentes de design para tipos apontam para estudos que indicam que pelo menos dois terços das patentes de design emitidas posteriormente se provam inúteis quando a patente é contestada em litígio (SNYDER, 1991, p. 137)³⁵³.

Na opinião de Carroll (1994, p. 172), a patente de design oferece proteção inadequada aos tipos por três razões: i) o elevado rigor de análise dos requisitos de novidade e não obvie-

³⁵² No original: “Many designs are patented, but type designers generally don't like the patent process because it is slow, expensive, and uncertain. Nevertheless, some types do get patented, and it is a form of potential protection” (BIGELOW, 1986, p. 149).

³⁵³ No original: “Typeface designers have long complained that the design patent laws do not afford commercially practicable protection for industrial designers against piracy. Although the Patent Office has expedited procedures that can reduce the waiting time to eight months, it usually takes up to two years to obtain a design patent. Not only is the process time-consuming, it is also quite expensive. Legal and administrative fees usually run at least \$2,000—often substantially higher if the design is questioned by the examiner or challenged by a competitor. In addition, critics of design patent protection for typeface point to studies that indicate that at least two-thirds of the issued design patents later prove useless when the patent is challenged in litigation” (SNYDER, 1991, p. 137).

dade; ii) a proteção excessiva assegurada pelo sistema patentário, que permite ao titular usar os direitos em face de criações independentes de terceiros; e iii) a curta duração dessa proteção³⁵⁴. Evans (2014) acredita que a proteção dos tipos pela patente de design é pouco explorada pela doutrina estadunidense e que esta, quando se debruça sobre o assunto, tende a desmerecer esse regime de proteção e concentrar-se nas vantagens do *copyright*. Para a autora, a patente de design é a forma mais realista e útil de assegurar proteção para os tipos; trata-se, entretanto, de uma perspectiva bastante divergente à sustentada pelo restante da doutrina.

As diretrizes do USPTO citam que o desenho industrial deve ser primariamente ornamental – ele deve ser criado com o propósito deliberado de ornamentar e não deve constituir simplesmente um subproduto de considerações funcionais e mecânicas (USPTO, 2020b)³⁵⁵. Deste modo, “a determinação da ornamentalidade não é uma análise quantitativa baseada no tamanho da característica ou das características ornamentais, mas uma determinação baseada em sua contribuição ornamental para o design como um todo” (USPTO, 2020b, p. 18)³⁵⁶.

Evans (2014, p. 333) destaca que “a patente de design, na prática, protegeria quaisquer características de um conjunto de letras que são ornamentais, acima e além das partes dessas letras que são puramente utilitárias no sentido de que transmitem linguagem”³⁵⁷. Baseando-se nos requisitos de proteção previstos no 35 U.S.C., Carroll (1994, p. 172) propõe que os tipos devem atender às mesmas exigências que as demais invenções para serem patenteados: devem ser novos e não óbvios, de modo que “ao contrário de uma obra protegida por *copyright*, não é suficiente que o design seja original de seu autor”³⁵⁸. Evans (2014) observa o impacto que mesmo pequenas alterações nas formas dos tipos poderiam surtir em termos do preenchimento dos requisitos de novidade e não obviedade:

Embora existam muitos tipos que podem, em teoria, qualificar-se como arte anterior para qualquer novo design, e embora possa parecer difícil criar algo verdadeiramen-

³⁵⁴ No original: “However design patent provides insufficient protection for typeface, for three reasons: the stringent requirements of novelty and nonobviousness, the excessive protection afforded by patent protection, and the short duration of patent protection” (CARROLL, 1994, p. 172).

³⁵⁵ “To be patentable, a design must be ‘primarily ornamental.’ ‘In determining whether a design is *primarily functional or primarily ornamental* the claimed design is viewed in its entirety, for the ultimate question is not the functional or decorative aspect of each separate feature, but the overall appearance of the article, in determining whether the claimed design is dictated by the utilitarian purpose of the article’” (USPTO, 2020b, p. 18).

³⁵⁶ “A determination of ornamentality is not a quantitative analysis based on the size of the ornamental feature or features but rather a determination based on their ornamental contribution to the design as a whole” (USPTO, 2020b, p. 18).

³⁵⁷ No original: “A design patent is meant to protect the ornamental parts of an article, altogether separate from the useful parts of that design. This means that a design patent, in practice, would protect any characteristics of a set of letters that are ornamental, above and beyond the parts of those letters that are purely utilitarian in the sense that they convey language. For this reason, a design patent is the most realistic, and most useful, form of protection for typeface design” (EVANS, 2014, p. 333).

³⁵⁸ No original: “In order for a design to be patented, it must meet the same requirements as an invention that is the subject of a utility patent. A typeface must be novel and non-obvious to qualify for a design patent. Unlike a work being copyrighted, it is not enough that the design be original to its author” (CARROLL, 1994, p. 172).

te novo e não óbvio o suficiente para superar esses dois obstáculos estatutários, é importante lembrar que pequenas mudanças podem somar. Mesmo quando um designer está se inspirando em uma fonte já existente, algo tão simples como adicionar ou remover serifas, tornar as hastes mais finas ou grossas, arredondar o bojo ou alterar a altura da ascendente ou descendente pode alterar completamente a aparência de uma tipografia. E, se várias dessas pequenas mudanças fossem implementadas ao mesmo tempo, as diferenças seriam ainda mais claras. Isso poderia ser suficiente para os requisitos de novidade e não obviedade (EVANS, 2014, p. 334)³⁵⁹.

O quanto a tipografia precisará se diferenciar de outras existentes para fazer jus à proteção patentária é uma questão que enseja dupla análise: uma a partir do requisito de novidade, outra a partir do requisito da não obviedade.

Em consonância com as disposições do 35 U.S.C., a rigor o designer não tem direito à patente, quando o desenho industrial não é novo, ou seja, quando já foi objeto de patentes anteriores, descrito (ou representado, como soa mais apropriado às patentes de design) em uma publicação impressa ou em uso público, posto à venda ou de outro modo tornado acessível ao público antes da data do pedido (USPTO, 2021)³⁶⁰.

Não são consideradas prejudiciais as divulgações que ocorreram até um ano antes do depósito do pedido de patente pelo designer ou designers ou por alguém que obteve a matéria direta ou indiretamente dele ou deles (USPTO, 2021)³⁶¹. Se divulgado nesses termos, o desenho industrial conserva a novidade legal, pois se agasalha no período de graça. O prazo, já se nota, corresponde ao encontrado na Alemanha, que soma 12 meses (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017), porém difere acentuadamente do praticado no Brasil, que é de 180 dias (BRASIL, 1996)³⁶².

³⁵⁹ No original: “Though there are many typefaces that can in theory qualify as prior art for any new design, and though it might appear difficult to create something truly new and nonobvious enough to clear those two statutory hurdles, it is important to remember that small changes can add up. Even when a designer is taking inspiration from a typeface that already exists, something as simple as adding or removing serifs, making the, stems thinner or thicker, rounding out a bowl, or changing ascender or descender height can completely alter the look of a typeface. And, if several of these small changes were implemented at the same time, the differences would be even clearer. This could be sufficient for both the novelty and nonobviousness requirements” (EVANS, 2014, p. 334).

³⁶⁰ “35 U.S.C. 102 Conditions for patentability; novelty. (a) NOVELTY; PRIOR ART.—A person shall be entitled to a patent unless— (1) the claimed invention was patented, described in a printed publication, or in public use, on sale, or otherwise available to the public before the effective filing date of the claimed invention; or (2) the claimed invention was described in a patent issued under section 151, or in an application for patent published or deemed published under section 122(b), in which the patent or application, as the case may be, names another inventor and was effectively filed before the effective filing date of the claimed invention” (USPTO, 2021, p. 19).

³⁶¹ “35 U.S.C. 102 Conditions for patentability; novelty. (b) EXCEPTIONS.— (1) DISCLOSURES MADE 1 YEAR OR LESS BEFORE THE EFFECTIVE FILING DATE OF THE CLAIMED INVENTION.—A disclosure made 1 year or less before the effective filing date of a claimed invention shall not be prior art to the claimed invention under subsection (a)(1) if— (A) the disclosure was made by the inventor or joint inventor or by another who obtained the subject matter disclosed directly or indirectly from the inventor or a joint inventor; or (B) the subject matter disclosed had, before such disclosure, been publicly disclosed by the inventor or a joint inventor or another who obtained the subject matter disclosed directly or indirectly from the inventor or a joint inventor” (USPTO, 2021, p. 19).

³⁶² “Art. 96. O desenho industrial é considerado novo quando não compreendido no estado da técnica. (...) § 3º Não será considerado como incluído no estado da técnica o desenho industrial cuja divulgação tenha ocorrido durante os 180 (cento e oitenta) dias que precederem a data do depósito ou a da prioridade reivindicada, se promovida nas situações previstas nos incisos I a III do art. 12” (BRASIL, 1996, s/p).

O MPEP estipula que o pedido de patente de desenho industrial será rejeitado por falta de novidade, caso seja antecipado por uma divulgação anterior que conste do estado da técnica, mesmo que em objeto com outra função, e que “para a antecipação ser encontrada, o desenho industrial reivindicado e o desenho industrial do estado da técnica devem ser substancialmente iguais” (USPTO, 2020b, p. 24)³⁶³. Essa análise pauta-se no olhar de um observador comum, o qual, não possuindo o grau de especialização de um técnico no assunto, demonstra o típico grau de atenção de um consumidor:

Em *International Seaway Trading Corp. v. Walgreens Corp.*, 589 F.3d 1233, 1239-40, 93 USPQ2d 1001, 1005 (Fed. Cir. 2009), o Circuito Federal sustentou que o teste do observador comum, o teste usado para infração, é “o único teste de antecipação”. De acordo com o teste do observador comum, “se, aos olhos de um observador comum, dando a atenção que um comprador costuma dar, dois designs são substancialmente iguais, se a semelhança é tal que engana tal observador, induzindo-o a comprar um supondo que seja o outro, o primeiro patenteado é infringido pelo outro (USPTO, 2020b, p. 24)³⁶⁴.

Como esse observador hipotético está apto a cotejar desenhos industriais análogos, ele tem condições de perceber diferenças menores nos objetos confrontados³⁶⁵; trata-se de análise calcada na impressão geral dos desenhos industriais, cotejando-se as formas em sua totalidade, não elemento a elemento (USPTO, 2020b). O USPTO explicita no MPEP que diferenças imateriais (isto é, muito sutis) entre desenhos que não sejam um a cópia do outro não ensejam o preenchimento do requisito de novidade (USPTO, 2020b). Se o desenho industrial é rejeitado à luz de matéria anterior contida no estado da técnica, a patenteabilidade não poderá ser justificada nos elementos de forma que sejam funcionais ou não permaneçam visíveis durante o uso do produto (USPTO, 2020b)³⁶⁶.

Evans (2014, p. 334-335) defende que o progresso no design de tipos ocorre a pequenos passos e empresta muitas referências do estado da técnica. Do ponto de vista dos efeitos do sistema patentário sobre a sociedade, aduz que “algumas tipografias serão muito semelhan-

³⁶³ “A claimed design may be rejected under 35 U.S.C. 102 when the invention is anticipated (or is ‘not novel’) over a disclosure that is available as prior art. In design patent applications, the factual inquiry in determining anticipation over a prior art reference is the same as in utility patent applications. (....) For anticipation to be found, the claimed design and the prior art design must be substantially the same. (....)” (USPTO, 2020b, p. 24).

³⁶⁴ “In *International Seaway Trading Corp. v. Walgreens Corp.*, 589 F.3d 1233, 1239-40, 93 USPQ2d 1001,1005 (Fed. Cir. 2009), the Federal Circuit held that the ordinary observer test, the test used for infringement, is ‘the sole test for anticipation’. Under the ordinary observer test, ‘if, in the eye of an ordinary observer, giving such attention as a purchaser usually gives, two designs are substantially the same, if the resemblance is such as to deceive such an observer, inducing him to purchase one supposing it to be the other, the first one patented is infringed by the other’” (USPTO, 2020b, p. 24).

³⁶⁵ “The court also explained that ‘when the claimed design is close to the prior art designs, small differences between the accused design and the claimed design are likely to be important to the eye of the hypothetical ordinary observer’” (USPTO, 2020b, p. 25).

³⁶⁶ “When a claim is rejected under 35 U.S.C. 102 as being unpatentable over prior art, those features of the design which are functional and/or hidden during end use may not be relied upon to support patentability” (USPTO, 2020b, p. 25).

tes às do estado da técnica e não serão capazes de atender os requisitos da patente de design. Isso apenas demonstra o verdadeiro benefício das patentes de design: as fontes copiadas simplesmente não ganharão proteção”³⁶⁷.

O 35 U.S.C. contempla ainda o requisito de ordem qualitativa da não obviedade, ou *nonobviousness* (USPTO, 2021); este requisito detém semelhanças com a originalidade colocada pela LPI e com o caráter singular previsto no *Designgesetz*, mas possui diferenças marcantes. Enquanto a originalidade brasileira e o caráter singular alemão examinam o quanto o desenho industrial distingue-se de objetos anteriores (BRASIL, 1996; (BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ, 2017), a não obviedade ocupa-se com o quanto os elementos do desenho que representam essa distinção decorrem de escolhas que pareceriam óbvias a um técnico no assunto (USPTO, 2021)³⁶⁸.

Para Carroll (1994), o requisito de não obviedade é mais problemático que o da novidade; conforme expressa a autora, “aplicado ao design tipográfico, isso significa que mesmo uma tipografia nova e original não pode ser protegida se outro designer de tipos pudesse ter projetado a mesma tipografia. Tal padrão é altamente subjetivo e não particularmente útil” (CARROLL, 1994, p. 173)³⁶⁹. Evans (2014) afirma que a remoção das serifas de uma tipografia seria óbvia a um designer, mas pondera que essa alteração poderia ser combinada com outras intervenções no desenho dos tipos, a fim de culminar em um desenho não óbvio³⁷⁰.

A análise da não obviedade concentra-se nas “artes análogas” ao desenho industrial em questão e também se instrumentaliza por meio de uma ficção jurídica, nesse caso não a do observador comum, mas a do designer com habilidades comuns no ofício, o que a jurisprudência interpreta ser um designer dos artigos apresentados (USPTO, 2020b)³⁷¹. O MPEP conceitua o que seriam as “artes análogas”:

³⁶⁷ No original: “As in many other industries, progress in typeface design might come in tiny steps, and it might borrow a lot from the prior art. Some typefaces will be too close to the prior art and will not be able to clear the design patent requirements. This merely demonstrates the true benefit of design patents: Copycat typefaces simply will not gain protection” (EVANS, 2014, p. 334-335).

³⁶⁸ “35 U.S.C. 103 Conditions for patentability; non-obvious subject matter. A patent for a claimed invention may not be obtained, notwithstanding that the claimed invention is not identically disclosed as set forth in section 102, if the differences between the claimed invention and the prior art are such that the claimed invention as a whole would have been obvious before the effective filing date of the claimed invention to a person having ordinary skill in the art to which the claimed invention pertains. Patentability shall not be negated by the manner in which the invention was made” (USPTO, 2021, p. 20).

³⁶⁹ No original: “Even more troublesome than the novelty requirement is the requirement of non-obviousness. (...) Applied to typeface design, this means that even a novel and original typeface design is not protectable if another typeface designer could have designed the same typeface. Such a standard is highly subjective and not particularly useful” (CARROLL, 1994, p. 173).

³⁷⁰ No original: “For nonobviousness, though it may conventionally seem ‘obvious’ to remove serifs from a currently existing typeface, for example, that change, combined with other adjustments, can change a lot in the final look and feel of a typeface, and may well be a nonobvious combination” (EVANS, 2014, p. 334).

³⁷¹ “The ‘level of ordinary skill in the art’ from which obviousness of a design claim must be evaluated under 35 U.S.C. 103 has been held by the courts to be the perspective of the ‘designer of ... articles of the types presented’” (USPTO, 2020b, p. 34).

Portanto, onde as diferenças entre o desenho industrial reivindicado e o estado da técnica são limitadas à aplicação de ornamentação à superfície de um artigo, qualquer referência do estado da técnica que revele substancialmente a mesma ornamentação de superfície seria considerada uma arte análoga. Quando as diferenças estão na forma ou no formato do artigo, a natureza dos artigos envolvidos também deve ser considerada (USPTO, 2020b, p. 34)³⁷².

Barbosa (2019) enfatiza que o parâmetro para análise é o desenhista profissional e que a não obviedade representa uma qualidade especial que foge do padrão:

(...) o desenho industrial, além de ser ornamental, novo, não funcional, deve ser também não óbvio (utilizado aqui como sinônimo de inventivo). O desenho, além de novo, não pode ser óbvio *para um desenhista profissional*. A não obviedade se expressa pela existência de uma qualidade especial que foge do padrão dos desenhos elaborados normalmente pelos desenhistas profissionais (BARBOSA, 2019, p. 104).

Se a patente de design reivindica proteção sobre tipos, a não obviedade será apreciada do ponto de vista de um designer de tipos. Tal enquadramento pressupõe um olhar especializado, típico do técnico no assunto. A comparação, como incita o MPEP, baseia-se na impressão geral dos tipos, à luz das artes análogas (USPTO, 2020b); o teste estará no quanto os tipos derivam de maneira óbvia de criações anteriores para o designer com habilidades comuns no ofício. “Como um todo, um desenho industrial deve ser comparado com algo em existência, e não algo trazido à existência selecionando e combinando características de referências do estado da técnica” (USPTO, 2020b, p. 35)³⁷³.

Não é sobre o quanto os tipos distinguem-se de tipos anteriores, mas sobre o quanto suas formas originam-se de alterações óbvias em formas existentes. É possível imaginar, com base no exemplo municiado por Evans (2014), que a mera adição ou subtração de serifas em uma tipografia dificilmente atenderia o requisito em causa, por ser uma alteração óbvia para o designer com habilidades comuns no ofício, assim como o mero aumento dos traços ascendentes e descendentes. Por outro lado, é de presumir que alterações no contraste dos traços, no eixo dos glifos e na curvatura dos bojos teriam melhores condições de gerar resultado não óbvio; também a transformação de tipos para texto em tipos decorativos, mediante utilização de motivos e recursos gráficos poderia, *a priori*, produzir uma tipografia patenteável.

³⁷² “Therefore, where the differences between the claimed design and the prior art are limited to the application of ornamentation to the surface of an article, any prior art reference which discloses substantially the same surface ornamentation would be considered analogous art. Where the differences are in the shape or form of the article, the nature of the articles involved must also be considered” (USPTO, 2020b, p. 34).

³⁷³ “As a whole, a design must be compared with something in existence, and not something brought into existence by selecting and combining features from prior art references” (USPTO, 2020b, p. 35).

Além da novidade e da não obviedade, o 35 U.S.C. prevê o requisito de originalidade, que o MPEP conceitua como uma imposição de não simulação: o desenho industrial que meramente simula um objeto ou uma pessoa não é original, pois não agrega contribuição do autor (USPTO, 2020b)³⁷⁴. As diretrizes do MPEP exemplificam com as bonecas que emulam fielmente os traços humanos, sem agregar elementos que distorçam essa naturalidade, aduzindo que não são patenteáveis; outros exemplos fornecidos nas diretrizes são brinquedos, tinteiros e pesos de papel que reproduzem fidedignamente a imagem de um edifício conhecido, os quais não são considerados originais.

Aquilo que Barbosa (2019) descreve como novidade relativa – a novidade que pode se originar da aplicação de um desenho industrial existente a um produto não relacionado – não ensejaria patenteabilidade nos Estados Unidos, em razão do requisito de originalidade. Isto é, a forma plástica de determinado edifício, quando transformada em brinquedo, tinteiro ou peso de papel, não será considerada original, mesmo que essa nova aplicação da forma (a aplicação da forma do edifício a outro objeto) não fosse conhecida no momento do depósito.

A construção de uma tipografia completa envolve uma contínua intervenção do designer no desenho dos glifos, adaptando qualquer referência eventualmente explorada à linguagem visual tipográfica. No entanto, a mera transposição de elementos pictóricos conhecidos ao desenho dos glifos, sem maiores intervenções, possivelmente incidiria na ausência de originalidade que a lei disciplina como obstáculo à concessão da patente. A utilização de imagens fotográficas de construções existentes, que de alguma maneira lembrem as formas dos caracteres, não poderá ser considerada original, pois se limita a simular objetos conhecidos. Por outro lado, o designer poderia chegar a uma tipografia patenteável, se criasse os glifos inspirado nas formas dessas casas e prédios, interpretando-os no seu estilo formal.

As diretrizes do USPTO excluem da patenteabilidade desenhos razoavelmente ofensivos a qualquer raça, religião, sexo, grupo étnico ou nacionalidade (USPTO, 2020b)³⁷⁵, mas a questão não parece estar explicitamente fixada na legislação estadunidense. Ao traçarem paralelos entre os regimes de proteção dos desenhos industriais no Brasil e nos Estados Unidos, Houssaye e Peralta (2018, p. 11) afirmam que a norma brasileira é mais taxativa na identificação da matéria não registrável e parece englobar mais assuntos.

³⁷⁴ “1504.01(d) Simulation [R-08.2012] 35 U.S.C. 171 requires that a design to be patentable be ‘original.’ Clearly, a design which simulates an existing object or person is not original as required by the statute. (...) This premise was also applied in *In re Smith*, 25 USPQ 360, 362, 1935C.D. 573, 575 (CCPA 1935), which held that a ‘baby doll simulating the natural features...of a baby without embodying some grotesqueness or departure from the natural form’ is not patentable” (USPTO, 2020b, p. 22).

³⁷⁵ “1504.01(e) Offensive Subject Matter[R-07.2015] Design applications which disclose subject matter which could be deemed offensive to any race, religion, sex, ethnic group, or nationality, such as those which include caricatures or depictions, should be rejected as non statutory subject matter under 35 U.S.C. 171” (USPTO, 2020b, p. 23).

Atendidos os requisitos do 35 U.S.C., a patente será concedida, vigendo a proteção por um prazo de 15 anos contados da data de concessão (USPTO, 2021), caso o pedido tenha sido depositado a partir de 13 de maio de 2015; já as patentes emitidas antes dessa data gozam de termo de proteção de 14 anos (USPTO, 2020b)³⁷⁶. O escopo de proteção da patente é delimitado pela representação do desenho industrial (os desenhos), contudo a descrição e o título são utilizados de modo suplementar em sua caracterização (USPTO, 2020b)³⁷⁷.

Não se pode perder de vista que o USPTO adota a perspectiva do “observador comum” e do “designer com habilidades comuns no ofício” ao analisar, respectivamente, a novidade e não obviedade do desenho industrial, sendo estes parâmetros condicionantes à interpretação do escopo de proteção, muito embora este seja um escopo de forma.

Por conseguinte, a representação dos tipos – a forma que os glifos assumem – é o que referencia a proteção adquirida por meio da patente. Variáveis como peso, altura e cor alteram a percepção visual da mancha gráfica, assim como o espaçamento entre caracteres; todos esses elementos são fruto da atividade projetual do designer, de suas escolhas, e devem ser ponderados na determinação do escopo de proteção.

O direito conferido pela patente traduz-se na prerrogativa que o titular, seus sucessores ou cessionários possuem de excluir terceiros da fabricação, uso, oferta, venda e importação da criação nos Estados Unidos (USPTO, 2021)³⁷⁸. Evans (2014) discorre sobre o conteúdo dos direitos assegurados ao titular da patente de design sobre tipos:

A patente do design evita que alguém imprima uma tipografia e a copie, em seguida, digitalizando-a em um computador ou usando um programa de computador diferente do protegido, reproduza designs de letras idênticos, ou quase idênticos (ambos os quais seriam legais sem proteção de patente de design), como uma forma de contornar o programa de fontes protegido por *copyright* (EVANS, 2014, p. 338-339)³⁷⁹.

³⁷⁶ Em conformidade com USPTO (2020), a alteração decorre da sanção do *Patent Law Treaties Implementation Act* de 2012 (PLTIA), o qual preparou a legislação estadunidense para a adesão ao Ato de Genebra (1999) do Acordo de Haia.

³⁷⁷ “The scope of a claimed design is understood to be limited to those surfaces or portions of the article shown in the drawing in full lines in combination with any additional written description in the specification. The title of the design identifies the article in which the design is embodied by the name generally known and used by the public and may contribute to defining the scope of the claim” (USPTO, 2020b, p. 44).

³⁷⁸ “35 U.S.C. 154 Contents and term of patent; provisional rights. (a) IN GENERAL.—(1) CONTENTS.—Every patent shall contain a short title of the invention and a grant to the patentee, his heirs or assigns, of the right to exclude others from making, using, offering for sale, or selling the invention throughout the United States or importing the invention into the United States, and, if the invention is a process, of the right to exclude others from using, offering for sale or selling throughout the United States, or importing into the United States, products made by that process, referring to the specification for the particulars thereof” (USPTO, 2021, p. 40).

³⁷⁹ No original: “The design patent prevents someone from printing out a typeface and tracing it, then either scanning it into a computer or using a different computer program than the one protected to render identical, or almost identical, letter designs (both of which would be legal without design patent protection) as a way to get around the copyrighted font program” (EVANS, 2014, p. 338-339).

Carroll (1986, p. 173-174) sublinha que a proteção adquirida mediante a patente de design é extensiva às criações independentes: “o titular da patente de uma tipografia não está protegido apenas contra cópia; o titular da patente também recebe um monopólio sobre a tipografia, capaz de ser usado contra qualquer pessoa que use o design, mesmo que o design se origine independentemente no segundo autor”³⁸⁰.

Quando determinada pessoa, sem o devido consentimento do titular da patente, realiza e concede cópias dos tipos patenteados, pratica ato com os contornos de “produção”. Nesse sentido, é necessário ter em vista que a produção da “coisa” patenteada configura infração, na dicção do 35 U.S.C. (USPTO, 2021). Diferente de simplesmente reproduzir a imagem da tipografia completa ou de usá-la para composição de textos, tal apropriação dos tipos protegidos infringe os direitos que a lei confere ao titular da patente.

Do ponto de vista do 35 U.S.C., o termo “inventor” é empregado para indicar aquele que criou a matéria revelada na patente, aceitando-se múltiplos inventores (USPTO, 2021)³⁸¹. Como o termo soa alienígena no contexto tipográfico, escolheu-se designá-lo ora simplesmente “designer”. Ao depositar o pedido de patente, demanda-se do requerente a submissão de juramento ou declaração (*oath or declaration*) de cada designer (inventor ou coinventor) do desenho industrial requerido (USPTO, 2020a)³⁸². Em tal instrumento, o designer deve declarar que é o criador original do desenho e que o pedido foi depositado por ele ou alguém com seu consentimento; em certas circunstâncias (como na hipótese de designer falecido, legalmente incapaz ou que não pôde ser encontrado após buscas diligentes), o depositante poderá fornecer juramento ou declaração substitutos (USPTO, 2021)³⁸³.

³⁸⁰ No original: “A design patent prevents a similar typeface from being independently created by another designer, even if the design is entirely original to that designer. This means that the protection afforded by a patent is far greater than that afforded by copyright. A typeface patentee is not only protected against copying; the patentee is also granted a monopoly over the typeface, capable of being asserted against anyone using the design, even if the design independently originates with the second author” (CARROLL, 1986, p. 173-174).

³⁸¹ “35 U.S.C. 100 Definitions. (f) The term “inventor” means the individual or, if a joint invention, the individuals collectively who invented or discovered the subject matter of the invention” (USPTO, 2021, p. 18).

³⁸² O Capítulo 600 do MPEP disciplina as informações que devem constar do documento: “37 CFR 1.63 Inventor's oath or declaration. (a) The inventor, or each individual who is a joint inventor of a claimed invention, in an application for patent must execute an oath or declaration directed to the application, except as provided for in § 1.64 . An oath or declaration under this section must: (1) Identify the inventor or joint inventor executing the oath or declaration by his or her legal name; (2) Identify the application to which it is directed; (3) Include a statement that the person executing the oath or declaration believes the named inventor or joint inventor to be the original inventor or an original joint inventor of a claimed invention in the application for which the oath or declaration is being submitted; and (4) State that the application was made or was authorized to be made by the person executing the oath or declaration (...)” (USPTO, 2020a, p. 66).

³⁸³ “35 U.S.C. 115 Inventor's oath or declaration. (a) NAMING THE INVENTOR; INVENTOR'S OATH OR DECLARATION.—An application for patent that is filed under section 111(a) or commences the national stage under section 371 shall include, or be amended to include, the name of the inventor for any invention claimed in the application. Except as otherwise provided in this section, each individual who is the inventor or a joint inventor of a claimed invention in an application for patent shall execute an oath or declaration in connection with the application. (b) REQUIRED STATEMENTS.—An oath or declaration under subsection (a) shall contain statements that— (1) the application was made or was authorized to be made by the affiant or declarant; and (2) such individual believes himself or herself to be the original inventor or an original joint inventor of a claimed invention in the application. (c) ADDITIONAL REQUIREMENTS.—The Director may specify addi-

O designer presume-se legitimado a obter a patente, no entanto quando ele se recusa a depositar o pedido ou quando não pôde ser encontrado após buscas diligentes, o 35 U.S.C. autoriza o depósito por terceiro a quem o designer tenha cedido ou tenha a obrigação de ceder a invenção, ou por terceiro que tenha suficiente interesse material nela (USPTO, 2021)³⁸⁴. Esta linguagem denuncia a compreensão de que terceiros podem adquirir a titularidade da patente a título derivado, em consequência de uma cessão.

