

INSTITUTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL

EDUARDO RODRIGUES RIO

**ENTRE O ORNAMENTAL E O FUNCIONAL:
UMA CRÍTICA À DEFINIÇÃO LEGAL DE PROTEÇÃO
AO DESENHO INDUSTRIAL**

Rio de Janeiro

2025

Eduardo Rodrigues Rio

**Entre o ornamental e o funcional:
uma crítica à definição legal de proteção ao desenho industrial**

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

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Pereira Peralta

Coorientador: Prof. Dr. Leandro Miranda Malavota

Rio de Janeiro

2025

R585 Rio, Eduardo Rodrigues.
Entre o ornamental e o funcional: uma crítica à definição legal de proteção
ao desenho industrial. – 2025.

310 f. Figs. Anexos e apêndices.

Tese (Doutorado 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, 2025.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Pereira Peralta.
Coorientador: Prof. Dr. Leandro Miranda Malavota.

1. Propriedade industrial – Brasil. 2. Propriedade industrial – Desenho industrial.
3. Desenho industrial – Proteção legal. 4. Desenho industrial – Ornamento.
5. Desenho industrial – Exame técnico. I. Instituto Nacional da Propriedade
Industrial (Brasil).

CDU: 347.773(81)

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



Assinatura

26 de setembro de 2025

Data

Eduardo Rodrigues Rio

**Entre o ornamental e o funcional:
uma crítica à definição legal de proteção ao desenho industrial**

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

Aprovada em 5 de setembro de 2025.

Orientadora: Profª. Dra. Patrícia Pereira Peralta

Instituto Nacional da Propriedade Industrial

Coorientador: Prof. Dr. Leandro Miranda Malavota

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Monica Christina Rodrigues Morgado

Instituto Nacional da Propriedade Industrial

Prof. Dr. Carlos Mauricio Pires e Albuquerque Ardisson

Instituto Nacional da Propriedade Industrial

Profª. Dra. Elizabeth Ferreira da Silva

Instituto Nacional da Propriedade Industrial

Profª. Dra. Camila Assis Peres Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson Rufino de Souza

Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Celso Luiz Salgueiro Lage (Suplente)

Instituto Nacional da Propriedade Industrial

Prof. Dr. Paulo de Oliveira Reis Filho (Suplente)

Escola Superior de Propaganda e Marketing

Rio de Janeiro

2025

DEDICATÓRIA

A Ana Cláudia, Sara, Maria Clara e Alanna, que vieram para ornamentar minha existência. E a todos aqueles que contribuem, de diferentes maneiras, para o embelezamento da vida, não apenas através do adorno que encanta os olhos, mas também do projeto que organiza, dá forma e sentido ao existir.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos são reconhecidamente injustos, pois, inevitavelmente, alguém acaba sendo esquecido.

Correndo certamente esse risco, gostaria de agradecer, inicialmente, à minha orientadora, Patrícia Peralta, por me aturar e me orientar, nem sempre com o resultado que gostaria, desde quando fui procurá-la para que me ajudasse a pensar em um novo tema para meu Mestrado, já lá se vão quase 10 anos e cuja parceria provavelmente seguirá por alguns anos mais.

Da mesma forma, agradeço ao meu coorientador Leandro Malavota, a quem tenho profunda admiração, desde que fui aluno de sua disciplina de História da Propriedade Intelectual. Espero que tenha conseguido transformar um samba enredo desconexo em uma verdadeira tese.

Devo um agradecimento especial aos membros participantes de minha banca de qualificação, os professores Edson Rufino, Camila Assis, Monica Morgado e Carlos Maurício Ardisson, que me fizeram ver que estava propondo algo que não poderia ser implementado e me desviando do caminho pretendido, ajudando-me a retomar o rumo correto. Acredito ter tomado a estrada certa, desta vez.

Por último, mas não menos importante, não posso deixar de agradecer à toda a equipe da divisão de exame técnico de desenhos industriais, Anique, Adriana, Roberto e Leonardo, pelo apoio e por terem acolhido todo este trabalho. Agradeço, principalmente, ao Flavio, por ter segurado e resolvido todos os problemas sozinho durante minha licença para terminar esta tese, em um período de intensa cobrança e desafios desconhecidos. Em breve, acredito poder retribuir todo esse esforço.

E, para aqueles que foram esquecidos, deixo aqui meu agradecimento e votos de que este trabalho seja útil de alguma maneira e sirva para abrir novos rumos no estudo dessa proteção ainda indefinida chamada desenho industrial.

Mas o que seria o *design* senão a inteligência concentrada em uma boa solução? [...] Um produto inteligente, e não somente belo. Um produto que possa ser definido como a síntese da inteligência materializada ou como uma expressão da cultura humana. Eis os objetivos – ou os desafios – que devem ser alcançados para que o produto apresente resultados positivos e efetivamente seja a síntese da cultura, da arte e da técnica. Quando se dá relevo à superficialidade – é o que vem acontecendo nos dias de hoje –, corre-se o risco de render-se à banalização industrializada.

Dijon de Moraes

RESUMO

RIO, Eduardo Rodrigues. **Entre o ornamental e o funcional: uma crítica à definição legal de proteção ao desenho industrial**. 2025. 310 f. Tese (Doutorado em Propriedade Intelectual e Inovação) – Instituto Nacional da Propriedade Industrial, Rio de Janeiro, 2025.

Este estudo explora a proteção legal ao desenho industrial no Brasil a partir de uma análise da definição legal de proteção ao desenho industrial, argumentando que a ênfase na ornamentalidade da forma não reflete a natureza complexa e abrangente da atividade do *design*. Para isso, procura examinar a justificativa do sistema de proteção à propriedade industrial e esboçar alguns aspectos históricos da proteção ao desenho industrial, desde os ofícios medievais até a legislação brasileira atual, com foco no desenvolvimento do conceito de *design* como uma atividade projetual que engloba, para além da ornamentalidade, aspectos funcionais, estéticos e sociais. O texto apresenta a trajetória legislativa brasileira e estrangeiras de proteção ao desenho industrial, confrontando a definição legal com as acepções acadêmicas e as práticas contemporâneas do *design*, propondo a necessidade de sua atualização para que possa refletir a complexidade da atividade do fazer *design*.

Palavras-chave: Desenho industrial. Ornamental. Proteção.

ABSTRACT

RIO, Eduardo Rodrigues. **Between ornamental and functional: a critique of the legal definition of industrial design protection**. 2025. 310 f. Tese (Doutorado em Propriedade Intelectual e Inovação) – Instituto Nacional da Propriedade Industrial, Rio de Janeiro, 2025.

This study explores the legal protection of industrial designs in Brazil through an analysis of the legal definition of industrial design protection, arguing that the emphasis on ornamentality of form fails to reflect the complex and comprehensive nature of design activity. To this end, it examines the rationale behind the industrial property protection system and outlines some historical aspects of industrial design protection, from medieval crafts to current Brazilian legislation. It focuses on the development of the concept of design as a project-based activity that encompasses, beyond ornamentality, functional, aesthetic, and social aspects. The text presents the Brazilian and foreign legislative trajectory of industrial design protection, comparing the legal definition with academic understandings and contemporary design practices, and proposing the need for its updating to reflect the complexity of designing.

Keywords: Industrial design. Ornamental. Protection.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vaso de garrafa montado em bronze (1643-1715).....	51
Figura 2 - <i>Spinning Jenny</i> , a máquina de fiar de James Hargreaves (1764).....	52
Figura 3 - À esq.: tear de Joseph Marie Jacquard (1801). À dir.: a <i>Water Frame</i> de Richard Arkwright (1767).....	52
Figura 4 - Tear movido a vapor de Edmund Cartwright (1785).....	53
Figura 5 - Uma seleção de <i>designs</i> neoclássicos de Wedgwood.....	56
Figura 6 - Vasos de cerâmica, período neolítico.....	58
Figura 7 - Interior de uma fábrica de tecelagem, Lyon.....	60
Figura 8 - Seda e fio metálico brocado em cetim de seda, Lyon (1730-40).....	61
Figura 9 - Indumentárias com tecidos nobres bordados.....	63
Figura 10 - Guarnição francesa em bronze dourado e porcelana (Sèvres).....	66
Figura 11 - Manufatura do calicô e tecido finalizado.....	71
Figura 12 - Calicô estampado.....	73
Figura 13 - Modelo em bronze de um cavalo, George Garrard.....	76
Figura 14 - Vestuário padrão de escravizados no Brasil, século XIX.....	92
Figura 15 - Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, Rio de Janeiro.....	93
Figura 16 – I Feira Nacional do Rio de Janeiro (1861).....	98
Figura 17 – Produtos expostos na I Exposição Nacional de Produtos Naturais e Industriais (1861).....	98
Figura 18 - Fábrica brasileira (1880).....	100
Figura 19 – Solicitação de patente para cigarreira [s.d.].....	101
Figura 20 – À esq.: Caixa de cigarros Dalila, o primeiro do gênero. À dir.: Elite nº 21, caixa com ilustração colorida em litografia, Cia. Souza Cruz.....	102
Figura 21 – Modelo de sapato de uso cotidiano.....	103
Figura 22 – Moda no Brasil no século XIX.....	104
Figura 23 - Primeiro modelo industrial publicado no Brasil.....	109
Figura 24 - À esq.: palitos de dente Jordan (mostrados em cartucho e separadamente). À dir.:	

palitos de dente japoneses (um deles já com a ponta quebrada servindo de apoio).....	138
Figura 25 - O interior da Grande Exposição de 1851.....	142
Figura 26 - O <i>Crystal Palace</i> de Londres.....	143
Figura 27 - Cerimônia de inauguração da primeira Exposição Universal.....	143
Figura 28 - Joias produzidas com opalas e brilhantes por joalheiros londrinos.....	144
Figura 29 - Objetos de prata expostos na Grande Exposição (1851).....	146
Figura 30 - Vincent Figgins, tipo <i>in shade</i> (sombreado) (1815).....	147
Figura 31 - Woods e Sharwoods, letras de fontes ornamentadas (1838-1842).....	148
Figura 32 - William Caslon IV, egípcio inglês de duas linhas (1816).....	148
Figura 33 - William Morris, padrão Rosa para tecidos (1883).....	151
Figura 34 - Catálogo da fábrica de móveis de William Morris.....	152
Figura 35 - Padronagem característica do <i>Arts and Crafts</i>	153
Figura 36 - As cadeiras de madeira vergada dos irmãos Thonet.....	154
Figura 37 - Alphonse Mucha, <i>Four Seasons</i> (1890).....	155
Figura 38 - Mobiliário e objetos decorativos do <i>Art Nouveau</i>	156
Figura 39 - À esq.: Alphonse Mucha. Cartaz publicitário (1897). À dir.: Henri de Toulouse-Lautrec. <i>Moulin Rouge, La Goule</i> (1891).....	158
Figura 40 - Cadeiras, Charles Rennie Mackintosh (cerca de 1900).....	159
Figura 41 - Padronagem geométrica característica do <i>Art Déco</i>	159
Figura 42 - Os dois estilos ornamentais em comparação.....	160
Figura 43 - Theo van Doesburg e László Moholy-Nagy, capa de livro (1925).....	161
Figura 44 - À esq.: <i>Red Blue Chair</i> , Rietveld (1918-1923). À dir.: <i>Hanging Lamp</i> , Rietveld (1920).....	162
Figura 45 - A filosofia da <i>Werkbund</i> expressa na união entre artistas e artesãos.....	164
Figura 46 - Villa Müller, em Praga, por Adolf Loos, 1928-30. Exterior (acima) e interiores (abaixo).....	166
Figura 47 - Peter Behrens, folha de rosto e página de dedicatória para livro (1900).....	167
Figura 48 - Produtos criados por Peter Behrens.....	168
Figura 49 - Identidade visual para catálogos da AEG, criados por Peter Behrens.....	169
Figura 50 - Fábrica de turbinas AEG, Berlim (1909).....	169

Figura 51 - Teoria da composição do arquiteto holandês Lauweriks.....	170
Figura 52 - Peter Behrens, pavilhão da exposição <i>Anchor Linoleum</i> (1906).....	171
Figura 53 - Peter Behrens, cartaz para o pavilhão de exposição <i>Anchor Linoleum</i> (1906)....	171
Figura 54 - Sede da <i>Bauhaus</i> em Weimar, Alemanha (1919).....	173
Figura 55 - Manifesto <i>Bauhaus</i> , Walter Gropius (1919).....	174
Figura 56 - Produtos desenvolvidos na <i>Bauhaus</i>	176
Figura 57 - À esq.: Joost Schmidt, cartaz de exposição da <i>Bauhaus</i> (1923). À dir.: László Moholy-Nagy, proposta de folha de rosto para a revista <i>Broom</i> (1923).....	176
Figura 58 - Diagrama do <i>Vorkurs</i> , o curso preliminar da <i>Bauhaus</i>	178
Figura 59 - Herbert Bayer, capa para a revista <i>Bauhaus</i> (1928).....	180
Figura 60 - Herbert Bayer, cartaz para exposição de 60 anos de Kandinsky (1926).....	181
Figura 61 - Jan Tschichold, páginas de “ <i>Elementare Typographie</i> ” (1925).....	183
Figura 62 - Alguns produtos desenvolvidos na Escola de Ulm.....	184
Figura 63 - Produtos desenvolvidos por Dieter Rams para a Braun.....	185
Figura 64 - Da esq. para dir.: cadeiras de Alvar Aalto, van der Rohe e Le Corbusier.....	186
Figura 65 - Apontador de lápis, Raymond Loewy (1934).....	188
Figura 66 - Mobiliário desenvolvido por <i>designers</i> modernistas brasileiros.....	190
Figura 67 - Museu de Arte de São Paulo (MASP).....	192
Figura 68 - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM).....	193
Figura 69 - Marcas desenvolvidas por Wollner na Forminform.....	194
Figura 70 - Processo de criação para a marca Klabin.....	194
Figura 71 - Embalagem para a marca de sardinhas Coqueiro.....	195
Figura 72 - IV Centenário do Rio de Janeiro (1964) e símbolo e logotipo para Petrobras (1970).....	199
Figura 73 - Nota comemorativa do Sesquicentenário da Independência (1972).....	199
Figura 74 - O processo do projeto de <i>design</i>	204
Figura 75 - Funções de um produto.....	204
Figura 76 - O banco <i>Ulm Stool</i> e alguns de seus diferentes usos.....	206
Figura 77 - <i>The Grammar of Ornament</i> , de Owen Jones (1856).....	209
Figura 78 - O complexo funcional de Papanek (1977).....	213