O fato gera evidentes implicações no espaço das relações de trabalho e prestação de serviço. Diferente do 17 U.S.C., que estipula a quem pertence o *copyright* sobre obra criada na constância de vínculo empregatício – *a work prepared by an employee within the scope of his or her employment* – ou por encomenda – *a work specially ordered or commissioned* (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b)³⁸⁵ – o 35 U.S.C. não define a quem cabe a patente nesses casos, gerando a necessidade de buscar resposta nos usos e costumes.

Essas respostas podem ser rastreadas no julgado *Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University v. Roche Molecular Systems, Inc., et al.* (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2011). A contenda envolvia a titularidade de invenção desenvolvida no âmbito de um acordo de financiamento firmado entre a Universidade de Stanford e uma agência governamental dos Estados Unidos, bem como contratos de cessão de direitos assinados pelo inventor com a mencionada universidade e com um laboratório de pesquisa parceiro, de natureza privada. O ponto da decisão que interessa trazer a lume está na convicta confirmação pelos magistrados do princípio áureo de que a titularidade originária pertence ao inventor.

tional information relating to the inventor and the invention that is required to be included in an oath or declaration under subsection (a). (d) SUBSTITUTE STATEMENT.— (1) IN GENERAL.—In lieu of executing an oath or declaration under subsection (a), the applicant for patent may provide a substitute statement under the circumstances described in paragraph (2) and such additional circumstances that the Director may specify by regulation. (2) PERMITTED CIRCUMSTANCES.—A substitute statement under paragraph (1) is permitted with respect to any individual who— (A) is unable to file the oath or declaration under subsection (a) because the individual— (i) is deceased; (ii) is under legal incapacity; or (iii) cannot be found or reached after diligent effort; or (B) is under an obligation to assign the invention but has refused to make the oath or declaration required under subsection (a)” (USPTO, 2021, p. 26).

³⁸⁴ “35 U.S.C. 118 Filing by other than inventor. A person to whom the inventor has assigned or is under an obligation to assign the invention may make an application for patent. A person who otherwise shows sufficient proprietary interest in the matter may make an application for patent on behalf of and as agent for the inventor on proof of the pertinent facts and a showing that such action is appropriate to preserve the rights of the parties. If the Director grants a patent on an application filed under this section by a person other than the inventor, the patent shall be granted to the real party in interest and upon such notice to the inventor as the Director considers to be sufficient” (USPTO, 2021, p. 28).

³⁸⁵ A legislação de direitos autorais dos Estados Unidos investe no empregador ou contratante os direitos morais e patrimoniais sobre obra criada em decorrência de contrato de trabalho (a chamada *made for hire*). Diferenciam-se, porém, os efeitos do vínculo empregatício e os da prestação de serviço. Em princípio, os direitos sobre obra realizada na constância de vínculo empregatício (*a work prepared by an employee within the scope of his or her employment*) e deste decorrente pertencem ao empregador, a não ser que as partes tenham acordado contrariamente por escrito; a cessão compreende direitos morais, se houver. Quanto às obras feitas por encomenda (*a work specially ordered or commissioned*), a autoria e titularidade são investidas no empregador ou encomendante, quando o contrato especifica por extenso que se trata de obra realizada a pedido e esta se enquadra em uma das nove categorias definidas em lei: as produzidas em contribuição à obra coletiva; as produzidas como parte de filmes cinematográficos e obras audiovisuais; as traduções; as com natureza suplementar; as compilações; os textos instrucionais; os testes; os materiais de resposta para testes; os atlas (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, § 101, p. 7, e § 201, p. 166).

Mesmo em se tratando de invenções produzidas graças a financiamento governamental, caso em que a titularidade poderá transmitir-se tanto ao beneficiário dos subsídios (o contratante, que poderá ser pessoa, empresa de pequeno porte ou organização sem fins lucrativos) quanto ao governo dos Estados Unidos, a Suprema Corte dos Estados Unidos assevera a obrigatoriedade de cessão por escrito do inventor, rejeitando o argumento de que o mero vínculo empregatício possuiria o condão de investir a titularidade originária no empregador ou contratante (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2011)³⁸⁶.

De acordo com o USPTO (2019), o depósito do pedido de patente pelo cessionário requer a apresentação de evidências documentais da cessão:

Se o requerente for o cessionário ou uma pessoa a quem o inventor tem a obrigação de ceder a invenção, evidência documental de propriedade (por exemplo, cessão para um cessionário, contrato de trabalho para uma pessoa a quem o inventor está obrigado a ceder a invenção) devem ser registrados conforme previsto na parte 3 deste capítulo, o mais tardar na data em que a taxa de emissão for paga no pedido (USPTO, 2019, s/p)³⁸⁷.

Na hipótese da patente apresentar múltiplos designers, os direitos decorrentes da concessão da patente (produzir, usar, oferecer à venda, vender...) podem ser exercidos individualmente pelos cotitulares como lhes aprouver, dispensada a obtenção de autorização dos demais cotitulares ou mesmo a prestação de contas, salvo convenção em sentido contrário (USPTO, 2021)³⁸⁸. O 35 U.S.C. caracteriza o direito como um de propriedade pessoal (*personal property*) e inscreve a possibilidade de cessão e transmissão de pedidos de patente e patentes por meio de instrumento contratual escrito (USPTO, 2021)³⁸⁹.

Em termos de limitações do direito adquirido mediante patente, elas são análogas às identificadas no *Designgesetz*. Por exemplo, a violação da patente não se caracteriza em relação ao uso comercial que terceiro já fazia da criação, de boa-fé, há pelo menos um ano antes

³⁸⁶ Declarou a Suprema Corte que: “although much in intellectual property law has changed in the 220 years since the first Patent Act, the basic idea that inventors have the right to patent their inventions has not”. E adiante: “we have rejected the idea that mere employment is sufficient to vest title to an employee’s invention in the employer” (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2011, p. 10, 14). A Suprema Corte exemplifica sua própria jurisprudência sobre a matéria: Gayler v. Wilder, 10 How. 477, 493 (1851); Solomons v. United States, 137 U. S. 342, 346 (1890); United States v. Dubilier Condenser Corp., 289 U. S. 178, 188 (1933).

³⁸⁷ “If the applicant is the assignee or a person to whom the inventor is under an obligation to assign the invention, documentary evidence of ownership (e.g., assignment for an assignee, employment agreement for a person to whom the inventor is under an obligation to assign the invention) should be recorded as provided for in part 3 of this chapter no later than the date the issue fee is paid in the application” (USPTO, 2019, s/p).

³⁸⁸ “35 U.S.C. 262 Joint owners. In the absence of any agreement to the contrary, each of the joint owners of a patent may make, use, offer to sell, or sell the patented invention within the United States, or import the patented invention into the United States, without the consent of and without accounting to the other owners” (USPTO, 2021, p. 62).

³⁸⁹ “35 U.S.C. 261 Ownership; assignment. Subject to the provisions of this title, patents shall have the attributes of personal property. (...) Applications for patent, patents, or any interest therein, shall be assignable in law by an instrument in writing. The applicant, patentee, or his assigns or legal representatives may in like manner grant and convey an exclusive right under his application for patent, or patents, to the whole or any specified part of the United States” (USPTO, 2021, p. 62).

do depósito do pedido (USPTO, 2021)³⁹⁰. O 35 U.S.C. adota uma concepção abrangente de “uso comercial”, de sorte que, para fins legais, até mesmo o uso por entidades sem fins lucrativos, como hospitais, laboratórios de pesquisa e universidades (onde o público é beneficiário do uso da matéria patenteada) é classificado como “uso comercial” (USPTO, 2021)³⁹¹. A despeito da nomenclatura, para que a entidade sem fins lucrativos reivindique esse direito de uso anterior, o uso deve ser continuado e não deve ter finalidade econômica.

A exaustão dos direitos também tem guarida no 35 U.S.C. (USPTO, 2021)³⁹² e foi mais uma vez confirmada pela Suprema Corte dos Estados Unidos no âmbito do caso *Impression Products, Inc. v. Lexmark International, Inc.* (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2017a). Na ocasião, a Suprema Corte sublinhou que o monopólio de que goza o titular da patente não lhe assegura o direito de controlar o objeto patenteado após a colocação no mercado (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2017a)³⁹³. Portanto, a venda, o licenciamento ou de outra forma a exploração econômica da matéria patenteada proporciona ao titular a justa remuneração e esgota os direitos que lhe confere o 35 U.S.C.

Aquele que adquire uma tipografia poderá dispor dela como lhe aprovou, inclusive alienando sua propriedade, sem que para isso seja necessário o consentimento do titular ou possa ele impedir tal utilização; nas palavras do julgado, a exaustão extingue o poder excluente (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2017a, p. 10)³⁹⁴. Como adverte o

³⁹⁰ “35 U.S.C. 273 Defense to infringement based on prior commercial use. (a) IN GENERAL.—A person shall be entitled to a defense under section 282(b) with respect to subject matter consisting of a process, or consisting of a machine, manufacture, or composition of matter used in a manufacturing or other commercial process, that would otherwise infringe a claimed invention being asserted against the person if—(1) such person, acting in good faith, commercially used the subject matter in the United States, either in connection with an internal commercial use or an actual arm’s length sale or other arm’s length commercial transfer of a useful end result of such commercial use; and (2) such commercial use occurred at least 1 year before the earlier of either—(A) the effective filing date of the claimed invention; or (B) the date on which the claimed invention was disclosed to the public in a manner that qualified for the exception from prior art under section 102(b)” (USPTO, 2021, p. 65).

³⁹¹ “35 U.S.C. 273 Defense to infringement based on prior commercial use. (c) ADDITIONAL COMMERCIAL USES.—(2) NONPROFIT LABORATORY USE.—A use of subject matter by a nonprofit research laboratory or other nonprofit entity, such as a university or hospital, for which the public is the intended beneficiary, shall be deemed to be a commercial use for purposes of subsection (a)(1), except that a defense under this section may be asserted pursuant to this paragraph only for continued and noncommercial use by and in the laboratory or other nonprofit entity” (USPTO, 2021, p. 65).

³⁹² “35 U.S.C. 273 Defense to infringement based on prior commercial use. (d) EXHAUSTION OF RIGHTS.—Notwithstanding subsection (e)(1), the sale or other disposition of a useful end result by a person entitled to assert a defense under this section in connection with a patent with respect to that useful end result shall exhaust the patent owner’s rights under the patent to the extent that such rights would have been exhausted had such sale or other disposition been made by the patent owner” (USPTO, 2021, p. 65).

³⁹³ “Turning to the case at hand, we conclude that this well-settled line of precedent allows for only one answer: Lexmark cannot bring a patent infringement suit against Impression Products to enforce the single-use/no-resale provision accompanying its Return Program cartridges. Once sold, the Return Program cartridges passed outside of the patent monopoly, and whatever rights Lexmark retained are a matter of the contracts with its purchasers, not the patent law” (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2017a, p. 9).

³⁹⁴ “The right to use, sell, or import an item exists independently of the Patent Act. What a patent adds—and grants exclusively to the patentee—is a limited right to prevent others from engaging in those practices. See *Crown Die & Tool Co. v. Nye Tool & Machine Works*, 261 U. S. 24, 35 (1923). Exhaustion extinguishes that exclusionary power. See *Bloomer*, 14 How., at 549 (the purchaser ‘exercises no rights created by the act of Congress, nor does he derive title to [the item] by virtue of the . . . exclusive privilege granted to the patentee’). As a result, the sale transfers the right to use, sell, or import because

julgado da Suprema Corte, restrições posteriores ao uso podem ser impostas pelo titular do direito contra o adquirente, desde que acordadas entre as partes e lidas à luz do direito contratual, mas não como resultado do direito da patente.

4.3.2 COPYRIGHT

Nos Estados Unidos, a proteção das obras literárias, artísticas e científicas ocorre por meio de um sistema de *copyright*. A legislação pertinente é o *17 U.S. Code Title 17 – Copyrights*, doravante 17 U.S.C., vigente desde 1976, a qual provê um detalhado quadro terminológico de termos e expressões empregados no texto legal, incluindo a definição de diferentes gêneros de obras (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b). Phares (2015) destaca que os tipos não são mencionados na atual legislação, assim como também não o eram na anterior, de 1909. No entanto, a questão da proteção está longe de ser indefinida.

“A prática do *Copyright Office* (porque às vezes teve regulamentações, às vezes não, embora sempre tenha tratado as tipografias da mesma forma) em ambas as leis afirma que não há proteção de tipografias” (PHARES, 2015, p. 418)³⁹⁵. De fato, se o 17 U.S.C. não disciplina a proteção dos tipos, tal não pode ser dito do Compêndio de Práticas do *Copyright Office* dos Estados Unidos, que rejeita enfaticamente os tipos como obras protegidas (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a). Para compreender o porquê de tão categórica rejeição, será essencial retroceder ao princípio do século passado, aquando da adoção da lei de 1909.

Reichman (1983) narra que o *Copyright Act* de 1909 abandonara a expressão “obra de belas artes” (*work of fine arts*), presente na lei pregressa, em favor da expressão “obra de arte” (*work of art*), a fim de proporcionar amparo a obras que não pertencessem ao domínio das belas artes, de maneira especial as artes aplicadas³⁹⁶. Apesar da modificação no texto legal, que em tese acolhia a tutela das artes aplicadas, o *Copyright Office* manteve-se resolutamente re-

those are the rights that come along with ownership, and the buyer is free and clear of an infringement lawsuit because there is no exclusionary right left to enforce” (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2017a, p. 10).

³⁹⁵ No original: “The Copyright Office practice (because sometimes it has had regulations, sometimes it has not, although it has always treated typefaces the same way) under both Acts states that there is no protection of typefaces” (PHARES, 2015, p. 418).

³⁹⁶ No original: “The United States, which has never acceded to the Berne Convention, appeared to go further toward recognizing applied art under the Copyright Act of 1909 than had the Berne Union countries at the Berlin Revision Conference of 1908. Congress added the phrase ‘models or designs of works of art’ to the ‘works of art’ otherwise protected in section 5(g) of the 1909 Act as ‘writings of an author.’ The drafters of the 1909 Act then deleted a provision limiting protection to ‘works of the fine arts’ that had been in force since 1870, when the definitions of copyrightable subject matter were otherwise greatly expanded” (REICHMAN, 1983, p. 1146-1147).

fratário à ideia de protegê-las: em 1910, emitiu um regulamento que firmava que as produções das artes industriais utilitárias não seriam suscetíveis de proteção, ainda que feitas ou ornamentadas artisticamente (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 1954).

Consoante explana Reichman (1983, p. 1149), depois da Conferência de Bruxelas, em 1948, convocada para revisão da CUB, os Estados-membros já não podiam ignorar a possibilidade de que parcela das “artes industriais” obtivesse proteção pelos direitos autorais; como efeito, “países de fora da União que permaneceram hostis à proteção do *copyright* para arte aplicada, como os Estados Unidos, foram estimulados a rever suas posições a fim de manter o grau mínimo de reciprocidade que a cortesia e as exigências do comércio internacional tornavam aconselháveis”³⁹⁷.

Em dezembro de 1948, o *Copyright Office* modificou a definição de “obra de arte” nos seus normativos, de maneira que incluísse obras de habilidade artística (*works of artistic craftsmanship*), no que diz respeito à sua forma, mas não a seus aspectos mecânicos ou utilitários (REICHMAN, 1983, p. 1149)³⁹⁸. Em 1954, a Suprema Corte dos Estados Unidos instaurou o precedente da registrabilidade de certas obras de arte aplicada no âmbito da resolução do caso *Mazer v. Stein*³⁹⁹ (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 1954), um marco na consagração da aplicação da teoria da dissociação ou separabilidade nos Estados Unidos.

Carrol (1994) relata o caso:

(...) Reglor of California [Stein], uma empresa de luminárias operada pelo requerente, havia criado uma série de luminárias que incorporavam estatuetas representando dançarinos balineses nas bases das luminárias. Reglor submeteu um pedido ao *Copyright Office* para registrar *copyright* da estatueta como uma “obra de arte” ou uma “reprodução de uma obra de arte”, e o *Copyright Office* registrou o *copyright*. Depois que as luminárias foram comercializadas, a empresa de fabricação de luminárias do réu [Mazer] copiou a estatueta em luminárias de sua própria fabricação e as vendeu. O requerente moveu uma ação por violação de *copyright*, que foi indeferida por falta de material protegido por *copyright*. A posição do réu era que, quando as obras de um artista são destinadas a artigos de manufatura, as obras não são protegidas.

³⁹⁷ No original: “After 1948, Member States of the Berne Union could no longer ignore the protectibility of some industrial art under their laws of literary and artistic property. As a result, countries outside the Union that had remained hostile to copyright protection for applied art, such as the United States, were spurred to review their positions in order to maintain the minimum degree of reciprocity that comity and the exigencies of international trade made advisable” (REICHMAN, 1983, p. 1149).

³⁹⁸ No original: “In December 1948, the United States Copyright Office changed the definition of a ‘work of art’ in Regulation Section 202.8. The new definition included “works of artistic craftsmanship, in so far as their form but nor their mechanical or utilitarian aspects are concerned, such as artistic jewelry, enamels, glassware and tapestries, as well as works belonging to the fine arts” (REICHMAN, 1983, p. 1149).

³⁹⁹ O caso *Mazer v. Stein* compreendia a reprodução não autorizada de estatuetas decorativas tridimensionais de porcelana representando pessoas dançando utilizadas como base de luminárias. Em consonância com a Suprema Corte, por mais que os objetos destinasse a um propósito utilitário, atendiam a definição legal de obra de arte, à medida que os seus elementos pictóricos, gráficos ou escultóricos podiam ser identificados separadamente e tinham existência independente do objeto (luminária) em que foram incorporados. Em outras palavras, podiam-se visualizar as estatuetas de maneira inteiramente desvinculada das luminárias, sem que isso afetasse sua caracterização como objetos definidos. Ver: Supreme Court of the United States. *Mazer v. Stein*, 347 U.S. 201 (1954). Disponível em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/347/201/>.

das pela lei de *copyright*, mas pela lei de patentes de design, se tanto. A Suprema Corte dos Estados Unidos discordou (CARROLL, 1994, p. 149-150)⁴⁰⁰.

Depreende-se que o cerne da demanda consistia na tutela das obras de arte aplicada: “a controvérsia gira em torno do fato de que, embora protegidas por *copyright* como ‘obras de arte’, as estatuetas foram destinadas ao uso e usadas como bases para abajures, com fiação elétrica, tomadas e quebra-luzes acoplados” (SUPREME TRIBUNAL DOS UNIDOS STATES, 1954, s/p)⁴⁰¹. Em face do argumento defendido pelo réu de que o valor artístico das esculturas fora abandonado por sua incorporação em um artigo útil, a Suprema Corte assegurou que nada havia na lei de *copyright* que vedasse proteção a uma obra em função de seu uso na indústria (SUPREME TRIBUNAL DOS UNIDOS STATES, 1954).

Ao aceitar que a eventual patenteabilidade das estatuetas como luminárias não afastava a proteção do *copyright* – decisão que Reichman (1983) descreve ter gerado um impacto revolucionário sobre a matéria nos Estados Unidos –, a Suprema Corte admitiu a possibilidade de cumulação dos dois regimes de proteção, o que não solucionava a questão de todo, contudo. De acordo com Nimmer (1977, p. 999), após o julgado de *Mazer v. Stein* a proteção do *copyright* foi estendida pelos tribunais a uma variedade de obras de arte aplicada, entre elas joalheria artística, desenhos impressos em lenços e tecidos para vestidos, estampas de louças, bonecas e decorações natalinas⁴⁰².

Reichman (1983) propõe que o *Copyright Office* buscou restringir de alguma forma o acesso das artes industriais à proteção do *copyright*, com vistas a evitar a cumulação total dos regimes de proteção; nesse sentido, tentando conciliar a necessidade de uma linha demarcatória entre os regimes de proteção com a decisão de *Mazer v. Stein*, Nimmer (1977) observa que *Copyright Office* adotou novo regulamento nos anos 1950, o qual dispunha que a obra não seria passível de proteção quando tivesse como única função intrínseca sua utilidade, por mais que fosse modelada de modo atraente e único, mas que os elementos artísticos escultóricos e

⁴⁰⁰ No original: “In *Mazer*, Reglor of California, a lamp company operated by the plaintiff, had created a series of lamps that incorporated statuettes depicting Balinese dancers into the lamp bases. Reglor submitted an application to the Copyright office to register the copyright in the statuette as a ‘work of art’ or a ‘reproduction of a work of art’, and the Copyright Office registered the copyright. Once-the lamps were marketed, the defendant’s lamp manufacturing company copied the statuette into lamps of its own manufacture and sold them. The plaintiff brought suit for copyright infringement, which was dismissed for lack of copyrightable subject matter. The defendant’s position was that, when an artist’s works are intended for articles of manufacture, the works are protected not by the copyright law, but by design patent law, if at all. The U.S. Supreme Court disagreed” (CARROLL, 1994, p. 149-150).

⁴⁰¹ No original: “This case involves the validity of copyrights obtained by respondents for statuettes of male and female dancing figures made of semi vitreous china. The controversy centers around the fact that, although copyrighted as ‘works of art’, the statuettes were intended for use and used as bases for table lamps, with electric wiring, sockets, and lamp shades attached” (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 1954, s/p).

⁴⁰² No original: “Applying the Copyright Office Regulation endorsed in *Mazer*, the courts held protectible artistic jewelry, designs printed upon scarves and dress fabrics, dinnerware patterns, dolls, Christmas decorations, banks in the shape of dogs, and artistic jewelry boxes” (NIMMER, 1977, p. 999).

pictóricos que pudessem ser identificados separadamente e que fossem capazes de existir independentemente como obra de arte poderiam ser protegidos.

Carroll (1994) pondera que o caso *Mazer v. Stein* foi interpretado até os anos 1970 como uma doutrina voltada à separação física entre o(s) elemento(s) artístico(s) – como escultura, gravura e pintura – e a utilidade da obra de arte aplicada:

Os poucos casos que lidavam com o *copyright* de artigos úteis dependiam da separabilidade física, ou eram casos em que a expressão no artigo era prontamente percebida como um adorno em um objeto físico com o objetivo de melhorar a aparência do objeto. Casos em que a separabilidade conceitual entre a expressão e a utilidade de um artigo foi posta em jogo ainda não haviam sido decididos (CARROLL, 1994, p. 160)⁴⁰³.

Reichman (1983) descreve que essa noção de separabilidade traduz a teoria da dissociação sobre a qual se assentava o regime de não cumulação de proteção na Itália, vigente sob a lei italiana de 1941. Leite (2014, p. 52) explana que “através da aplicação do critério da *scindibilità* ou *dissociabilità*, a aplicação aos desenhos ou modelos do regime do direito de autor apenas era possível se o seu valor artístico fosse cindível/separável do produto em que este fosse aplicado”. A respeito do regime de proteção estadunidense, Leite (2014) reflete:

Um outro exemplo de ordenamento jurídico em que continua a aplicar-se o critério da separação é o dos Estados Unidos da América. Também neste a proteção de um desenho ou modelo pelo direito de autor/*copyright* depende da separabilidade ou independência do desenho ou modelo do produto em que está incorporado. Como exemplo de uma situação em que tal é possível, temos o caso de uma pintura ou “desenho de um artista utilizado em estamparia para tecidos”. Contudo, uma vez que são raras as situações em que tal possa acontecer, o sistema vigente nos Estados Unidos da América é o da não cumulação ou proibição de cumulação (LEITE, 2014, p. 61).

É interessante notar que o critério da *scindibilità* (separabilidade) também moldou a lei brasileira de direitos autorais de 1973, a qual estabelecia que as obras de arte aplicada fossem suscetíveis de proteção desde que seu valor artístico pudesse dissociar-se do caráter industrial do objeto a que estivessem sobrepostas (BRASIL, 1973)⁴⁰⁴.

A separabilidade conceitual citada por Carroll (1994) é definida por Reichman (1983) da seguinte maneira: “*scindibilità* pode resultar da mera possibilidade de conceber uma obra

⁴⁰³ No original: “The few cases that dealt with copyright of useful articles had either depended upon physical separability, or were cases where the expression in the article was readily perceived as an adornment on a physical object for the purposes of enhancing the object's appearance. Cases in which the conceptual separation of an article's expression and usefulness was called into play had not yet been decided” (CARROLL, 1994, p. 160).

⁴⁰⁴ “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” (BRA-SIL, 1973, s/p).

independentemente do objeto em que está incorporada, ou seja, quando a obra possui ‘separabilidade conceitual’ no sentido abstrato ou ideal”. Para ilustrar o sentido da separabilidade conceitual, Reichman (1983) recorre ao muito citado exemplo do saleiro de Cellini, cuja forma plástica poderia ser aplicada a outros objetos, tais como um recipiente de doces ou um tinteiro, sem que tal obstruísse o uso prático desses artigos⁴⁰⁵.

Segundo propõe Phares (2015, p. 418), há somente um caso (a autora não especifica a que se refere quando cita “caso”, mas se presume que seja litígio judicial) envolvendo diretamente tipografias nos Estados Unidos: *Eltra Corporation v. Barbara A. Ringer*. Decidido em 1978, o caso versava sobre uma tipografia encomendada ao designer e tipógrafo suíço Hermann Zapf por *Eltra Corporation*⁴⁰⁶. O fato gerador da demanda foi a recusa do *Copyright Office* em conceder registro aos tipos desenvolvidos por *Eltra Corporation*, que pretendeu, em vão, a confirmação da proteção em primeira instância junto ao tribunal distrital (UNITED STATES COURT OF APPEALS FOR THE FOURTH CIRCUIT, 1978).

No momento em que a demanda foi levada ao Tribunal de Apelações do Quarto Circuito, a Suprema Corte dos Estados Unidos já havia julgado *Mazer v. Stein* (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 1954). Consequentemente, vigia o teste da dissociação idealizado pelo *Copyright Office* para demarcar a admissibilidade da proteção via *copyright*. Os princípios instituídos por essa jurisprudência, pois, foram aplicados à resolução do caso *Eltra Corporation v. Barbara A. Ringer*.

Segundo relata Phares (2015):

O Tribunal Distrital – isto é depois de *Mazer v. Stein* – passa por uma espécie de análise *Mazer v. Stein* e decide que [a tipografia] está absolutamente protegida. E então o caso foi para o Quarto Circuito – isto é quando o *Copyright Office* estava na Virgínia –, que decide a favor do *Copyright Office*, com base inteiramente na deferência demonstrada aos regulamentos do *Copyright Office* (PHARES, 2015, p. 418)⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ No original: “This simple test of material or physical separability of artistic features from the useful article does not exhaust the theory of dissociation. Scindibilità can result from the mere possibility of conceiving a work independently of the object in which is embodied, that is, when the work possesses ‘conceptual separability’ in the abstract or ideal sense. The form Cellini gave his saltcellar could also have been applied to a candy container or to an inkpot, arguably without interfering with the practical uses of these articles. But the abstract capacity to separate form from object is said to be lacking in the case of most industrial designs and models” (REICHMAN, 1983, p. 1185).

⁴⁰⁶ No original: “There is really only one case which focuses directly on typefaces. It’s *Eltra v. Ringer*, a 1976 case decided under the 1909 Act. It involved a typeface that had been commissioned by Eltra from Hermann Zapf, a famous Swiss typographer, who died earlier this year at age 95” (PHARES, 2015, p. 418).

⁴⁰⁷ No original: “The District Court—this is after *Mazer v. Stein*—goes through a kind of *Mazer v. Stein* analysis, and decides that it’s absolutely protected. And then the case went to the Fourth Circuit—this is when the Copyright Office was in Virginia—which decides in favor of the Copyright Office, based entirely on the deference shown to regulations of the Copyright Office” (PHARES, 2015, p. 418).

Conforme a decisão, “é evidente que a tipografia é um desenho industrial em que o desenho não pode existir de forma independente e separada como uma obra de arte. Por isso, a tipografia nunca foi considerada com direito a *copyright*” (UNITED STATES COURT OF APPEALS FOR THE FOURTH CIRCUIT, 1978, p. 3)⁴⁰⁸. Em linha com essa sentença, o *Copyright Office* aduz que o “Congresso e a Suprema Corte deixaram claro que o *Copyright Act* não fornece proteção para artigos úteis em si. Da mesma forma, a lei de *copyright* não protege a forma geral, formato ou configuração de um artigo útil, não importa o quanto esteticamente agradável possa ser” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, 900, p. 45)⁴⁰⁹.