Figura 79 - Nuvem de palavras, requisitos de proteção.....	215
Figura 80 - Nuvem de palavras condensada, requisitos de proteção.....	215
Figura 81 - Nuvem de palavras, proibição legal ao registro.....	216
Figura 82 - Pedidos de desenho industrial depositados em 2023.....	220
Figura 83 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 6 de Locarno.....	221
Figura 84 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 7 de Locarno.....	222
Figura 85 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 21 de Locarno.....	222
Figura 86 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 9 de Locarno.....	223
Figura 87 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 2 de Locarno.....	223
Figura 88 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 8 de Locarno.....	224
Figura 89 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 23 de Locarno.....	224
Figura 90 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 12 de Locarno.....	225
Figura 91 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 14 de Locarno.....	225
Figura 92 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 24 de Locarno.....	226
Figura 93 - Registros de maquinários agrícolas concedidos pelo INPI.....	229
Figura 94 - Registros de pneus concedidos pelo INPI.....	230
Figura 95 - Sulcos e ranhuras presentes em bandas de rodagem.....	231
Figura 96 - Registros de braquetes ortodônticos concedidos pelo INPI.....	232
Figura 97 - Aparelho ortodôntico.....	232
Figura 98 - Elementos constitutivos de aparelhos ortodônticos.....	233
Figura 99 - Registros de maquinários diversos concedidos pelo INPI.....	234
Figura 100 - Registros de partes e peças de máquinas concedidos pelo INPI.....	234
Figura 101 - Registros de bombas e motores concedidos pelo INPI.....	235
Figura 102 - Registros de objetos técnico-funcionais concedidos pelo INPI.....	236
Figura 103 - Registros de objetos com formas comuns ou vulgares concedidos pelo INPI.....	237
Figura 104 - Número de indeferimentos publicados por ano (em 2025, até 15 jul).....	240
Figura 105 - Pedidos indeferidos por possuírem forma comum ou vulgar.....	240
Figura 106 - Pedidos indeferidos por possuírem forma ditada por considerações técnicas ou funcionais.....	241

Figura 107 - Interface gráfica, procedimentos de exame.....	243
Figura 108 - Interface gráfica dinâmica.....	244
Figura 109 - Registros de cartucho e toner de impressão concedidos pelo INPI.....	245
Figura 110 - Os 20 setores mais intensivos em desenhos industriais.....	247

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADPIC	Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio
ABDI	Associação Brasileira de Desenho Industrial
AEG	<i>Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft</i>
Art. / art.	artigo (legislação)
CAE	Comissão de Assuntos Econômicos
CCJ	Comissão de Constituição e Justiça
CPI	Código da Propriedade Industrial
CUP	Convenção da União de Paris para a proteção da Propriedade Industrial
DIDOC	Divisão de Documentação Patentária
DIRMA	Diretoria de Marcas, Desenhos Industriais e Indicações Geográficas
DITDI	Divisão de Exame Técnico de Desenhos Industriais
DOU	Diário Oficial da União
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
ETC	Escola Técnica de Criação
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
GUI	<i>Graphic User Interfaces</i>
HfG	<i>Hochschule für Gestaltung Ulm</i>
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
ICSID	<i>International Council of Societies of Industrial Design</i>
INPI	Instituto Nacional da Propriedade Industrial
LPI	Lei da Propriedade Industrial
MAM	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MDIC	Ministério do Desenvolvimento, Indústria, Comércio e Serviços
OMC	Organização Mundial do Comércio
OMPI	Organização Mundial da Propriedade Intelectual
ONU	Organização das Nações Unidas
PL	Projeto de Lei
PLC	Projeto de Lei da Câmara

PUC	Pontificia Universidade Católica
RPI	Revista da Propriedade Industrial
SINPI	Sistema Integrado da Propriedade Industrial
TRIPS	<i>Trade Related Intellectual Property Rights</i>
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USPTO	<i>United States Patent and Trademark Office</i>
WDO	<i>World Design Organization</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
QUESTÃO DE PESQUISA	19
OBJETIVOS	19
Objetivo geral.....	19
Objetivos específicos.....	19
JUSTIFICATIVA	20
METODOLOGIA	21
ESTRUTURA DO TRABALHO	21
1 A PROPRIEDADE INDUSTRIAL	25
1.1 A PROTEÇÃO À PROPRIEDADE INDUSTRIAL.....	27
1.2 A INTERNACIONALIZAÇÃO DA PROTEÇÃO À PROPRIEDADE INDUSTRIAL.....	32
1.2.1 A CUP e a proteção ao desenho industrial.....	33
1.2.2 O desenho industrial sob o Acordo TRIPS.....	46
2 A PROTEÇÃO LEGAL AO DESENHO INDUSTRIAL	50
2.1 A GÊNESE DA PROTEÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL.....	57
2.1.1 As estampas das manufaturas de tecido de Lyon.....	59
2.1.2 A primeira Revolução Industrial e os <i>Calico Printers</i>	70
2.1.3 Do <i>copyright</i> à patente: a proteção norte-americana ao <i>design</i>	79
2.2 A PROTEÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL NO BRASIL.....	88
2.2.1 O início do processo de “industrialização” no Brasil.....	90
2.2.2 A legislação de proteção ao desenho industrial.....	105
2.2.2.1 O desenho industrial sob a Lei 9.279/96: o que é e como veio a ser.....	114
2.3 O DESENHO INDUSTRIAL E SUA PROTEÇÃO JURÍDICA.....	119
3 DESIGN: DO ORNAMENTAL AO PROJETUAL	125
3.1 DESENHO INDUSTRIAL OU <i>DESIGN</i> ?.....	125
3.2 ACERCA DO ORNAMENTAL.....	133
3.2.1 O ornamental em contraponto ao funcional.....	136

3.3 PARA ALÉM DO ORNAMENTO: O <i>DESIGN</i> COMO ATIVIDADE PROJETUAL.....	142
3.3.1 Os movimentos artísticos e o surgimento do <i>design</i>	150
3.3.2 A forma segue a função: a busca pela simplificação formal.....	163
3.3.3 Os movimentos de vanguarda e a formação do <i>design</i> no Brasil.....	185
3.4 <i>DESIGN</i> : CONJUGANDO O ORNAMENTAL E O PROJETUAL.....	202
4 EM BUSCA DE UMA SÍNTESE ENTRE ORNAMENTO E FUNÇÃO.....	206
4.1 ORNAMENTO, FUNÇÃO E A PROTEÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL.....	214
4.1.1 O registro de desenho industrial e o artigo 95 da LPI.....	218
4.1.2 O art. 100 da LPI e a vedação legal ao registro de desenho industrial.....	227
4.2 O EXAME TÉCNICO DE DESENHOS INDUSTRIAIS NO INPI.....	238
4.3 O <i>DESIGN</i> PARA ALÉM DO ORNAMENTO: REPENSANDO A PROTEÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL NO BRASIL.....	246
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	250
REFERÊNCIAS.....	254
ANEXO A - Primeira menção a um modelo industrial depositado no Brasil.....	273
ANEXO B - Documentação referente ao Termo 13.814, de 12/06/1934.....	275
ANEXO C - Primeira menção a um modelo industrial depositado no Brasil.....	278
ANEXO D - Modelos industriais depositados em dezembro de 1933.....	279
ANEXO E - O Manifesto da Bauhaus de 1919.....	280
ANEXO F - Matéria publicada no Jornal O Globo (1972) - Reprodução.....	281
APÊNDICE A - Linha do tempo dos movimentos artísticos.....	284
APÊNDICE B - Definição legal de desenho industrial em legislações internacionais, acompanhadas de suas respectivas proibições quanto ao registro da forma ditada por considerações técnicas ou funcionais (quando houver).....	285

INTRODUÇÃO

O presente trabalho aprofunda-se na complexa e muitas vezes indefinida proteção jurídica conferida ao desenho industrial¹. A análise apresentada atravessa a trajetória da proteção da propriedade intelectual, desde suas origens rudimentares na distinção de produtos artesanais, passando por sua equiparação à propriedade ordinária impulsionada pela Revolução Industrial, até alcançar a consolidação de sistemas de proteção que visam estimular a inovação e o desenvolvimento tecnológico.

Particular atenção é dada à trajetória da proteção legal ao desenho industrial em nível internacional, desde os debates nas Exposições Universais que culminaram na Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (CUP), onde o requisito ornamental e a exclusão de formas puramente funcionais começaram a ser delineados, até o acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (TRIPS, na sua sigla em inglês) que estabelece padrões mínimos globais de proteção, mas manteve margem para a discricionariedade das legislações nacionais.

No contexto brasileiro, o estudo detalha como a proteção ao desenho industrial evoluiu de uma cobertura incipiente via direito autoral para uma legislação específica, com destaque para a atual Lei de Propriedade Industrial (LPI), Lei 9.279/96. O cerne da questão apresentada reside na desconexão entre a definição legal de desenho industrial dada pela LPI, que enfatiza a forma plástica ornamental, e a realidade multifacetada do resultado da atividade contemporânea do *design*, compreendida como um processo projetual que integra aspectos estéticos, funcionais, ergonômicos, simbólicos, culturais e técnicos no desenvolvimento de um produto.

O estudo, ao explorar os movimentos artísticos históricos e as teorias que moldaram o conceito de *design*, demonstra como a tensão entre ornamento e função tem sido um debate constante, frequentemente culminando na defesa de uma simplificação formal e da funcionalidade e evidencia que o *design* contemporâneo vai muito além da mera estética superficial, traduzindo-se em uma atividade que molda a interação entre usuário e produto.

¹ Com relação aos termos *design* e desenho industrial, ambos presentes ao longo de todo o texto, optou-se por utilizar o primeiro como significando a atividade acadêmica e profissional de desenvolvimento de produtos, enquanto o segundo faz referência aos aspectos da proteção legal dada pela propriedade industrial ao resultado dessa atividade, exceção feita às citações diretas, quando houver, nas quais foi mantido o termo original usado pelos respectivos autores. Para dar mais fluidez ao texto, optou-se por traduzir livremente todas as citações diretas de autores em idioma estrangeiro, referenciando os respectivos originais em notas de rodapé.

Conclui-se o estudo com uma proposta de alteração da LPI, por ser anacrônica e fundamentar-se na proteção apenas do aspecto ornamental de um produto, visando redefinir o escopo de proteção ao desenho industrial, alinhando-o à sua concepção como resultado de uma atividade projetual integral e buscando assegurar um arcabouço jurídico mais coerente para a proteção ao *design* no Brasil.

QUESTÃO DE PESQUISA

De que forma a manutenção da exigência do caráter ornamental para a proteção legal ao desenho industrial no Brasil pode tornar-se ineficaz para proteger o produto da criação do *design* contemporâneo e como isso se reflete na proteção daquilo que é requisitado junto ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI)?

OBJETIVOS

Objetivo geral

- Analisar a pertinência do atual conceito de desenho industrial presente na Lei de Propriedade Industrial (Lei nº 9.279/96), em contraponto com o resultado da atividade projetual do *design* contemporâneo, bem como em relação ao que vem sendo depositado junto ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial.

Objetivos específicos

- Discutir acerca da racionalidade do sistema de proteção ao desenho industrial;
- Analisar a trajetória da proteção legal ao desenho industrial;
- Comparar a natureza projetual do *design* contemporâneo com a exigência legal do requisito de ornamentalidade;
- Verificar que tipo de objetos são solicitados nos pedidos de registro de desenhos industriais depositados no Brasil, dissertando acerca da dicotomia entre o requisito de

ornamentalidade exigido pela LPI e a ausência do ornamento observado em desenhos industriais concedidos pelo INPI;

- Propor alterações na atual LPI que permitam adequá-la às solicitações de proteção ao desenho industrial depositadas no país.

JUSTIFICATIVA

A realização deste estudo é justificada pela natureza complexa e muitas vezes indefinida da proteção jurídica ao desenho industrial, que historicamente encontra-se em uma encruzilhada entre arte e indústria. Ressalta-se que tal proteção no Brasil ainda é nebulosa, havendo uma evidente distância entre a definição legal de desenho industrial dada pela LPI, que foca na ornamentalidade como requisito primordial para proteção, e a atividade do *design* em sua concepção mais ampla, entendida como um processo criativo e projetual que harmoniza função, ergonomia, viabilidade técnica e resultado estético.

A legislação brasileira, ao enfatizar o escopo de proteção no caráter ornamental, pode ser considerada anacrônica e conflitante com a característica da atividade contemporânea do *design*, que evoluiu para além de uma mera decoração superficial de objetos. A falta de harmonização dos procedimentos de exame brasileiros em relação às melhores práticas internacionais também pode levar à insegurança jurídica e à redução de depósitos de pedidos de registro de desenhos industriais no Brasil por parte de titulares estrangeiros, que esperariam receber a mesma proteção a seus desenhos industriais concedida em outros países.

Por fim, mas não menos importante, o autor deste estudo, como *designer* e examinador da Divisão de Exame Técnico de Desenhos Industriais (DITDI) do INPI, encontra-se diretamente envolvido com a questão apresentada e em busca de propostas que visem aperfeiçoar os procedimentos de exame técnico de pedidos de registro de desenhos industriais, de modo a que possam abarcar o resultado da multiplicidade da atividade do *design* contemporâneo.

METODOLOGIA

A pesquisa aqui proposta é de cunho qualitativo, baseada em análise bibliográfica e documental em um primeiro momento, encaminhando-se para a análise e discussão de alguns casos escolhidos em função de sua pertinência com o objeto de estudo.

Baseando-se nas concessões de registros de desenhos industriais publicadas nas Revistas de Propriedade Industrial (RPI)², entre janeiro e julho de 2025, foram selecionados exemplos representativos de pedidos de registro de desenhos industriais depositados no Brasil por nacionais, visando iniciar uma discussão com relação ao anacronismo entre aquilo que é solicitado para proteção por desenho industrial no INPI, em comparação à exigência do requisito de ornamentalidade disposto no artigo 95 da LPI.

Para isso, tais exemplos foram escolhidos a partir de uma análise visual de sua configuração externa, de modo que pudessem apoiar os argumentos analisados e defendidos pelo estudo.

ESTRUTURA DO TRABALHO

O presente trabalho encontra-se organizado em capítulos que buscam aprofundar a análise histórica, jurídica e social da proteção ao desenho industrial, bem como do desenvolvimento da atividade projetual do *design*, buscando estimular uma reflexão sobre a necessidade de atualização da legislação brasileira de proteção ao desenho industrial.

O Capítulo 1 analisa a trajetória da proteção ao desenho industrial, contextualizando-a no âmbito mais amplo da propriedade industrial. Mostra como, desde as corporações de ofício e os primeiros privilégios concedidos a inventores até as grandes conferências internacionais que culminaram na Convenção da União de Paris para a proteção da Propriedade Industrial (CUP) e suas revisões, a racionalidade do sistema foi baseada no conflito entre interesses privados e função social, entre incentivo à inovação e a necessidade de concorrência. No caso específico dos desenhos industriais, evidencia-se as divergências sobre sua natureza – artística, industrial ou híbrida – e sobre critérios como ornamentalidade e funcionalidade,

² Disponíveis em <https://revistas.inpi.gov.br/rpi/>.

concluindo que, apesar de sua inclusão formal na CUP, a definição e os requisitos para sua proteção foram deixados a cargo das respectivas legislações nacionais, perpetuando a existente heterogeneidade no âmbito internacional.