É pertinente sublinhar que a demanda ajuizou-se contemporaneamente à alteração legislativa do *Copyright Act* de 1976, em cujo processo de revisão audiências públicas voltadas à discussão da proteção dos tipos foram organizadas; Coles (2018) relata a formação de uma subcomissão da Câmara dos Deputados em 1975 e audiências desde 1974, nas quais houve, inclusive, manifestações contrárias à proteção por parte de algumas fundições. Ao fim e ao cabo, a subcomissão encarregada da revisão do *Copyright Act* expressou a opção em adiar a concessão de proteção dos tipos⁴¹⁰, alegando que não constituiriam matéria passível de proteção como obra pictórica, gráfica ou escultórica (UNITED STATES OF AMERICA, 2017)⁴¹¹.

Nimmer (1977) menciona as audiências ao dissertar sobre a decisão prolatada em *Elstra Corporation v. Barbara A. Ringer* pelo Tribunal de Apelações do Quarto Circuito:

O tribunal concluiu que a prática “de longa data” do *Copyright Office* de negar o registro de designs de tipografia, embora a própria prática constituísse uma interpretação errônea da lei de 1909, havia sido “consentida pelo Congresso”. O tribunal identificou tal aquiescência no fato de que em audiências e relatórios sobre propostas para estender a proteção aos designs de tipografias, os membros do Congresso presumiram que os designs de tipografias não são passíveis de proteção, embora nenhuma nova legislação tenha sido promulgada. O tribunal acrescentou, entretanto, que a história legislativa refletia tal aquiescência “não apenas [pela] inação, mas [também] pe-

⁴⁰⁸ “Under Regulation 202.10(c) it is patent that typeface is an industrial design in which the design cannot exist independently and separately as a work of art. Because this, typeface has never been considered entitled to copyright under the provisions of §5(g)” (UNITED STATES COURT OF APPEALS FOR THE FOURTH CIRCUIT, 1978, p. 3).

⁴⁰⁹ “Congress and the Supreme Court made clear that the Copyright Act does not provide protection for useful articles in and of themselves. Likewise, copyright law does not protect the overall form, shape, or configuration of a useful article, no matter how aesthetically pleasing it may be” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, 900, p. 45).

⁴¹⁰ Lê-se no House Report nº 94-1476: “The Committee has considered, but chosen to defer, the possibility of protecting the design of typefaces. A ‘typeface’ can be defined as a set of letters, numbers, or other symbolic characters, whose forms are related by repeating design elements consistently applied in a notational system and are intended to be embodied in articles whose intrinsic utilitarian function is for use in composing text or other cognizable combinations of characters. The Committee does not regard the design of typeface, as thus defined, to be a copyrightable ‘pictorial, graphic, or sculptural work’ within the meaning of this bill and the application of the dividing line in section 101” (UNITED STATES OF AMERICA, 2017, s/p).

⁴¹¹ O fundamento legal, portanto, havia sido soletrado no House Report nº 94-1476: (...) “although the shape of an industrial product may be aesthetically satisfying and valuable, the Committee’s intention is not to offer it copyright protection under the bill. Unless the shape of an automobile, airplane, ladies’ dress, food processor, television set, or any other industrial product contains some element that, physically or conceptually, can be identified as separable from the utilitarian aspects of that article, the design would not be copyrighted under the bill” (UNITED STATES OF AMERICA, 2017, s/p).

la] aquiescência real na interpretação administrativa dada ao *Copyright Act*" (NIMMER, 1977, p. 1021-1022)⁴¹².

Como sumariza Phares (2015, p. 420), isso cria uma “interessante” conjuntura em que a legislação nada diz quanto à proteção dos tipos, o regulamento proíbe-a sem explicar o porquê, e os tribunais federais acatam o entendimento por acreditar que a deferência é devida⁴¹³. A atual legislação estadunidense de *copyright*, o 17 U.S.C., reflete em grande medida o regulamento dos anos 1950, admitindo no âmbito de proteção somente os elementos pictóricos, gráficos ou escultóricos de um artigo útil que possam ser identificados separadamente e sejam capazes de existência independente do artigo útil:

“Obras pictóricas, gráficas e escultóricas” incluem obras bidimensionais e tridimensionais de belas artes, arte gráfica e aplicada, fotografias, impressões e reproduções de arte, mapas, globos, gráficos, diagramas, modelos e desenhos técnicos, incluindo planos arquitetônicos. Essas obras incluirão obras de habilidade artística no que diz respeito à sua forma, mas não aos seus aspectos mecânicos ou utilitários; o desenho de um artigo útil, conforme definido nesta seção, será considerado uma obra pictórica, gráfica ou escultórica somente se, e somente na medida em que, tal desenho incorpore características pictóricas, gráficas ou escultóricas que possam ser identificadas separadamente e são capazes de existir independentemente dos aspectos utilitários do artigo (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, p. 100-101)⁴¹⁴.

Um “artigo útil”, no sentido legal, é aquele que não tem como função intrínseca meramente retratar a aparência de um artigo ou transmitir informações (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b)⁴¹⁵. Por exemplo, “cadeiras são inherentemente úteis porque elas fornecem um lugar para sentar, luminárias são inherentemente úteis porque elas fornecem iluminação”, ao passo que modelos, desenhos técnicos e outras obras que ilustram um objeto em duas ou três dimensões meramente retratam aparência, como a pintura *Ceci n'est pas une pipe*

⁴¹² No original: “The court concluded that the ‘long standing’ practice by the Copyright Office in denying registration of typeface designs, although the practice itself constituted an erroneous interpretation of the 1909 Act, had nevertheless been ‘acquiesced in by Congress’. The court found such acquiescence in the fact that in hearings and reports on proposals to extend protection to typeface designs, it had been assumed by members of Congress that typeface designs are not protectible, yet no new legislation had been enacted. The court added, however, that the legislative history reflected such acquiescence ‘not just [by] inaction but [also by] actual acquiescence in the administrative interpretation given the Copyright Act’” (NIMMER, 1977, p. 1021-1022).

⁴¹³ No original: “So, we are confronted with the ‘interesting’ position of having no legislation that says anything about the protection of typefaces, and a regulation that forbids the protection of typefaces with no explanation, but to which one federal appellate court believes deference is due” (PHARES, 2015, p. 420).

⁴¹⁴ “‘Pictorial, graphic, and sculptural works’ include two-dimensional and three-dimensional works of fine, graphic, and applied art, photographs, prints and art reproductions, maps, globes, charts, diagrams, models, and technical drawings, including architectural plans. Such works shall include works of artistic craftsmanship insofar as their form but not their mechanical or utilitarian aspects are concerned; the design of a useful article, as defined in this section, shall be considered a pictorial, graphic, or sculptural work only if, and only to the extent that, such design incorporates pictorial, graphic, or sculptural features that can be identified separately from, and are capable of existing independently of, the utilitarian aspects of the article” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, p. 100-101).

⁴¹⁵ “A ‘useful article’ is an article having an intrinsic utilitarian function that is not merely to portray the appearance of the article or to convey information. An article that is normally a part of a useful article is considered a ‘useful article’ (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, p. 6).

de René Magritte (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, 900, p. 43-44)⁴¹⁶. As diretrizes do *Copyright Office* cristalizam a rejeição dos tipos como obra protegida:

Como regra geral, tipografia, fonte de tipos, letramento, caligrafia e ornamentação tipográfica não são registráveis. (...) Esses elementos são meras variações de letras ou palavras sem *copyright*, que por sua vez são os blocos de construção da expressão. (...) O Escritório normalmente recusa reivindicações com base em caracteres alfabeticos ou de numeração individuais, conjuntos ou fontes de caracteres relacionados, letamentos e caligrafias fantásticos ou outras formas de tipografia. Isso é verdade independentemente de quão nova e criativa seja a forma e o formato dos caracteres tipográficos (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, 900, p. 12)⁴¹⁷.

Para determinar se um artigo útil pode ser protegido, o *Copyright Office* aplica atualmente o teste da separabilidade tal como enunciado na decisão do caso *Star Athletica LLC v. Varsity Brands Inc.*, apreciado pela Suprema Corte dos Estados Unidos em 2017. O caso em questão envolvia a contrafação de formas e *chevrons* incorporados a uniformes de líderes de torcida que haviam sido registrados como obras pictóricas, gráficas ou escultóricas perante o *Copyright Office* (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2017b).

Em conformidade com o julgado, um elemento incorporado no design de um artigo útil será registrável se esse elemento puder ser: i) identificado como uma obra de arte bi ou tridimensional separada do artigo útil; e ii) qualificado como uma obra pictórica, gráfica ou escultórica por si só ou fixada em outro meio de expressão, quando imaginada separadamente do artigo útil (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2017b, p. 1)⁴¹⁸.

Ao executar a análise, o *Copyright Office* detém-se inicialmente na natureza da obra, com o desígnio de determinar se constitui artigo útil; em caso positivo, o examinador procurará reconhecer elementos bi ou tridimensionais que possam se qualificar como obra pictórica, gráfica ou escultórica (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a). A inexistência de

⁴¹⁶ “By definition, a useful article must have ‘an intrinsic utilitarian function.’ Id. An article’s intrinsic utilitarian function is an indispensable characteristic of the article itself. This useful function is objectively observable or perceivable from the appearance of the item and is an inherent part of its very nature. For instance, chairs are inherently useful because they provide a place to sit, lamps are inherently useful because they provide illumination, and the ‘shape, cut, and dimensions’ of an article of clothing is inherently useful because it covers the body. (...) An item is not considered a useful article if it merely portrays the appearance of a useful article. See id. This includes models, technical drawings, and other works that depict a useful article in two or three dimensions, such as René Magritte’s *Ceci n'est pas une pipe*” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, 900, p. 43-44).

⁴¹⁷ “As a general rule, typeface, typefont, lettering, calligraphy, and typographic ornamentation are not registrable. 37 C.F.R. § 202.1(a), (e). These elements are mere variations of uncopyrightable letters or words, which in turn are the building blocks of expression. See id. The Office typically refuses claims based on individual alphabetic or numbering characters, sets or fonts of related characters, fanciful lettering and calligraphy, or other forms of typeface. This is true regardless of how novel and creative the shape and form of the typeface characters may be” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, 900, p. 12).

⁴¹⁸ No original: “A feature incorporated into the design of a useful article is eligible for copyright protection only if the feature (1) can be perceived as a two- or three-dimensional work of art separate from the useful article, and (2) would qualify as a protectable pictorial, graphic, or sculptural work—either on its own or fixed in some other tangible medium of expression—if it were imagined separately from the useful article into which it is incorporated” (SUPREME COURT OF THE UNITED STATES, 2017b, p. 1).

tais elementos ensejará a recusa do registro; reconhecidos os elementos, o examinador passa à segunda etapa da análise, que consiste em determinar se os elementos podem ser concebidos separadamente do artigo útil, visto que a jurisprudência da Suprema Corte denega proteção ao artigo útil em si mesmo (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a).

A obra será então registrável, se for viável conceber os seus elementos pictóricos, gráficos ou escultóricos destacadamente do artigo útil. O foco da análise está nos elementos “extraídos” do artigo útil, não nos demais elementos que permanecem em tal artigo após a extração imaginária (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a).

Para Nimmer (1977), é um equívoco sujeitar os tipos ao teste da separabilidade, porque eles não são artigos úteis no sentido legal; para o autor, a função intrínseca da tipografia é transmitir informações. Pfohl (2001, p. 11-12) tem posição convergente à de Nimmer (1977): “o propósito do design de uma tipografia é transmitir informações – dizer ao leitor o que é a letra e retratar outros aspectos de sua aparência. Não há outra função utilitária intrínseca”⁴¹⁹. Carroll (1994) sustenta que o artigo útil é a fonte em que os tipos são incorporados:

No caso de um design de tipografia, o artigo útil é a fonte na qual a tipografia será eventualmente incorporada. Não há dúvida de que uma fonte é um artigo útil. Tem função utilitária, para produzir saída textual, seja em papel, tela de computador ou outra mídia. No entanto, é enganoso considerar uma tipografia como o design de um artigo útil; em vez disso, a fonte é um artigo cujo objetivo é incorporar o design da tipografia (CARROLL, 1994, p. 162)⁴²⁰.

Kiselyova (2015) nota que uma fonte é primariamente utilitária, do contrário, se não cumpre o seu propósito, cessa de ser uma fonte; todavia, em que pese um conjunto de caracteres possa apresentar características originais, como espessura, tamanho e espaçamento, formas arredondadas, floridas, retilíneas ou mesmo gráficas, acredita que tais características não podem existir separadamente dos tipos⁴²¹. Lipton (2014, p. 11) aduz que os tipos são parte integrante das letras representadas e que “uma separação conceitual pode fazer sentido em alguns

⁴¹⁹ No original: “Typeface designs are not useful articles. A useful article is one that has an intrinsic utilitarian function that is not merely to portray the appearance of the article or to convey information. The purpose of a typeface design is to convey information - to tell the reader what the letter is, and portray other aspects of its appearance. There is no other intrinsic utilitarian function. Thus, typeface designs should not be denied protection as useful articles in the same manner that copyright protection is denied to the shape of an automobile, for example” (PFOHL, 2001, p. 11-12).

⁴²⁰ No original: “In the case of a typeface design, the useful article is the font in which the typeface will eventually be embodied. It is without question that a font is a useful article. It has a utilitarian function, to produce textual output, whether on paper, a computer screen, or other media. However, it is misleading to consider a typeface a design for a useful article; rather, the font is an article whose purpose is to embody the typeface design” (CARROLL, 1994, p. 162).

⁴²¹ No original: “Any font will be useful and utilitarian, since it is primarily a set of characters used for communication. If it does not fulfill its purpose, it ceases to be a font. However, such a set of characters may have original features beyond the shape of letters, such as thickness, brightness, saturation, letter spacing, size; it can be rounded, flowery or straight, or graphical. But all the above cannot exist separately from the form of font characters” (KISELYOVA, 2015, s/p).

casos, mas dependeria de quão artística a tipografia realmente é e, de certa forma, de quão necessários seus elementos artísticos são para a representação da forma da letra subjacente”⁴²².

À medida que os tipos concentram, nos mesmos elementos visuais, tanto a função utilitária quanto a função artística – ou expressiva, como menciona Barbosa (2019) –, não é possível descolar qualquer das duas e concebê-la separadamente, isto é, de modo destacado da outra, pois na prática tal dissociação não existe.

Bigelow (2020, p. 15) argumenta em sentido oposto, com fundamento no que reputa ser uma tendência de colapso do tipo-como-objeto em favor da noção de tipo-como-design: “fontes digitais são padrões de dados intangíveis feitos pelo homem que podem ser reproduzidos como formas visíveis, mas não possuem a massa física das fontes tradicionais. As formas de uma tipografia digital podem existir independentemente e separadamente de um objeto material”⁴²³. Seja como for, Snyder (1991) defende que o Congresso dos Estados Unidos deveria revisar a legislação, dando nova redação à definição de “artigo útil”, para dirimir as dúvidas de que os tipos aí não se enquadram, já que eles apenas transmitem informações⁴²⁴.

Ainda que se desenhassem tipos que atendessem a totalidade dos requisitos legais, e os seus elementos pictóricos, gráficos ou escultóricos pudessem ser concebidos separadamente, a proteção conferida residiria nos elementos passíveis de existência independente, não nos tipos. Conforme assenta o *Copyright Office* (2021b, 900, p. 13), elementos pictóricos ou gráficos que são incorporados ao desenho dos tipos ou que representam as letras ou os números inteiros podem ser registrados, por exemplo, a ilustração de uma árvore ou animal que assume a forma de determinado caractere⁴²⁵.

Tome-se a Figura 12: os elementos decorativos (folhas, flores e animais) são concebíveis independentemente do alfabeto em que eles foram aplicados, o que, em tese, os legitima como obra pictórica; já os glifos das letras em si, porque são “artigos úteis” – assim, ao menos, dispõe a lógica do 17 U.S.C. – não seriam elegíveis para proteção por *copyright*.

⁴²² No original: “Typefaces are part and parcel of the letterforms they depict. They cannot be physically separated. A conceptual separation may make sense in some cases, but it would depend on how artistic the font actually is and, in a sense, how necessary its artistic elements are to the depiction of the underlying letterform” (LIPTON, 2014, p. 11).

⁴²³ No original: “From the technology perspective, a major trend is the collapse of type-as-object into type-as-design. Digital fonts are intangible, man-made-patterns of data that can be rendered as visible shapes but do not possess the physical mass of traditional fonts. The forms of a digital typeface can exist independently and separately of a material object” (BIGELOW, 2020, p. 15).

⁴²⁴ No original: “Congress can still improve upon the legislation. First, the current definition of ‘useful articles’ needs to be reworded so as to eliminate any confusion as to whether typeface belongs to a class of articles not considered useful because they merely convey information” (SNYDER, 1991, p. 141).

⁴²⁵ “Pictorial or graphic elements that are incorporated into uncopyrightable characters or used to represent an entire letter or number may be registrable. Examples include original pictorial art that forms the entire body or shape of the typeface characters, such as a representation of an oak tree, a rose, or a giraffe that is depicted in the shape of a particular letter” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, 900, p. 13).

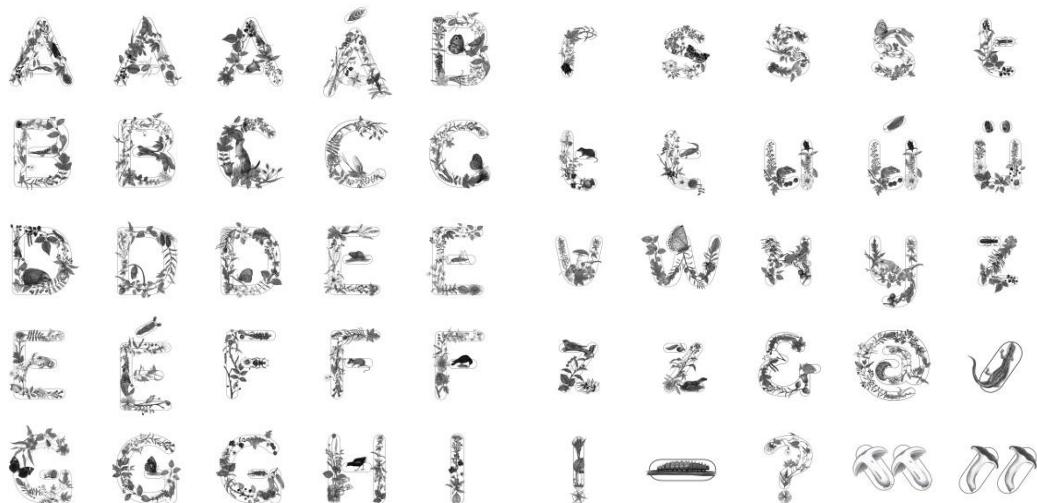


Figura 12 – Tipos com elementos pictóricos dissociáveis.

Fonte: Merrick (2020).

O *copyright* como meio de apropriabilidade, portanto, está indisponível nos Estados Unidos em decorrência do teste de separabilidade proveniente da adoção da teoria da dissociação. Mesmo na hipótese de proteção por programa de computador, os tipos assim gerados excluir-se-iam do escopo dos direitos conferidos:

O Escritório pode registrar programas de computador que gerem tipografia(s), desde que contenham uma quantidade suficiente de autoria literária. No entanto, o registro não se estende a qualquer tipografia ou mera variações de ornamentação tipográfica ou letamentos que possam ser gerados pelo programa (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, p. 72)⁴²⁶.

Causa estranheza que os tipos sejam considerados artigos úteis à luz da definição legal do 17 U.S.C. Se para o *Copyright Office* a função dos tipos fosse transmitir informações, como defendem Nimmer (1977), Snyder (1991), Carroll (1994) e Pfohl (2001), eles seriam legalmente protegidos, à semelhança de mapas⁴²⁷ e desenhos técnicos⁴²⁸, os quais não são considerados artigos úteis e, portanto, graças a tal caracterização, não se sujeitam ao teste da dissociação (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, 900, p. 36-39).

⁴²⁶ “The Office may register computer programs that generate typeface(s) provided that they contain a sufficient amount of literary authorship. However, the registration does not extend to any typeface or mere variations of typographic ornamentation or lettering that may be generated by the program” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021b, p. 72).

⁴²⁷ “Maps are not considered useful articles for purposes of registration, because their only utilitarian function is to convey information. 17 U.S.C. § 101 (definition of ‘useful article’). As such, they are not subject to the separability test described in Section 924.3” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, 900, p. 36).

⁴²⁸ “Technical drawings are not considered useful articles for purposes of registration, because their only utilitarian function is to convey information or merely portray the appearance of the object depicted in the drawing. 17 U.S.C. § 101 (definition of ‘useful article’). As such, they are not subject to the separability test described in Section 924.3” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, 900, p. 39).

É possível registrar obras pictóricas ou gráficas idealizadas com tipos, já que nesse caso eles funcionam como elementos composticionais, e o *copyright* não os protege isoladamente. Para fins de aplicação do 17 U.S.C., equiparam-se aos tipos os letramentos e as caligrafias, os quais são meras variações de ornamentação tipográfica na ótica do *Copyright Office*, independente do quanto singulares (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a)⁴²⁹.

É de se enfatizar, finalmente, um importante desdobramento da política de rejeição da proteção dos tipos: de acordo com a CUB (OMPI, 1980a)⁴³⁰, as criações que são protegidas somente como desenho ou modelo industrial no país de origem só podem reclamar a proteção especial (específica) concedida aos desenhos e modelos nos demais países da União. Em outras palavras, o fato de os tipos serem protegidos unicamente por patente, nos Estados Unidos, dissolveria a possibilidade de reivindicação de direitos autorais sobre essas criações no exterior. A exceção é feita quando o país de exploração da obra carece de regime específico.

Após analisar as legislações de desenhos industriais e direitos autorais ou *copyright* de cada um dos três países, trata-se de compará-las, identificando convergências e divergências.

4.4 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Descritos os meios de apropriabilidade e em que medida eles recepcionam a proteção dos tipos, cuida-se agora de compará-los em suas semelhanças e diferenças. Com base nas referências estudadas, observa-se que os tipos podem, em princípio, ser protegidos pelos direitos autorais no Brasil; pelo registro de desenho industrial e pelos direitos autorais na Alemanha; e por patente de design nos Estados Unidos. O registro de desenho industrial no Brasil e o *copyright* nos Estados Unidos são meios de apropriabilidade indisponíveis nas atuais circunstâncias, o que permite concluir que prevalece nesses ordenamentos jurídicos um regime de não cumulação no que concerne a proteção das criações que são objeto deste estudo.

⁴²⁹ “The U.S. Copyright Office cannot register a claim to copyright in typeface or mere variations of typographic ornamentation or lettering, regardless of whether the typeface is commonly used or truly unique. (...) For the same reasons, the Office cannot register a claim that is based solely on calligraphy because calligraphy is a stylized form of handwriting that is a mere variation of typographic ornamentation” (UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, 2021a, p. 72).

⁴³⁰ “Artigo 2, alínea 7) Obras de arte aplicadas e desenhos e modelos industriais. 7) Fica reservado as legislações dos países da União regulamentar o campo de aplicação das leis respeitantes as obras das artes aplicadas e aos desenhos e modelos industriais, bem como as condições de proteção destas obras, desenhos e modelos tendo em consideração as disposições do artigo 7.4) da presente Convenção. Para as obras protegidas unicamente como desenhos e modelos no país de origem, só pode ser reclamada num outro país da União a proteção especial concedida nesse país aos desenhos e modelos; todavia, se uma tal proteção especial não for concedida nesse país, essas obras serão protegidas como obras artísticas” (OMPI, 1980a, p. 23).

No Brasil, a proteção dos tipos não é possível pelo regime dos desenhos industriais, em função da normatização que o INPI deu à matéria em 2019 (INPI, 2019a). Como a proteção concedida incidiria sobre a imagem estática dos glifos ordenados, não aos glifos individualmente, supõe-se que o registro não atenderia às necessidades do designer, tendo em vista que a utilização intrínseca da tipografia é a composição de textos, não a aplicação na superfície de um produto como estampa. Além disso, nem todas as tipografias prestam-se à função ornamental, isto é, nem todas se destinam a diferenciar um produto em sua forma externa, o que vai de encontro à própria racionalidade desse meio de apropriabilidade.

Nos Estados Unidos, o principal obstáculo à extensão do *copyright* aos tipos é a compreensão de que eles são artigos úteis, os quais não são protegidos por essa legislação; são passíveis de proteção somente os elementos pictóricos e gráficos que eventualmente forem identificáveis em um artigo útil, à medida que esses elementos sejam concebíveis de modo dissociado do referido artigo. A dissociação não precisa ser necessariamente física, pode ser conceitual. Ainda que este meio de apropriabilidade não seja completamente hermético à proteção dos tipos, o teste da dissociação impede a registrabilidade na maioria das vezes.

Nota-se que os tipos não são expressamente mencionados pelo 17 U.S.C., assim como não eram na legislação estadunidense anterior; sua classificação como artigo útil é uma construção normativa do *Copyright Office*. É interessante chamar atenção a tal fato, pois a registrabilidade dos tipos como desenho industrial no Brasil é denegada por força da regulação do INPI, não se discernindo determinação legal em sentido estrito, isto é, não há qualquer determinação da LPI quanto à possibilidade de proteção. Em ambos os casos, os tipos excluem-se do rol de matérias protegidas em função de regulações infrálegais.

Em se tratando do enquadramento legal dispensado aos tipos, os regimes de proteção dos direitos autorais no Brasil e na Alemanha permitem enquadrá-los na categoria das obras de arte aplicada. Especificamente no contexto da LDA, malgrado as obras de arte aplicada não sejam citadas no rol exemplificativo de obras protegidas, não decorre dessa omissão que tenham sido excluídas do domínio dos direitos autorais, como sugerem Barbosa (2010) e Silveira (2012). Na Alemanha, os tipos são considerados “produto” para fins do que dispõe o *Designgesetz* e possuem proteção assegurada também na forma do *Schriftzeichengesetz*, a lei *sui generis* relativa ao Acordo de Viena; nos Estados Unidos, eles são considerados “artigo de manufatura” para fins de patenteamento (USPTO, 2020).

No que se refere aos meios de apropriabilidade disponíveis, os requisitos de proteção diferem significativamente. A proteção dos tipos pelos direitos autorais no Brasil depende de que eles revelem função expressiva, como diz Barbosa (2019), ou função estética, como pre-

fere Bittar (2008), exigindo-se originalidade (em sentido subjetivo) e exteriorização. Para que os tipos se alcem à condição de desenho industrial registrado na Alemanha, devem ser ornamentais, novos do ponto de vista dos círculos especializados no setor em questão e devem apresentar caráter singular, diferenciando-se aos olhos de um utilizador informado.

Já a proteção pelos direitos autorais alemães impõe o requisito da criação pessoal do autor, em linha com Suthersanen (1999) e com a decisão da Suprema Corte no julgado do trenzinho de brinquedo (BUNDESGERICHTSHOF, 2013), que afastou a jurisprudência anterior e passou a demandar das obras de arte aplicada contributo mínimo nivelado ao das demais (na aplicação da chamada *doutrina da moeda pequena*, ou *kleine Münze*). Já nos Estados Unidos, a obtenção da patente de design requer que os tipos sejam ornamentais, novos do ponto de vista do observador comum, originais (no sentido de que não simulam a aparência de outros objetos) e não óbvios para um designer com habilidades comuns no ofício.

É certamente a legislação estadunidense que possui os requisitos de proteção mais rigorosos, especialmente no que toca à não obviedade, que não admite a mera diferenciação dos desenhos anteriores. Os requisitos da LDA e do *Urheberrechtsgesetz* são semelhantes, mas a jurisprudência alemã parece mais amadurecida, tendo enfrentado no passado casos concretos acerca da proteção dos tipos; Jaeger e Koglin (2002), Schubert (2010) e Favorov (2018) esclarecem que muitos julgados tiveram desfecho negativo, denegando proteção, e sustentam que os tipos para texto têm maiores dificuldades em adentrar o regime dos direitos autorais.

No Brasil, como explicitado, não foram identificados litígios que envolvessem a contrafáçao de tipografias. A ausência de jurisprudência em nosso ordenamento jurídico cria limitações à análise em curso, pois as decisões judiciais são um elemento muito importante na caracterização da admissibilidade e do conteúdo do direito. O ponto central a destacar é que a mesma tipografia precisará preencher uma miscelânea de diferentes requisitos para adquirir proteção pelos meios de apropriabilidade descritos. Há poucos denominadores comuns.

Identificam-se práticas dissonantes também quanto ao modo de aquisição de cada meio de apropriabilidade. A proteção pelos direitos autorais no Brasil independe de registro, mas este pode ser feito, se assim o autor desejar, junto a um dos órgãos públicos encarregados da função – aquele com maior afinidade com a obra, nesse caso presumivelmente a EBA, devido à afinidade dos tipos com as obras de desenho ali registradas. Já na Alemanha a proteção pelos direitos autorais não é suscetível de registro nem mesmo o autor querendo fazê-lo, pois não há autoridades públicas investidas da função – excetua-se o registro de obras anônimas e pseudônimas unicamente para regularização de seu prazo de proteção.

Tanto o regime de proteção dos desenhos industriais na Alemanha quanto o das patentes de design nos Estados Unidos, por outro lado, condicionam a aquisição do direito ao preenchimento de determinadas formalidades perante o DPMA e o USPTO, respectivamente. Contudo, enquanto o primeiro concede o registro sem examinar os requisitos substantivos, a concessão no segundo está condicionada ao cumprimento de todos os requisitos pertinentes.