Discute-se ainda como a racionalidade do sistema de proteção ao desenho industrial foi construída a partir de compromissos políticos, econômicos e técnicos, mais voltados à reivindicação de uma harmonização mínima entre distintas legislações e à viabilidade prática da proteção do que à uniformidade conceitual. Essa racionalidade, embora tenha permitido uma proteção ao desenho industrial através de um acordo internacional, preservou ampla margem de manobra para cada país, refletindo a dificuldade de compatibilizar a proteção de criações de forma com o interesse público e com o desenvolvimento da atividade do *design* contemporâneo. Assim, a proteção ao desenho industrial, como concebida no sistema internacional, é fruto de um equilíbrio instável entre padronização e autonomia legislativa, condicionado por fatores históricos que ainda influenciam sua efetividade.

No Capítulo 2, apresenta-se uma síntese da trajetória histórica da proteção legal ao desenho industrial, destacando seu percurso a partir das primeiras iniciativas nas corporações de ofício, passando por regulamentações pontuais na França, Inglaterra (gêneses da legislação de proteção ao desenho industrial) e Estados Unidos (atualmente, o maior depositante estrangeiro de pedidos de registro de desenhos industriais no Brasil), até a consolidação de leis nacionais específicas.

A trajetória apresentada mostra a transição de um modelo artesanal para a produção em massa, com a atividade do “*design*” evoluindo para ganhar contornos próprios e deixando de ser mera ornamentação para integrar-se ao processo produtivo como fator técnico, estético e econômico. Leis como a francesa de 1806 e o *Calico Printers’ Act* inglês de 1787 representam marcos no reconhecimento jurídico de proteção ao desenho industrial, embora inicialmente permeados por limitações territoriais, setoriais e conceituais, evoluindo, ao longo do tempo, para permitir a cumulação de proteções autorais e industriais, refletindo a crescente valorização do *design* como atividade criativa e ativo econômico, influenciando legislações posteriores e estabelecendo bases para a proteção contemporânea ao desenho industrial.

O Capítulo 3 discute que a natureza projetual do *design* abrange um processo criativo complexo, que integra funcionalidade, ergonomia, viabilidade técnica e estética, enquanto a legislação brasileira de proteção ao desenho industrial mantém como requisito essencial a ornamentalidade da forma.

Historicamente, o *design* evoluiu de uma prática artesanal para uma atividade técnica e estratégica, cujo objetivo não se limita ao adorno, mas envolve a concepção global do produto, articulando fatores culturais, simbólicos, produtivos e de uso. Já o conceito legal de desenho industrial, para fins de proteção, ao restringir-se à forma plástica ornamental ou ao conjunto ornamental de linhas e cores, reduz a abrangência do resultado da atividade projetual do *design* à mera ornamentação de objetos.

Essa dissonância entre a prática projetual e o requisito legal faz com que, enquanto o *design* contemporâneo busca soluções integradas que conciliam estética e função, a lei privilegia apenas características ornamentais, herança de um passado que associava valor à simples ornamentação. Busca-se demonstrar, ainda, que tal enfoque é anacrônico, pois ignora o resultado da atividade do *design* para além do ornamento, onde atributos funcionais, simbólicos e tecnológicos se entrelaçam para gerar produtos significativos e competitivos. Assim, a exigência de ornamentalidade, ao invés de proteger plenamente o *design*, limita sua proteção jurídica e distancia o marco legal da realidade prática da atividade projetual.

Por fim, o Capítulo 4 analisa os pedidos de registro de desenhos industriais depositados no Brasil por nacionais, evidenciando que eles abrangem desde produtos que, claramente, atendem ao requisito de ornamentalidade – como mobiliário, embalagens e artigos de vestuário – até objetos cuja configuração externa é predominantemente funcional, como maquinário agrícola, pneus e componentes técnicos. Embora a LPI, em seu art. 95, exija o requisito do caráter ornamental para a proteção, e no art. 100, II exclua formas determinadas essencialmente por considerações técnico-funcionais, comuns ou vulgares desse tipo de proteção, observa-se que o INPI tem concedido registros mesmo para aquelas criações com reduzida ou quase nula ornamentação, interpretando de forma flexível o termo “essencialmente” presente na lei e considerando suficientes traços mínimos de ornamentalidade para a concessão do registro de desenho industrial.

Essa prática revela a dicotomia entre a exigência legal e a realidade dos objetos protegidos, em que, por vezes, a funcionalidade tende a se sobrepor à ornamentalidade. Por isso, procura-se mostrar que essa divergência decorre de uma série de fatores, como a dificuldade técnica para aferir a predominância ornamental de um produto, a amplitude do conceito de funcionalidade e a falta de critérios mais objetivos no exame técnico dos pedidos de registro de desenhos industriais.

Ao destacar a variedade de produtos registrados e a “zona cinzenta” que se observa entre forma ornamental e aquela determinada por considerações técnicas ou funcionais,

observa-se que a proteção atual muitas vezes se afasta do propósito original da lei, levantando questionamentos sobre a efetividade da exigência de ornamentalidade no contexto de proteção ao *design* contemporâneo.

Conclui-se esse estudo propondo algumas pequenas alterações no disposto nos arts. 95 e 100 da LPI, buscando adequá-la tanto ao resultado da atividade projetual do *design* contemporâneo quanto àqueles desenhos industriais que atualmente requerem, e para os quais são concedidas, proteção legal no Brasil, objetivando uma melhor segurança jurídica e alinhar os procedimentos de exame técnico de pedidos de registro de desenhos industriais do INPI às melhores práticas internacionais.

1 A PROPRIEDADE INDUSTRIAL

A necessidade de criar uma tutela de proteção às criações imateriais, hoje inseridas sob a denominação comum de propriedade intelectual, data já de alguns séculos, embora ainda não identificada com a noção com a qual se conhece hoje. Mesmo tendo sido compreendida de forma distinta com o passar do tempo, sempre sofrendo com a influência dos diversos cenários econômicos e políticos reinantes à época, é possível encontrar um ponto de partida para esse tipo de proteção:

Se é verdade que não existia em Roma um direito à propriedade intelectual, por outro lado existia sim a necessidade de distinguir objetos fabricados por este ou aquele artesão, que ao fabricar um produto o distinguia com figuras, letras, símbolos ou nomes. Neste sentido, o Direito Romano emprestava a sua tutela ao produto, a coisa em si, e garantia ao fabricante a sua comercialização e proteção. (Araújo e Mauro, 2020, p. 96).

Com o advento da Revolução Industrial, o intercâmbio comercial tornou-se mais intenso, resultando em aumento na judicialização, promovida por comerciantes, com relação a imitações e falsificações de produtos (Vaccaro, 2013). Ou seja, “o sistema de propriedade intelectual do conhecimento é fruto do sistema capitalista, que transformou tudo à sua volta em mercadoria, inclusive as ideias” (Soares, 2015, p. 3). O conhecimento, a informação e as criações do intelecto humano passam a ser reconhecidos, então, como uma espécie de propriedade, a propriedade imaterial.

O surgimento desse novo tipo de propriedade, a de um bem intangível, imaterial, possibilitou ao nascente sistema capitalista aplicar, a produtos resultantes do intelecto humano, conceitos antes voltados apenas às coisas corpóreas, como lucro e produtividade (Silva e Silva, 2014).

Precisamente quando a proteção das criações é equiparada à propriedade ordinária, podemos falar de um sistema de propriedade intelectual [...]. Neste sentido, podemos afirmar que o sistema de propriedade intelectual começa com o reconhecimento da equivalência entre este tipo de proteção com aquela concedida pelo direito subjetivo de propriedade ordinária [...].³ (Contreras Jaramillo, 2017, p. 106-107).

Denis Barbosa ainda afirma que todo esse processo de transformar as obras do intelecto em propriedade deu início a uma nova categoria de “direitos de propriedade”: “além da propriedade sobre o produto, a economia passou reconhecer direitos exclusivos sobre a

³ No original: “*Justamente cuando la protección de las creaciones se equipara a la propiedad ordinaria, podemos hablar de un sistema de propiedad intelectual [...]. En este sentido, podemos afirmar que el sistema de propiedad intelectual comienza con el reconocimiento de equivalencia entre este tipo de protección con la que otorgaba el derecho subjetivo de propiedad ordinaria [...].*”.

ideia de produção, ou mais precisamente, sobre a ideia que permite a reprodução de um produto” (Barbosa, 2003, p. 23).

Essa específica proteção jurídica tem por objetivo a proteção do criador, reconhecendo seus esforços e estimulando a inovação⁴. Toda a questão da regulamentação relativa à propriedade imaterial não reside no incentivo ao monopólio, mas na função social à qual este tipo de propriedade está revestida, assumida para todo tipo de criação do fazer humano (Mendonça, 2017).

De acordo com a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), a propriedade intelectual refere-se às criações da mente, tais como invenções, obras literárias e artísticas, desenhos industriais e marcas (símbolos, nomes e imagens utilizadas pelo comércio). Mais especificamente, de acordo com a definição dada pela Convenção da União de Paris para a proteção da Propriedade Industrial (CUP), revisão de Estocolmo (1967), em seu artigo 1, 2:

A proteção da propriedade industrial tem por objeto as patentes de invenção, os modelos de utilidade, os desenhos ou modelos industriais, as marcas de fábrica ou de comércio, as marcas de serviço, o nome comercial e as indicações de proveniência ou denominações de origem, bem como a repressão da concorrência desleal. (Brasil, 1975a).

Apesar do termo, a própria Convenção adverte que tal proteção, em sua concepção mais ampla, “aplica-se não só à indústria e ao comércio propriamente ditos, mas também às indústrias agrícolas e extrativas e a todos os produtos manufaturados ou naturais” (Brasil, 1975a). De acordo com Kresalja Rosselló, é preciso notar que

a expressão “propriedade industrial” não é apropriada, porque os direitos sujeitos à regulamentação não são direitos de propriedade nem limitados à indústria, mas sim generalizados a todos os setores econômicos. O nome é fruto de um desenvolvimento histórico ligado à Revolução Francesa, em que se determinou que para proteger as criações industriais não havia nome melhor do que “propriedade”, paradigma de direito absoluto da época.⁵ (Kresalja Rosselló, 2017, p. 28).

O sistema de proteção à propriedade industrial nasceu como uma faceta do capitalismo, não apenas como incentivo à inovação e ao desenvolvimento tecnológico, mas como uma resposta ao dilema “entre a aceitação do conhecimento técnico como um bem livre ou restringir sua circulação através da propriedade” (Soares, 2015, p. 6).

⁴ Cabe aqui apresentar uma diferenciação entre invenção e inovação: “A invenção é uma solução técnica de um problema técnico. Pode ser uma criação inovadora ou um modelo experimental ou protótipo. A inovação refere-se à capacidade de transformar uma invenção em um produto ou processo negociável.” (INPI, 2013, p. 12).

⁵ No original: “Hay que advertir que la expresión ‘propiedad industrial’ no resulta afortunada, porque los derechos objeto de regulación ni son derechos de propiedad ni están limitados a la industria, sino generalizados a todos los sectores económicos. La denominación es fruto de un desarrollo histórico vinculado a la Revolución francesa, en la que se determinó que para proteger las creaciones industriales no había mejor denominación que la de ‘propiedad’, paradigma del derecho absoluto de ese momento.”.

1.1 A PROTEÇÃO À PROPRIEDADE INDUSTRIAL

Inicialmente, os privilégios reais (*privilegia*) eram concedidos como uma forma de favor municipal (*gratia*) e uma exceção à lei instituída e assumiram a forma de monopólios exclusivos, concedidos aos inventores e introdutores de novas tecnologias para sua exploração e comercialização, proteção contra a concorrência e como garantia de retorno sobre o investimento inicial despendido no seu desenvolvimento (Kostylo, 2010).

A lei veneziana de 1474 é comumente reconhecida como a primeira lei sancionada que dispunha especificamente sobre um privilégio temporário aos inventores de qualquer novo engenho. Escrito em um dialeto veneziano antigo e de difícil tradução, encontra-se em Mgbeoji uma versão em inglês contemporâneo, a qual traduz-se na íntegra:

Aqui estão nesta cidade, e também vêm temporariamente por causa de sua grandeza e bondade, homens de diferentes lugares e mentes muito inteligentes, capazes de conceber e inventar todos os tipos de dispositivos engenhosos. E se fosse previsto que as obras e dispositivos inventados por eles, que outros os tivessem visto, não pudessem fazê-los e receber sua honra, homens desse tipo exerceriam suas mentes, inventariam e fariam coisas que seriam de não pouca utilidade e benefício para o nosso Estado. Portanto, será decidido que, por autoridade deste Conselho, cada pessoa que fizer nesta cidade qualquer novo dispositivo engenhoso, não feito até então em nosso domínio, assim que for reduzido à perfeição, para que possa ser usado e exercido, notificará o mesmo ao escritório de nossos Provedores Comuns. É proibido a qualquer outro, em qualquer território e local nosso, fazer qualquer outro artifício na forma e semelhança do mesmo, sem o consentimento e licença do autor por até dez anos. E, no entanto, se alguém o fizer, o referido autor e inventor terá a liberdade de citá-lo perante qualquer repartição desta cidade, repartição pela qual o acima referido que infringir será obrigado a pagar-lhe a soma de cem ducados e o artifício imediatamente destruído. Ficando então em liberdade do nosso Governo, à sua vontade, para tomar e usar em sua necessidade qualquer um dos referidos dispositivos e instrumentos, com a condição, porém, de que ninguém além dos autores os exercerá.⁶ (Mgbeoji, 2003, p. 413-414).

Vários fatores contribuíram para o desenvolvimento econômico da República de Veneza à época: um rentável comércio com o Oriente e com o restante da Europa, a expansão dos ofícios artesanais e da indústria, o desenvolvimento das guildas mercantis e artesanais e o

⁶ No original: “There are in this city, and also there come temporarily by reason of its greatness and goodness, men from different places and most clever minds, capable of devising and inventing all manner of ingenious contrivances. And should it be provided, that the works and contrivances invented by them, others having seen them could not make them and take their honor, men of such kind would exert their minds, invent and make things which would be of no small utility and benefit to our State. Therefore, decision will be passed that, by authority of this Council, each person who will make in this city any new ingenious contrivance, not made heretofore in our dominion, as soon as it is reduced to perfection, so that it can be used and exercised, shall give notice of the same to the office of our Provisioners of Common. It being forbidden to any other in any territory and place of ours to make any other contrivance in the form and resemblance thereof, without the consent and license of the author up to ten years. And, however, should anybody make it, the aforesaid author and inventor will have the liberty to cite him before any office of this city, by which office the aforesaid who shall infringe be forced to pay him the sum of one hundred ducates and the contrivance immediately destroyed. Being then in liberty of our Government at his will to take and use in his need any of the said contrivances and instruments, with this condition, however, that no others than the authors shall exercise them.”.

surgimento do mercantilismo capitalista. Todos esses fatores influenciaram no desenvolvimento do conhecimento necessário para a criação e produção de artefatos artesanais por parte dos artesãos vienenses (Kostylo, 2010).

As guildas eram as instituições responsáveis por proteger segredos comerciais e técnicas artesanais tradicionais, tendo desenvolvido vários mecanismos para cumprir com essa função, visando impedir que interesses individuais quebrassem o sistema instituído.

a maioria dos conhecimentos técnicos e artesanais era transmitida oralmente através do aprendizado e sob juramentos de segredo; as guildas restringiam o movimento dos trabalhadores para evitar que eles disseminassem esse conhecimento “tácito” de seus ofícios no exterior; e as guildas também buscavam impor limites à iniciativa de empreendedores individuais mantendo oficinas pequenas, forçando os artesãos a trabalhar em apenas um projeto por vez e taxando mestres individuais por contratar assistentes adicionais.⁷ (Kostylo, 2010, p. 33).

Muitas guildas surgiram entre os séculos XII e XIII, mas as que mais importam para o tema deste estudo são as *arti* - guildas cujo trabalho abrangia as “artes úteis”. Cada *arti* se concentrava em desenvolver uma habilidade específica, como a fabricação de vidro e o trabalho com lã, terminando por sofrer um acelerado crescimento durante a primeira metade do século XIII, tendo sido concedidos a elas direitos exclusivos para praticar os chamados “ofícios mecânicos” (Sichelman e O’Connor, 2012).

Em meados desse século, a estrutura das guildas já se encontrava bastante organizada em Veneza e os artesãos introduziram, desenvolveram e aplicaram seus conhecimentos protegidos e controlados por essas guildas. Muitos deles, porém, com o aumento nas vendas e na procura por seus produtos, iniciaram um movimento para abandonar o sistema das guildas e estabelecer suas oficinas de forma independente, o que fez com que o estado começasse a introduzir regulamentações rígidas sobre vários dos ofícios tutelados por elas (Kostylo, 2010).

Isso pode ser ilustrado com o exemplo da guilda dos *Vetrai* em Veneza, que era muito protetora de suas técnicas de fabricação de vidro. Os produtos de vidro venezianos eram valorizados e vendidos lucrativamente em todo o continente, mas a exportação do próprio ofício, ou seja, das informações sobre os processos artesanais e a prática do ofício, era estritamente proibida. Esse conhecimento era percebido como propriedade comunal a ser usada estritamente em benefício do município veneziano e da guilda.⁸ (Kostylo, 2010, p. 33).

Essa cultura protecionista foi a responsável por produzir um ambiente favorável ao desenvolvimento de uma noção de que técnicas e processos artesanais constituíam uma

⁷ No original: “[...] most technical and craft knowledge was transmitted orally through apprenticeship and under secrecy oaths; the guilds restricted the movement of workers to prevent them from disseminating this ‘tacit’ knowledge of their trades abroad; and, the guilds also sought to place limits upon the initiative of individual entrepreneurs by keeping workshops small, forcing artisans to work on only a single project at a time, and by taxing individual masters for hiring additional assistants.”.

⁸ No original: “This can be illustrated with the example of the guild of *Vetrai* in Venice, who were very protective of their glass making techniques. Venetian glass products were valued and sold profitably throughout the continent but the export of the craft itself, that is, of information concerning the craft processes and the practice of the craft, was strictly forbidden. Such knowledge was perceived as communal property to be used strictly for the benefit of the Venetian commune and the guild.”.

espécie de propriedade, que poderia ser possuída e deveria ser protegida: “[a]o promover atitudes de propriedade em relação à propriedade intangível – conhecimento e processos artesanais, distintos dos produtos materiais – as guildas desenvolveram o conceito de ‘propriedade intelectual’ sem jamais chamá-la assim”⁹ (Long, 1991, p. 870 apud Kostylo, 2010, p. 34).

Tal afirmação, porém, deve ser lida com cautela, pois as atitudes protecionistas das guildas estão longe de equiparação com os modernos sistemas de proteção à propriedade intelectual. Deve-se questionar se as guildas estavam preocupadas em manter os artesãos sob seus domínios devido a seus conhecimentos e habilidades ou se buscavam proteger tais intangíveis como uma mercadoria valiosa (Kostylo, 2010), pois

[o] conhecimento artesanal geralmente não estava ligado a proprietários individuais ou a inovações; em vez disso, era entendido como um recurso corporativo - parte da estrutura de governança das atividades comunitárias da guilda, que eram controladas pelo governo [...]. O desenvolvimento que encorajou a separação da noção de autoria individual da propriedade corporativa comunal foi o surgimento do sistema de patente industrial.¹⁰ (Kostylo, 2010, p. 35).

As guildas venezianas eram supervisionadas por um escritório estatal, o *Provveditori di Comun* (especialmente com relação às guildas de lã e seda, além de algumas outras guildas menores). Devido à aparente necessidade de mão-de-obra de artesãos estrangeiros, eram concedidas licenças para que eles construíssem máquinas e moinhos fora dos domínios das guildas. Porém, “tal licença apenas permitiria ao licenciado competir ao lado das guildas, mas não impediria as guildas de apropriarem-se da invenção do licenciado, se viável”¹¹ (Sichelman e O’Connor, 2012, p. 1274).

Os autores são ainda da opinião de que as primeiras leis venezianas de patentes foram uma resposta do governo de Veneza à relutância dos estrangeiros em concordar com o trabalho das guildas: “[a]o fornecer privilégios positivos para estrangeiros – e, posteriormente, artesãos domésticos – trabalharem ao lado das guildas, as patentes promoveram ativamente a concorrência”¹² (Sichelman e O’Connor, 2012, p. 1278). Ou seja, não se poderia falar ainda de direitos, mas de um privilégio concedido a partir dos interesses do poder dominante.

⁹ No original: “[i]n promoting attitudes of ownership toward intangible property – craft knowledge and processes as distinct from material products – the guilds developed the concept of ‘intellectual property’ without ever calling it that.”.

¹⁰ No original: “[c]raft knowledge was not generally linked to individual owners or to innovation; rather it was understood as a corporate resource – part of the governance structure of the guild’s communal activities which were controlled by the government [...]. The development which encouraged the separation of the notion of individual authorship from communal corporate ownership was the emergence of the industrial patent system.”.

¹¹ No original: “such a license would only allow the licensee to compete alongside the guilds, but would not prevent the guilds from appropriating the licensee’s invention, if feasible.”.

¹² No original: “[b]y providing positive privileges for foreigners — and, later, domestic artisans — to work alongside the guilds, patents actively promoted competition.”.

Assim, em 19 de março de 1474, foi promulgado em Veneza o primeiro Estatuto regulando a concessão de patentes. Era destinada a proteger os inventores nacionais ou aqueles estrangeiros que passassem a residir em determinado país e levassem consigo técnicas que fossem desejáveis, política e economicamente. Foi o que ocorreu com a tecnologia envolvendo a fabricação de tecidos de lã, tecidos constituídos de seda, ouro e prata e a fabricação de vidro (Carvalho, 2009).

Desta forma, esses privilégios, através da concessão de monopólios temporários, serviam como incentivo à aquisição de mão-de-obra qualificada, introduzindo no território meios e técnicas ainda não dominados pelos produtores locais, contribuindo para o crescimento da economia na região (Malavota, 2011).

Em 1623, James I promulgou, na Inglaterra, o *Monopoly Act*, ou *Statute of Monopolies*¹³ (Estatuto dos Monopólios), que, embora inspirado na lei veneziana de 1474, trouxe algumas disposições que permitiram interpretar os privilégios dados aos inventores não mais como uma mercê real, embora ainda mantivesse concentrado nas mãos do monarca a prerrogativa para que fossem concedidos, mas como uma recompensa aos esforços despendidos pelo inventor: “[m]ais do que um prêmio ou incentivo, a patente paulatinamente passa a ser concebida como um direito individual de propriedade” (Malavota, 2009, p. 9).

Apesar disso, tais direitos mantinham ainda um *status* de concessão estatal, não de “propriedade”, uma vez que era o Estado o responsável pela concessão desses privilégios (Barbosa, 2009). Tal situação perdurou até a Revolução Francesa, quando os privilégios foram abolidos, transmutando-se em direitos de propriedade.

Durante a Revolução de 1789, o direito de propriedade é intensificado e se impõe diante do Antigo Regime, sendo reivindicado como um direito humano. O direito de propriedade e o direito de propriedade industrial são assim abordados através da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, simbolizando a Revolução Francesa de 1789. O direito de propriedade industrial torna-se portador da ideologia revolucionária e do emblema da propriedade, da liberdade, que a doutrina se encarrega de elaborar, defender, desenvolver e aplicar.¹⁴ (Gobert, 2015, p. 89).

Portanto, “[a] concessão de exclusivos a inventores, neste sentido, é interpretada como uma consequência da expansão de um dado tipo de racionalidade e prática econômicas ao campo da atividade inventiva” (Malavota, 2009, p. 3). Segundo Barbosa:

¹³ Uma versão completa do Estatuto pode ser vista em <https://www.legislation.gov.uk/aep/Ja1/21/3/data.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2024.

¹⁴ No original: “Lors de la Révolution de 1789, le droit de propriété est exacerbé, et s'impose face à l'Ancien régime, en étant revendiqué comme un droit de l'homme. Le droit de propriété et le droit de la propriété industrielle s'abordent donc au travers de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, symbolisant la Révolution française de 1789. Le droit de la propriété industrielle devient porteur de l'idéologie révolutionnaire et l'emblème de la propriété, de la liberté, que la doctrine se charge d'élaborer, de défendre, de développer et d'appliquer.”.

É digno de nota o fato de a própria conceituação ideológica da propriedade intelectual, em geral, e da proteção às invenções, em particular, ter sido alicerçada pelos juristas e economistas do século XIX. É exatamente nessa época que a denominação e o conceito de “privilégio”, que identificavam até então tais direitos, passaram a ser considerados “propriedade”, com todas as conotações positivas e negativas que o termo, já naquele momento, acarretava. O próprio termo “privilégio” chocava e se contrapunha aos movimentos sócio-econômico-culturais contrários aos monopólios daquele momento histórico, motivo pelo qual foi substituído. (Barbosa, 2009, p. 30).

Esses “direitos de propriedade” seriam direitos de monopólio temporário, possibilitando a seus titulares o direito de exclusividade em sua exploração, abrigando-os da influência concorrencial. Essa denominação “nasceu no final do séc. XVIII e continua a existir com clara função ideológica, para cobrir a nudez crua do monopólio sob o manto venerável da propriedade” (Ascensão, 2002, p. 126).

Assim, a partir do momento em que o resultado do processo criativo tornou-se objeto de um direito de propriedade, a discussão em torno da propriedade industrial limitou-se a abordar normas e regras para regular a circulação do conhecimento, resumindo-se a uma discussão sobre mercado: “[a] adequação do direito de propriedade privada ao trabalho mental foi aceita como dada, e construiu-se toda uma retórica para justificar a relação do autor com sua obra como inerente à natureza humana” (Gandelman, 2004, p. 114).

Tornou-se hegemônica a ideia de que não haveria melhor maneira de premiar o criador do que torná-lo titular de um direito absoluto sobre sua criação. Questionar esse entendimento seria colocar em dúvida todo o sistema de proteção à propriedade industrial. Porém, quando não existe um direito de propriedade sobre uma determinada inovação, sua utilização torna-se livre para todos. Ou seja, quando não há um proprietário, a criação, o bem intelectual, está livremente disponível e pertence a todos: “não há manifestação de um poder capaz de determinar quem tem acesso e quem será excluído” (Gandelman, 2004, p. 117).

Por outro lado, não seria possível admitir que os direitos de propriedade industrial, por princípio um direito de propriedade, sejam compreendidos como um direito absoluto, sem sujeição a limites temporais e incompatíveis com o interesse social.

Neste sentido, o sistema de proteção à propriedade industrial deve ser entendido e considerado como um sistema de política pública, levando em consideração a realidade econômica e social do país e em consonância com sua função primeira de assegurar o interesse, bem-estar e desenvolvimento social, estimulando a criatividade e a inovação em benefício de toda a sociedade.

1.2 A INTERNACIONALIZAÇÃO DA PROTEÇÃO À PROPRIEDADE INDUSTRIAL

No século XVIII começaram a surgir feiras regionais e nacionais, verdadeiros espetáculos onde “[o]s objetos de culto são atraentes mercadorias que enfeitiçam pessoas de todos os cantos do mundo” (Batista e Péret, 2004, p. 1). Com o sucesso comercial dessas primeiras feiras rurais, e com o consequente interesse de governantes e empresários em tirar o devido proveito econômico das mesmas, estas terminaram por se internacionalizar, transformando-se em grandes exposições de produtos industriais, em vitrines para os produtos de nações industrializadas e em incentivo ao crescimento da produção industrial (Batista e Péret, 2004).

Nas exposições nacionais, e ainda em maior grau nas internacionais, diversos fabricantes franqueavam ao público, e a seus concorrentes, não somente seus produtos, mas suas técnicas e processos de fabricação e, por consequência, a cópia não autorizada desses produtos por terceiros tornava-se uma das maiores preocupações dos expositores (Cardoso, 2000). As Exposições Universais foram responsáveis, portanto, por fazer crescer o debate sobre a regulamentação dos direitos do criador, uma vez que

por constituírem *loci* de apresentação e negociação de tecnologias de ponta, bem como de interação entre produtores e consumidores, também representavam espaços propícios à espionagem industrial e ao *free-riding*¹⁵, este último geralmente alicerçado nas cópias indevidas. Este ambiente de insegurança teria despertado preocupações quanto aos melhores meios para se proteger legalmente a propriedade tecnológica, estimulando o debate entre industriais, inventores e especialistas no assunto (principalmente advogados, economistas e engenheiros). As grandes feiras, portanto, teriam criado o palco ideal para a internacionalização da questão da propriedade industrial, contribuindo para implantação de reformas no sistema. (Malavota e Martins, 2021, p. 24).

Na Exposição Universal de Viena, em 1873, foi externalizada uma preocupação, por parte dos países expositores, acerca da ausência de uma proteção legal aos produtos exibidos em seus pavilhões. Muitos desses países não possuíam legislação específica de proteção à propriedade industrial para garantir o direito às criações desenvolvidas por seus nacionais. Uma vez que inexistia uma legislação internacional que lhes oferecesse proteção fora de seu país de origem, não havia impedimento para que seus produtos fossem copiados e produzidos impunemente por terceiros, para além de suas fronteiras (Carvalho, 1985).