Daí resultam as diferenças no prazo de proteção, a qual passa a existir a partir da criação dos tipos nos regimes de direitos autorais brasileiro e alemão e a partir da concessão do registro ou da patente nos regimes sob a égide da propriedade industrial. Nesse sentido, cabe consignar que a concessão da patente tende a ser mais demorada, tendo em conta a necessidade de examinar substantivamente todos os requisitos de proteção.

O prazo de proteção estipulado na LDA e no *Urheberrechtsgesetz* é idêntico na duração, estendendo-se por toda a vida do autor e mais 70 anos após o seu falecimento (ou, na hipótese de coautoria, 70 anos após o falecimento do último coautor sobrevivente). Contudo, a LDA firma esse termo em relação aos direitos patrimoniais, diferente do *Urheberrechtsgesetz*, o qual determina que os direitos autorais expirem como um todo. O termo de proteção instituído pelo *Designgesetz* para os tipos é de 10 anos, mas pode atingir o máximo de 25, se prorrogado a partir do terceiro quinquênio, ao passo que a vigência da patente na forma do 35 U.S.C. resume-se a um período não renovável de 15 anos.

O efeito dessas divergências é que a proteção sobre a mesma tipografia acabaria em momentos muitos distintos em cada ordenamento jurídico. Do ponto de vista da coletividade, esse cenário gera insegurança jurídica, tendo em vista a dificuldade para qualquer usuário potencial determinar qual é o *status* da proteção dos tipos em dado momento. Já Suthersanen (1999) discriminara essa como uma das desvantagens dos direitos autorais, a qual pode muito bem dizer respeito à via registral ou patentária. Ao mesmo tempo, o fato de um determinado desenho industrial ter sido registrado não constitui prova irrefutável da validade do registro, se este foi concedido sem exame substantivo, afinal, como pondera Barcellos (2006), o referido direito nesse caso teria sido constituído de forma precária.

É importante lembrar que quando um usuário depara-se com uma tipografia na internet, por exemplo, ele ignora se ela está efetivamente protegida e/ou por quanto tempo o direito vigerá. É trabalhoso rastrear tais informações, sobretudo porque a proteção dos direitos autorais independe de formalidades, de acordo com os princípios assentados pela CUB (OMPI, 1980a). Ademais, o crescente anonimato dos designers de tipos apontado por Lipton (2009) e Kiselyova (2015) aumentam os custos de transação associados, à medida que, na ausência de uma base de dados registrais, o usuário nem mesmo saberia a quem pedir informações.

Os meios de apropriabilidade convergem ao considerar como autor, designer ou inventor a pessoa física criadora dos tipos, tendo-se observado, em todos eles, a possibilidade de coautoria. Na Alemanha, a qualificação do(s) designer(s) é meramente opcional aquando do depósito do pedido de registro; já no USPTO, é mandatória a submissão de juramento ou declaração (*oath or declaration*) do(s) inventor(es) no ato do depósito. Há também convergência quando os meios de apropriabilidade asseguram direitos aos sucessores do autor, designer ou inventor, não obstante possa haver limitações no conteúdo dos direitos assegurados.

A titularidade originária é regulada de modo até bastante similar pelos meios de apropriabilidade analisados: no regime dos direitos autorais brasileiro, o titular originário, a rigor, é o próprio autor, embora a titularidade possa caber ao empregador, se for o caso, dependendo da relação trabalhista firmada entre as partes; Chaves (1976) chega a falar em uma cessão implícita relativa à finalidade convencionada na execução da obra. Bittar (2008) elenca um rol de parâmetros que devem ser ponderados na determinação da titularidade. No regime dos direitos autorais alemão, em conformidade com a posição monista do país (DISSMANN, 2019; SUTHERSANEN, 1999; MATVEEV, 2016), a titularidade originária é investida no autor, o qual poderá licenciá-lo a título exclusivo ao empregador.

No sistema das patentes de design dos Estados Unidos, o titular originário será o inventor dos tipos. Na hipótese do depositante ser outra pessoa que não o próprio inventor (por exemplo, o cessionário), o 35 U.S.C. impõe a exigência da apresentação da cessão por escrito. O regime dos desenhos industriais registrados na Alemanha contrapõe-se aos demais, à medida que investe no empregador a titularidade originária de tipos criados pelo empregado no exercício de suas obrigações funcionais ou em observância às orientações daquele, salvo disposição contratual em contrário. É inegável a tendência destes meios de apropriabilidade privilegiar a pessoa física que concebeu a obra, o que se deve, ao menos com relação ao Brasil e à Alemanha, à influência das teorias do direito natural e de personalidade nesses países.

Os negócios jurídicos que tenham por objeto a cessão dos direitos revelam diferentes limitações em cada meio de apropriabilidade. No Brasil, apenas os direitos autorais patrimoniais podem ser cedidos, o que se explica pela posição dualista de nosso regime de proteção (SILVEIRA, 2012); já na Alemanha, os direitos autorais não são suscetíveis de cessão, em decorrência da posição monista (DISSMANN, 2019; SUTHERSANEN, 1999; MATVEEV, 2016), exceto em execução de disposição testamentária. Já direitos relativos ao desenho industrial registrado na Alemanha e patenteado nos Estados Unidos podem ser cedidos.

Por conseguinte, o titular do direito possui à sua disposição um leque específico de alternativas de negócios jurídicos dependendo do meio de apropriabilidade eleito. Por exemplo,

enquanto no Brasil o titular poderia ceder a terceiro seus direitos autorais patrimoniais sobre os tipos, o mesmo não se realizaria na Alemanha, onde só poderia celebrar contratos de licenciamento. Como esse mesmo titular poderia efetivamente ceder a terceiro os direitos adquiridos sobre os tipos registrados perante o DPMA, configurar-se-ia uma situação em que a mesma tipografia estaria protegida pelo desenho industrial registrado em nome de uma pessoa e pelos direitos autorais em nome de outra.

Quanto ao conteúdo dos direitos atribuídos ao titular, as semelhanças entre o *Designgesetz* e o 35 U.S.C. são expressivas: o primeiro outorga o direito exclusivo de usar e de impedir o uso não consentido dos tipos por terceiros (o que cobre a fabricação, oferta, colocação no mercado, importação, exportação, utilização dos tipos registrados, ou estocagem com tais propósitos); o segundo confere o direito de excluir terceiros da fabricação, uso, oferta, venda e importação dos tipos patenteados nos Estados Unidos. A principal distinção que se pode fazer é que a lei alemã, além do direito excludente, positiva o direito de uso em si que o titular detém, o que Otero Lastres (2009) qualifica como o aspecto positivo e o negativo do direito.

Por se tratar de um direito que possui aspecto negativo (*ius prohibendi*), o titular do registro de desenho industrial na Alemanha e o da patente de design nos Estados Unidos podem contestar a produção e distribuição de tipografias criadas de forma independente por terceiros, quando elas constituem reproduções ou imitações das suas, gerando o que Otero Lastres (2005; 2008; 2009) denomina “efeito de bloqueio”. Quando os efeitos do registro e da patente extinguem-se, finda com eles o aspecto negativo do direito; caso o autor, designer ou inventor também possa confiar na proteção dos direitos autorais, manterá o direito exclusivo de uso, o qual, porém, não é extensivo a criações independentes.

Em relação aos regimes de proteção dos direitos autorais brasileiro e alemão, a LDA caracteriza-o como o direito de utilizar, fruir e dispor da obra, enquanto o *Urheberrechtsgesetz* atribui o direito de explorar a obra de formas materiais e de comunicá-la ao público de formas não materiais. Dentre as faculdades de utilização, as que impactam mais diretamente o fazer tipográfico são as de reprodução e distribuição dos tipos, as quais são definidas em termos muito similares pelas legislações.

É de importância também a necessidade de autorização do titular para que adaptações ou transformações sejam realizadas nos tipos protegidos, observada em ambas as legislações. Aquilo que Lo Celso (2000) intitula “resgate” (a conversão ou tradução de uma tipografia para novas tecnologias), porquanto não se trataria de criação independente, mas de obra derivada de uma determinada tipografia anterior, se sujeita à obtenção da autorização.

Ainda na seara dos direitos autorais, verifica-se que o conteúdo dos direitos morais revela diferenças entre a LDA e o *Urheberrechtsgesetz*. Ambas as legislações atribuem o direito de inédito, de autoria e de integridade, mas na Alemanha o autor pode renunciar aos dois últimos em favor do licenciado; além disso, se o autor não pode, de boa-fé, recusar permissão a tais alterações (o que sugere um parâmetro de razoabilidade), elas são permissíveis, o que implica dizer que o licenciado poderá modificar a tipografia.

No Brasil, além dos supracitados direitos morais, que são comuns com a Alemanha, o autor tem o direito de paternidade, o direito de modificar a obra antes ou depois de utilizada, o direito de arrependimento e o direito de ter acesso a exemplar único e raro para fins de preservação e memória (este também é garantido pelo *Urheberrechtsgesetz*, mas não quanto direito moral). Nenhum desses direitos pode ser objeto de renúncia pelo autor, independente da destinação dada aos direitos patrimoniais.

Em se tratando do *Designgesetz* e do 35 U.S.C., observa-se que os direitos morais assumem a forma de um direito de nominação (o direito de ser indicado como criador da obra), com diferenças de uma legislação para outra. O *Designgesetz* só prevê a nominação do designer *vis-à-vis* o requerente ou titular nos procedimentos junto ao DPMA, dado que a sua identificação é meramente opcional no ato do depósito. Já no 35 U.S.C. a identificação do inventor é obrigatória, pois é ele que possui legitimidade para reivindicar a patente, devendo apresentar juramento ou declaração (*oath or declaration*); se o depósito é efetuado por outrem, é imprescindível o competente documento de cessão ou equivalente.

Com base no exposto, pode-se concluir que os meios de apropriabilidade cotejados têm pontos de convergência e de divergência. Considerada no todo, a conjuntura oferece inúmeros desafios aos criadores de tipografia, que precisam enfrentar as particularidades de cada ordenamento jurídico para obter a proteção de seus tipos. A gestão dos direitos é igualmente complexa, em função dos variados requisitos legais, modos de aquisição, termos de proteção e conteúdos, elementos esses que são frequentemente desconhecidos pelos designers.

A grelha comparativa do Quadro 2 demonstra a disponibilidade de cada meio de apropriabilidade discutido neste trabalho e a posição quanto ao regime de cumulação em cada país. Embora a questão da cumulação não tenha sido abordada intencionalmente, por sua complexidade extrapolar os objetivos desta pesquisa, considera-se oportuno pelo menos consignar se existe a hipótese de cumulação. A partir do que foi estudado, observa-se que a Alemanha é o único dos três países em que a cumulação de direitos poderia ocorrer, contanto que os tipos atendam os requisitos de proteção do *Designgesetz* e do *Urheberrechtsgesetz*.

É fundamental ressaltar que a jurisprudência denegou proteção a tipografias no passado, confiando que não haveria no projeto dessas obras grau de liberdade que possibilitasse ao designer fazer escolhas com conteúdo artístico. Entretanto, a mudança de jurisprudência assinalada pela Suprema Corte em 2013 é sugestiva de uma maior tolerância ao acolhimento das obras de arte aplicada sob os direitos autorais na Alemanha, de maneira que é possível que um maior número de tipografias obtenha proteção por ambos os meios de apropriabilidade.

No Brasil e nos Estados Unidos não há possibilidade de cumulação de direitos atualmente, por motivos semelhantes: regulações infralegais instituídas por INPI e USPTO, respectivamente. No Brasil, em princípio, somente os direitos autorais podem ser reivindicados como meio de apropriabilidade, se bem que resta ver como os tribunais julgarão o enquadramento dos tipos como obras de arte aplicada à luz da LDA. Nos Estados Unidos, a alternativa são as patentes de design, visto que o *copyright* não cobre a proteção dos tipos há mais de um século, fato apreciado e confirmado pela jurisprudência estadunidense.

A grelha comparativa ilustrada no Quadro 3 sumariza os pontos de convergência e divergência dos meios de apropriabilidade que teoricamente podem abrigar a proteção dos tipos no que toca aos requisitos de proteção, ao modo de aquisição do direito, ao termo de vigência, atribuição de autoria e titularidade e ao conteúdo do direito adquirido.

Quadro 2 – Meios de apropriabilidade disponíveis e regime de cumulação.

Fonte: criação do autor.

	Disponibilidade do meio de apropriabilidade	Regime de cumulação
<i>Desenho industrial</i> Brasil	Indisponível, por força da normatização do INPI	Regime de não cumulação; em princípio a proteção ocorre somente por meio dos direitos autorais
<i>Direitos autorais</i> Brasil	Disponível	
<i>Registered design</i> Alemanha	Disponível	Cumulação parcial; em princípio os tipos com suficiente grau de expressão são protegidos pelo <i>Urheberrecht</i>
<i>Urheberrecht</i> Alemanha	Disponível	
<i>Design patent</i> Estados Unidos	Disponível	Regime de não cumulação; em princípio a proteção ocorre somente pela <i>design patent</i>
<i>Copyright</i> Estados Unidos	Indisponível, por força da normatização do <i>Copyright Office</i>	

Quadro 3 – Convergências e divergências dos aspectos da proteção dos meios de apropriabilidade.
Fonte: criação do autor.

	<i>Direitos autorais</i> Brasil	<i>Registered design</i> Alemanha	<i>Urheberrecht</i> Alemanha	<i>Design patent</i> Estados Unidos
Tipificação	Obra de arte aplicada	Produto	Obra de arte aplicada	Artigo de manufatura
	Originalidade, exteriorização	Ornamentalidade, novidade, caráter singular	Criação intelectual pessoal do autor	Ornamentalidade, novidade, não obviedade, originalidade
	Proteção automática a partir da criação da obra, com possibilidade de registro	Proteção registral a partir da concessão, a qual não depende de exame substantivo	Proteção automática a partir da criação da obra, sem possibilidade de registro	Proteção patentária a partir da concessão, a qual requer exame substantivo
	70 anos contados da morte do autor ou último dos coautores	10 anos do depósito, prorrogáveis por três quinquênios	70 anos contados da morte do autor ou último dos coautores	15 anos contados da concessão da patente
	Pessoa física, admitindo-se coautoria	Pessoa física, admitindo-se coautoria	Pessoa física, admitindo-se coautoria	Pessoa física, admitindo-se coautoria
	O autor, a rigor, é o titular originário	O empregador pode ser o titular originário	O autor é o titular originário	O inventor é o titular originário
	Aspecto positivo (direito de uso)	Aspecto positivo (direito de uso) e negativo (direito de impedir o uso por terceiros)	Aspecto positivo (direito de uso)	Aspecto negativo (direito de impedir o uso por terceiros)
	Os direitos patrimoniais podem ser cedidos (posição dualista)	Passíveis de cessão	Os direitos autorais não podem ser cedidos (posição monista)	Passíveis de cessão
Direitos morais	Os direitos morais são inalienáveis e irrenunciáveis	O designer tem o direito de ser citado em determinados procedimentos	Os direitos morais são renunciáveis em certas circunstâncias	O inventor tem o direito de ser citado perante o USPTO

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tecnologia possui um impacto modificador sobre o design em geral e sobre a tipografia em particular. “Modificador” porque transforma não somente as ferramentas que o designer manipula, mas também sua percepção sobre as formas criadas. Cada uma das principais tecnologias empregadas na indústria tipográfica desde o surgimento da tipografia no Ocidente incitou os designers a trabalharem de uma determinada maneira, tendo em vista as vantagens e as limitações do ferramental escolhido. Se o metal empregado na fundição dos tipos móveis restringia em certa medida a liberdade criativa do designer, em função das limitações inerentes aos materiais e técnicas empregados, as ferramentas digitais vêm permitindo que a linguagem tipográfica seja pesquisada e desenvolvida de maneira absolutamente ímpar.

Na passagem de uma tecnologia para a outra, o ferramental utilizado no paradigma anterior vai sendo paulatinamente abandonado. Em função da frequente incompatibilidade entre a nova tecnologia e a sua predecessora, os tipos criados no paradigma anterior não podem ser diretamente reutilizados, o que leva o designer a adaptá-los à tecnologia corrente. Assim sucedeu mais recentemente quando, nos anos 1980-1990, em virtude do advento dos computadores pessoais e dos programas de editoração eletrônica, o designer adaptou para a forma digital tipos existentes somente em formato físico (por exemplo, em madeira, metal ou filme). Esse retorno ao passado é um elemento característico da produção tipográfica.

Historicamente a introdução de novas tecnologias na tipografia é associada a relatos de entrada de novos criadores no mercado e aumento da produção de tipos, não raro com alguma perda de qualidade do produto final, devido à falta de especialização de muitos desses novos criadores. Embora seja complexo determinar quantas tipografias foram criadas ao longo da história, estimativas sugerem crescimento considerável desde o século XV, com incrementos substanciais desde o final do século passado.

Com a afluência de novos criadores ao mercado e com o seu crescente anonimato, os códigos de ética que pautavam as relações profissionais passam por um processo de erosão. A facilidade de cópia trazida pela tecnologia e a dificuldade de identificar utilizações não autorizadas de tipos disponibilizados *on-line* agravam a deterioração do controle do designer sobre a sua criação. A consequência mais direta dessa conjuntura é que ela propicia a discussão sobre outros meios de apropriabilidade, notadamente os mecanismos legais de proteção.

Dentre os diversos institutos que integram a propriedade intelectual, dois são os aptos a conferir proteção sobre a *forma* de uma criação: os desenhos industriais e os direitos auto-

rais. Enquanto os desenhos industriais protegem a forma plástica ornamental de um objeto ou o conjunto ornamental de linhas e cores passível de aplicação em um produto, os direitos autorais tutelam obras literárias, artísticas e científicas em sua forma de expressão. Os primeiros visam à diferenciação do produto no mercado, por meio de uma forma nova e original; os segundos originam-se do desejo de autoexpressão da pessoa criadora.

O problema ultrapassa a alocação dos tipos junto a determinado meio de apropriabilidade: uma vez disponibilizados *on-line*, eles podem ser utilizados por qualquer pessoa com acesso à internet, independente da localização geográfica. Por mais que a maioria dos países possua um sistema de propriedade intelectual nacional, tal não clarifica a incidência da proteção dos tipos: os desenhos industriais baseiam-se no princípio da territorialidade, ao passo que os direitos autorais possuem diversas nuances de país para país, o que torna muito complexo prever como outros ordenamentos jurídicos efetivamente recepcionam a criação em questão.

Ao mesmo tempo, as principais convenções internacionais às quais a maioria dos países vinculam-se nada dispõem explicitamente quanto à tipografia. O único tratado específico – o Acordo de Viena para a Proteção de Tipografias e seu Depósito Internacional – não está em vigor, porque lhe falta o número mínimo de cinco ratificações; na verdade, mesmo que já tivesse alcançado, ainda seria um tratado de pouca expressão, devido ao baixo número de adesões, e afinal não produziria efeitos vinculantes nos demais países. Para responder se os tipos são protegidos, é inevitável que se proceda a uma análise caso a caso, a partir das legislações de propriedade industrial e direitos autorais dos países de interesse.

A fim de atenuar as lacunas na doutrina, o presente trabalhou buscou identificar quais são os meios de apropriabilidade disponíveis à proteção dos tipos no Brasil, na Alemanha e nos Estados Unidos, detendo-se especificamente nos regimes de proteção dos desenhos industriais e direitos autorais, que, como explicado, propiciam proteção de *forma*. Partindo-se do entendimento de que o desenho industrial tem *função ornamental* e os direitos autorais possuem *função expressiva*, constata-se que os tipos guardam maior afinidade com a segunda, não obstante se reconheça que os tipos decorativos podem se prestar a ornamentar um produto.

Do ponto de vista do designer, a proteção dos tipos nos três ordenamentos jurídicos investigados demanda um extenso arcabouço teórico-conceitual, à medida que cada regime de proteção impõe em cada país condições de proteção muito diversas. Daí resulta que a mesma tipografia precisará preencher os requisitos de proteção próprios de cada legislação, os quais apresentam muitas divergências entre si. Se a proteção concretiza-se, o conteúdo do direito é igualmente diversificado, de acordo com as faculdades morais e patrimoniais concedidas ao autor em cada caso. Logo se nota que são poucos os denominadores comuns.

A gestão desse rol de direitos é complexa, especialmente em sua interface com interesses difusos de outros atores – empregadores ou contratantes, titulares do direito (quando o autor cede ou licencia sua criação), entidades de representação (em particular quanto aos direitos autorais) e usuários finais, para destacar os mais importantes. Se o presente estudo diminuiu a assimetria de informações a respeito dos meios de apropriabilidade disponíveis para os tipos, muito ainda há a ser desvendado nessa seara, em face da lacuna observada na doutrina e na jurisprudência nacionais – e em certa medida na estrangeira e na internacional.

Sem dúvidas é necessário aprofundar a compreensão da identificação dos tipos com a função ornamental típica do desenho industrial e com a função expressiva inerente aos direitos autorais, pois isso permitirá inferir com mais clareza em que medida cada meio de apropriabilidade pode proteger tais criações. É possível que outros meios de apropriabilidade estejam sendo empregados pelos designers para assegurar o retorno financeiro desejado, mas essa hipótese requer investigações posteriores, dado que o presente estudo deteve-se unicamente nos mecanismos legais de proteção.

No que se refere em particular ao contexto brasileiro, o número escasso de registros de desenho industrial de tipos e a aparente ausência de litígios envolvendo direitos autorais sobre a matéria levam a crer que os mecanismos legais de proteção não estão sendo utilizados pelos designers nacionais. Pode-se aventar que a tipografia insira-se aqui num espaço negativo da propriedade intelectual, ou seja, num espaço que não depende diretamente da regulação legal para manutenção de condutas éticas ou para incentivo à produção criativa. Considera-se fundamental esmiuçá-la em que medida os códigos de ética pautam as relações profissionais no mercado tipográfico brasileiro; em sua ausência, é preciso identificar e descrever o(s) elemento(s) que exerce(m) papel regulador.

Por fim, a definição ultrapassada de desenho industrial encontrada na LPI merece ser repensada, especialmente à luz da riqueza e complexidade do design brasileiro contemporâneo. Reduzir o desenho industrial a formas de objetos e a conjuntos de linhas e cores é ignorar a capacidade que esta área possui de fornecer soluções para numerosas dimensões da vida humana. É tempo de prestar maior atenção ao design brasileiro e de reformular o que se deseja proteger como desenho industrial no Brasil.

Como se nota, ainda há um vasto elenco de perguntas deixadas em aberto, as quais deverão ser enfrentadas e respondidas por estudos posteriores. Logicamente o presente estudo não almejou esgotar o assunto, mas antes fornecer maior familiaridade com a questão de pesquisa, a qual é relativamente nova no Brasil. Quanto mais se destrincharem as inúmeras vari-

áveis que influenciam a proteção dos tipos nos diversos ordenamentos jurídicos, em melhores condições estará o designer.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Rafael Salomão Safe Romano. Os direitos autorais na arte da tipografia. **Revista da ABPI**, n. 136, maio/jun. 2015, p. 49-54.

ALVES, Marco A. Souza; PONTES, Leonardo Machado. O direito de autor como um direito de propriedade: um estudo histórico da origem do copyright e do droit d'auteur. In: Congresso Nacional do CONPEDI, XVIII, 2009, São Paulo. **Anais...** Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/Anais/sao_paulo/2535.pdf. Acesso em: 4 dez. 2020.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Tipografia**. Tradução técnica: Priscila Lena Farias. Porto Alegre: Bookman, 2011, 184 p.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. 640 p.

ARAUJO, Genilda Oliveira; MAGER, Gabriela Botelho. Contribuições da Nova Tipografia e do Estilo Internacional para a hierarquização visual da informação. **Revista Brasileira de Design da Informação**, São Paulo, v. 13, n. 2, 2016, p. 119-142. ISSN 1808-5377. Disponível em: <https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/485>. Acesso em: 27 nov. 2021.

ASCENSÃO, José de Oliveira. A recente lei brasileira dos direitos autorais comparada com os novos tratados da OMPI. **Revista da ABPI**, n. 42, set./out. 1999, p. 13-29.

_____. As funções da marca e os descritores (metatags) na internet. **Estudos de direito do consumidor**, vol. 4, n. 1, p. 99-120.

_____. Direito de autor e liberdade de criação. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFC**, 2, vol. 33, jul./dez. 2013, p. 287-310.

_____. Direito de autor sem autor e sem obra. Separata do Boletim da Faculdade de Direito: Separata de Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Castanheira Neves. **Stvdia Iridica**, v. 2, n. 91, Coimbra, 2008, pp. 87-108.

_____. Sistemas atuais de direito. **Revista da Faculdade de Direito**, n. 17, 1976, p. 7-32. Disponível em: <https://revista.direito.ufmg.br/index.php/revista/article/view/763>. Acesso em: 8 out. 2021.

ASSION, Anja. **Schriften – wie sind sie rechtlich geschützt?** 7 set. 2009. Disponível em: <https://www.telemedicus.info/schriften-wie-sind-sie-rechtlich-geschuetzt/>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BAE, Mimi; MIN, Jihye; RYU, Grami; LEE, Yongdeok; LEE, Eunhye. **Typeface**. Depositante: LG ELECTRONICS INC. US D867,442 S. Depósito: 22 mar. 2018. Concessão: 19 nov. 2019.

BARBOSA, A. L. Figueira. **Sobre a propriedade do trabalho intelectual: uma perspectiva crítica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999, pp. 212-246.

BARBOSA, Denis Borges. **Atos Internacionais Relativos À Propriedade Industrial**. 1980. Disponível em: <https://www.dbba.com.br/wp-content/uploads/atos-internacionais-relativos-propriedade-industrial-1980.pdf>. Acesso em: 11 out. 2021.

_____. **Da nossa proposta de mudança das normas brasileiras relativas aos desenhos industriais**. 2010. Disponível em: http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/proposta_mudanca_normas_brasileiras_di.pdf. Acesso em: 19 abr. 2020.

_____. Da ornamentalidade e acessoriedade como características do desenho industrial. **PIDCC**, Aracaju, ano III, n. 6, p.308-327, jun. 2014.

_____. **Imagens de personagens ficcionais apostos a produtos têxteis como objeto de proteção pela lei autoral**. 2012. Disponível em: http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/personagens_produtos_texteis.pdf. Acesso em: 25 nov. 2020.

_____. **Tratado da propriedade intelectual**. Tomo IV. 2. ed. 2. tiragem. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019. 593 p.

BARBOSA, Denis Borges; ARRUDA, Mauro Fernando Maria. **Sobre a propriedade intelectual**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Economia, 1990. Disponível em: <http://denisbarbosa.addr.com/Sobre%20a%20Propriedade%20Intelectual.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2020.

BARBOSA, Denis Borges; BARBOSA, Ana Beatriz Nunes. Direitos autorais e TRIPS. **Música em contexto**, Brasília, n. 1, 2011, p. 115-150.

BARBOSA, Denis Borges; GRAU-KUNTZ, Karin; BARBOSA, Ana Beatriz Nunes. **A propriedade intelectual na construção dos tribunais constitucionais**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2009.

BARBOSA, Rui. **O desenho e a arte industrial**. Discurso pronunciado no Liceu de Artes e Ofícios em 23 de novembro de 1882. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1948. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/jspui/handle/20.500.11997/16278>. Acesso em: 8 out. 2021.

BARCELLOS, Milton Lucídio Leão. **As bases jurídicas da propriedade industrial e sua interpretação**. 2006. 163 p. Dissertação (Mestrado – Pós-Graduação da Faculdade de Direito). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BARDEHLE PAGENBERG. **Designschutz in Europa**. Munique, Alemanha, jul. 2018, 18 p.

BARROCA, Tiago Neder. Direito e tipografia: breve incursão sobre o tratamento jurídico das fontes pelo direito brasileiro. **Revista da ABPI**, n. 93, mar./abr. 2008, p. 23-34.

BASSO, Maristela. As exceções e limitações aos direitos do autor e a observância da regra do teste dos três passos (three-step-test). **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, v. 102, p. 493 - 503, jan./dez. 2007.

BECKERMAN-RODAU, Andrew. The problem with intellectual property rights: subject matter expansion. **Yale Journal of Law and Technology**, 1., vol. 13, 2011, p. 36-89. Disponível em: <https://digitalcommons.law.yale.edu/yjolt/vol13/iss1/2/>. Acesso em: 1 dez. 2020.

BEGER, Gabriele. Copyright law in the European Union, with special reference to Germany. **Library Review**, Emerald Group Publishing Limited, vol. 54, no. 2, 2005, pp. 119-132, DOI 10.1108/00242530510583066.

BENFICA, Lucas. **Sobre tipos para leitura**. 2015. Disponível em: <https://designculture.com.br/sobre-tipos-para-leitura>. Acesso em: 7 mar. 2022.

BERTRAND, André R. La typographie et la loi. **Cahiers GUTenberg**, n. 8, 1991, p. 10-19. Disponível em: http://cahiers.gutenberg.eu.org/item?id=CG_1991_8_10_0. Acesso em: 14 maio 2021.