Teve início, a partir dessa preocupação, uma rodada de discussões entre alguns países interessados no desenvolvimento de uma legislação mais segura em matéria de propriedade

¹⁵ “[...] utilização de bem ou serviço, sem a efetiva contraprestação imposta a todos”. Fonte: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/a-teoria-free-rider-e-a-semantic-lesiva/649532576>. Acesso em: 30 jan. 2024.

industrial e na proteção de seus inventores, garantindo-lhes a exclusividade necessária à produção e comercialização de seus inventos (Cruz Filho, 1984). O Congresso Internacional sobre Patentes “foi o primeiro grande evento a reunir especialistas de diversos países para debater o tema, bem como questões envolvendo a sua regulamentação” (Malavota e Martins, 2021, p. 29), uma vez que

as legislações nacionais foram elaboradas em diferentes contextos e com objetivos diversos, refletindo as estratégias e interesses dos governos e das classes dominantes de cada país. Logo, ao fim do terceiro quartel do século XIX observava-se uma gritante disparidade entre as legislações, envolvendo conceitos, exigências, prazos, taxas e obrigações para concessão e vigência dos exclusivos. [...] A adoção de um tratamento jurídico igualitário para todos os usuários do sistema de patentes destacava-se entre as reivindicações do grande empresariado. (Malavota e Martins, 2021, p. 30).

Essa rodada de discussões viria a culminar, dez anos depois, na Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (CUP), ratificada em 7 de julho de 1883 e assinada originalmente por 14 países, dentre eles o Brasil, como uma primeira tentativa de harmonizar os critérios para a concessão de privilégios de propriedade industrial.

1.2.1 A CUP e a proteção ao desenho industrial

No Congresso Internacional da Propriedade Industrial, realizado por ocasião da Exposição Universal Internacional de 1878 em Paris, uma série de questões foram apresentadas e discutidas com relação à proteção que deveria ser implementada aos desenhos e modelos industriais: a natureza do direito que era concedido pela maioria das legislações aos seus autores; se esse direito seria um verdadeiro direito de propriedade; que definição poderia ser aplicada aos desenhos e modelos industriais; como essas obras industriais se distinguiriam das obras artísticas; que duração a proteção deveria ter; e se esse tipo de proteção deveria estar submetida a algum tipo de depósito e registro prévio (Thirion, 1879).

Além das questões gerais envolvidas nessa empreitada, temas específicos com relação à proteção de desenhos e modelos industriais também deveriam ser consideradas, como a natureza desse tipo de propriedade, “cujas ramificações constituem a propriedade artística e a propriedade industrial”¹⁶ (Bozérián, 1879, p. 71).

Sendo assim, a família dos produtores intelectuais dividida em dois ramos, o dos artistas e o dos inventores, e não devendo estes dois ramos [...] ter os mesmos

¹⁶ No original: “*dont les ramifications constituent la propriété artistique et la propriété industrielle*”.

direitos em razão da diversidade dos elementos que compõem sua propriedade, em que categoria deve ser colocado o autor de um desenho ou de um modelo de fábrica?¹⁷ (Bozérián, 1879, p. 72).

Nesse diapasão, para aferir a distinção entre obras industriais e obras artísticas, que não deveriam, a princípio, ser regidas por um mesmo arcabouço legal, seria necessário considerar apenas o caráter formal da obra, independente de sua finalidade. Desta forma, três seriam as opções possíveis: “1º uma obra de caráter puramente industrial; 2º uma obra de caráter puramente artístico; 3º uma obra em que a arte e a indústria se misturam de tal modo que deve ser assimilada a uma obra artística”¹⁸ (Bozérián, 1879, p. 73).

Para as duas primeiras, não haveria nenhuma dificuldade quanto ao seu reconhecimento, mas com relação à última, “estas devem incluir aquelas que oferecem um caráter artístico apreciável; neste caso, essas obras seriam equiparadas às obras artísticas e protegidas pelas mesmas leis”¹⁹ (Bozérián, 1879, p. 73), restando definir os critérios pelos quais o caráter artístico da obra seria reconhecido.

Há que atentar, porém, para uma interpretação distinta com relação ao tema: a de que uma obra deveria ser definida por sua finalidade, não por sua natureza. Assim, surgiu a questão de como se poderia tratar uma obra que possui, simultaneamente, um destino artístico e um destino industrial (Bozérián, 1879).

A partir daí, foi iniciada uma rodada de apresentação e discussão de propostas, com vistas à elaboração de uma norma internacional de proteção aos desenhos e modelos industriais, com definições e requisitos mínimos a serem observados pelos futuros países signatários da futura Convenção. A princípio, três propostas foram apresentadas.

A primeira dizia simplesmente que “[u]ma definição de desenhos industriais deve ser prevista na lei que os rege”²⁰ (Grodet e Lecocq, 1878 apud Thirion, 1879, p. 260). Apesar de simplória, a proposta refletia o clima que pairava sobre as discussões durante o Congresso:

Considero necessário que a lei sobre desenhos e modelos industriais indique em que consistem; os meus honoráveis colegas que participaram esta manhã na sessão da seção de desenhos e modelos certamente partilharão da minha opinião, pois puderam notar, permitam-me usar esta palavra, a confusão que reinava entre as ideias e a diversidade dos projetos que foram adotados ou rejeitados.

De fato, se a lei não contém uma definição, quem determinará o que constitui desenhos e modelos industriais? [...]

¹⁷ No original: “*La famille des producteurs intellectuels étant ainsi divisée en deux branches, celle des artistes et celle des inventeurs, et ces deux branches ne devant pas [...] avoir les mêmes droits à raison de la diversité des éléments dont se compose leur propriété, dans quelle catégorie convient-il de ranger l'auteur d'un dessin ou d'un modèle de fabrique?*”.

¹⁸ No original: “*1º l'œuvre qui a un caractère purement industriel; 2º celle qui a un caractère purement artistique; 3º celle dans laquelle l'art et l'industrie se trouvent mêlés de telle sorte qu'elle doive être assimilée à une œuvre artistique.*”.

¹⁹ No original: “*on devrait y comprendre celles qui offriraient un caractère artistique appréciable; dans ce cas, ces œuvres seraient assimilées aux œuvres artistiques et protégées par les mêmes lois.*”.

²⁰ No original: “*[u]ne définition des dessins et des modèles industriels doit être donnée dans la loi qui les régit.*”.

É conveniente, no interesse dos autores de desenhos e modelos industriais, não deixá-los expostos a variações na jurisprudência; por isso, peço que decidam que a lei sobre desenhos e modelos industriais deve conter a definição desses desenhos e modelos.²¹ (Grodet, 1878 apud Thirion, 1879, p. 262).

Essa proposta inicial foi levada a votação e posteriormente aprovada. A segunda proposta apresentada, em consonância com a anterior, propunha exatamente uma definição daquilo que se deveria entender por desenhos e modelos industriais:

Consideram-se desenhos industriais todo arranjo ou combinações de linhas ou cores destinados principalmente à produção puramente industrial, bem como quaisquer efeitos obtidos por combinações de tecelagem ou impressão.

Consideram-se modelos industriais toda obra em relevo destinada a constituir um objeto ou a fazer parte de um objeto puramente industrial.

No entanto, não se consideram desenhos ou modelos industriais quaisquer desenhos de caráter artístico ou objetos resultantes da arte do escultor, mesmo que se destinem à reprodução industrial.²² (Barbedienne et al, 1878 apud Thirion, 1879, p. 260).

Na defesa dessa definição, Pouillet²³, um de seus autores, passou a argumentar que, admitindo-se a necessidade de duas legislações distintas, uma visando a proteção de obras artísticas, mesmo aquelas que posteriormente venham a ser incorporadas em objetos industriais e reproduzidas por meios mecânicos, e outra a das criações puramente industriais, “a legislação sobre desenhos e modelos de fábrica protegerá aqueles desenhos e modelos cuja primeira concepção não tenha sido uma concepção pura e verdadeiramente artística”²⁴ (Pouillet, 1878 apud Thirion, 1879, p. 263).

E, de fato, senhores, se considerarmos a indústria manufatureira de Lyon - e vocês sabem que na França a primeira legislação sobre desenhos de fábrica foi feita especificamente para a cidade de Lyon [...] - o desenho de fábrica é uma combinação de fios, cores, um arranjo de certas linhas, ou seja, tudo o que não tem como concepção primária uma obra de arte, um desenho puramente artístico.

Tomemos, ao contrário, a indústria de tapeçarias. Lá vemos [...] desenhos que existem independentemente de sua reprodução nessas tapeçarias, e que são verdadeiras obras de arte, tanto que a primeira concepção, que se deve a um artista,

²¹ No original: “Je pense qu’il est nécessaire que la loi sur les dessins et modèles industriels indique en quoi ils consistent; mes honorables collègues qui ont assisté ce matin à la séance de la section des dessins et modèles partageront sans doute mon opinion, car ils ont pu remarquer; permettez-moi d’employer ce mot, la confusion qui régnait dans les idées et la diversité des projets qui ont été adoptés ou repoussés. En effet, si la loi ne contient pas de définition, qui déterminera ce qui constitue les dessins et modèles industriels? [...] Il convient, dans l’intérêt des auteurs de dessins et de modèles industriels, de ne pas les laisser exposés aux variations de la jurisprudence; je vous prie donc de vouloir bien décider que la loi sur les dessins et modèles industriels doit contenir la définition de ces dessins et modèles.”.

²² No original: “Sont réputés dessins industriels tout arrangement, toute disposition de traits ou de couleurs principalement destinés à une production purement industrielle, et tous les effets obtenus par des combinaisons de tissage ou impression. Sont réputées modèles industriels toutes œuvres en relief destinées à constituer un objet ou à faire partie d’un objet purement industriel. Néanmoins ne sont pas considérés comme dessins ou modèles de fabrique, encore qu’ils soient destinés à une reproduction industrielle, tout dessin ayant un caractère artistique, tout objet dû à l’art du sculpteur.”.

²³ Louis Marie Eugène Pouillet (1835-1905) foi advogado no Tribunal de Apelação de Paris desde 1858 e Presidente da Associação Literária e Artística Internacional, além de autor de várias obras sobre propriedade industrial e propriedade literária e artística. Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/ressources/repertoire-artistes-personnalites/eugene-pouillet-207164>. Acesso em: 01 ago. 2025.

²⁴ No original: “la législation des dessins et des modèles de fabrique protégera ces dessins et ces modèles dont la première conception n’a pas été une conception purement et réellement artistique.”.

pode constituir uma verdadeira pintura destinada a despertar em nossas mentes aquele sentimento estético que é o resultado de toda obra de arte.

Bem! tudo o que inicialmente for um desenho artístico, mesmo que posteriormente seja reproduzido em um tecido, de qualquer forma, constituirá uma obra de arte; ao contrário, tudo o que não se originar dessa obra de arte será um desenho de fábrica. O mesmo se aplica ao modelo de fábrica.²⁵ (Pouillet, 1878 apud Thirion, 1879 p. 264).

Por sua vez, uma última proposta estipulava que

São considerados desenhos ou modelos de fábrica quaisquer efeitos obtidos por combinações de fios, linhas ou cores, e quaisquer outras obras de desenho, pintura ou escultura aplicadas à **ornamentação** de objetos industriais.

Essas categorias não incluem obras artísticas protegidas por leis específicas sobre o assunto.

Quanto às invenções patenteáveis, nas quais a forma é buscada pelo autor unicamente pelo resultado industrial obtido, elas também são regidas pela lei especial sobre patentes de invenção.²⁶ (Thirion et al, 1878 apud Thirion, 1879, p. 260, grifo nosso).

Até então, o caráter ornamental, como requisito para a proteção de desenhos ou modelos industriais, ainda não havia sido mencionado, proposto ou colocado em discussão. Da mesma forma, surge aqui, pela primeira vez, o contraponto entre o requisito de ornamentalidade e a vedação legal às formas obtidas unicamente pela função desempenhada.

Em sua defesa, Huard, um de seus proponentes, embora admitindo que sua proposta não diferia em muito da anterior, citou a inclusão da cláusula de proibição às formas definidas por aquele resultado técnico que deveriam desempenhar, como uma particularmente importante contribuição:

parece-me essencial acrescentar à fórmula do Sr. Pouillet uma disposição que estabeleça que, sempre que a forma tiver por objeto não apenas a ornamentação, mas um resultado industrialmente útil, numa palavra, uma invenção, o autor dessa obra deverá cumprir as formalidades exigidas em matéria de patentes de invenção.²⁷ (Huard, 1878 apud Thirion, 1879, p. 266).

²⁵ No original: “*Et en effet, Messieurs, si vous prenez la fabrication de Lyon, — et vous n'ignorez pas qu'en France la première législation sur les dessins de fabrique a été faite spécialement pour la ville de Lyon [...], le dessin de fabrique, c'est une combinaison de fils, de couleurs, un arrangement de certaines lignes, c'est-à-dire toute chose n'ayant pas pour conception première une œuvre d'art, un dessin purement artistique. Prenons, au contraire, l'industrie delà tapisserie. Là nous voyons [...] des dessins qui existent, indépendamment de leur reproduction sur ces tapisseries, et qui sont de véritables œuvres d'art, si bien que la première conception, qui est due à un artiste, peut constituer un vrai tableau destiné à éveiller clans nos esprits ce sentiment esthétique qui est le résultat de toute œuvre d'art. Eh bien! tout ce qui sera au début un dessin artistique, encore bien qu'il soit ensuite reproduit sur un tissu, de quelque façon que ce soit, constituera une œuvre d'art; au contraire, tout ce qui n'aura pas pour origine cette œuvre d'art sera un dessin de fabrique. Il en sera de même du modèle de fabrique.*”.

²⁶ No original: “*Sont réputés dessins ou modèles de fabrique tous effets obtenus par des combinaisons de fils, de traits ou de couleurs, et tous autres ouvrages de dessin, peinture ou sculpture, appliqués à l'ornementation d'objets industriels. Ne sont pas comprises dans ces catégories les œuvres artistiques protégées par les lois spéciales à cette matière. Quant aux inventions brevetables dans lesquelles la forme n'est recherchée par l'auteur qu'à raison du résultat industriel obtenu, elles sont également régies par la loi spéciale sur les brevets d'invention.*”.

²⁷ No original: “*il me semble indispensable d'ajouter à la formule de M. Pouillet une disposition portant que, toutes les fois que la forme aura pour objet, non pas seulement l'ornementation, mais un résultat industriellement utile, en un mol une invention, l'auteur de cette œuvre devra remplir les formalités exigées en matière de brevets d'invention.*”.

Huard também discordava de Pouillet com relação à vedação da proteção a “qualquer desenho de natureza artística”. Opinava que, se uma obra artística fosse aplicada em um objeto industrial, essa obra se tornaria um modelo industrial, mesmo que não deixasse de ser caracterizada como uma obra de arte, estando seu autor livre para optar por protegê-la por uma lei ou por outra, não sendo sua proposta tão restritiva quanto a anterior (Thirion, 1879).