BIGELOW, Charles. Notes on typeface protection. **TUGboat**, v. 7, n. 3, 1986, p. 146-151. Disponível em: <https://www.tug.org/TUGboat/tb07-3/tb16bigelow.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

_____. **Font wars note 31**: a working paper. Additional notes for Font Wars, Parts 1 and 2. 2020. Disponível em: <https://history.computer.org/annals/dtp/fw/fontwars-note31.pdf>. Acesso em: 8 maio 2021.

BIGELOW, Charles A.; HOLMES, Kris. A. **Lucia Casual Typeface**. Depositante: Bigelow & Holmes Inc., Atherton, Calif. Des. 373,374. Depósito: 15 mar. 1994. Concessão: 3 set. 1996.

BIGELOW, Charles; SEYBOLD, Jonathan. Technology and the aesthetics of type. Maintaining the tradition in the age of electronics. **The Seybold Report**, v. 10, n. 24, 1981, p. 3-16. Disponível em: <https://bigelowandholmes.typepad.com/bigelow-holmes/2015/06/digital-type-archaeology-12.html>. Acesso em: 1 maio 2021.

BITTAR, Carlos A. **Direito de autor**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Direito de autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **Direito de autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BLANK, Valentin. **Schutz typographischer Schriftzeichen und Schriften im schweizerischen Immaterialgüter- und Lauterkeitsrecht**. Berna, 1999. Disponível em: <http://www.vblank.ch/articles/font-protection/Schriftschutz.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BRAEGELMANN, Tom. Copyright law in and under the Constitution: the Constitutional scope and limits to copyright law in the United States in comparison with the scope and limits imposed by Constitutional and European Law on copyright law in Germany. In: **Cardoso Arts & Entertainment**, v. 27, 2009, p. 99-144.

BRANCO JÚNIOR, Sérgio Vieira. **Direitos autorais na internet e o uso de obras alheias**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2007.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, 5 de outubro de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 21 abr. 2021.

_____. Decreto nº 75.572, de 8 de abril 1975. Promulga a Convenção de Paris para a Proteção da Propriedade industrial revisão de Estocolmo, 1967. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-75572-8-abril-1975-424105-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 4 ago. 2020.

_____. Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994. Promulgo a Ata Final que Incorpora os Resultados da Rodada Uruguai de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT. Brasília, Distrito Federal, 30 de dezembro de 1994. Disponível em: <https://www.gov.br/inpi/pt-br/backup/legislacao-1/27-trips-portugues1.pdf>. Acesso em: 9 out. 2021.

_____. Lei nº 5.772, de 21 de dezembro de 1971. Institui o Código da Propriedade Industrial, e dá outras providências. Brasília, Distrito Federal, 1971. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15772.htm. Acesso em: 30 nov. 2021.

_____. Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Brasília, Distrito Federal, 1973. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15988.htm. Acesso em: 19 fev. 2020.

_____. Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996. Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial. Brasília, Distrito Federal, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19279.htm. Acesso em: 30 jan. 2020.

_____. Lei nº 9.456, de 25 de abril de 1997. Institui a Lei de Proteção de Cultivares e dá outras providências. Brasília, Distrito Federal, 1997. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19456.htm. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. Lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências. Brasília, Distrito Federal, 1998a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9609.htm. Acesso em: 23 abr. 2020.

_____. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, Distrito Federal, 1998b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 30 jan. 2020.

_____. Lei nº 11.484, de 31 de maio de 2007. Dispõe sobre os incentivos às indústrias de equipamentos para TV Digital e de componentes eletrônicos semicondutores e sobre a proteção à propriedade intelectual das topografias de circuitos integrados, instituindo o Programa de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Indústria de Semicondutores – PADIS e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Indústria de Equipamentos para a TV Digital – PATVD; altera a Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993; e revoga o art. 26 da Lei nº 11.196, de 21 de novembro de 2005. Brasília, Distrito Federal, 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2007/lei/111484.htm. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. Lei nº 13.123, de 20 de maio de 2015. Regulamenta o inciso II do § 1º e o § 4º do art. 225 da Constituição Federal, o Artigo 1, a alínea j do Artigo 8, a alínea c do Artigo 10, o Artigo 15 e os §§ 3º e 4º do Artigo 16 da Convenção sobre Diversidade Biológica, promulgada pelo Decreto nº 2.519, de 16 de março de 1998; dispõe sobre o acesso ao patrimônio genético, sobre a proteção e o acesso ao conhecimento tradicional associado e sobre a repartição de benefícios para conservação e uso sustentável da biodiversidade; revoga a Medida Provisória nº 2.186-16, de 23 de agosto de 2001; e dá outras providências. Brasília, Distrito Federal, 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2015/lei/l13123.htm. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. Superior Tribunal de Justiça (Quarta Turma). Agravo interno no agravo interno no agravo em recurso especial 2015/0222121-3. Lei 9.610/1998. Direito autoral e processual civil. Admissibilidade do recurso especial. Inexistência de óbices. Fotografia. Obra intelectual protegida. Art. 7º, VII, da Lei 9.610/98. Agravante: Sá Correio Braziliense. Agravado: Cláudio Alves Pereira; Distrito Federal. Relator: Ministro Raul Araújo, 28 de março de 2019. Revista do STJ, vol. 254, p. 757, 2019.

_____. Superior Tribunal de Justiça (Quarta Turma). Recurso Especial 1997/0014764-9. Lei 5.988/1973 e Código Civil de 1916. Direito civil. Direito autoral. Fotografia. Publicação sem autorização. Impossibilidade. Obra criada na constância do contrato de trabalho. Direito de cessão exclusivo do autor. Aplicação do hoje revogado art. 649, CC. Dano moral. Violação do direito. Parcela devida. Dano material. Prejuízo caracterizado. Apuração. Liquidação por arbitramento. Recurso acolhido. Relator: Ministro Sálvio de Figueiredo Teixeira, 26 de outubro de 1999. Revista do STJ, vol. 135, p. 384, 1999.

_____. Superior Tribunal de Justiça (Terceira Turma). Recurso Especial 2003/0208381-6. Lei 9.609/1998, 9.610/1998, Constituição Federal de 1988. Direito civil. Direito autoral. Fotografia. Publicação sem autorização. Impossibilidade. Obra criada na constância do contrato de trabalho. Direito de cessão exclusivo do autor. Inteligência dos arts. 30, da Lei 5.988/73 e 28, da Lei 9.610/98. Dano moral. Violação do direito. Parcela devida. Direitos autorais. Indenização. Relator: Ministro Antônio de Pádua Ribeiro, 17 de março de 2005. Revista do STJ, vol. 192, p. 382, 2005.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. Versão 3.0. Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 428 p.

BUNDESGERICHTSHOF. BGH. **I ZR 143/12**. Geburtstagszug. Karlsruhe, 13 nov. 2013. Disponível em: <https://openjur.de/u/657147.html>. Acesso em: 12 set. 2021.

BUNDESMINISTERIUMS DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ. Designgesetz. Act on the Legal Protection of Designs. Design Act as published on 24 February 2014 and as last amended on 17 July 2017. **Bundesgesetzblatt**, Bonn, I, n. 49, p. 2541, 24 jul. 2017. Disponível em: https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_geschmmg/print_englisch_geschmmg.html. Acesso em: 22 maio 2021.

_____. Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte. Act on Copyright and Related Rights (Urheberrechtsgesetz – UrhG). Copyright Act of 9 September 1965 as last amended by Article 1 of the Act of 28 November 2018. **Bundesgesetzblatt**, Bonn, I, n. 40, p. 2014, 28 nov. 2018. Disponível em: <https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/>. Acesso em: 22 maio 2021.

_____. Gesetz zum Wiener Abkommen vom 12. Juni 1973 über den Schutz typographischer Schriftzeichen und ihre internationale Hinterlegung (Schriftzeichengesetz). **Bundesgesetzblatt**, Bonn, II, n. 19, p. 382, 6 jul. 1981. Disponível em: <http://www.gesetze-im-internet.de/schrzabkg/BJNR203820981.html>. Acesso em: 22 jun. 2021.

_____. Gesetz zur Anpassung des Urheberrechts na die Erfordernisse des digitalen Binnenmarktes. 31 maio 2021. **Bundesgesetzblatt**, Bonn, I, n. 27, 4 jun. 2021. Disponível em: https://www.bmjjv.de/SharedDocs/Gesetzgebungsverfahren/Dokumente/BgbI_UrhDaG.pdf?blob=publicationFile&v=2. Acesso em: 12 ago. 2021.

_____. Verordnung zur Ausführung des Designgesetzes (Designverordnung – DesignV). 2 jan. 2014. Atualizado em: 12 dez. 2018. **Bundesgesetzblatt**, Bonn, I, n. 46, 19 dez. 2018. Disponível em: <https://www.gesetze-im-internet.de/designv/BJNR001810014.html>. Acesso em: 21 jun. 2021.

CABELLO, Mario F. Benito; LEYVA, M^a José Sánchez. Cómo grita la tipografía: procesos de mediación cultural y condición de lo visible, **Doxa Comunicación**, 28, pp. 133-150, 2019.

CARANI, Christopher V.; MAX, Theodore C.; ZERBO, Julie. Navigating separability after Star Athletica: applying the new test reassessing protecting aesthetics, implications for the fashion industry to product design. In: **CLE webinar with Q&A**. 9 maio 2017. Disponível em: <http://media.straffordpub.com/products/navigating-separability-after-star-athletica-applying-the-new-test-2017-05-09/presentation.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2021.

CARDOSO, Nuno Vale. **Tipografia, personagens, tecnologia e história**. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, julho de 2008. Trabalho de síntese elaborado no âmbito da prestação de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/39574/3/ULFBA_TES302_2.pdf. Acesso em: 9 maio 2020.

CARROLL, Terrence J. Protection for typeface designs: a copyright proposal. 1994. **Santa Clara High Technology Law Journal**, vol. 10. n. 1, 2012, p. 139-194.

CARVALHO, Nuno Tomaz Pires. **A estrutura dos sistemas de patentes e de marcas: passado, presente e futuro**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009.

CERQUEIRA, João da Gama. **Tratado da propriedade industrial**. 2 ed. Revisada e atualizada por Luiz Gonzaga do Rio Verde, João Casimiro Costa Neto. São Paulo: Ed. RT, 1982.

_____. **Tratado da propriedade industrial**: da propriedade industrial e do objeto dos direitos. 3. ed. Atualizado por Newton Silveira e Denis Borges Barbosa. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

CHAVES, Antônio. As obras de arte aplicada no direito brasileiro. **Revista de informação legislativa**, v. 21, n. 83, jul./set. 1984, p. 401-410. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/181519>. Acesso em: 11 out. 2021.

CLAIR, Kate. **Manual de tipografia**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

CLAIR, Kate; BUSIC-SNYDER, Cynthia. **Manual de tipografia**: a história, a técnica e a arte. 2. ed. Tradução: Joaquim da Fonseca. São Paulo: Bookman, 2009.

COLES, Stephen. **The last time the US considered copyright protection for typefaces**. 7 out. 2018. Disponível em: <https://typographica.org/on-typography/copyright-protection-of-typefaces/>. Acesso em: 29 abr. 2021.

COOK, Trevor. The cumulative protection of designs in the European Union and the role in such protection of copyright. Dez. 2012. **Journal of Intellectual Property Rights**, v. 18, jan. 2013, pp. 83-87.

CORREA, Eduardo; PARDINI, Felipe. **Composição tipográfica, fotocomposição e tipografia digital**: Hermann Zapf. São Paulo: Editora Leitura, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/flpardini/docs/ferlauts>. Acesso em: 14 maio 2020.

COSTA, Alessandro Ferreira; ALVES, Deborah Pereira; MARTINS, Gabriela Reis Chaves; SILVA, Ivone Gomes; GOMES, Thaís Mendes. Tipografia: panorama evolutivo, históricos e tecnológico. **Revista Tecnologia e Sociedade**, v. 5., n. 9, 2009. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/2541>. Acesso em: 26 abr. 2020.

CZELUSNIAK, Vivian Amaro; DERGINT, Dario Eduardo Amaral. Direito de propriedade Intelectual sobre tipografia: caso da Hi Technologies. In: Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, 4. 2010. Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Fundação Boiteux, 2010. 102 p.

DEUTSCHER BUNDESTAG. **Lei Fundamental da República Federal da Alemanha**. 23 de maio de 1949. Última atualização em 28 de março de 2019. Tradutor: Assis Mendonça.

Revisor jurídico: Urbano Carvelli. Disponível em: <https://www.btg-bestellservice.de/pdf/80208000.pdf>. Acesso em: 22 maio 2021.

_____. Gesetz zum Wiener Abkommen vom 12. Juli 1973 über den Schutz typographischer Schriftzeichen und ihre internationale Hinterlegung (Schriftzeichengesetz). 6 jul. 1981. **Bundesgesetzblatt**, II, n. 19, Bonn, 8 jul. 1981. Disponível em: http://www.bgb.de/xaver/bgb/start.xav?startbk=Bundesanzeiger_BGBI&jumpTo=bgb1281019.pdf. Acesso em: 1 jul. 2021.

_____. Gesetz zur Bereinigung von Kostenregelungen auf dem Gebiet des geistigen Eigentums*). **Bundesgesetzblatt**, I, n. 69, Bonn, 19 dez. 2001. Disponível em: http://www.bgb.de/xaver/bgb/start.xav?startbk=Bundesanzeiger_BGBI&jumpTo=bgb1101s3656.pdf. Acesso em: 18 nov. 2021.

_____. Gesetz zur Reform des Geschmacksmusterrechts (Geschmacksmusterreformgesetz). 12 mar. 2004. **Bundesgesetzblatt**, I, n. 11, Bonn, 18 mar. 2004. Disponível em: http://www.bgb.de/xaver/bgb/start.xav?startbk=Bundesanzeiger_BGBI&jumpTo=bgb1104s0390.pdf. Acesso em: 1 jul. 2021.

DEUTSCHES PATENT- UND MARKENAMT. DPMA. **Information for design applicants**. DPMA: Munique, mar. 2021. Disponível em: https://www.deutsches-patentamt.de/docs/english/formulare/designs_eng/r5704_1.pdf. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Monitoring registers with DPMAkurier**. DPMA: Munique, nov. 2019. Disponível em: https://www.dpma.de/docs/english/broschueren_eng/dpmaregister_engl.pdf. Acesso em: 14 out. 2021.

DIA CRÍTICO. **DiaCrítico 26 – Manoel dos Santos & Fabio Haag – Registro e licenciamento de fontes**. Transmissão ao vivo. 24 ago. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/onMTjMO43vs>. Acesso em: 1 abr. 2021.

DIAZ, José Roberto Herrera. Ownership of copyright in works created in employment relationships: comparative study of the laws of Colombia, Germany and the United States of America. **Revista La Propiedad Inmaterial**, n. 14, 2010, p. 91-139.

DISSMANN, Annika. **Der Schutz von Produktgestaltungen im Design-, Urheber-, Lauterkeits- und Markenrecht**. Baden-Baden: Tectum, 2019, 230 p.

DORESTE, César. **Panorama cuantitativo de la tipografía latinoamericana**: Bienal Tipos Latinos (2012-2014-2016). 2016. 143 f. Dissertação (Máster Universitari en Tipografía Avanzada). EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona, Barcelona, 2016.

DOSI, G. Technological paradigms and technological trajectories: a suggested interpretation of the determinants and directions of technical change. **Research Policy**, vol. 11, p. 147-162, 1982.

DREIER, Thomas. Limitations: The Centerpiece of Copyright in Distress. **JIPITEC**, n. 1, 2010, p. 50-54.

EBERSBACH, Kristin. **Design examination**. Mensagem recebida por thms.mariani@gmail.com em 1 jul. 2021.

EDRICH, Matthias M. **Typeface protection**: an overview of contemporary laws protecting the works of typeface and font designers. 2005. Disponível em: http://www.edrich.us/files/own/Is_Typeface-Protection.pdf. Acesso em: 29 abr. 2021.

ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFRJ. EBA. **Buscas**. Rio de Janeiro, c2020. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/buscas/>. Acesso em: 12 out. 2021.

_____. **Direito Autoral – Tipografia**. Mensagem recebida por thms.mariani@gmail.com em 5-8 fev. 2021.

ESCOLA NACIONAL DE ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA (Brasil). ENAP. **Noções Gerais de Direitos Autorais**. Brasília, 2015. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/handle/1/3047>. Acesso em: 12 jan. 2020.

EUROPEAN COURT REPORTS. **Acórdão do Tribunal de Justiça (Quarta Seção)**. Processo C-5/08. 16 jul. 2009. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:62008CJ0005&from=en>. Acesso em: 4 jan. 2022.

EUROPEAN PARLIAMENTARY RESEARCH SERVICE (EPRS). **Copyright Law in the EU**: Salient features of copyright law across the EU Member States. Bruxelas: European Union, 2018. 424 p.

EUROPEAN UNION. Council Regulation (EC) nº 6/2002 of 12 December 2001 on Community designs. **Official Journal of the European Communities**, Bruxelas, 5 jan. 2002. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=celex%3A32002R0006>. Acesso em: 30 jun. 2021.

_____. Diretiva 98/71/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 13 de outubro de 1998 relativa à proteção legal de desenhos e modelos. **Jornal Oficial das Comunidades Europeias**, Luxemburgo, 28 out. 1998. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A31998L0071>. Acesso em: 4 jun. 2021.

_____. Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 22 de maio de 2001 relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação. **Jornal Oficial das Comunidades Europeias**, 22 jun. 2001. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=celex%3A32001L0029>. Acesso em: 9 jun. 2021.

_____. Diretiva 2009/24/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 23 de abril de 2009, relativa à proteção jurídica dos programas de computador. **Jornal Oficial das Comunidades**

Europeias, 5 maio 2009. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/LSU/?uri=CELEX:32009L0024>. Acesso em: 28 jul. 2021.

_____. Diretiva 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho de 17 de abril de 2019 relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e que altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE. **Jornal Oficial das Comunidades Europeias**, 17 maio 2019. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A32019L0790>. Acesso em: 27 jul. 2021.

EVANS, Emily N. Fonts, typefaces, and IP protection: getting to just right. **Journal of Intellectual Property Law**, University of Georgia Law, 2, vol. 21, abr. 2014. Disponível em: <https://digitalcommons.law.uga.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1030&context=jipl>. Acesso em: 28 nov. 2020.

FARIAS, Priscila Lena. **Estudos sobre tipografia**: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas. Tese de Livre-Docência, jul. 2016.

_____. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 6, 2004, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FAAP, 2004. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4626110/mod_resource/content/1/FARIAS-NomenclaturaTipo.pdf. Acesso em: 11 mar. 2020.

_____. **Tipografia digital**: o impacto das novas tecnologias. Teresópolis: 2AB, 2013. 154 p.

FAVOROV, Petr. **Letter of the law**. 6 ago. 2018. Disponível em: https://type.today/en/journal/intellectual_property_favorov. Acesso em: 29 abr. 2021.

FELICI, James. **The complete manual of typography**: a guide to setting perfect type. Berkeley: Peachpit Press, 2012.

FONSECA, Joaquim. **Tipografia e design gráfico**: design e produção de impressos e livros. Porto Alegre: Bookman, 2008.

FONSECA, Suzana Valladares. **A tradição do moderno**: uma reaproximação com valores fundamentais do design gráfico a partir de Jan Tschichold e Emil Ruder. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FREEMAN, Christopher; PEREZ, Carlota. Structural crisis of adjustment, business cycles and investment behaviour. In: DOSI, G. et al. (eds.) **Technical Change and Economic Theory**. London: Pinter Publishers, 1988.

FRY, Blake. Why typefaces proliferate without copyright protection. **Journal on Telecommunications and High Technology Law**, v. 8. 2010, p. 425-490.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. FGV. **Direitos autorais em reforma**. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getúlio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV, 2011. 122 p.

GEIGER, Christophe. Promovendo criatividade através das limitações de direitos autorais: reflexões acerca do conceito de exclusividade na lei de direitos autorais. **Revista Eletrônica do IBPI**, n. 8, 2013. Disponível em: <https://ibpieuropa.org/book/388>. Acesso em: 19 nov. 2021.

GERMAN PATENT AND TRADE MARK OFFICE. DPMA. **Register of Anonymous and Pseudonymous Works**. 20 out. 2020. Disponível em: https://www.dpma.de/english/our_office/about_us/further_duties/cmos_copyright/anonymous_pseudonymous_works/index.html. Acesso em: 14 jul. 2021.

GERVAIS, Daniel J. Making copyright whole: a principled approach to copyright exceptions and limitations. **Law & Technology Journal**, vol. 5, n. 1-2, 2008, 41 p. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1825342. Acesso em: 16 nov. 2021.

GHIDINI, Gustavo. **Cumulation of copyright with registration protection of products of industrial design**: an alternative proposal. Roma: University of Milan, Luiss University, School of Law, 11 mar. 2016. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2746364>.

GINSBURG, Jane C. A tale of two copyrights: literary property in revolutionary France and America. **Tulane Law Review**. Columbia Law School, vol. 64, n. 5, 1990. Disponível em: https://scholarship.law.columbia.edu/faculty_scholarship/620/. Acesso em: 17 jan. 2020.

GOLDMANN, Bettina C. New law on copyright contracts in Germany. **The Computer & Internet Lawyer**, Aspen Publishers, Inc., vol. 19. n. 9, set. 2002.

GOMES, Ricardo Esteves. **O design brasileiro de tipos digitais**: elementos que se articulam na formação de uma prática profissional. 2010. 211 p. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Design). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2010.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GORE, Jessica. **A type of theft**. 25 fev. 2021. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3792393. Acesso em: 8 maio 2021.

GOTTSCHALL, Edward. The state of the art in typeface design protection. **Visible Language**, v. 19. n. 1, p. 149-163, 1985.

GRAHAM, Lisa Marie. Typography and graphic arts technology: a discourse of selected historical interrelationships. Tese (Doutorado – Mestrado em Fine Arts, Departamento de Arte e Department: Art and Design). Universidade do Estado de Iowa, Ames, 1992.

GRAU-KUNTZ, Karin. Domínio público e direito de autor: do requisito da originalidade como contribuição reflexivo-transformadora. **Revista Eletrônica do IBPI**, n. 6, 2012, p. 5-67. 63 p. Disponível em: <https://ibpieuropa.org/book/revista-eletronica-do-ibpi-nr-6>. Acesso em: 21 set. 2021.

_____; Jusnaturalismo e propriedade intelectual. **Revista da ABPI**, n. 100, maio/jun. 2009, p. 7-13.

GRAY, Brian W. **Industrial design rights**: an international perspective. 3. ed. Kluwer Law International B.V.: Alphen aan den Rijn (Países Baixos), 2020. ISBN: 9789403525549.

GRIFFITHS, Jonathan; GEIGER, Christophe; SENFTLEBEN, Martin; XALABARDER, Raquel; B'ENTLY, Lionel A. F.; DERCLAYE, Estelle; DINWOODIE, Graeme B.; DREIER, Thomas; DUSOLLIER, Severine; HILTY, Reto; HUGENHOLTZ, P. Bernt; JANSSENS, Marie-Christine; KRETSCHMER, Martin; METZGER, Axel; PEUKERT, Alexander; RICOLFI, Marco; ROGNSTAD, Ole Andreas; STROWEL, Alain M. **Limitations and Exceptions as Key Elements of the Legal Framework for Copyright in the European Union**: Opinion on the Judgment of the CJEU in Case C-201/13 Deckmyn. 15 fev. 2015. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2564772. Acesso em: 16 nov. 2021.

GRIFFITHS, Hugh. Overview of Developments in Europe on Industrial Design Protection. **Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal**, vol. 4, n. 1, 1993, p. 359-371. Transcrição da palestra ministrada na Fordham Conference on International Intellectual Property Law and Policy, na Fordham University School of Law, Nova York (NY), Estados Unidos da América, 15-16 abr. 1993.

GROOT, Lucas Adrianus Wihelmus de. **Configuração aplicada a fonte de caracteres**. Depositante: Microsoft Corporation. Procurador: Di Blasi, Parente, S. G. & Associados. BR n. DI6400962-9. Depósito: 24 mar. 2004. Concessão: 8 jun. 2004.

GROVES, Peter J. Copyright in digitized typography. **Computer Law & Security Review**, vol. 8, n. 3, maio/jun. 1992, p. 125-129. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/026736499290054D>. Acesso em: 27 nov. 2021.

GUEDES, João Miguel de Magalhães. Breves considerações sobre o direito de autor e o domínio público. **Revista da Ordem dos Advogados**, Lisboa, Portugal, ano 42, maio-ago. 1982, p. 489-512. Disponível em: <https://portal.oa.pt/upl/%7Bb5749bb5-be74-4035-bd93-91149c74e563%7D.pdf>. Acesso em: 7 out. 2021.

GUSMÃO, José Roberto. Desenhos Industriais. In: Flávio Ulhoa Canto. (Org.). **Tratado de Direito Comercial**. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2015, v. 6, pp. 281-303.

HAI, Xiao. Overview of seminar on legal issues relating to computer fonts bases and fonts of Chinese characters. In: **China Patents & Trademarks**, n. 3, 2011. Disponível em: <http://www.cpt.cn/uploadfiles/20110708083240161.Pdf>. Acesso em: 9 nov. 2021.

HEITLINGER, Paulo. Made in USA. Parte 1. **Cadernos de Tipografia**, n. 6. fev. 2008. Disponível em: <http://www.tipografos.net/cadernos/CT6-high.pdf>. Acesso em: 13 maio 2020.

HEIDELBACH, Willi. **Text in moveable type, rotated 180 degrees to read from left to right.** 12 set. 2019. CC0 Public Domain. Disponível em: <https://pxhere.com/en/photo/1600959>. Acesso em: 9 jan. 2021.

HELLER, Steven. You wouldn't think it, but typeface piracy is a big problem. **Wired.** 21 out. 2015. Disponível em: <https://www.wired.com/2015/10/you-wouldnt-think-it-but-typeface-piracy-is-a-big-problem/>. Acesso em: 9 maio 2021.

HOEREN, T. Germany. In: KILPATRICK, B.; KOBEL, P.; KËLLEZI, P. (eds). **Antitrust analysis of online sales platforms & copyright limitations and exceptions.** LIDC Contributions on Antitrust Law, Intellectual Property and Unfair Competition. Springer, Cham, 4 jul. 2018, p. 437-461. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-71419-6_19. Acesso em: 9 ago. 2021.

HOUSSAYE, Cássia Mota De La. **Design e propriedade intelectual no Brasil – do passado ao presente.** Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2020a. 168p. ISBN: 978-65-5510-407-3. *E-book*.

_____. **Design e propriedade intelectual no Brasil – do presente ao futuro.** Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2020b. 168p. ISBN: 978-65-5510-414-1. *E-book*.

HOUSSAYE, Cássia Mota De La; PERALTA; Patricia Pereira. Critérios comparados de exame de Desenho Industrial: INPI, USPTO e JPO. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, XIII, Univille, Joinville (SC), 5-8 nov. 2018.

INABAYASHI, Yoshihito. Current status and problems concerning typeface protection in foreign countries. **IIP Bulletin**, 2007.

INSTITUTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL. INPI. **Boletim Mensal de Propriedade Industrial.** Rio de Janeiro: Assessoria de Assuntos Econômicos (AECON), v. 6, n. 2, fev. 2021, 19 p. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/acesso-a-informacao/pasta-x/boletim-mensal/arquivos/documentos/boletim-mensal-de-propriedade-industrial_02-2021.pdf. Acesso em: 16 jun. 2021.

_____. **Instrução Normativa nº 095/2018.** Estabelece as condições para o registro das Indicações Geográficas. Rio de Janeiro: Diretoria de marcas desenhos industriais e indicações geográficas (DIRMA), 28 dez. 2018. Disponível em: <http://www.inpi.gov.br/menu-servicos/indicacao-geografica/legislacao-indicacao-geografica-1>. Acesso em: 21 abr. 2020.

_____. **Manual de desenhos industriais.** Rio de Janeiro: Diretoria de marcas desenhos industriais e indicações geográficas (DIRMA), 1 ed. 2019a. Disponível em: <http://manualdedesi.inpi.gov.br/projects/manual-de-desenho-industrial/wiki>. Acesso em: 1 abr. 2020.

_____. **Manual de marcas.** Rio de Janeiro: Diretoria de marcas desenhos industriais e indicações geográficas (DIRMA), 3 ed. 2019b. Disponível em: <http://manualdemarcas.inpi.gov.br/>. Acesso em: 16 abr. 2020.

_____. **Manual para o depositante de patentes**. Rio de Janeiro: Diretoria de Patentes, Programas de Computador e Topografias de Circuitos Integrados (DIRPA), set. 2015. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/assuntos/arquivos-dirpa/Manualparaodepositante de Patentes23setembro2015_versaoC_set_15.pdf. Acesso em: 30 mar. 2020.

_____. **Nota Técnica INPI/CPAPD nº 01/2019**. Procedimento administrativo. Pedidos de Registro Arquivados e Indeferidos. Não publicação de desenho ou fotografia do desenho industrial. Rio de Janeiro: Comitê Permanente de Aprimoramento dos Procedimentos e Diretrizes de Exame de Marcas, Desenhos Industriais e Indicações Geográficas (CPAPD), 18 out. 2019c. Disponível em: <http://manualdedi.inpi.gov.br/projects/manual-de-desenho-industrial/wiki/Refer%C3%AAncias>. Acesso em: 3 ago. 2021.

JAEGER, Till; KOGLIN, Olaf. Der rechtliche Schutz von Fonts. CR, 3, 2002. p. 169-174. Disponível em: https://www.ifross.org/ifross_html/CR_2002_03_Jaeger_Koglin.pdf. Acesso em: 2 jul. 2021.

JAMRA, Mark. S.; PATEL, Neil S. **Typografische Schriftzeichen**. Depositante: Jamra Patel LLC. Procurador: Boult Wade, S.L. DE n. 005292752-0003. Depósito: 1 jun. 2018. Concessão: 26 jul. 2018.

KILMAR, Sofia Gavião. A dupla proteção em propriedade intelectual face ao abuso de direito. In: **1º Concurso Cultural ASPI**. São Paulo: Revista Eletrônica do IBPI, ed. especial, n. 9, 2014, pp. 7-22. Disponível em: <https://ibpieuropa.org/book/concurso-cultural-aspi-revista-eletronica-do-ibpi-edicao-especial>. Acesso em: 1º ago. 2020.

KIM, Chi-Sung. **Typeface**. Depositante: Kia Motors Corporation. US D710,936 S. Depósito: 15 ago. 2012. Concessão: 12 ago. 2014. Disponível em: <https://patentimages.storage.googleapis.com/a4/a1/1c/8a3ffb8db35180/USD710936.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2021.

KISELYOVA, A. Font as a copyright work in Russia and the United States. 7 mar. 2017. In: **Copyright and Related Rights Journal**, n. 5, 2015. Disponível em: <https://company.paratype.com/font-as-a-copyright-work-in-russia-and-the-us>. Acesso em: 8 maio 2021.

KUTSCHKE, Philipe; MAIERSKI, Eva. LESI Design Study—Germany. In: **les Nouvelles**, Journal of the Licensing Executives Society International, n. 1, v. 55, Special Issue: LESI Design Study, mar. 2020, p. 29-38.

LAWSON, Alexander. **Anatomy of a typeface**. Londres: Hamish Hamilton, 1990. 428 p.

LEBEDENCO, Érico; CAMPOS, Gisela Belluzzo. Procedimentos éticos do resgate tipográfico no design de tipos. **DATJournal**, v.4, n.1, 2019. pp. 142-161.

LEBEDENCO, Érico; NEDER, Rafael. Fundamentos do resgate tipográfico. **DATJournal**, v. 1, n. 1, 2016, pp. 52-70.

LEITE, Bruno Miguel da Silva. **A proteção dos desenhos ou modelos pela propriedade industrial e pelo direito de autor.** 2014, 93 p. Dissertação (Mestrado em Direito dos Contratos e da Empresa). Universidade do Minho, Escola de Direito, 2014.

LILLIE, Patricia. **Arguments against copyright protection of typefaces and our responses.** 2013? Disponível em: <http://www.typeright.org/feature3.html>. Acesso em: 18 nov. 2021.

LIPTON, Jacqueline D. To © or not to ©? Copyright and innovation in the digital typeface industry. **UC Davis Law Review**, vol. 43, n. 1, 2009, p. 143-192.

LO CELSO, Alejandro. A discussion on type design revivalism. Dissertação (MA in Typeface Design). University of Reading, Reading, 2000. Disponível em: <https://typeculture.com/academic-resource/articles-essays/a-discussion-on-type-design-revivalism/>. Acesso em: 26 abr. 2021.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudante. Tradução: Priscilla Farias. Osasco, Gustavo Gili, 2020.

LIMA, Edna Lucia Oliveira da Cunha. Fundidoras de tipo do século XIX: anunciantes no Almanack Laemmert. **Biblioteca Nacional**, Programa de Apoio à Pesquisa na Biblioteca Nacional, 2006. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/fundidoras-tipo-seculo-xix-anunciantes-almanack>. Acesso em: 17 mar. 2020.

LIPSZYC, Delia. **Derecho de autor y derechos conexos**. Buenos Aires: UNESCO, 1993. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000120722>. Acesso em: 13 jan. 2020.

LUPTON, Ellen. **Thinking with type**: a critical guide for designers, writers, editors, & students. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

_____. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Tradução: Priscila Farias. Osasco: Gustavo Gili, 2020.

MACHLUP, Fritz; PENROSE, Edith. The patent controversy in the nineteenth century. **The Journal of Economic History**, 1, vol. 10, Maio 1950, p. 1-29.

MANFREDI, Travis L. Sans protection: typeface design and copyright in the twenty-first century. **University of San Francisco Law Review**, v. 45, p. 841-872, 2011.

MARTINEZ, Frank J. U.S. **Design Patent for Typeface Design**. 1997. Disponível em: <http://www.martinezgroup.com/articles/1997typedesign.html>. Acesso em: 29 nov. 2020.

MATVEEV, A. G. The Structure of Copyright Systems of France, Germany and Russia. **Juridical Sciences**, 33, 2016, p. 348–353. DOI: 10.17072/1995-4190-2016-33-348-353

MEDEIROS, Heloisa Gomes. **A sobreposição de direitos de propriedade intelectual no software**: coexistência entre direito de autor e patente na sociedade informacional. Tese. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 720 p.

MELLO, Maria Tereza Leopardi. Propriedade intelectual e concorrência. **Revista Brasileira de Inovação**, v. 8, n. 2, p. 371-402, 22 mar. 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rbi/article/view/864898>. Acesso em: 12 mar. 2020.

MERMOZ, Gerard. Masks on hire: in search of typographic histories. **Visible Language**, v. 28, n. 3, p. 261-285. 1994.

MERRICK, Rachel Louise. **Typografische Schriftzeichen**. Depositante: LM Art Licensing Limited. Procurador: Dehns. DE n. 008058259-0001. Depósito: 29 jul. 2020. Concessão: 29 jul. 2020.

MEZRICH, Jonathan L. Extension of copyright to fonts – can the alphabet be far behind? **Computer Law Review and Technology Journal**, 1998, p. 61-67. Disponível em: https://www.naavi.org/cl_editorial_04/copyright_font_case.pdf. Acesso em: 8 maio 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior – Cadastro e-MEC**. 2021.

MONTAÑO, Beatriz Bugallo. Creaciones tipográficos y propiedad intelectual. **Revista CA-DE**: doctrina y jurisprudencia, nº. 47, 2018, p. 39-50.

_____. **La propiedad intelectual en el Uruguay**. 1 mar. 2013 (rev.). 209 p. Disponível em: https://issuu.com/beatrizbugallomontano/docs/manual_pi_marzo_2013. Acesso em: 17 ago. 2020.

MORO, Maitê Cecília Fabbri. **Marcas tridimensionais**. São Paulo: Saraiva, 2009.

NADAV, Moshe (Moshik). **Type font**. Depositante: Moshe (Moshik) Nadav. US D893,596 S. Depósito: 19 jul. 2019. Concessão: 18 ago. 2020.

NELSON, Richard R. Economic development from the perspective of evolutionary economic theory. **Working Papers in Technology Governance and Economic Dynamics**, n. 2. The Other Canon Foundation, Norway; Tallinn University of Technology, Tallinn, 2006. Disponível em http://technologygovernance.eu/eng/the_core_faculty/working_papers/. Acesso em 13 maio 2020.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia**: uma apresentação. Teresópolis: 2AB, 2010.

NUNES, Paula Mota S.; FONSECA, Maria da Graça D. A eficiência da Propriedade Intelectual como estímulo à inovação: uma revisão bibliográfica. In: **Textos para Discussão**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Economia, Rio de Janeiro, mar. 2009.

O'CONNOR, Sean M. Hired to invent vs. work made for hire: resolving the inconsistency among rights of corporate personhood, authorship, and inventorship. **Seattle University Law Review**, v. 35, 2012, p. 1227-1246. Disponível em: <https://digitalcommons.law.seattleu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2098&context=sulr>. Acesso em: 13 set. 2021.

OHLY, Ansgar. The copyright – design interface in German law: history, doctrine, policy. In: Derclaye, E. (ed.). **The copyright/design interface**. Cambridge University Press: Cambridge, 2018. 31 p. ISBN: 9781108182676. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3223327. Acesso em: 5 jul. 2021.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (Unesco); ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL (OMPI). **Lei-tipo de Tunes sobre o direito de autor para os países em vias de desenvolvimento**. 1978. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/wipo_pub_812.pdf. Acesso em: 17 jul. 2021.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL. OMPI. **Berne Convention for the protection of literary and artistic works**. 9 set. 1886. Revisada em Paris, em 24 de julho de 1971. Atualizada em 28 de setembro de 1979. Disponível em: <https://wipolex.wipo.int/en/text/283693>. Acesso em: 8 ago. 2020a.

_____. **Guia da Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas (Ata de Paris, 1971)**. OMPI: Genebra, 1980a. 252 p. ISBN: 92-805-0019-8. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/copyright/615/wipo_pub_615.pdf. Acesso em: 4 ago. 2020.

_____. **Paris Convention for the protection of industrial property**. 20 mar. 1883. Revisada em Estocolmo, em 14 de julho de 1967. Atualizada em 28 de setembro de 1979. Disponível em: <https://wipolex.wipo.int/en/text/287556>. Acesso em: 8 ago. 2020.

_____. **Records of the Vienna Diplomatic Conference on the Protection of Type Faces**. Genebra, 1980b. ISBN 92-805-0020-1. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_333.pdf. Acesso em: 4 nov. 2021.

_____. **Standing Committee on the Law of Trademarks, Industrial Designs and Geographical Indications**. Genebra, 27 jan. 2017. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/mdocs/sct/en/sct_36/sct_36_2_rev.pdf. Acesso em: 14 jun. 2020.

_____. **Vienna Agreement for the Protection of Type Faces and their International Deposit and the Protocol to the Vienna Agreement for the Protection of Type Faces and their International Deposit Concerning the Term of Protection**. OMPI: Genebra, 12 jun. 1973. 66 p. ISBN: 92-805-0425-8. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_267.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

_____. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen (Geschmacksmustergesetz). 1876. In: **WIPO Lex**. 19 ago. 1996. Disponível em: <https://wipolex.wipo.int/en/text/229130>. Acesso em: 26 jun. 2021.

OTERO LASTRES, José Manuel. El grado de creatividad y de originalidad requerido al diseño artístico. **Anuario Andino de Derechos Intelectuales**, II, n. 2., Lima, 2005.

_____. En torno a la directiva 98/71/CE sobre la protección jurídica de los dibujos y modelos. **Actas de derecho industrial**. Madrid: Marcial Pons, 1998.

_____. La originalidad de las obras plásticas y las nuevas tecnologías. In: LÓPEZ SUÁREZ, Marcos. A; GARCÍA PÉREZ, Rafael. **Nuevos retos para la propiedad intelectual: II Jornadas sobre la Propiedad Intelectual y el Derecho de Autor/a**, A Coruña, 22-23 mar. 2007. A Coruña: Servicio de publicaciones de la Universidad de A Coruña, 2008, ISBN 978-84-9749-318-5, pp. 73-102.

_____. Reflexiones sobre el diseño industrial. **Anuario de la facultad de Derecho**. n. 1, 2008, pp. 217-235.

_____. Tratado de derecho mercantil. Madrid: Marcial Pons, 2009.

OVERBECK, Wayne. The graphic arts and the new copyright act. In: **Meeting of the Association for Education in Journalism**, 63, Boston. Massachusetts, 9-13 ago. 1980. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED189630.pdf>. Acesso em: 8 maio 2021.

PALMER, Tom G. Are patents and copyrights morally justified? The philosophy of property rights and ideal objects. **Harvard Journal of Law and Public Policy**, v. 13, n. 3, 1990, p. 817-865.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p.

PARILLI, Ricardo Antequera. **Manual para la enseñanza virtual del Derecho de Autor y los Derechos Conexos**. 1. ed., tomo 2. Escuela Nacional de la Judicatura: Santos Domingos, 2001. Disponível em: <http://www.poderjudicial.gob.do/consultas/biblioteca/Textos/DIAGR%20der.%20Autor-2.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2020.

PFOHL, Lillian Abbott. Serif wars: an argument for the protection of typeface design. **Syracuse Law & Technology Journal**, 2001, p. 1-17.

PHARES, Gloria. An Approach to Why Typography Should be Copyrightable. **The Columbia Journal of Law & the Arts**, v. 39, n. 3, p. 417–420, 2016. Disponível em: <https://journals.library.columbia.edu/index.php/lawandarts/article/view/2080>. Acesso em: 23 nov. 2021.

PINHO, José Benedito. **O poder das marcas**. 3. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1996.

PORTA, Frederico. **Dicionário de Artes Gráficas**. Porto Alegre: Globo, 1958.

POZZO, Riccardo. Immanuel Kant on Intellectual Property. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, vol. 29, n. 2, p. 11-18, 2006.

PUCKETT, James. **Linotype Electra Type Specimen**. Specimen by Plimpton Press. 16 jun. 2017. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/28813954@N02/34534069663/>. Licença de uso CC BY 2.0 (Attribution 2.0 Generic), disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>. Acesso em: 27 nov. 2020.

PORTO, Patrícia Carvalho da Rocha. Cumulação de direitos de propriedade intelectual: breve análise acerca dos fatores que contribuíram para sua evolução. **Revista PIDCC**, Aracaju, ano IV, v. 9, n. 3, 2015, p. 94-115.

PREECE, Warren E.; WELLS, James M. Typography. In: **Encyclopædia Britannica**, 6 jun. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/technology/typography>. Acesso em: 12 mar. 2020.

RAMELLO, Giovanni B. What's in a sign: trademark law and economic theory. **Journal of Economic Surveys**, vol. 20, n. 4. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2006.

RAMOS, Carolina Tinoco. **Contributo Mínimo em Direito de Autor**: o mínimo grau criativo necessário para que uma obra seja protegida; contornos e tratamento jurídico no direito internacional e no direito brasileiro. 2009. 213 p. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Direito). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

RAUSTIALA, Kal; SPRIGMAN, Christopher Jon. When are IP Rights Necessary? Evidence from Innovation in IP's Negative Space. **UCLA School of Law**, Law-Econ Research Paper, n. 16-15, 2016. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2838555>. Acesso em: 30 nov. 2021.

RAYKOVA, Lora. **Fonts licensing**: the ins and outs of legally using fonts. 22 abr. 2020. Disponível em: <https://www.fontfabric.com/blog/fonts-licensing-the-ins-and-outs-of-legally-using-fonts/>. Acesso em: 29 abr. 2021.

REICHMAN, J. H. Design protection in domestic and foreign copyright law: from the Berne Revision of 1948 to the copyright act of 1976. **Duke Law Journal**, v. 1983, n. 6, dez. 1983, p. 1143-1264. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/62550268.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.

REICHSGERICHT. **Urt. v. 10.06.1911, Az.: Rep. I. 133/10**. Drucktypen als Geschmacksmuster. Verhältnis des Geschmacksmusterschutzes zum Kunstschutze. Unter welchen Voraussetzungen können Industrieerzeugnisse den Kunstschutz genießen? Leipzig, 10 jun. 1911. Disponível em: <https://research.wolterskluwer-online.de/document/e8e926a8-65e2-4bb3-bc5c-6465194b3b91>. Acesso em: 9 jul. 2021.

REIJA, Lence. El objeto protegido en la directiva sobre diseño industrial. **Actas de derecho industrial**. Madrid: Marcial Pons, 1998. P. 274-30.

RITSCHER, Michael; LANDOLT, Robin. Shift of paradigm for copyright protection of the design of products. **GRUR International**, fev. 2019. 24 p. Disponível em: https://mll-legal.com/wp-content/uploads/2019/12/MR_LARO_GRUR_Int_2019_125_-beck-online.pdf. Acesso em: 17 jun. 2021.

ROBERTS, Jane W.; SAXE, Stephen O. **A Database of American Typeface Design Patents, 1842-1899**. n. 4. Mineral Point (Wisconsin): CircuitousRoot, 3 abr. 2015. Disponível em: <https://circuitousroot.com/artifice/letters/press/typemaking/history/typeface-index/roberts-saxe/index.html>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ROCHA, Afonso de Paula Pinheiro. **Propriedade intelectual e suas implicações constitucionais**: análise do perfil constitucional da propriedade intelectual e suas inter-relações com valores constitucionais e direitos fundamentais. 2008. 288 p. Dissertação (Mestrado – Curso de Pós-Graduação em Direito da Faculdade de Direito). Universidade Federal do Ceará, 2008.

ROSENBLATT, Elizabeth L. A Theory of IP's Negative Space. **Columbia Journal of Law & the Arts**, n. 3, vol. 34, 2011, p. 317-365. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1662661. Acesso em: 4 dez. 2020.

ROTHENBERG, Randall. Computers Change the Face of Type. **The New York Times**. 23 jul. 1990. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/07/23/business/computers-change-the-face-of-type.html>. Acesso em: 29 nov. 2020.

SANTOS, Samaira Siqueira. Interconexão de sistemas e sobreposição de proteções de propriedade intelectual como marca, direito autoral e desenho industrial. In: Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, 12, 2018, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Faculdade de Direito, 2018, pp. 849-867. Disponível em: <http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2019/06/anais-XII-CODAIP-UFPR-GEDAI-2018.pdf>. Acesso em: 1º ago. 2020.

SARLET, Ingo Wolfgang; GODOY, Arnaldo Sampaio de Moares. **História constitucional da Alemanha**: da Constituição de São Pedro à Lei Fundamental. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2021. 435 p.

SCARIA, Arul George; GEORGE, Mathews P. Copyright and typefaces. pp. 299-315. In: BONADIO, Enrico; LUCCHI, Nicola. **Non-conventional copyright**: do new and atypical works deserve protection? Edward Elgar Publishing: Northhampton, 2018, 515 p.

SCHAFFNER, Paul F. **Copyright and Digital Typography**. 1995. Disponível em: www.personal.umich.edu/~pfs/essay2. Acesso em: 24 set. 2017.

SCHMIDT, Lélio Denicoli. **A distintividade das marcas**: secondary meaning, vulgarização e teoria da distância. São Paulo: Saraiva, 2013.

J.G. SCHELTER & GIESECKE. Schulfraktur No. 18. In: **Specimen book**. 1 vol. Leipzig: J.G. Schelter & Giesecke, 1899.

SCHUBERT, Katja. **Der rechtliche Schutz von Schriften**. Fev. 2010. Disponível em: https://karsten-chudoba.de/wp-content/uploads/2013/10/Rechtlicher_Schutz_von_Schriften.pdf. Acesso em: 22 maio 2021.

SCHUMPETER, Joseph A. Development. **Journal of Economic Literature**, vol. XLIII, mar. 2005, p. 108-120.

SEDDON, Tony. **Let's talk type: an essential lexicon of type terms**. Londres: Thames & Hudson, 2016.

SENN, Mischa Charles. Rechte an «Schriften». In: **Zeitschrift für Immaterialgüter-, Informations- und Wettbewerbsrecht (sic!)**, vol. 7, n. 3, 2003, p. 191-203. Disponível em: https://www.zhdk.ch/file/live/d5/d5ddce8a53da196b255e23c0c870ce45c5984c7e/02_aufsatzschriften_sic.pdf. Acesso em: 29 abr. 2021.

SERVIÇO NACIONAL DE PROTEÇÃO DE CULTIVARES (SNPC). **Perguntas Frequentes |(FAQ)**. Dez. 2017. Atualizado em jul. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/agricultura/pt-br/assuntos/insumos-agropecuarios/insumos-agricolas/protecao-de-cultivar/informacoes-publicacoes/perguntas-frequentes-faq-julho-2020>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SHELLEY, Alan. **Typographics**. Disponível em: <http://www.alanshelley.org/wp-content/uploads/2016/08/Copyright.pdf>. 2016? Acesso em: 29 abr. 2021.

SILVEIRA, Anna Luiza de Araújo. **Oficina tipográfica**: o passado no futuro. Monografia. Caruaru: Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

SILVEIRA, Newton. **Direito de autor no design**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

SKAURADSZUN, Dominik. Approaching or overtaking: transferring copyright in Germany and in the UK. **Journal of Intellectual Property Law & Practice**, n. 9, vol. 6, 2011, p. 651-656.

SNYDER, Phillip W. Typeface design after the desktop revolution: a new case for legal protection. **Columbia-VLA Journal of Law & the Arts**, vol. 16, n. 1, 1991, p. 97-142.

SOUZA, Allan Rocha. Os limites dos direitos autorais: uma interpretação civil-constitucional. In: **Congresso Brasileiro de Ensino do Direito**, Fortaleza, XIV, 3-5 nov., 2005.

SOUZA, Matheus Mariani; PERALTA, Patricia Pereira. A cumulação dos direitos autorais com desenho industrial na proteção dos tipos: uma breve incursão nos sistemas argentino, chileno e uruguai. **PIDCC**, Aracaju, ano IX, vol. 1, n. 3, 2020. E-ISSN: 2316-8080. Disponível em: <http://pidcc.com.br/03102020.pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.

STOYANOV, Kaloyan. **La protection juridique des caractères typographiques**: étude de l'Arrangement de Vienne concernant la protection des caractères typographiques et leur dépôt international. Librairie Droz: Lausanne, 1981.

STRAUB, Ericson. A tipografia gótica e sua identidade. **ABC Design**, 21 ago. 2009. Disponível em: <https://www.abcdesign.com.br/a-tipografia-gotica-e-sua-identidade/>. Acesso em: 12 mar. 2020.

STRUVICTORY ART. **Mexico Font Family**. Hrodna, Belarus, 16 jan. 2018. Disponível em: <https://www.behance.net/struvictoryart>. Acesso em: 7 mar. 2022.

SUPREME COURT OF THE UNITED STATES. **Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University v. Roche Molecular Systems, Inc., et al.** No. 09-1159. Washington, D.C., 6 jun. 2011. Disponível em: <https://www.supremecourt.gov/opinions/10pdf/09-1159.pdf>. Acesso em: 13 set. 2021.

_____. **Fourth Estate Public Benefit Corp. v. Wallstreet.com, LLC, et al.** No. 17-571. Washington, D.C., 4 mar. 2019. Disponível em: https://www.supremecourt.gov/opinions/18pdf/17-571_e29f.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

_____. **Impression Products, Inc. v. Lexmark International, Inc.** No. 15-1189. Washington, D.C., 30 maio 2017a. Disponível em: https://www.supremecourt.gov/opinions/16pdf/15-1189_ebfj.pdf. Acesso em: 12 set. 2021.

_____. **Mazer v. Stein, 347 U.S. 201 (1954)**. Washington, D.C., 8 mar. 1954. Disponível em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/347/201/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

_____. **Star Athletica LLC v. Varsity Brands Inc. et. al. 22 mar.** N. 15-866. Washington, D.C., 22 mar. 2017b. Disponível em: https://www.supremecourt.gov/opinions/16pdf/15-866_0971.pdf. Acesso em: 9 ago. 2021.

SUTHERSANEN, Uma. Copyright and industrial objects: aesthetic considerations and policy discriminations. In: DAVID, Matthew; HALBERT, Debora. **The SAGE Handbook of Intellectual Property**. SAGE Publications, 2014. 840 p. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2382718. Acesso em: 21 jun. 2021.

_____. **Design Law in Europe**. Londres: Sweet & Maxwell, 1999. ISBN-10: 0421576103. ISBN-13: 978-0421576100.

SZARENSKI, Evan. Egyptian Goddess, Inc. v. Swisa, Inc.: a dramatic change in the law of design patents? **Pierce Law Review**, v. 8, n. 1, dez. 2009. Disponível em: https://scholars.unh.edu/unh_lr/vol8/iss1/6/. Acesso em: 24 jun. 2021.

SZMRECSÁNYI, Tamás J. M. K. A Herança Schumpeteriana. In: Pelaez, Victor; Szmrecsányi, Tamás J. M. K. (Orgs.). **Economia da Inovação Tecnológica**. São Paulo: Hucitec e Ordem dos Economistas do Brasil, 2006, pp. 112-134.

TEECE, David J. Profiting from technological innovation: implications for integration, collaboration, licensing and public policy. **Research Policy**, v. 15, n. 6, p. 285-305, 1986.

TIGRE, Paulo Bastos. **Gestão da inovação**: a economia da tecnologia do Brasil. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DA UNIÃO EUROPEIA. **Acórdão do Tribunal de Justiça (Segunda Secção) de 27 de Janeiro de 2011**. Processo C-168/09. Flos SpA contra Semeraro Casa e Famiglia SpA. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX%3A62009CJ0168>. Acesso em: 4 jul. 2021.

TSCHICHOLD, Jan, **The new typography**. Tradução: Ruan Mclean. Berkeley: University of California Press, 2006.

UNITED KINGDOM PARLIAMENTARY ARCHIVES. **An act for the encouragement of learning, by vesting the copies of printed books in the authors or purchasers of such copies, during the times therein mentioned**. Londres, 1710. Primary Sources of Copyright (1450-1900), University of Cambridge, Cambridge. Disponível em: http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation?id=representation_uk_1710. Acesso em: 7 jan. 2020.

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE. Library of Congress. **Compendium of U.S. Copyright Office Practices**. 3. ed. 28 Jan. 2021a. 1301 p. Disponível em: <https://www.copyright.gov/comp3/>. Acesso em: 22 maio 2021.

_____. **Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code**. Circular 92. Washington, DC: maio 2021b. 448 p. Disponível em: <https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf>. Acesso em: 22 maio 2021.

_____. **The making available right in the United States**. A report of the Register of Copyrights. Washington, DC: 22 fev. 2016. Disponível em: https://www.copyright.gov/docs/making_available/making-available-right.pdf. Acesso em: 11 ago. 2021.

UNITED STATES COURT OF APPEALS FOR THE FEDERAL CIRCUIT. **Egyptian Goddess, Inc. and Adi Torkiya v. Swisa, Inc. and Dror Swisa**. 543 F.3d 665. 22 set. 2008. Disponível em: <http://www.cafc.uscourts.gov/sites/default/files/opinions-orders/06-1562.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.

UNITED STATES COURT OF APPEALS FOR THE FOURTH CIRCUIT. **Eltra Corporation v. Barbara A. Ringer**. 579 F.2d 294. Jun. 1978. Disponível em: https://casetext.com/case/eltra-corp-v-ringer/case-details?PHONE_NUMBER_GROUP=P. Acesso em: 21 jun. 2021.

UNITED STATES OF AMERICA. **17 U.S.C. §102**. Subject matter of copyright: In general. U.S. Government Publishing Office, 2017. Disponível em: <https://www.govinfo.gov/content/pkg/USCODE-2017-title17/html/USCODE-2017-title17-chap1-sec102.htm>. Acesso em: 10 jul. 2021.

_____. **An act to amend and consolidate the acts respecting copyright.** 4 mar. 1909, 60th Congress, 2d session. 23 p. Disponível em: <https://www.copyright.gov/history/1909act.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.

_____. **Constitution of the United States.** 17 set. 1787. Disponível em: https://www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm. Acesso em: 22 maio 2021.

_____. Guidelines for Examination of Design Patent Applications For Computer-Generated Icons. **Federal Register**, vol. 61, n. 55, 20 mar. 1996, p. 11380-11382. Disponível em: <https://www.govinfo.gov/content/pkg/FR-1996-03-20/pdf/96-6655.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2021.

UNITED STATES PATENT AND TRADEMARK OFFICE. USPTO. Chapter 600. Parts, Form, and Content of Application. In: **Manual of patent examining procedure**. Jun. 2020a. Revisão: out. 2019. Disponível em: <https://www.uspto.gov/web/offices/pac/mpep/mpep-0600.pdf>. Acesso em: 22 maio 2021.

_____. Chapter 1500. Design Patents. In: **Manual of patent examining procedure**. Jun. 2020b. Revisão: out. 2019. Disponível em: <https://www.uspto.gov/web/offices/pac/mpep/mpep-1500.pdf>. Acesso em: 22 maio 2021.

_____. **Search for patents.** 18 out. 2018. Disponível em: <https://www.uspto.gov/patents/search>. Acesso em: 19 out. 2020.

_____. **Title 37 – Code of Federal Regulations Patents, Trademarks, and Copyrights.** Appendix R – Patent Rules. 31 out. 2019. Disponível em: https://www.uspto.gov/web/offices/pac/mpep/mpep-9020-appx-r.html#aia_d0e317867. Acesso em: 4 nov. 2021.

_____. **United States Code Title 35 – Patents.** Apêndice L. Mar. 2021. Disponível em: https://www.uspto.gov/web/offices/pac/mpep/consolidated_laws.pdf. Acesso em: 7 jun. 2021.

VANDERLANS, Rudy. Copping an Attitude, Part 1. **Emigre**, n. 38, Dome Printing, Sacramento, 1996. 64 p. Disponível em: <https://www.emigre.com/Essays/Magazine/CoppinganAttitude>. Acesso em: 19 jul. 2021.