Para mim, uma pessoa pode, dependendo do caso, invocar a proteção de várias leis, porque em certas criações há tanto um efeito útil que pode legitimar uma patente de invenção quanto um caráter particular que a torna um objeto de arte; e finalmente, se esse mesmo objeto recebe uma aplicação industrial e, conseqüentemente, é transformado em um modelo de fábrica, o autor poderia reivindicar a proteção dos modelos de fábrica.²⁸ (Huard, 1878 apud Thirion, 1879, p. 267).

Essa última argumentação acabou por gerar certa discordância entre os participantes, uma vez que eliminava a delimitação entre obras artísticas e obras industriais proposta por Pouillet, que contribuía para reduzir algumas incertezas com relação à doutrina e à jurisprudência vigentes até então, por vezes, confusas com relação a que tipo de proteção aplicar a determinada obra (Thirion, 1879). A esse respeito, Ladas observa:

O movimento para classificar desenhos e modelos industriais como obras artísticas, embora, em seu lado prático, instigado pela consideração de que uma proteção mais adequada de desenhos e modelos industriais poderia ser assegurada por meio disso, em seu lado doutrinário foi causado pela grande dificuldade de encontrar qualquer distinção real entre a arte industrial e a chamada “arte pura”. As tentativas de basear tal distinção no mérito, na importância, no uso ou no destino da criação fracassaram. Insiste-se que todo o campo das criações pode ser dividido em apenas duas classes: a da utilidade e a da beleza; e que todas as criações úteis devem ser consideradas invenções e ser protegidas pela lei de patentes, enquanto todas as criações artísticas, qualquer que seja seu mérito, importância ou objeto, devem ser protegidas como obras artísticas pela lei de direitos autorais. A colocação de uma terceira classe de criações entre essas duas é arbitrária e, além disso, confusa.²⁹ (Ladas, 1930, p. 369).

A noção de “arte aplicada à indústria” complicou ainda mais a questão. Ela se destinava não apenas a obras que eram originalmente “arte pura” e depois reproduzidas industrialmente, mas também a criações que eram admitidas como artísticas, mas originalmente destinadas a um propósito prático ou ornamental. A distinção entre essas últimas e os desenhos e modelos industriais era particularmente difícil (Ladas, 1930).

²⁸ No original: “Pour moi, une personne peut, suivant les cas, invoquer la protection de plusieurs lois, car il y a dans certaines créations aussi bien un effet utile qui peut légitimer un brevet d'invention qu'un caractère particulier qui en fait un objet d'art; et enfin si l'on donne à ce même objet une application industrielle et qu'on en fasse par conséquent un modèle de fabrique, l'auteur pourrait revendiquer la protection des modèles de fabrique.”

²⁹ No original: “The movement for classifying industrial designs and models with artistic works, while, on its practical side, instigated by the consideration that more adequate protection of industrial designs and models could be secured thereby, on its doctrinal side was caused by the great difficulty of finding any real distinction between industrial art and so-called ‘pure art’. The attempts to base such a distinction on either merit, or importance, or use, or destination of the creation have fallen down. It is urged that the whole field of creations can be divided into only two classes: that of usefulness and that of beauty; and that all useful creations should be considered as inventions and be taken care of by the patent law, while all artistic creations, whatever their merit or importance or object, should be protected as artistic works by the copyright law. The placing of a third class of creations between these two is arbitrary, and, besides, confusing.”

Após uma longa discussão, as propostas foram colocadas em votação, sendo aprovada a de Pouillet, com a exclusão dos termos “principalmente” e “puramente” constantes da proposta inicial, fruto de um debate entre Bozérien e Pouillet acerca da necessidade e do significado da inclusão desses termos numa futura legislação. Enquanto o primeiro defendia que a obra deveria ser protegida considerando-se sua finalidade³⁰, Pouillet argumentava que o caráter da obra era sempre o mesmo, independente de sua aplicação³¹, motivo pelo qual haveria que se distinguir, para efeitos de proteção por desenhos e modelos industriais, aquelas destinadas a constituir um objeto “puramente industrial” das obras puramente artísticas, mesmo aquelas com aplicação industrial (Thirion, 1879).

Correndo o risco de não ter sua proposta aprovada, Pouillet aceita retirar os termos em discussão, alinhando-se aos argumentos de Bozérien. Após a aprovação da proposta com a definição do que seria considerado como desenhos e modelos industriais, o Congresso prosseguiu com discussões acerca de outros temas relevantes: a duração do direito, a necessidade ou não de depósito prévio para a concessão da proteção, se o objeto do registro deveria ser explorado para que o direito fosse mantido e o que caracterizaria infração aos desenhos e modelos industriais e suas possíveis penalidades (Thirion, 1879), resultando nas seguintes definições, que seriam submetidas e discutidas em futura Conferência Internacional:

Consideram-se desenhos industriais todo arranjo ou combinação de linhas ou cores destinados à produção industrial, bem como quaisquer efeitos obtidos por combinações de tecelagem ou impressão.

Consideram-se modelos industriais todas as obras em relevo destinadas a constituir um objeto ou a fazer parte de um objeto industrial.

³⁰ “Je le répète, il me paraît impossible de prendre le caractère de l'œuvre comme critérium de la loi à appliquer. Ce caractère est plus ou moins saillant, plus ou moins sensible; mais de quelque façon, à quelque hauteur, à quelque degré qu'il se manifeste, il mérite aux auteurs une protection égale et uniforme: à ce point de vue donc il faut que les petits soient traités comme les grands. Dans l'impossibilité de chercher la raison de décider dans la nature de l'œuvre, j'estime qu'on doit la chercher dans sa destination; j'estime que c'est un moyen pour laisser moins de place au caprice et à l'arbitraire.” (Bozérien, 1878 apud Thirion, 1879, p. 272). Em tradução livre: “Repito, parece-me impossível tomar o caráter da obra como critério para a aplicação da lei. Esse caráter é mais ou menos saliente, mais ou menos sensível; mas, de qualquer maneira, em qualquer altura, em qualquer grau em que se manifeste, merece proteção igual e uniforme para os autores: deste ponto de vista, portanto, os pequenos devem ser tratados como os grandes. Como é impossível buscar a razão para decidir na natureza da obra, creio que devemos buscá-la em seu destino; creio que esta é uma maneira de deixar menos espaço para caprichos e arbitrariedades.”.

³¹ “Messieurs, vous comprenez la gravité de la question. L'honorable M. Bozérien en a clairement posé les termes; seulement, quand, prenant les termes dans lesquels il avait donné la définition des dessins et modèles de fabrique, il a dit que sa définition signifiait autre chose que la nôtre, j'ai été très étonné. Nous avons cru que les mêmes mots devaient avoir le même sens. Il se trouve pourtant que sa définition a, dans sa pensée, un tout autre objet. Il s'occupe de la destination principale de l'œuvre et, suivant lui, quand cette œuvre est destinée à l'industrie, elle devient un modèle de fabrique; elle n'est plus une œuvre d'art.” (Pouillet, 1878 apud Thirion, 1879, p. 273). Em tradução livre: “Senhores, os senhores compreendem a seriedade da questão. O honorável Sr. Bozérien expôs claramente os termos; somente quando, tomando os termos em que havia dado a definição de desenhos e modelos de fábrica, disse que sua definição significava algo diferente da nossa, fiquei muito surpreso. Acreditávamos que as mesmas palavras deveriam ter o mesmo significado. Acontece, no entanto, que sua definição tem, em sua mente, um objeto completamente diferente. Ele trata do destino principal da obra e, segundo ele, quando esta obra se destina à indústria, torna-se um modelo de fábrica; deixa de ser uma obra de arte.”.

Não se incluem nestas categorias, mesmo que destinados à reprodução industrial, quaisquer desenhos de natureza artística ou qualquer objeto resultante da arte do artista.

Quanto às invenções cuja forma seja pretendida pelo autor unicamente pelos resultados industriais obtidos, serão regidas pela legislação especial sobre patentes.³² (Thirion, 1879, p. 429-431).

Em novembro de 1880, nova Conferência Internacional é realizada. Essa Conferência, embora ainda não definisse o que seria compreendido como desenhos e modelos industriais, estabeleceu condições para o que ficou conhecido como tratamento nacional³³ e direito à reivindicação de prioridade de um depósito anterior³⁴, bem como da necessidade de criação de um *Bureau* Internacional para centralizar informações, realizar estudos e publicar um periódico sobre questões relacionadas à proteção da propriedade industrial. Além disso, foi acordado que deveria ser concedida proteção temporária à propriedade industrial, incluídos aí os desenhos e modelos industriais, para produtos exibidos em exposições internacionais oficiais³⁵, razão primeira de toda a discussão que levaria à CUP (Ministère des Affaires Étrangères, 1880).

A principal discussão com relação aos desenhos e modelos industriais concentrou-se em um artigo no projeto de Convenção, que propunha que o caráter dos desenhos ou modelos industriais fosse apreciado nos Estados da União segundo a legislação do país de origem³⁶.

³² No original: “*Sont réputés dessins industriels tout arrangement, toute disposition de traits ou de couleurs destinés à une production industrielle, et tous effets obtenus par des combinaisons de tissage ou d'impression. Sont réputées modèles industriels toutes œuvres en relief destinées à constituer un objet ou à faire partie d'un objet industriel. Ne sont pas compris dans ces catégories, encore qu'ils soient destinés à une reproduction industrielle, tout dessin ayant un caractère artistique, tout objet dû à l'art du sculpteur. Quant aux inventions dans lesquelles la forme n'est recherchée par l'auteur qu'à raison des résultats industriels obtenus, elles seront régies par la loi spéciale sur les brevets.*”.

³³ “*Les sujets ou citoyens de chacun des États contractants jouiront, dans tous les autres États de l'Union, en ce qui concerne [...] les dessins ou modèles industriels [...], des avantages que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux [...].*” (Union de Paris, 1883). Em tradução livre: “Os súditos ou cidadãos de cada um dos Estados Contratantes gozarão, em todos os outros Estados da União, em relação a [...] desenhos ou modelos industriais [...], das vantagens que as respectivas leis concedem ou venham a conceder aos seus nacionais [...]”.

³⁴ “*Celui qui aura régulièrement fait le dépôt [...] d'un dessin ou modèle industriel [...] dans l'un des États contractants, jouira, pour effectuer le dépôt dans les autres États, et sous réserve des droits des tiers, d'un droit de priorité [...]. En conséquence, le dépôt ultérieurement opéré dans l'un des autres États de l'Union avant l'expiration de ces délais ne pourra être invalidé par des faits accomplis dans l'intervalle, soit, notamment, par un autre dépôt, [...] par la mise en vente d'exemplaires du dessin ou du modèle.*” (Union de Paris, 1883). Em tradução livre: “Qualquer pessoa que tenha depositado devidamente [...] um desenho ou modelo industrial [...] em um dos Estados contratantes gozará, para depósito nos outros Estados, e sujeito aos direitos de terceiros, de um direito de prioridade [...]. Em consequência, o depósito posteriormente efetuado num dos outros Estados da União antes do término desses prazos não pode ser invalidado por atos anteriormente praticados, em particular por outro depósito, [...] pela colocação à venda de cópias do desenho ou modelo.”.

³⁵ “*Les hautes parties contractantes s'engagent à accorder une protection temporaire [...] aux dessins ou modèles industriels [...], pour les produits qui figureront aux Expositions internationales officielles ou officiellement reconnues.*” (Ministère des Affaires Étrangères, 1880). Em tradução livre: “As Altas Partes Contratantes comprometem-se a conceder proteção temporária [...] aos desenhos ou modelos industriais [...] para produtos que serão exibidos em exposições internacionais oficiais ou oficialmente reconhecidas.”.

³⁶ “*La propriété des dessins ou modèles industriels et des marques de fabrique ou de commerce sera considérée, dans tous les États de l'Union, comme légitimement acquise à ceux qui font usage, conformément à la législation du pays d'origine, desdits dessins ou modèles et marques de fabrique ou de commerce.*” (Ministère des Affaires Étrangères, 1880). Em tradução livre: “A propriedade dos desenhos ou modelos industriais e das marcas de fábrica ou de comércio será considerada, em todos os Estados da União, como legitimamente adquirida por aqueles que utilizam, de acordo com a legislação do país de origem, os referidos desenhos ou modelos e marcas de fábrica ou de comércio.”.

A redação original do artigo, usando o termo “propriété” e não mencionando a necessidade de um depósito, visava acomodar legislações que não exigiam essa condição. Porém, o termo “propriété” foi considerado ambíguo e a conferência concordou em não discutir essa questão. A discussão do artigo parecia mais focada em como a validade ou a natureza reconhecida pelo país de origem seria tratada internacionalmente, dadas as divergências nas legislações nacionais sobre o que era passível de proteção. É importante notar que, devido a “dificuldades legislativas”, a comissão encarregada do projeto decidiu suprimir as palavras “desenhos e modelos” da redação final do artigo, que passou a tratar apenas das marcas de fábrica ou de comércio (Ministère des Affaires Étrangères, 1880).

Finalmente, em março de 1883, reuniu-se em Paris a Conferência Internacional para a Proteção da Propriedade Industrial, que viria a resultar na Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (CUP). Os debates e resoluções ali estabelecidos

tenderam a ratificar os exclusivos temporários como os mais eficientes mecanismos de proteção, recompensa e estímulo à atividade inventiva, considerados fundamentais ao progresso da indústria e ao desenvolvimento tecnológico. Além disso, os trabalhos também apontaram para a necessidade de padronização dos conceitos, regras e procedimentos adotados pelas distintas leis nacionais de patentes, estimulando-se iniciativas em prol da adoção de uma legislação internacional unificada. (Malavota e Martins, 2021, p. 33).

As normas ditadas pela CUP “representam um *standard* de proteção mínima aos nacionais de países membros, abaixo do qual não é lícito haver regulamentação” (Araújo e Mauro, 2020, p. 98), criando assim um sistema “baseado na concepção de garantia de acesso e de preservação da concorrência, a consubstanciar o interesse público relativo ao desenvolvimento do setor econômico” (Silva et al., 2021).

Apesar de todas as discussões acerca dos desenhos e modelos industriais, levadas a cabo durante o Congresso Internacional de 1878, a redação do texto final da CUP é completamente silente a seu respeito, não apresentando nenhum tipo de definição, requisitos e duração da proteção, mencionando-os apenas quando se refere ao tratamento nacional e ao direito à prioridade, princípios também inerentes às demais modalidades de proteção.

A razão para a omissão de um assunto exaustivamente discutido no Congresso Internacional de 1878, tem relação com a busca por um necessário consenso entre os países participantes dos debates e a necessidade de evitar detalhes que poderiam inviabilizar a Convenção a ser promulgada, dadas as complexidades e divergências existentes nas legislações nacionais (Ministère des Affaires Étrangères, 1880). A proteção para os desenhos industriais foi mantida em termos gerais através de outras disposições, com a intenção de aprofundar e aperfeiçoar o sistema em conferências futuras.

A Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial passou por seis revisões em Conferências Internacionais posteriores à sua configuração. A seguir, é apresentada uma síntese de cada uma delas, com respeito às discussões levadas a cabo com relação aos desenhos e modelos industriais.