VILANOVA, Polyanna Ferreira Silva. Voto-vogal. Versão Pública. 14 fev. 2008. In: MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. **Processo administrativo nº 08012.002673/2007-51**. Conselho Administrativo de Defesa Econômica – CADE, 2007.

VOLKEN, Bernard. Requirements for design protection: global commonalities. In: HATWIG, Henning. **Research Handbook on Design Law**. Reino Unido: Edward Elgar Publishing Limited, 2021. ISBN13: 9781781955871. Disponível em: <https://www.elgaronline.com/view/edcoll/9781781955871/9781781955871.00008.xml>. Acesso em: 10 out. 2021.

WITTEN, Ian. H. Font design. 25 out. 1988. In: **PRISM**. Repositório Digital da Universidade de Calgary. Disponível em: <https://prism.ucalgary.ca/bitstream/handle/1880/46170/1988-322-34.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 8 maio 2021.

WÜRTENBERGER, Gert; GRAU-KUNTZ, Karin. Notas sobre os sistemas de direito de autor brasileiro e alemão, tendo em consideração a perspectiva de reforma das legislações vigentes e a procura de equilíbrio de interesses. In: **Revista Eletrônica do IBPI**, ed. especial, 1 jan. 2012. Disponível em: <https://ibpieuropa.org/book/325>. Acesso em: 9 nov. 2021.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. Direito de autor em perspectiva histórica. Copyright law in historical perspective. **Revista CEJ**, Brasília, ano XVIII, n. 63, p. 15-24, 2014. Disponível em: <https://revistacej.cjf.jus.br/revcej/article/download/1894/1838>. Acesso em: 7 jan. 2020.

ZHOU, Shan. **Padrão ornamental aplicado a fonte tipográfica**. Depositante: Scania CV AB. Procurador: Fabio Ferraz de Arruda Leme. BR n. 302014005078-8. Depósito: 8 out. 2014. Concessão: 21 nov. 2017.

APÊNDICE A

Busca pelas palavras-chave: *caracteres/caractere/caracter*.

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
DI 6400010-9	MICROSOFT CORPORATION (US)	26/01/2004	25/05/2004	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
DI 6400939-4	MICROSOFT CORPORATION (US)	24/03/2004	15/06/2004	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
DI 6400940-8	MICROSOFT CORPORATION (US)	24/03/2004	27/07/2004	US	SIM	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
DI 6400962-9	MICROSOFT CORPORATION (US)	24/03/2004	08/06/2004	US	SIM	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
DI 6400963-7	MICROSOFT CORPORATION (US)	24/03/2004	08/06/2004	US	SIM	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
DI 6401023-6	MICROSOFT CORPORATION (US)	24/03/2004	22/06/2004	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
DI 6403627-8	MICROSOFT CORPORATION (US)	11/10/2004	17/05/2005	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
DI 6501746-3	MICROSOFT CORPORATION (US)	17/05/2005	23/08/2005	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
DI 6704470-0	MICROSOFT CORPORATION (US)	28/12/2007	17/06/2008	US	SIM	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 30 2012 001202 3	MICROSOFT CORPORATION (US)	12/03/2012	10/06/2014	US	SIM	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 30 2012 001205 8	MICROSOFT CORPORATION (US)	12/03/2012	17/06/2014	US	SIM	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 30 2012 001240 6	MICROSOFT CORPORATION (US)	12/03/2012	-	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 30 2012 004400 6	MICROSOFT CORPORATION (US)	28/08/2012	-	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 30 2020 000344 6	FYBER STAR INDÚSTRIA E COMÉRCIO LTDA (BR/CE) JOSENILDO DE ARAUJO TAVARES (BR/CE)	24/01/2020	-	BR		PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A/EM FONTES DE CARACTERES
BR 32 2015 004687 5	MICROSOFT CORPORATION (US)	28/08/2012	-	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 32 2015 004688 3	MICROSOFT CORPORATION (US)	28/08/2012	-	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 32 2015 004689 1	MICROSOFT CORPORATION (US)	28/08/2012	-	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 32 2015 004691 3	MICROSOFT CORPORATION (US)	28/08/2012	-	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 32 2015 004692 1	MICROSOFT CORPORATION (US)	28/08/2012	-	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES
BR 32 2015 004693 0	MICROSOFT CORPORATION (US)	28/08/2012	-	US	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA A FONTE DE CARACTERES

Busca pela palavra-chave: *fonte*.

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
DI 6503858-4	Aldi Einkauf GMBH & Co. Ohg (DE)	18/10/2005	28/03/2006	DE	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM FONTE TIPOGRÁFICA
DI 6503860-6	Aldi Einkauf GMBH & Co. Ohg (DE)	18/10/2005	28/03/2006	DE	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM FONTE TIPOGRÁFICA
DI 6503898-3	Aldi Einkauf GMBH & Co. Ohg (DE)	18/10/2005	21/03/2006	DE	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM FONTE TIPOGRÁFICA
DI 6503865-7	Aldi Einkauf GMBH & Co. Ohg (DE)	18/10/2005	21/03/2006	DE	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM FONTE TIPOGRÁFICA
DI 6503859-2	Aldi Einkauf GMBH & Co. Ohg (DE)	18/10/2005	28/03/2006	DE	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM FONTE TIPOGRÁFICA
DI 6600710-0	Allianz Aktiengesellschaft (DE)	15/03/2006	05/12/2006	DE	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM CONJUNTO DE FONTE TIPOGRÁFICA
DI 6600702-0	Allianz Aktiengesellschaft (DE)	15/03/2006	09/01/2007	DE	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM CONJUNTO DE FONTE TIPOGRÁFICA
DI 6703671-6	ELETROLUX DO BRASIL S.A. (BR/PR)	22/11/2007	15/04/2008	BR	NÃO	PADRÃO DE FONTE TIPOGRÁFICA NUMÉRICA
DI 6902950-4	Faberge Limited (KY)	30/07/2009	01/02/2011	KY	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM FONTE TIPOGRÁFICA
DI 7003239-4	FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE FOOTBALL ASSOCIATION (FIFA) (CH)	05/08/2010	15/02/2011	CH	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM FONTE TIPOGRÁFICA
BR 30 2014 005078 8	SCANIA CV AB (SE)	08/10/2014	21/11/2017	SE	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM FONTE TIPOGRÁFICA

Busca na classificação **19-08*** (classe da Classificação Internacional de Locarno usada no passado para tipografias).

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
BR 30 2012 001204 0	MICROSOFT CORPORATION (US)	12/03/2012	01/03/2017	US	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS

BR 30 2012 001203 1	MICROSOFT CORPORATION (US)	12/03/2012	01/03/2017	US	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS
BR 30 2012 001206 6	MICROSOFT CORPORATION (US)	12/03/2012	01/03/2017	US	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS
BR 30 2012 001199 0	MICROSOFT CORPORATION (US)	12/03/2012	01/03/2017	US	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS
BR 30 2012 001184 1	MICROSOFT CORPORATION (US)	12/03/2012	01/03/2017	US	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS
BR 30 2013 000462 7	COMITÊ ORGANIZADOR DOS JOGOS OLÍMPICOS RIO 2016 (BR/RJ)	05/02/2013	31/01/2017	BR	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM IMPRESSOS PUBLICITÁRIOS
BR 30 2013 000463 5	COMITÊ ORGANIZADOR DOS JOGOS OLÍMPICOS RIO 2016 (BR/RJ)	05/02/2013	12/04/2016	BR	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM IMPRESSOS PUBLICITÁRIOS
BR 30 2013 000464 3	COMITÊ ORGANIZADOR DOS JOGOS OLÍMPICOS RIO 2016 (BR/RJ)	05/02/2013	12/04/2016	BR	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM IMPRESSOS PUBLICITÁRIOS
BR 30 2013 000461 9	COMITÊ ORGANIZADOR DOS JOGOS OLÍMPICOS RIO 2016 (BR/RJ)	05/02/2013	12/04/2016	BR	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM IMPRESSOS PUBLICITÁRIOS
BR 30 2013 004769 5	PATENT ROOM P5 S.À.R.L (LU)	18/09/2013	31/01/2017	LU	NÃO	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS

Busca pela palavra-chave: *gabarito*.

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
DI 6401653-6	PLÁSTICOS NOVEL DO NORDESTE S/A (BR/BA)	14/05/2004	08/09/2004	BR	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA EM GABARITO
DI 6300753-3	PLÁSTICOS NOVEL DO NORDESTE S/A (BR/BA)	14/03/2004	20/05/2003	BR	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA EM GABARITO
DI 6200444-1	PLÁSTICOS NOVEL DO NORDESTE S/A (BR/BA)	01/03/2002	21/01/2003	BR	NÃO	CONFIGURAÇÃO APLICADA EM GABARITO

Busca pela palavra-chave: *tipos*.

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
MI 4801032-4	Oseias da Silva (BR/SP)	26/08/1988	-	BR	NÃO	Configuração aplicada em tipos de letras ou números para fundição
MI 4801030-8	Oseias da Silva (BR/SP)	26/08/1988	-	BR	NÃO	Configuração aplicada em tipos de letras ou números para fundição
MI 4801031-6	Oseias da Silva (BR/SP)	26/08/1988	-	BR	NÃO	Configuração aplicada em tipos de letras ou números para fundição
DI 5502096-8	Thomas Goletz (DE)	03/03/1995	23/12/1997	DE	NÃO	Tipos datilográficos

Busca pela palavra-chave: *letra*.

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
DI 6504065-1	Oseias da Silva (BR/SP)	17/10/2005	17/01/2006	BR	SIM	CONJUNTO DE LETRAS E NÚMEROS PARA LETREIROS
DI 6201716-0	Oseias da Silva (BR/SP)	28/06/2002	29/04/2003	BR	NÃO	CONJUNTO DE LETRAS

Busca pela palavra-chave: *impresso*.

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
BR 30 2016 005960 8	TOYOTA JIDOSHA KABUSHIKI KAISHA (JP)	27/12/2016	10/07/2018	JP	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS
BR 32 2018 002324 5	TOYOTA JIDOSHA KABUSHIKI KAISHA (JP)	27/12/2016	28/08/2018	JP	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS
BR 32 2015 000077 8	KIA MOTORS CORPORATION (KR)	02/10/2012	26/12/2017	KR	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS
BR 32 2015 000078 6	KIA MOTORS CORPORATION (KR)	02/10/2012	17/04/2018	KR	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A IMPRESSOS

Busca na classificação 32-00* (classe da Classificação Internacional de Locarno atualmente usada para tipografias).

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
BR 32 2014 005217 1	HYUNDAI MOTOR COMPANY (KR)	30/01/2012	11/09/2018	KR	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM TELA DE EXIBIÇÃO
BR 32 2014 005216 3	HYUNDAI MOTOR COMPANY (KR)	30/01/2012	07/06/2016	KR	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM TELA DE EXIBIÇÃO
BR 30 2013 003856 4	HYUNDAI MOTOR COMPANY (KR)	07/08/2013	31/01/2017	KR	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A PAINEL DE AUTOMÓVEIS
BR 32 2015 000795 0	HYUNDAI MOTOR COMPANY (KR)	07/08/2013	11/07/2017	KR	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO A PAINEL DE AUTOMÓVEIS
BR 30 2017 005569 9	GOOGLE LLC (US)	11/12/2017	02/10/2018	US	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM EQUIPAMENTO ELETRÔNICO
BR 30 2017 005570 2	GOOGLE LLC (US)	11/12/2017	02/10/2018	US	SIM	PADRÃO ORNAMENTAL APLICADO EM EQUIPAMENTO ELETRÔNICO

Busca na classificação **18-03*** (classe da Classificação Internacional de Locarno usada no passado para tipografias).

PROCESSO	TITULAR	DEPÓSITO	REGISTRO	PAÍS	VIGENTE	TÍTULO
DI 6101206-8	PLÁSTICOS NOVEL DO NORDESTE S/A (BR/BA)	03/05/2001	-	BR	NÃO	CONFIGURAÇÃO ESTILIZADA DE ALFABETO VA-ZADO
DI 6201719-5	Oseias da Silva (BR/SP)	28/06/2002	06/05/2003	BR	NÃO	CONFIGURAÇÃO DE NÚMEROS PARA LETREIROS
DI 6303065-9	Pisani Plásticos S.A (BR/RS)	05/09/2003	-	BR	NÃO	CONFIGURAÇÃO ESTILIZADA DE ALFABETO VA-ZADO

APÊNDICE B

Busca pelos parâmetros: (TI="font" or erz="font") OR (TI="typeface" or erz="typeface") OR (TI="tipografia" or erz="tipografia") OR (TI="tipografische" or erz="tipografische") OR (TI="schriften" or erz="schriften") OR (TI="alphabet" or erz="alphabet") OR (TI="schrift" or erz="schrift"). O parâmetro TI procura pelas palavras-chave no título do registro. A listagem refere-se aos pedidos e registros com origem na Alemanha depositados diretamente perante o DPMA.

PROCESSO	DESIGNAÇÃO/PRODUTO	VIGENTE	DEPÓSITO	TITULAR
M8803297-0001	Schrift- und Zeichenbild "Double fun"	Não	18.11.1988	Uwe Eschment
M8906276-0001	Schrift- und Erkennungszeichen (Logo und Emblem)	Não	04.09.1989	Silvia Menz
M9100616-0001	Ständer für Schriften, Hefte, Platten	Não	23.01.1991	Confon AG
M9107323-0001	Werde-Schrift/Bildzeichen	Não	17.10.1991	FAB Gesellschaft für Kommunikation im Werbe- und Verlagswesen mbH
M9107323-0002	Werde-Schrift/Bildzeichen	Não	17.10.1991	FAB Gesellschaft für Kommunikation im Werbe- und Verlagswesen mbH
M9107323-0003	Werde-Schrift/Bildzeichen	Não	17.10.1991	FAB Gesellschaft für Kommunikation im Werbe- und Verlagswesen mbH
M9107907-0001	Alphabet-Doppelleisten für Arzt-Karteikarten	Não	05.11.1991	Dietrich Kanne
M9107907-0002	Alphabet-Doppelleisten für Arzt-Karteikarten	Não	05.11.1991	Dietrich Kanne
M9306796-0001	Alphabet-Doppelleiste für Arzt-Karteitascchen	Não	31.08.1993	Dietrich Kanne
M9306796-0002	Alphabet-Doppelleiste für Arzt-Karteitascchen	Não	31.08.1993	Dietrich Kanne
M9406222-0001	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann
M9406222-0002	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann
M9406222-0003	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann
M9406222-0004	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann
M9406222-0005	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann
M9406222-0006	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann
M9406222-0007	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann
M9406222-0008	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann
M9406222-0009	Schriften- und Verpackungspiktogramme für Spielwaren	Não	09.08.1994	Ulrich Ewingmann

Bild- und/oder Werbeträger				
M9501594-0002	Selbstfärbestempel mit auf dem Stempelgehäuse aufgebrachtem Schrift-, Bild- und/oder Werbeträger	Não	18.02.1995	Hans-Georg Kovács
M9501594-0003	Selbstfärbestempel mit auf dem Stempelgehäuse aufgebrachtem Schrift-, Bild- und/oder Werbeträger	Não	18.02.1995	Hans-Georg Kovács
M9501594-0004	Selbstfärbestempel mit auf dem Stempelgehäuse aufgebrachtem Schrift-, Bild- und/oder Werbeträger	Não	18.02.1995	Hans-Georg Kovács
M9501594-0005	Selbstfärbestempel mit auf dem Stempelgehäuse aufgebrachtem Schrift-, Bild- und/oder Werbeträger	Não	18.02.1995	Hans-Georg Kovács
M9609566-0001	Wundertüten gestaltet in Form und Schrift nach eigener Idee gefüllt mit Zahnbürste und Spielzeug	Não	06.11.1996	Maria Helma Lenart
M9609566-0002	Wundertüten gestaltet in Form und Schrift nach eigener Idee gefüllt mit Zahnbürste und Spielzeug	Não	06.11.1996	Maria Helma Lenart
M9710850-0001	Typografische Lernspiele	Não	24.11.1997	Ute Dreisbach
M9710850-0002	Typografische Lernspiele	Não	24.11.1997	Ute Dreisbach
M9710850-0003	Typografische Lernspiele	Não	24.11.1997	Ute Dreisbach
M9710850-0004	Typografische Lernspiele	Não	24.11.1997	Ute Dreisbach
M9710850-0005	Typografische Lernspiele	Não	24.11.1997	Ute Dreisbach
M9801190-0001	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0002	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0003	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0004	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0005	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0006	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0007	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0008	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0009	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0010	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0011	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0012	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0013	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0014	Alphabet - Buchstabbenringe	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire

M9801190-0015	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0016	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0017	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0018	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0019	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0020	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0021	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0022	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0023	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0024	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0025	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
M9801190-0026	Alphabet - Buchstabenniferge	Não	03.02.1998	Odilon Lemaire
49904855-0001	Flache, flächige Gegenstände aus Bronze und/oder Aluminium gewonnen, im Herdgußverfahren, mit erhaben oder vertieft herausgehobenen Symbolen, Ornamenten, Reliefs und Schriften	Não	19.05.1999	Gerhard Gröters
49904855-0002	Flache, flächige Gegenstände aus Bronze und/oder Aluminium gewonnen, im Herdgußverfahren, mit erhaben oder vertieft herausgehobenen Symbolen, Ornamenten, Reliefs und Schriften	Não	19.05.1999	Gerhard Gröters
49904855-0003	Flache, flächige Gegenstände aus Bronze und/oder Aluminium gewonnen, im Herdgußverfahren, mit erhaben oder vertieft herausgehobenen Symbolen, Ornamenten, Reliefs und Schriften	Não	19.05.1999	Gerhard Gröters
49904855-0004	Flache, flächige Gegenstände aus Bronze und/oder Aluminium gewonnen, im Herdgußverfahren, mit erhaben oder vertieft herausgehobenen Symbolen, Ornamenten, Reliefs und Schriften	Não	19.05.1999	Gerhard Gröters
49904855-0005	Flache, flächige Gegenstände aus Bronze und/oder Aluminium gewonnen, im Herdgußverfahren, mit erhaben oder vertieft herausgehobenen Symbolen, Ornamenten, Reliefs und Schriften	Não	19.05.1999	Gerhard Gröters
49904855-0006	Flache, flächige Gegenstände aus Bronze und/oder Aluminium gewonnen, im Herdgußverfahren, mit erhaben oder vertieft herausgehobenen Symbolen, Ornamenten, Reliefs und Schriften	Não	19.05.1999	Gerhard Gröters
40002462-0001	Buchstaben Uhren (Letter Clocks)Buchstaben ringsherum des Uhrenziffernblattes (Deutsches Alphabet oder Fremdsprachen)	Não	10.03.2000	Panagiotis Papakonstantinou
40002970-0001	Abdeckung für Installationsschalter oder -taster mit transluzentem Schild, das auf Schrift Durchblick lässt (DELTA profil II, Clip)	Não	17.03.2000	Siemens Aktiengesellschaft
40008121-0001	Freistehende Säulen zum Anbringen von Schrift- und	Não	24.08.2000	Thomas Ries

Zeichenträgerleisten				
40008121-0002	Freistehende Säulen zum Anbringen von Schrift- und Zeichenträgerleisten	Não	24.08.2000	Thomas Ries
40008121-0003	Freistehende Säulen zum Anbringen von Schrift- und Zeichenträgerleisten	Não	24.08.2000	Thomas Ries
40009703-0001	Preisskulptur; Kopf Bronce; Stativ Plexiglas; Schrift sandgestrahlt; Höhe 26 cm	Não	29.09.2000	Markus Wallner
40107359-0001	Typografische Logos	Não	22.08.2001	Hans-Siegfried Bender
40107359-0002	Typografische Logos	Não	22.08.2001	Hans-Siegfried Bender
40107359-0003	Typografische Logos	Não	22.08.2001	Hans-Siegfried Bender
40110422-0001	Logo: Schrift Chiemsee mit Segel, Campaniele, Büsche und Schwan	Não	30.11.2001	Confiserie-Café-Conditorei Regina Ernst Reiter
40200554-0001	Motiv als Zahlen-, Schrift- und Bildkombination zur Fußball-WM 2006 für 2- und 3-dimensionale Verwendung	Não	21.01.2002	Norbert Schlichting
40208163-0001	Alphabet Puzzle	Não	26.09.2002	Erol Kizil
40208163-0002	Alphabet Puzzle	Não	26.09.2002	Erol Kizil
40208163-0003	Alphabet Puzzle	Não	26.09.2002	Erol Kizil
40300705-0001	Präsentationseinrichtungen für Buchstaben oder Schriften	Não	27.01.2003	Ernst Strassacker GmbH & Co. KG Kunstgiesserei
40300705-0002	Präsentationseinrichtungen für Buchstaben oder Schriften	Não	27.01.2003	Ernst Strassacker GmbH & Co. KG Kunstgiesserei
40300705-0003	Präsentationseinrichtungen für Buchstaben oder Schriften	Não	27.01.2003	Ernst Strassacker GmbH & Co. KG Kunstgiesserei
40300705-0004	Präsentationseinrichtungen für Buchstaben oder Schriften	Não	27.01.2003	Ernst Strassacker GmbH & Co. KG Kunstgiesserei
40300705-0005	Präsentationseinrichtungen für Buchstaben oder Schriften	Não	27.01.2003	Ernst Strassacker GmbH & Co. KG Kunstgiesserei
40300705-0006	Präsentationseinrichtungen für Buchstaben oder Schriften	Não	27.01.2003	Ernst Strassacker GmbH & Co. KG Kunstgiesserei
40304778-0001	Transparentes Straßenschild mit leuchtender Schrift	Não	16.07.2003	Ute Sickinger
M8980004-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	07.03.1989	Fa. Alfred Ransmayer & Albert Rodrian
M8980004-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	07.03.1989	Fa. Alfred Ransmayer & Albert Rodrian
M8980006-0001	Typographische Muster, Utopia Font Design	Não	06.04.1989	Adobe Systems
M8980006-0002	Typographische Muster, Utopia Font Design	Não	06.04.1989	Adobe Systems
M8980006-0003	Typographische Muster, Utopia Font Design	Não	06.04.1989	Adobe Systems
M8980006-0004	Typographische Muster, Utopia Font Design	Não	06.04.1989	Adobe Systems
M8980006-0005	Typographische Muster, Utopia Font Design	Não	06.04.1989	Adobe Systems
M8980006-0006	Typographische Muster, Utopia Font Design	Não	06.04.1989	Adobe Systems

M8980006-0007	Typographische Muster, Utopia Font Design	Não	06.04.1989	Adobe Systems
M8980006-0008	Typographische Muster, Utopia Font Design	Não	06.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0001	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0002	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0003	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0004	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0005	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0006	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0007	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0008	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980007-0009	Garamond Font Design	Não	20.04.1989	Adobe Systems
M8980014-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0005	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0006	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0007	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0008	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0009	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0010	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0011	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0012	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0013	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0014	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0015	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0016	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0017	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0018	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0019	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.

M8980014-0020	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0021	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0022	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0023	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980014-0024	Typografische Schriftzeichen	Não	20.05.1989	Berthold Types Ltd.
M8980017-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.1989	Berthold Types Ltd.
M8980017-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.1989	Berthold Types Ltd.
M8980018-0001	Typografische Schriftzeichen ITC Panache	Não	17.08.1989	International Typeface Corp.
M8980018-0002	Typografische Schriftzeichen ITC Panache	Não	17.08.1989	International Typeface Corp.
M8980018-0003	Typografische Schriftzeichen ITC Panache	Não	17.08.1989	International Typeface Corp.
M8980018-0004	Typografische Schriftzeichen ITC Panache	Não	17.08.1989	International Typeface Corp.
M8980018-0005	Typografische Schriftzeichen ITC Panache	Não	17.08.1989	International Typeface Corp.
M8980018-0006	Typografische Schriftzeichen ITC Panache	Não	17.08.1989	International Typeface Corp.
M8980019-0001	Typografische Schriftzeichen ITC Flora	Não	17.08.1989	International Typeface Corp.
M8980019-0002	Typografische Schriftzeichen ITC Flora	Não	17.08.1989	International Typeface Corp.
M8980028-0001	Typografische Schriftzeichen ITC Giovanni	Não	25.11.1989	International Typeface Corp.
M8980028-0002	Typografische Schriftzeichen ITC Giovanni	Não	25.11.1989	International Typeface Corp.
M8980028-0003	Typografische Schriftzeichen ITC Giovanni	Não	25.11.1989	International Typeface Corp.
M8980028-0004	Typografische Schriftzeichen ITC Giovanni	Não	25.11.1989	International Typeface Corp.
M8980028-0005	Typografische Schriftzeichen ITC Giovanni	Não	25.11.1989	International Typeface Corp.
M8980028-0006	Typografische Schriftzeichen ITC Giovanni	Não	25.11.1989	International Typeface Corp.
M9080005-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0005	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0006	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0007	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0008	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0009	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.

M9080005-0010	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0011	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0012	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0013	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0014	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080005-0015	Typografische Schriftzeichen	Não	03.03.1990	Berthold Types Ltd.
M9080009-0001	Typografische Schriftzeichen "Galathea"	Não	04.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080009-0002	Typografische Schriftzeichen "Galathea"	Não	04.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080009-0003	Typografische Schriftzeichen "Galathea"	Não	04.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080009-0004	Typografische Schriftzeichen "Galathea"	Não	04.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080009-0005	Typografische Schriftzeichen "Galathea"	Não	04.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080009-0006	Typografische Schriftzeichen "Galathea"	Não	04.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080009-0007	Typografische Schriftzeichen "Galathea"	Não	04.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080009-0008	Typografische Schriftzeichen "Galathea"	Não	04.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080010-0001	Typografische Schriftzeichen "Donatus"	Não	06.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080010-0002	Typografische Schriftzeichen "Donatus"	Não	06.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080010-0003	Typografische Schriftzeichen "Donatus"	Não	06.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080010-0004	Typografische Schriftzeichen "Donatus"	Não	06.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080010-0005	Typografische Schriftzeichen "Donatus"	Não	06.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080010-0006	Typografische Schriftzeichen "Donatus"	Não	06.04.1990	Berthold Types Ltd.
M9080013-0001	Typografische Schriftzeichen, Schrift "Westside"	Não	23.05.1990	Linotype Corp.
M9080018-0001	Typografische Schriftzeichen, Schrift "Relief"	Não	24.08.1990	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9080018-0002	Typografische Schriftzeichen, Schrift "Relief"	Não	24.08.1990	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9080021-0001	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0002	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0003	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0004	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0005	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0006	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0007	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.

M9080021-0008	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0009	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0010	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0011	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0012	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0013	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080021-0014	Typografische Schriftzeichen "Prado"	Não	04.10.1990	Berthold Types Ltd.
M9080022-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	18.10.1990	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9080022-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	18.10.1990	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9080022-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	18.10.1990	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9080024-0001	Typographische Schrift	Não	25.10.1990	Futaba (Europe) GmbH
M9080026-0001	Typografische Schriftzeichen "Prado" und "Formata"	Não	23.11.1990	Berthold Types Ltd.
M9080026-0002	Typografische Schriftzeichen "Prado" und "Formata"	Não	23.11.1990	Berthold Types Ltd.
M9080026-0003	Typografische Schriftzeichen "Prado" und "Formata"	Não	23.11.1990	Berthold Types Ltd.
M9080026-0004	Typografische Schriftzeichen "Prado" und "Formata"	Não	23.11.1990	Berthold Types Ltd.
M9080026-0005	Typografische Schriftzeichen "Prado" und "Formata"	Não	23.11.1990	Berthold Types Ltd.
M9080026-0006	Typografische Schriftzeichen "Prado" und "Formata"	Não	23.11.1990	Berthold Types Ltd.
M9080028-0001	Schriften "Carolina" und "Clairvaux"	Não	15.12.1990	Linotype Corp.
M9080028-0002	Schriften "Carolina" und "Clairvaux"	Não	15.12.1990	Linotype Corp.
M9180007-0001	Typographische Schriftzeichen: Alphabet, Ziffern und Zeichen	Não	15.02.1991	Hill-Rom GmbH
M9180008-0001	Typografische Schriftzeichen, Schrift "San Marco"	Não	08.02.1991	Linotype Corp.
M9180015-0001	Typografische Schriftzeichen "Christiana"	Não	08.10.1991	Berthold Types Ltd.
M9180015-0002	Typografische Schriftzeichen "Christiana"	Não	08.10.1991	Berthold Types Ltd.
M9180015-0003	Typografische Schriftzeichen "Christiana"	Não	08.10.1991	Berthold Types Ltd.
M9180015-0004	Typografische Schriftzeichen "Christiana"	Não	08.10.1991	Berthold Types Ltd.
M9180015-0005	Typografische Schriftzeichen "Christiana"	Não	08.10.1991	Berthold Types Ltd.
M9180015-0006	Typografische Schriftzeichen "Christiana"	Não	08.10.1991	Berthold Types Ltd.
M9180016-0001	Typografische Schriftzeichen, Schrift "Linotype Letter"	Não	01.11.1991	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9180016-0002	Typografische Schriftzeichen, Schrift "Linotype Letter"	Não	01.11.1991	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9180016-0003	Typografische Schriftzeichen, Schrift "Linotype Letter"	Não	01.11.1991	Heidelberg Druckmaschinen AG

M9180016-0004	Typografische Schriftzeichen, Schrift "Linotype Letter"	Não	01.11.1991	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9200399-0001	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0002	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0003	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0004	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0005	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0006	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0007	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0008	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0009	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0010	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0011	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0012	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0013	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0014	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0015	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0016	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0017	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0018	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0019	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0020	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0021	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0022	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0023	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0024	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0025	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200399-0026	Alphabet-Tierbuchstaben	Não	22.01.1992	Klaus Vock
M9200921-0001	Schrift-/Bildzeichen	Não	07.02.1992	Artmobil Gerlinde Schuchmann
M9200921-0002	Schrift-/Bildzeichen	Não	07.02.1992	Artmobil Gerlinde Schuchmann
M9280009-0001	Typografische Schriftzeichen, Schrift "WiesbadenSwing Roman"	Não	18.04.1992	Linotype Corp.

M9280010-0001	Schrift "Warmbronn 1992"	Não	16.05.1992	Prof. Dr.-Ing. Frei Otto
M9280011-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	09.07.1992	Linotype Corp.
M9280011-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	09.07.1992	Linotype Corp.
M9280016-0001	Typografische Schriftzeichen "Linotype-Pompejana"	Não	13.11.1992	Monotype Imaging Inc.
M9280017-0001	Typografische Schriftzeichen, Schrift "Beneta"	Não	09.12.1992	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9380002-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	20.01.1993	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9380002-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	20.01.1993	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9380002-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	20.01.1993	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9380002-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	20.01.1993	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9380003-0001	Typografische Schriftzeichen "Mikaway"	Não	17.02.1993	Berthold Types Ltd.
M9380003-0002	Typografische Schriftzeichen "Mikaway"	Não	17.02.1993	Berthold Types Ltd.
M9380003-0003	Typografische Schriftzeichen "Mikaway"	Não	17.02.1993	Berthold Types Ltd.
M9380003-0004	Typografische Schriftzeichen "Mikaway"	Não	17.02.1993	Berthold Types Ltd.
M9380005-0001	Graphisch gestaltete Schrift	Não	26.07.1993	Ingrid Hecky
M9380006-0001	Alphabet	Não	19.08.1993	Fa. Papeti Papeta
M9480004-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	28.03.1994	Linotype Corp.
M9480004-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	28.03.1994	Linotype Corp.
M9480006-0001	Typografische Schriftzeichen "Linotype Didot Flowers Initiales"	Não	21.05.1994	Linotype Corp.
M9501168-0001	Etymologische, historische deutsche Namenstafel in altdeutscher Schrift	Não	13.02.1995	Adolf-Wilhelm Berr
M9680003-0001	Typografische Schriftzeichen "MOIRA"	Não	22.02.1996	Fabian Nicolay
M9700276-0001	Schrift- und Grafikdarstellung TAXILINK	Não	14.01.1997	Taxi Link
M9709449-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	09.10.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9709449-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	09.10.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9709449-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	09.10.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9780003-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9780003-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9780003-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9780003-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9780003-0005	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG
M9780003-0006	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberg Druckmaschinen AG

M9780003-0037	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9780003-0038	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9780003-0039	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9780003-0040	Typografische Schriftzeichen	Não	29.04.1997	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9780006-0001	Typografische Schriftzeichen Generis Sans 70	Não	24.06.1997	Erik Faulhaber
M9780007-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	28.06.1997	InterFace Communications
M9780009-0001	Typographische Schriftzeichen: Schmetterlings-Alphabet	Não	22.07.1997	Dr. Paul-Eberhard Schulze
M9804848-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	21.11.1997	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9804848-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	21.11.1997	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9804848-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	21.11.1997	Heidelberger Druckmaschinen AG
49806995-0001	Schrift	Não	09.07.1998	Ulrich Steinwandel
M9850005-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0005	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0006	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0007	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0008	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0009	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0010	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0011	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0012	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0013	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0014	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0015	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0016	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0017	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0018	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0019	Typografische Schriftzeichen	Não	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG

M9850005-0020	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0021	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0022	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0023	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0024	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0025	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0026	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0027	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0028	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0029	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0030	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0031	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0032	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0033	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0034	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0035	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0036	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0037	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0038	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0039	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
M9850005-0040	Typografische Schriftzeichen	Näo	22.05.1998	Heidelberger Druckmaschinen AG
49850016-0001	Typographischer Schriftzeichensatz (Alphabet); OV-Zeichenfont	Näo	18.12.1998	Dipl.-Ing.(FH) Frank Engel
49950006-0001	Schrift	Näo	07.05.1999	Octupus Gesellschaft für Kommunikation & Marketing mbH
49950014-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	30.07.1999	Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH
49950014-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	30.07.1999	Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH
49950019-0001	Typographische Schriftzeichen, "Rhein-Neckar-Ecken-Schrift"	Sim	27.10.1999	Eva-Maria Becker-Bender
40050065-0001	Typografische Zeichen (Symbolschrift)	Näo	02.10.2000	Werbeagentur Lange + Pflanz GmbH
40050073-0001	Schrift "Ludwig"	Näo	16.03.2001	Andreas Koop Büro für Werbung
40101734-0001	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0002	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG

40101734-0003	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0004	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0005	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0006	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0007	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0008	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0009	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0010	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0011	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0012	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40101734-0013	Nivea (typografische Schriftzeichen)	Sim	19.04.2001	Beiersdorf AG
40108224-0001	Modern-Blindenschrift-Alphabet	Näo	15.09.2001	Oliver Hoppe
40150002-0001	Typographische Schriftzeichen "AMAZONE Schrift"	Sim	02.02.2001	Amazonen-Werke H. Dreyer GmbH & Co. KG
40150002-0002	Typographische Schriftzeichen "AMAZONE Schrift"	Sim	02.02.2001	Amazonen-Werke H. Dreyer GmbH & Co. KG
40150002-0003	Typographische Schriftzeichen "AMAZONE Schrift"	Sim	02.02.2001	Amazonen-Werke H. Dreyer GmbH & Co. KG
40150002-0004	Typographische Schriftzeichen "AMAZONE Schrift"	Sim	02.02.2001	Amazonen-Werke H. Dreyer GmbH & Co. KG
40150002-0005	Typographische Schriftzeichen "AMAZONE Schrift"	Sim	02.02.2001	Amazonen-Werke H. Dreyer GmbH & Co. KG
40150002-0006	Typographische Schriftzeichen "AMAZONE Schrift"	Sim	02.02.2001	Amazonen-Werke H. Dreyer GmbH & Co. KG
40250008-0001	Typografische Großbuchstaben-Reihe, dreidimensional	Näo	18.05.2002	Gudrun Schmidt
40303102-0001	Alphabet aus Kleeblatt und Kreis entwickelt	Näo	16.04.2003	Ursula Latz
40304270-0001	Alphabet ausschließlich aus Kreisen entwickelt	Näo	21.06.2003	Ursula Latz
40305046-0001	Schrift (typographische Schriftzeichen)	Näo	24.07.2003	Katrin Schütz
40305046-0002	Schrift (typographische Schriftzeichen)	Näo	24.07.2003	Katrin Schütz
40350005-0001	Typografische Schriftzeichen "Brösel"	Sim	21.03.2003	Rötger Feldmann
40350010-0001	Schrift, typographische Schriftzeichen (Serifenschrift, Druckschrift, optimiert für Schriftgröße 12)	Näo	20.08.2003	Ulrich Suerbaum
40401135-0001	Typografische Schriftzeichen	Näo	18.02.2004	Christof Wackernagel
40403037-0001	Typografische Schriftzeichen	Näo	21.10.2004	Jacqueline Siebeck
40404032-0001	Typografische Schriftzeichen	Näo	14.07.2004	Andrea Tinnes
40404032-0002	Typografische Schriftzeichen	Näo	14.07.2004	Andrea Tinnes

40404032-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.2004	Andrea Tinnes
40404032-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.2004	Andrea Tinnes
40404032-0005	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.2004	Andrea Tinnes
40404032-0006	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.2004	Andrea Tinnes
40404032-0007	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.2004	Andrea Tinnes
40404032-0008	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.2004	Andrea Tinnes
40404032-0009	Typografische Schriftzeichen	Não	14.07.2004	Andrea Tinnes
40404259-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0003	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0004	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0005	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0006	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0007	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0008	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0009	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0010	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0011	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0012	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0013	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0014	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0015	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40404259-0016	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.07.2004	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
40405603-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	01.10.2004	Robert Bosch GmbH
40405603-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	01.10.2004	Robert Bosch GmbH
40405603-0003	Typografische Schriftzeichen	Sim	01.10.2004	Robert Bosch GmbH
40405603-0004	Typografische Schriftzeichen	Sim	01.10.2004	Robert Bosch GmbH
40405603-0005	Typografische Schriftzeichen	Sim	01.10.2004	Robert Bosch GmbH
40406265-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2004	Deutsche Bahn AG
40407027-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	15.12.2004	Günthart & Co. KG

40504466-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	29.08.2005	Aldi Einkauf GmbH & Co. oHG
40504466-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	29.08.2005	Aldi Einkauf GmbH & Co. oHG
40504466-0003	Typografische Schriftzeichen	Sim	29.08.2005	Aldi Einkauf GmbH & Co. oHG
40504466-0004	Typografische Schriftzeichen	Sim	29.08.2005	Aldi Einkauf GmbH & Co. oHG
40504466-0005	Typografische Schriftzeichen	Sim	29.08.2005	Aldi Einkauf GmbH & Co. oHG
40506237-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	05.12.2005	Burkhard Lüdtke
40506237-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	05.12.2005	Burkhard Lüdtke
40600808-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	11.02.2006	Thomas Schinner
40605067-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	29.09.2006	Mark-Daniel Rentschler
40700745-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	09.02.2007	Netto Marken-Discount AG & Co. KG
40700745-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	09.02.2007	Netto Marken-Discount AG & Co. KG
40705511-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0005	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0006	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0007	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0008	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0009	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0010	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0011	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0012	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0013	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0014	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0015	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0016	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0017	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0018	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl
40705511-0019	Typografische Schriftzeichen	Não	06.11.2007	Andreas Stefan Kindl

40706354-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	17.04.2008	Maksimovic & Partners Agentur für Werbung und Design GmbH
40706354-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	17.04.2008	Maksimovic & Partners Agentur für Werbung und Design GmbH
40706354-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	17.04.2008	Maksimovic & Partners Agentur für Werbung und Design GmbH
40706354-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	17.04.2008	Maksimovic & Partners Agentur für Werbung und Design GmbH
40706354-0005	Typografische Schriftzeichen	Não	17.04.2008	Maksimovic & Partners Agentur für Werbung und Design GmbH
402008000783-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	18.02.2008	DSC Arminia Bielefeld GmbH & Co. KG
402008002139-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	02.05.2008	Brigitte Ilsanker
402008003694-0001	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0002	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0003	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0004	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0005	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0006	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0007	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0008	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0009	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0010	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0011	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008003694-0012	Drucklettern, Drucktypen, Typografische Schriftzeichen	Não	12.08.2008	Falk Alexander Leupolt
402008005192-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	28.10.2008	Ulrich Exner
402009005978-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	12.02.2010	Angélique Klinkert
402011001191-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0003	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0004	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0005	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0006	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH

402011001191-0007	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0008	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0009	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0010	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0011	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001191-0012	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2011	Flughafen Berlin Brandenburg GmbH
402011001586-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	22.03.2011	Giesinger Biermanufaktur & Spezialitäten Braugesellschaft mbH
402011001981-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.07.2011	Norbert Sommer-Stumpenhorst
402011002268-0001	Typografische Schriftzeichen	Não	05.05.2011	Helge Hein
402011002268-0002	Typografische Schriftzeichen	Não	05.05.2011	Helge Hein
402011002268-0003	Typografische Schriftzeichen	Não	05.05.2011	Helge Hein
402011002268-0004	Typografische Schriftzeichen	Não	05.05.2011	Helge Hein
402011002268-0005	Typografische Schriftzeichen	Não	05.05.2011	Helge Hein
402011002268-0006	Typografische Schriftzeichen	Não	05.05.2011	Helge Hein
402011002268-0007	Typografische Schriftzeichen	Não	05.05.2011	Helge Hein
402011005769-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0003	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0004	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0005	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0006	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0007	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0008	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0009	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)

402011005769-0010	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0011	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402011005769-0012	Typografische Schriftzeichen	Sim	26.11.2011	Bundesrepublik Deutschland (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung)
402013004839-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.11.2013	Hermann-Alexander Petz
402014000854-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	01.04.2014	saarland.innovation&standort e.V.
402014002467-0001	Typografische Schriftzeichen	Näo	20.11.2014	Markus Steidle
402014200351-0001	Typografische Schriftzeichen	Näo	12.04.2014	Tim Lossen
402015000122-0001	Typografische Schriftzeichen	Näo	24.01.2015	Prof. Gerhard Winner
402015000122-0002	Typografische Schriftzeichen	Näo	24.01.2015	Prof. Gerhard Winner
402015001109-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	09.11.2015	Elisabeth Sauer-Düll
402015100195-0001	Typografische Schriftzeichen	Näo	04.03.2015	Hans Krattner
402015100195-0002	Typografische Schriftzeichen	Näo	04.03.2015	Hans Krattner
402015200341-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	29.01.2015	Dr. Charles Lamptey
402015201835-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	18.05.2016	Rainer Will
402015202460-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	18.05.2016	Dr. Charles Lamptey
402016000038-0010	Typografische Schriftzeichen	Sim	13.01.2016	Deutscher Sparkassen- und Giroverband e.V.
402016000809-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	15.12.2016	Frank Schemutat
402016100200-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	22.02.2016	Fabian Hofmann
402017100666-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.06.2017	Schwartauer Werke GmbH & Co. KGaA
402017100666-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.06.2017	Schwartauer Werke GmbH & Co. KGaA
402017100666-0003	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.06.2017	Schwartauer Werke GmbH & Co. KGaA
402017100666-0004	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.06.2017	Schwartauer Werke GmbH & Co. KGaA
402017100666-0005	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.06.2017	Schwartauer Werke GmbH & Co. KGaA
402017100666-0006	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.06.2017	Schwartauer Werke GmbH & Co. KGaA
402017100666-0007	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.06.2017	Schwartauer Werke GmbH & Co. KGaA
402017100666-0008	Typografische Schriftzeichen	Sim	02.06.2017	Schwartauer Werke GmbH & Co. KGaA
402018000626-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.06.2018	Ariston-Nord-West-Ring Schuh GmbH
402018000626-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.06.2018	Ariston-Nord-West-Ring Schuh GmbH

402018000626-0003	Typografische Schriftzeichen	Sim	27.06.2018	Ariston-Nord-West-Ring Schuh GmbH
402018100296-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	19.03.2018	Christine Gold
402018100296-0002	Typografische Schriftzeichen	Sim	19.03.2018	Christine Gold
402018100296-0003	Typografische Schriftzeichen	Sim	19.03.2018	Christine Gold
402018100296-0004	Typografische Schriftzeichen	Sim	19.03.2018	Christine Gold
402018100296-0005	Typografische Schriftzeichen	Sim	19.03.2018	Christine Gold
402018201800-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	22.05.2018	Dr. Charles Lamptey
402018201859-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	28.05.2018	Roman Ivanus
402019200125-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	04.03.2019	Johanna Gräfin Johanna von Deter Püffel
402019201383-0001	Alphabete [Lettern], Typografische Schriftzeichen	Sim	05.11.2019	Andreas Schlesinger
402020000141-0001	Typografische Schriftzeichen	Sim	28.02.2020	Gerald Gerlich

APÊNDICE C

Busca pelos parâmetros: (((TTL/typeface OR TTL/font) OR TTL/typography) AND APT/4). O parâmetro TTL procura pelas palavras-chave no título da patente, enquanto o parâmetro APT indica o tipo da patente em questão, sendo as patentes de design o tipo 4.

NÚMERO	TÍTULO	NÚMERO	TÍTULO
D940,234	Typeface	D901,584	Typeface
D940,233	Type font	D901,583	Type font
D936,729	Type font	D900,925	Type font and electronic device with graphical user interface
D933,742	Typeface	D900,924	Type font
D933,123	Typeface	D898,113	Type font
D932,542	Typeface	D896,305	Type font
D924,318	Typeface	D895,002	Type font
D923,699	Typeface	D894,266	Type font
D923,698	Typeface	D893,596	Type font
D923,697	Typeface	D892,209	Typeface
D921,104	Font for a punctuation mark	D888,149	Type font
D920,427	Type font	D888,148	Type font
D916,957	Type font	D887,487	Typeface
D916,956	Type font	D886,191	Type font
D913,368	Typeface	D884,784	Type font
D913,367	Typeface	D880,582	Type font
D913,366	Type font	D880,581	Typeface
D912,132	Typeface or type font	D879,874	Typeface
D911,435	Typeface	D876,534	Type font
D911,434	Typeface	D875,825	Type font
D908,790	Type font	D875,824	Type font
D908,789	Typeface or type font	D873,911	Type font
D907,110	Type font and electronic device with graphical user interface	D872,173	Typeface
D905,157	Type font	D868,146	Typeface
D905,156	Type font	D867,442	Typeface
D905,155	Type font	D865,860	Typeface
D904,510	Typeface	D861,780	Type font
D904,509	Typeface	D861,779	Typeface
D904,508	Typeface	D861,066	Typeface
D904,507	Typeface	D848,524	Type font
D846,633	Type font	D786,338	Type font

D846,632	Typeface	D780,838	Type font
D846,021	Type font	D777,830	Typeface
D844,700	Type font	D769,367	Type font
D844,049	Type font	D767,018	Font
D843,442	Type font	D766,358	Type font
D843,441	Type font	D765,768	Typeface
D837,291	Typeface	D761,900	Typeface
D835,712	Typeface	D740,355	Type font
D834,640	Type font	D740,354	Type font
D829,275	Typeface	D739,889	Font
D828,441	Type font	D739,458	Type font
D827,704	Type font	D738,430	Type font
D825,651	Type font	D738,429	Typeface
D824,995	Typeface or type font	D738,428	Typeface
D824,994	Typeface or type font	D737,894	Type font
D824,454	Typeface	D737,379	Typeface
D822,099	Type font	D737,372	Typeface
D820,352	Font	D737,371	Type font
D819,728	Type font	D735,266	Type font
D818,526	Typeface	D734,812	Type font
D818,037	Type font	D734,811	Type font
D813,938	Segmented numerals LCD typeface	D734,810	Type font
D812,679	Type font	D733,215	Type font
D812,133	Numeric type font	D710,936	Typeface
D810,191	Type font	D709,551	Typeface
D809,591	Typeface	D706,866	Type font
D806,787	Typeface	D706,338	Type font
D806,786	Typeface	D705,857	Type font
D802,049	Type font	D705,856	Type font
D797,842	Type font	D705,855	Type font
D797,841	Typeface	D705,854	Type font
D795,337	Type font	D705,853	Type font
D792,513	Display with font	D705,852	Type font
D792,512	Display with font	D705,348	Type font
D792,511	Display with font	D705,347	Type font
D786,357	Type font	D704,768	Type font
D786,340	Type font	D704,258	Type font
D786,339	Type font	D704,257	Type font
D704,256	Type font	D653,282	Type font

D698,856	Type font	D652,071	Type font
D696,338	Type font	D650,833	Typeface
D693,872	English type font	D649,586	Type font
D692,476	Type font	D647,556	English alphabet type font
D692,050	Type font	D647,128	Font of navigation symbols
D692,049	Type font	D644,263	Type font
D689,541	Typeface	D644,262	Type font
D689,329	Drinks font	D643,873	Font having interchangeable indicia
D689,127	Type font	D643,872	Font having interchangeable indicia
D688,738	Type font	D629,038	Typographical font
D687,885	Type font	D624,582	Type font
D687,485	Type font	D608,820	Font for a punctuation mark
D687,088	Font	D607,924	Typeface
D681,718	Type font	D607,923	Type font
D681,106	Type font	D607,500	Type font
D680,580	Type font	D607,499	Type font
D680,579	Type font	D607,498	Type font
D679,747	Type font	D607,497	Type font
D679,746	Type font	D607,496	Type font
D678,938	Font	D607,495	Type font
D678,937	Type font	D607,494	Type font
D677,327	Type font	D607,493	Type font
D677,326	Type font	D607,492	Arabic numeral type font
D677,325	Type font	D604,357	Type font
D677,324	Type font	D604,356	Type font
D677,323	Type font	D585,480	Typeface
D676,901	Type font	D585,088	Typeface
D676,081	Type font	D584,764	Type font
D667,061	Type font	D583,858	Typeface
D667,046	Type font	D581,454	Character set of a font
D659,749	Typeface of Chinese characters	D580,967	Character set of a font
D659,184	Japanese typeface of katakana characters	D580,966	Character set of a font
D658,711	Japanese typeface of hiragana characters	D580,965	Typeface
D655,746	Font	D578,565	Typeface
D655,745	Type font	D570,903	Numeric type font
D653,701	Type font	D570,902	Numeric type font
D653,700	Typeface	D568,664	Dispense font
D568,386	Set of the letter "p" for a type font	D528,589	Type font
D568,385	Set of the letter "g" for a type font	D528,588	Type font

D568,384	Set of the letter "b" for a type font	D527,411	Type font
D568,383	Type font	D527,040	Type font
D568,382	Type font	D526,006	Type font
D567,847	Character set of a font	D523,064	Type font
D553,672	Type font	D522,043	Type font
D553,671	Type font	D522,042	Type font
D553,182	Type font	D521,055	Type font
D552,669	Type font	D521,054	Alphanumeric font
D550,277	Aldi sued type face font	D521,053	Type font
D549,273	Type font	D520,555	Type font
D548,773	Type font	D520,554	Type font
D547,365	Type font	D520,050	Type font
D547,364	Font of arabic language characters	D520,049	Type font
D546,379	Type font	D519,546	Type font
D546,378	Type font	D519,545	Type font
D545,889	Font of musical notation symbols	D518,848	Type font
D545,888	Type font	D518,508	Type font
D545,887	Type font	D518,507	Type font
D545,886	Type font	D517,116	Type font
D544,524	Type font	D516,617	Type font
D540,850	Type font	D516,616	Type font
D540,849	Type font	D516,615	Type font
D539,838	Type font	D516,614	Type font
D539,837	Type font	D516,613	Type font
D539,334	Type font	D516,612	Type font
D538,843	Type font	D516,611	Type font
D538,842	Type font	D516,610	Type font
D537,470	Type font	D515,622	Type font
D537,107	Arabic numeral type font	D515,621	Type font
D537,106	Type font	D515,130	Type font
D536,727	Type font	D514,617	Type font
D533,896	Font of symbols	D514,159	Type font
D532,036	Type font	D514,158	Type font
D532,035	Type font	D514,157	Type font
D532,034	Type font	D514,156	Type font
D531,658	Type font	D514,155	Type font
D529,537	Type font	D513,764	Type font
D513,623	Type font	D472,916	Type font
D512,091	Font of symbols	D472,265	Alphanumeric font

D512,090	Type font	D470,171	Pointed pen italic font
D510,100	Type font	D467,264	Type font
D508,943	Type font	D466,550	Type font
D508,258	Type font	D454,582	Type font
D505,694	Type font	D454,152	Type font
D502,728	Type font	D450,974	Drinks font
D501,872	Type font	D446,240	Type font
D500,072	Type font	D442,622	Type font
D497,938	Type font	D442,621	Type font
D497,937	Type font	D442,620	Type font
D497,630	Type font	D442,213	Type font
D497,175	Type font	D438,558	Type font
D496,394	Type font	D437,342	Type font
D496,393	Type font	D435,584	Font
D496,392	Type font	D429,274	Type font
D496,391	Type font	D427,625	Type font
D496,065	Type font	D426,570	Type font
D494,209	Type font	D424,607	Type font
D488,187	Type font	D421,041	Type font
D487,106	Decorative font funny animals	D420,383	Font of single digit numbers
D486,177	Type font	D420,041	Type font
D483,397	Type font	D419,590	Type font
D482,057	Animal type font	D419,589	Type font
D480,750	Alphanumeric font	D416,281	Type font
D478,931	Type font	D415,786	Font of type
D477,630	Type font	D415,518	Type font
D477,356	Type font	D413,620	Type font
D477,355	Type font	D412,152	Type font
D477,354	Type font	D411,226	Type font
D477,353	Type font	D411,225	Type font
D476,027	Type font	D410,025	Type font
D474,803	Type font	D407,431	Type font
D474,496	Typographic font	D407,108	Type font
D474,495	Type font	D407,107	Type font
D474,230	Type font	D407,106	Type font
D474,229	Type font	D407,105	Type font
D473,586	Type font	D407,104	Type font
D405,464	Embedded italic font	D336,103	Script font
D405,463	Embedded font	D335,138	Script font

D405,106	Type font	D335,137	Numeral font
D402,685	Type font	D334,204	Font of type
D400,913	Type font	D331,419	Font
D400,569	Type font	D327,903	Type font
D400,568	Type font	D327,902	Type font
D399,248	Type font	D327,086	Numeral font
D399,247	Type font	D325,219	Type font
D399,246	Font of type	D325,042	Type font
D398,631	Font of numeric characters	D324,535	Type font
D398,630	Type font	D324,063	Type font
D397,355	Type font	D323,849	Type font
D394,278	Animal type font	D322,985	Type font
D393,482	Script font	D321,903	Alphanumeric font
D390,255	Type font	D321,367	Italic Sinhalese font
D385,907	Type font	D321,366	Curved font
D385,906	Type font	D319,839	Sinhalese font
D385,084	Combined baptismal font and baptismal pool	D318,290	Type font
D383,152	Type font	D317,621	Type font
D380,767	Type font	D317,323	Type font
D377,501	Font of machine readable patterns	D317,016	Type font
D376,169	Font of type	D311,023	Animated alphabet font
D375,517	Font of type	D310,236	Font of characters
D374,684	Type font	D309,630	Font of type or the like
D373,374	Lucida casual typeface	D309,154	Font of type
D373,373	Lucida casual italic typeface	D308,539	Font of type
D372,263	Type font	D308,538	Font of type
D372,262	Type font	D307,599	Numeral font
D371,799	Type font	D307,297	Font of type
D341,848	Typeface	D306,313	Typeface
D340,943	Typeface	D305,437	Font of type
D340,738	Typeface	D304,665	Ale font
D338,908	Type font	D304,458	Numeral font
D338,907	Type font	D297,648	Basic character for font of electroluminescent characters
D338,906	Type font	D297,147	Alphanumeric font matrix
D338,032	Numeral font	D295,763	Icon font or the like
D337,604	Type font	D293,253	Font of type
D292,988	Typeface	D264,730	Type font
D292,518	Font of sign letters or the like	D264,478	Font of characters
D292,517	Font of sign letters or the like	D262,460	Font of Chinese zodiacal figures

D292,417	Font of sign letters or the like	D262,377	Typeface for photocomposition
D292,103	Font of type	D262,294	Font of characters
D289,773	Typeface design	D262,039	Typeface for photocomposition
D289,422	Typeface	D262,038	Typeface for photocomposition
D289,421	Typeface design	D262,037	Calligraphic font
D289,420	Typeface	D261,900	Typeface for photocomposition
D289,178	Font of type	D261,899	Typeface for photocomposition
D287,979	Font of type	D261,898	Typeface for photocomposition
D286,645	Font of type	D261,774	Type font for vehicular license plate
D285,701	Arabic font	D261,278	Font of vegetable script
D284,479	Font of type	D258,595	Font of type
D282,751	Font of type	D257,360	Font of characters for forming a graphic display
D282,750	Typeface	D256,805	Type font
D281,789	Numerical font	D256,592	Film font clip for use in securing a flexible font to a character drum
D281,788	Alphabet font	D256,134	Type font of alphabet and numerals
D281,703	Font of type	D255,804	Pronunciation-coded type font
D281,081	Font of symbols	D255,694	Type font
D280,833	Font of alphanumeric characters	D255,693	Font of characters
D280,528	Font of alphanumeric characters	D255,692	Hieroglyphic font
D280,108	Font of type	D255,247	Chess piece font
D279,795	Font of type	D254,497	Font of illustration figures for children's stories and cards
D279,199	Font of type	D254,379	Font of illustration figures for children's stories and cards
D279,014	Font for musical symbols	D253,355	Monogram font
D276,819	Video graphic figure font or the like	D252,211	Calligraphic font
D275,864	Type font	D251,597	Numerical font
D272,958	Font or the like	D249,587	Font of type
D271,499	Printed type font	D247,758	Type font
D270,456	Print font	D247,589	Font of type
D270,455	Print font	D246,936	Arabic typeface
D270,454	Print font	D246,069	Font of characters
D270,272	Medical font	D245,644	Font of type
D270,271	Medical font	D245,201	Type font
D269,881	Font of type	D244,151	Font of Arabic characters
D269,281	Font of language characters	D243,363	Font of characters for forming a graphic display
D268,035	Print font	D242,949	Font of type
D266,006	Typeface		