• Conferências de Bruxelas (1897 e 1900)

As discussões revelaram ideias divergentes nas legislações nacionais sobre como protegê-los, com alguns países assimilando-os a patentes, outros a marcas de fábrica; no entanto, a tendência da doutrina e da jurisprudência da época era protegê-los como desenhos e obras de arte; houve um desejo expresso de chegar a um acordo para a criação de uma definição uniforme para os desenhos; a ideia de um registro internacional foi proposta, mas encontrou oposição devido à complexidade da questão do segredo ou publicidade do depósito (Union de Paris, 1901).

Foi discutido se seria necessário a criação de leis especiais para proteção aos desenhos e modelos industriais. Se este fosse o caso, e “[s]e uma lei sobre modelos e desenhos de fábrica for considerada indispensável, ela deve aplicar-se a qualquer criação relacionada com a aparência de um produto industrial, independentemente de qualquer questão de utilidade prática”³⁷ (Commission permanente internationale de la Propriété industrielle, 1901, p. 321). Essa redação final, ao incluir “independentemente de toda questão de utilidade prática”, reforça que o foco da proteção sob uma lei especial seria a aparência visual do objeto, distinguindo-a daquelas inovações funcionais protegidas por patentes.

• Conferência de Washington (1911)

Um ponto importante nas discussões foi a relação com as obras artísticas: um artigo adicional proposto previa que as obras artísticas, mesmo com uso ou destino industrial, permaneceriam protegidas pela legislação de propriedade artística, independentemente dos direitos que pudessem resultar das leis sobre desenhos e modelos industriais; isto reconhecia a sobreposição e a possibilidade de proteção cumulativa. Em um documento preparatório (*Avant-projet*), foi sugerida uma definição explícita: desenhos industriais seriam qualquer arranjo de traços ou cores para produção industrial, e modelos industriais seriam obras em relevo para constituir ou fazer parte de um objeto industrial (Union de Paris, 1911).

³⁷ No original: “[s]i une loi sur les modèles et dessins de fabrique est jugée indispensable, elle devra s'appliquer à toute création portant sur l'aspect d'un produit industriel indépendamment de toute question d'utilité pratique.”.

- **Conferência de Haia (1925)**

Apesar de se pretender uma Convenção que visava estabelecer parâmetros mínimos de proteção à propriedade industrial, a serem seguidos pelos países signatários, o termo “propriedade industrial” só é definido na CUP a partir desta revisão, em seu artigo 1º, com os desenhos e modelos industriais sendo explicitamente incluídos nessa denominação comum:

A proteção da propriedade industrial abrange patentes, modelos de utilidade, desenhos industriais, marcas, nomes comerciais e indicações de procedência ou denominações de origem, bem como a repressão à concorrência desleal.

A propriedade industrial é entendida em seu sentido mais amplo e se aplica não apenas à indústria e ao comércio em si, mas também às indústrias agrícola (vinhos, grãos, folhas de tabaco, frutas, pecuária, etc.) e extrativa (minerais, águas minerais, etc.).³⁸ (Union de Paris, 1926).

Durante as discussões, houve uma forte tendência para a “reabsorção” do domínio especial dos desenhos e modelos no grande domínio da propriedade artística, cujo objetivo final era a salvaguarda de todas as criações de forma (arte pura, arte aplicada, ornamentação industrial) pelas leis de obras de arte e pela Convenção de Berna³⁹, sem formalidades, fazendo com que o sistema de desenho industrial (com depósito) fosse visto por alguns como uma solução transitória ou auxiliar; a supressão do adjetivo “industrial” para desenhos e modelos foi considerada, mas recusada porque o termo “desenhos e modelos industriais” era usado na Convenção para contrastar com “modelos de utilidade” (Union de Paris, 1926).

A Conferência de 1925 lançou ainda as bases para um sistema de depósito e registro internacional de desenhos industriais, o *Arrangement de La Haye pour le dépôt international des dessins ou modèles industriels* (Acordo de Haia para o depósito internacional de desenhos e modelos industriais, doravante apenas Acordo de Haia), elaborado com o objetivo principal de simplificar, harmonizar e internacionalizar a proteção desses direitos de propriedade industrial, reconhecendo que as disparidades nas leis nacionais e a complexidade dos processos dificultavam a proteção efetiva da propriedade industrial (Union de Paris, 1926).

O Acordo de Haia visava superar as limitações impostas por essas legislações nacionais, oferecendo um mecanismo centralizado e simplificado para que os criadores pudessem reivindicar proteção para seus desenhos e modelos industriais em múltiplos países, com maior facilidade e a um custo menor, oferecendo uma solução para os problemas advindos de uma crescente complexidade no desenvolvimento de novos produtos e a

³⁸ No original: “La protection de la propriété industrielle a pour objet les brevets d'invention, les modèles d'utilité, les dessins et modèles industriels, les marques de fabrique ou de commerce, le nom commercial et les indications de provenance ou appellations d'origine, ainsi que la répression de la concurrence déloyale. La propriété industrielle s'entend dans l'acception la plus large, et s'applique non seulement à l'industrie et au commerce proprement dits, mais également au domaine des industries agricoles (vins, grains, feuilles de tabac, fruits, bestiaux, etc.) et extractives (minéraux, eaux minérales, etc.).”.

³⁹ Promulgado no Brasil através do Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975.

necessidade de proteção do desenho industrial em um cenário cada vez mais internacionalizado (Union de Paris, 1926).

- **Conferência de Londres (1934)**

Não houve nenhuma discussão sobre a modificação da definição de desenho ou modelo industrial em si, ou uma tentativa de formalizá-la no texto principal da Convenção, já que não era prática geral definir explicitamente todos os objetos de proteção na Convenção de Paris (Union de Paris, 1934).

- **Conferência de Lisboa (1958)**

Esta conferência representou um avanço significativo na tentativa de definir formalmente os desenhos e modelos industriais. Foi proposta a adição de um novo Artigo 5 *quater* para definir o objeto da proteção; a definição sugerida pelo *Bureau* Internacional era: “[q]ualquer arranjo de linhas (= desenho = duas dimensões) ou qualquer forma plástica (= modelo = três dimensões), combinada ou não com cores, destinada a servir de tipo para a produção industrial de um objeto”⁴⁰ (Union de Paris, 1963, p. 865); a característica principal do desenho e modelo industrial era a de produzir um efeito estético e servir de modelo para produção industrial.

Um ponto de discussão crucial foi a exclusão de *designs* ditados unicamente por sua função técnica: se o efeito técnico fosse preponderante, seria uma invenção ou modelo de utilidade, não um desenho ou modelo industrial. A novidade também foi mencionada como condição, a ser apreciada no país onde a proteção fosse solicitada. Continuaram os debates sobre a assimilação a obras artísticas ou outras categorias, com discussões mencionando resoluções de comitês da União de Berna e do Comitê Intergovernamental de Direito Autoral sobre a proteção de arte aplicada, desenhos e modelos (Union de Paris, 1963).

Embora os desenhos industriais sejam mencionados explicitamente como uma espécie de propriedade industrial desde a Conferência de Haia, a obrigação de protegê-los surge somente a partir desta Revisão de Lisboa, em seu artigo 5 *quinques*, que proclamava simplesmente que “[o]s desenhos e modelos industriais serão protegidos em todos os países

⁴⁰ No original: “[t]oute disposition de lignes (= dessin = deux dimensions) ou toute forme plastique (= modèle = trois dimensions), combinées ou non avec des couleurs, devant servir de type pour la production industrielle d'un objet”.

da União”⁴¹ (Union de Paris, 1963, p. 988), não especificando que tipo de proteção deveria ser estipulada pelas distintas legislações nacionais⁴².

Segundo Bodenhausen (1969), a inclusão desse artigo no texto da Convenção foi resultado de discussões “ambiciosas” durante a Conferência de Revisão de Lisboa, que abrangeram “não apenas uma obrigação de proteger os desenhos industriais, mas também uma definição desses desenhos, uma disposição relativa à avaliação da sua novidade e uma exigência quanto à duração mínima da sua proteção”⁴³ (Bodenhausen, 1969, p. 93).

A esse respeito, o autor ainda afirma:

A única coisa que foi inserida na Convenção foi a mera obrigação dos Estados-Membros de protegerem os desenhos e modelos industriais. Nada é dito sobre os meios de proporcionar essa proteção, para que os países possam cumprir, não apenas através de legislação especial para a proteção dos desenhos e modelos industriais, mas também concedendo essa proteção, por exemplo, nas suas leis de direitos autorais ou nas suas disposições contra a concorrência desleal. O que é necessário e, ao mesmo tempo, suficiente, é que quando as autoridades competentes de um Estado-Membro definem ou reconhecem um objeto como “desenho ou modelo industrial”, por exemplo, com vistas ao seu registo como tal no próprio país, ou internacionalmente, lhes concedam proteção de uma forma ou de outra.⁴⁴ (Bodenhausen, 1969, p. 93).

Portanto, embora a descrição geral mencione aspectos ornamentais⁴⁵, as discussões na Conferência de Lisboa resultaram na decisão de não incluir no texto da Convenção uma definição detalhada do que constitui um desenho ou modelo industrial, nem critérios específicos para a avaliação de sua novidade ou a duração mínima da proteção. Essas questões, incluindo se um requisito de caráter ornamental específico deve ser imposto e como ele é avaliado, foram deixadas para a legislação nacional de cada Estado Membro (Bodenhausen, 1969).

⁴¹ No original: “[l]es dessins et modèles industriels seront protégés dans tous les pays de l'Union.”.

⁴² Durante as discussões, os Estados Unidos propuseram a seguinte redação para o mencionado artigo: “Les dessins ou modèles industriels utilisés pour la décoration, l'ornementation ou la configuration d'un produit industriel, à l'exception de ceux qui sont fonction directe exclusivement de leur utilisation technique, seront protégés dans tous les pays de l'Union.” (Union de Paris, 1963, p. 869). Em tradução livre: “Os desenhos ou modelos industriais utilizados para decoração, ornamentação ou configuração de um produto industrial, exceto aqueles que sejam função direta e exclusiva de sua utilização técnica, serão protegidos em todos os países da União.”.

⁴³ No original: “no sólo una obligación de proteger los dibujos y modelos industriales, sino también una definición de esos dibujos y modelos, una disposición relativa a la apreciación de su novedad y un requisito en cuanto a la duración mínima de su protección.”.

⁴⁴ No original: “Lo único que se insertó en el Convenio fue la mera obligación de que los Estados miembros protejan los dibujos y modelos industriales. Nada se dice sobre los medios para proveer a esa protección, de tal modo que los países pueden cumplir con él, no solo mediante una legislación especial para la protección de los dibujos y modelos industriales, sino también por medio de la concesión de esa protección, por ejemplo, en sus leyes sobre derecho de autor o en sus disposiciones contra la competencia desleal. Lo que es necesario y, al mismo tiempo, suficiente, es que cuando las autoridades competentes de un Estado miembro definan o reconozcan un objeto como ‘dibujo o modelo industrial’, por ejemplo, con vistas a su registro como tal en el país mismo, o de manera internacional, le concedan protección en una u otra forma.”.

⁴⁵ “Los dibujos o modelos industriales pueden describirse como constituidos por los aspectos o elementos ornamentales de un artículo utilitario, incluso sus características de dos o de tres dimensiones en cuanto a forma y superficie que constituyen la apariencia del artículo.” (Bodenhausen, 1969, p. 23). Em tradução livre: “Os desenhos ou modelos industriais podem ser descritos como constituídos pelos aspectos ou elementos ornamentais de um artigo utilitário, incluindo suas características bidimensionais ou tridimensionais de forma e superfície que constituem a aparência do artigo.”.

Mais ainda, se a proteção aos desenhos e modelos industriais for efetuada por uma legislação que não a de propriedade industrial, isso pode resultar em uma negativa da proteção desses mesmos desenhos e modelos em outras jurisdições:

Embora a proteção para o requerente estrangeiro possa estar disponível sob outros acordos internacionais dos quais os países em questão são partes, como a Convenção de Berna ou outras disposições da própria Convenção de Paris, se a lei do país protetor não caracterizar o assunto em questão como um “desenho industrial”, pode-se argumentar que a disponibilidade de tal proteção é apenas incidental e não atende ao requisito do Artigo 5 *quinquies*.⁴⁶ (Ricketson, 2015, p. 706).

• Conferência de Estocolmo (1967)

Embora a Conferência de Estocolmo tenha se concentrado na revisão da Convenção de Berna (direito autoral) e na criação da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), que solidificou o conceito mais amplo de “propriedade intelectual” (englobando propriedade industrial e direito autoral), os desenhos e modelos industriais foram mencionados no contexto da propriedade industrial sob a nova organização; ficou claro que, no âmbito da Convenção de Berna, desenhos e modelos industriais não faziam parte da definição de “obras literárias e artísticas”, reforçando a distinção formal entre os dois domínios de proteção (propriedade industrial *versus* direito autoral), apesar da sobreposição prática e das discussões anteriores sobre a “unidade da arte”. A existência de uma classificação internacional para desenhos e modelos (Classificação de Locarno) também foi mencionada, indicando uma forma de categorizá-los para fins práticos (OMPI, 1971).

Em resumo, o avanço nas discussões com relação à definição e requisitos de proteção para os desenhos e modelos industriais mostra uma transição de um reconhecimento inicial como parte da propriedade industrial, sem uma definição formal clara, passando por debates sobre a sua identificação com as obras de arte e a consequente relação com o direito autoral (Haia), até a tentativa de propor uma definição específica e formal (Lisboa), introduzindo os critérios de ornamentalidade e a exclusão da forma ditada pela função, ao lado da inclusão do requisito de novidade. A Conferência de Estocolmo, ao criar a OMPI, situou os desenhos e modelos definitivamente sob o guarda-chuva da propriedade intelectual, mas manteve a

⁴⁶ No original: “While protection for the foreign claimant may well be available under other international agreements to which the countries in question are party, such as the Berne Convention or other provisions of the Paris Convention itself, if the law of the protecting country does not characterize the subject matter in question as an ‘industrial design’, it can be argued that the availability of such protection is only incidental and does not meet the requirement under Article 5 *quinquies*.”.

distinção formal entre propriedade industrial (Convenção de Paris) e direito autoral (Convenção de Berna).

Apesar de todo esse histórico, “os desenhos industriais continuam sendo, em grande parte, o primo pobre no que diz respeito aos direitos de propriedade intelectual protegidos pela Convenção de Paris”⁴⁷ (Ricketson, 2015, p. 689), deixando aos países signatários uma larga margem de discricionariedade quanto à forma da proteção a ser concedida (Ricketson, 2015), a começar pela própria definição do objeto a ser protegido:

o termo “*design*” abrange tanto a maneira como as coisas funcionam e são feitas quanto a maneira como elas parecem e são sentidas. Legalmente, porém, o termo é mais limitado, pelo menos no que diz respeito à aplicação de um título específico de proteção. Assim, o “funcionamento” e as questões mecânicas geralmente ficam a cargo dos sistemas de patentes e modelos de utilidade (se é que devem ser protegidos), com as leis de desenho *sui generis* se limitando a questões de aparência.⁴⁸ (Ricketson, 2015, p. 690-691).

Assim, “[n]ão é de surpreender, portanto, que os desenhos industriais recebam apenas atenção limitada na Convenção de Paris ou que esta seja uma área do direito na qual muitas variações nacionais sejam encontradas, com uniformidade muito limitada entre fronteiras”⁴⁹ (Ricketson, 2015, p. 691).

1.2.2 O desenho industrial sob o Acordo TRIPS

Após o fim da II Guerra Mundial, com a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) e a multiplicação de novas organizações internacionais, uma série de transformações econômicas, sociais e políticas se fizeram sentir com relação aos direitos de propriedade industrial. Como consequência, a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) seria posteriormente reconhecida como agência especializada das Nações Unidas, “[e]m virtude da relevância da nova organização e do apelo à vocação universal dos direitos de propriedade intelectual, e da ‘transnacionalidade’ de suas relações” (Polido, 2010, p. 37).

⁴⁷ No original: “*industrial designs have remained very much the poor cousin in the range of intellectual property rights protected under the Paris Convention.*”.

⁴⁸ No original: “*the term ‘design’ covers both the way things work and are made and the way they look and feel. Legally, however, the term is more limited, at least so far as the application of a specific title of protection is concerned. Thus, ‘workings’ and mechanical matters have usually been left to the province of the patent and utility models systems (if they are to be protected at all), with sui generis design laws being confined to matters of appearance.*”.

⁴⁹ No original: “*[i]t is unsurprising, therefore, that industrial designs receive only limited attention in the Paris Convention or that this is an area of law in which many national variations are to be found, with very limited uniformity across borders.*”.

Essas mudanças acabaram fazendo com que os parâmetros instituídos pela CUP se tornassem obsoletos, não sendo capazes de atender às novas exigências de proteção então em ascensão (Basso, 2003). Como resposta a essa situação,

[o]s países ricos [...], exportadores natos de produtos intelectuais [...], tentaram acionar durante a última década do século XX um mecanismo que garantiria em qualquer país do mundo o mesmo regime de proteção de ativos intangíveis que seu próprio regime nacional. Só assim todo esse conjunto de criações intelectuais poderia produzir para esses países exportadores – e diretamente para as indústrias por trás deles – o máximo de benefícios possíveis.⁵⁰ (Ramos Toledano, 2017, p. 72).

Havia a preocupação, por parte desses países, de criar mecanismos internacionais de proteção à propriedade industrial, visando o cumprimento dos diversos tratados sobre o tema, uma vez que não era possível verificar o cumprimento de obrigações internacionais assumidas, nem havia mecanismos de solução de controvérsias entre os países membros desses tratados. Desta forma, iniciou-se um movimento visando a revisão dos tratados em vigor, com o objetivo de criar esses ausentes mecanismos de resolução de conflitos em matéria de propriedade industrial e de estabelecer formas de cumprimento de tais obrigações (Araújo e Mauro, 2020; Drahos, 1998).

Em resposta a essas questões, o *Trade Related Intellectual Property Rights* (TRIPS), ou Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (ADPIC), foi elaborado baseado no disposto nas Convenções de Paris (propriedade industrial), Roma (direitos conexos aos direitos de autor), Berna (obras artísticas e literárias) e no Tratado de Washington (circuitos integrados) e estabeleceu, para os países signatários, padrões mínimos de proteção a serem seguidos nas distintas áreas de proteção intelectual, definindo os respectivos elementos de proteção e os direitos que devem ser conferidos, além do prazo mínimo para sua proteção; criou procedimentos administrativos e penais de coerção às violações dos direitos de propriedade intelectual; e definiu que a resolução de conflitos que possam surgir entre os países-membros esteja submetida às regras e procedimentos da Organização Mundial do Comércio (OMC) (Gandelman, 2004).

Especificamente com relação à proteção de desenhos e modelos industriais, o art. 25 do Acordo determina expressamente:

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

⁵⁰ No original: “[l]os países ricos [...], exportadores natos de productos intelectuales [...], trataron de poner en marcha durante la última década del siglo XX un mecanismo que garantizara en cualquier país del mundo el mismo régimen de protección para los bienes inmateriales que el suyo propio nacional. Solo así todo este haz de creaciones intelectuales podría producir para estos países exportadores – y directamente para las industrias que hay detrás – los máximos beneficios posibles.”.

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).

Apesar disso, os desenhos seguem sem uma definição que represente claramente o objeto da proteção, o que ficaria a cargo das respectivas e distintas legislações nacionais.

Algumas questões são deixadas inteiramente como uma questão de inferência, por exemplo, que os desenhos estão relacionados às características visuais dos artigos ou produtos aos quais são aplicados, ou que essas características podem ter aspectos bidimensionais, como no caso de um padrão têxtil, ou aspectos tridimensionais, como no caso do formato de um vaso ou cadeira, ou, de fato, podem compreender aspectos bidimensionais e tridimensionais.⁵¹ (Ricketson, 2015, p. 735-736).

De acordo com Nuno Pires de Carvalho (2017), o disposto no Acordo TRIPS reflete a natureza ambígua do desenho industrial: ora como objetos derivados do direito de autor (criação independente e originalidade), ora como objetos da propriedade industrial (novidade), entendidos aqui como requisitos alternativos e não cumulativos⁵².

Embora não mencione, especificamente, a exigência do requisito de ornamentalidade para a proteção aos desenhos industriais, é possível que este encontre-se implícito na possibilidade de proibição à proteção de objetos cuja forma seja ditada por considerações técnicas ou funcionais, por não possuírem, estas, nenhuma característica ornamental. Deixa ainda a cargo das respectivas legislações nacionais a opção de proteger ou não tais objetos por desenho industrial, a depender dos interesses que regem as condições e requisitos de proteção de cada uma dessas legislações.

Nos termos do Artigo 25(1), os membros da OMC podem excluir desenhos que sejam “ditados essencialmente por considerações técnicas ou funcionais”. Como isso é opcional, os membros também podem optar pela alternativa de conceder proteção

⁵¹ No original: “Some matters are left entirely as a matter of inference, for example, that designs are concerned with the visual features of the articles or products to which they are applied, or that these features may have two-dimensional aspects, as in the case of a textile pattern, or three-dimensional aspects, as in the case of the shape of a vase or chair, or, indeed, may comprise both two- and three-dimensional aspects.”.

⁵² “Thus, a design may be independently created, but not new because another designer has already created the same or a similar design unknown to the first designer. Originality, on the other hand [...], is usually understood to import some element of intellectual creation [...]. It is also closely linked to the notion of independent creation, in that originality will hardly be found to exist if a design has been copied or derived from elsewhere.” (Ricketson, 2015, p. 737). Em tradução livre: “Assim, um desenho pode ser criado de forma independente, mas não ser novo porque outro *designer* já criou o mesmo desenho ou um desenho semelhante, desconhecido do primeiro *designer*. Originalidade, por outro lado [...], é geralmente entendida como a importação de algum elemento de criação intelectual [...]. Também está intimamente ligada à noção de criação independente, na medida em que a originalidade dificilmente será encontrada se um desenho tiver sido copiado ou derivado de outro lugar.”.

sui generis tanto a desenhos estéticos quanto funcionais [...].⁵³ (Dutfield e Suthersanen, 2008, p. 172).

Isso reflete como as distintas legislações nacionais ainda encontram-se divididas com relação a proteger ou não, por desenhos industriais, tais objetos, uma vez que todos possuem uma função a ser desempenhada que pode refletir em sua forma e configuração, sendo uma tarefa difícil, por vezes, discernir entre funcionalidade e estética. Ademais, a expressão “essencialmente”, no dispositivo legal, não tem o mesmo significado que “unicamente” ou “apenas”, aumentando o grau de incerteza nas decisões quanto à possibilidade desse tipo proteção a esses objetos específicos (Ricketson, 2015).

A discussão acerca desse tema deixa claro a falta de definição para o objeto da proteção presente no art. 25 de TRIPS, podendo-se apenas supor que tal proteção recai unicamente sobre os aspectos visuais de artigos e produtos. Embora isso possa parecer uma conclusão evidente, “deve-se notar que não há aqui nenhuma referência à necessidade de que esta aparência tenha um caráter estético ou ornamental particular”⁵⁴ (Ricketson, 2015, p. 739).

Assim, é possível que as leis nacionais prevejam que os desenhos não podem ser ditados essencialmente por considerações técnicas ou funcionais; por outro lado, tais desenhos podem ser protegidos, embora presumivelmente ainda precisem ter elementos visuais para serem considerados desenhos, distintos de algo mais, como uma patente ou modelo de utilidade. Da mesma forma, seria possível que uma lei nacional restringisse a proteção de desenhos a *designs* que sejam essencialmente não técnicos ou não funcionais, utilizando critérios como “ornamentais”, “decorativos” ou mesmo “esteticamente agradáveis”.⁵⁵ (Ricketson, 2015, p. 739).

Por fim, não há nenhuma exigência de que a proteção se dê a partir de um sistema de depósito, de registro ou de qualquer outro tipo de formalidade, ou se seria necessário algum tipo de exame substantivo, prévio ou posterior à concessão, para inferir os requisitos de novidade e originalidade do objeto do registro. Desenhos industriais, registrados ou não, estariam cobertos pelo período mínimo de proteção estipulado, desde que obedecidos os requisitos dispostos no art. 25 do Acordo (Ricketson, 2015; Carvalho, 2017).

⁵³ No original: “Under Article 25(1), WTO members may exclude designs which are ‘dictated essentially by technical or functional considerations’. Since this is optional, members may also choose the alternative of granting *sui generis* protection to both aesthetic and functional designs [...]”.

⁵⁴ No original: “it should be noted that there is no reference here to the need for this appearance to have a particular aesthetic or ornamental character”.

⁵⁵ No original: “Thus, it is open to national laws to provide that designs may not be dictated essentially by technical or functional considerations; on the other hand, such designs may be protected, although presumably they will still need to have visual elements to be regarded as a design, as distinct from something else, such as a patent or utility model. In the same way, it would be open to a national law to confine design protection to designs that are essentially non-technical or non-functional, using criteria such as ‘ornamental’, ‘decorative’, or even ‘aesthetically pleasing’.”.

2 A PROTEÇÃO LEGAL AO DESENHO INDUSTRIAL

Os primeiros esboços de uma legislação de proteção ao desenho industrial começam a surgir durante os séculos XVII e XVIII. Antes da Revolução Industrial, “não havia um divórcio perceptível entre arte e indústria, sendo ambas unificadas em conceito e prática”⁵⁶ (Suthersanen, 1999, p. 15). É com o surgimento das academias de arte, sendo a primeira delas a Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, de 1648, alinhado à estratificação social e econômica europeia da época, que a distinção entre “belas artes” e artes aplicadas começa a se tornar mais precisa (Suthersanen, 1999).

O domínio das artes e ofícios encontrava-se concentrado nas mãos dos artesãos, cujos produtos, na ausência de um grande mercado consumidor, eram consumidos pela classe dominante, composta essencialmente por membros da Igreja, da Corte e comerciantes, uma vez que o produto artesanal, por ser feito individualmente, resultava em um alto custo de produção por unidade desenvolvida. Aliava-se a isso o fato de que a posse de objetos de arte era um símbolo de *status* e de valor dentro da sociedade europeia (Suthersanen, 1999).

Um exemplo disso é a abordagem adotada na indústria de porcelana na Europa, liderada pelo exemplo de Luís XIV ao estabelecer a manufatura Gobelins em 1667, que estendeu amplo patrocínio e instalações para artistas e artesãos qualificados. Embora o estabelecimento Gobelins tenha sido mantido como um dos primeiros exemplos de um processo de fabricação em massa no estilo fábrica, a ênfase do *design* estava na qualidade artística e no artesanato requintado, independentemente do custo. As preocupações de toda a indústria do *design* nesse período eram com qualidade e aparência.⁵⁷ (Suthersanen, 1999, p. 16).

Um exemplo do que era produzido na Manufatura Gobelins à época, pode ser visto na Figura 1.

⁵⁶ No original: “there was no discernible divorce between art and industry, with both being unified in concept and practice”.

⁵⁷ No original: “An example of this is the approach adopted within the porcelain industry in Europe, led by the example of Louis XIV in establishing the Gobelins manufactory in 1667 which extended lavish patronage on and facilities for artists and skilled craftsmen. Although the Gobelins establishment has been upheld as an early example of a mass-manufactured factory-style process, the emphasis of design was on artistic quality and exquisite craftsmanship, irrespective of cost. The concerns of the whole design industry at this period was on quality and appearance.”.



Figura 1 - Vaso de garrafa montado em bronze (1643-1715).
 Fonte: <https://tinyurl.com/vaso-gobelins>. Acesso em: 20 jul. 2025.

Nesse meio tempo, começava a surgir uma certa diferenciação entre o artífice (aquele que apenas reproduz a natureza e imita sua beleza) e o artesão, “alguém que, mais do que compreender e dominar os fenômenos naturais, é dotado, ele mesmo, de uma força criativa capaz de rivalizar com Deus” (Arrabal, 2022, p. 362). São estes últimos que se tornarão os futuros artistas, inventores e autores, resultando, a partir do desenvolvimento técnico e científico, no distanciamento cada vez mais acentuado entre o inventor e o artista e autor, “cuja arte será manifestação do espírito humano” (Arrabal, 2022, p. 362).

O advento da Revolução Industrial, consolidada em uma sociedade em que as condições econômicas e o mercado consumidor começavam a impor uma demanda maior para os produtores, criou as condições e a necessidade de inovação desses produtos, “notadamente na aplicação de alguma característica ou aspecto de habilidade para distinguir um produto e atrair o interesse dos clientes”⁵⁸ (Suthersanen, 1999, p. 17).

Novas técnicas de produção impulsionaram a diversificação e fabricação de novos produtos e, com relação à indústria têxtil, uma das mais importantes da época na Europa, “a máquina de fiar de Hargreaves [Fig. 2], o tear Jacquard, o tear hidráulico de Arkwright [Fig. 3] e o tear mecânico de Cartwright [Fig. 4] permitiram *designs* têxteis mais rápidos e variados”⁵⁹ (Suthersanen, 1999, p. 17).

⁵⁸ No original: “notably in the application of some characteristic feature or aspect of skill to distinguish a product and attract the interest of customers”.

⁵⁹ No original: “Hargreaves’s spinning jenny, the Jacquard loom, Arkwright’s water frame and Cartwright’s power loom enabled faster and more varied textile designs.”.



Figura 2 - *Spinning Jenny*, a máquina de fiar de James Hargreaves (1764).

Fonte: <https://tinyurl.com/jenny-hargreaves>. Acesso em: 03 jul. 2025.

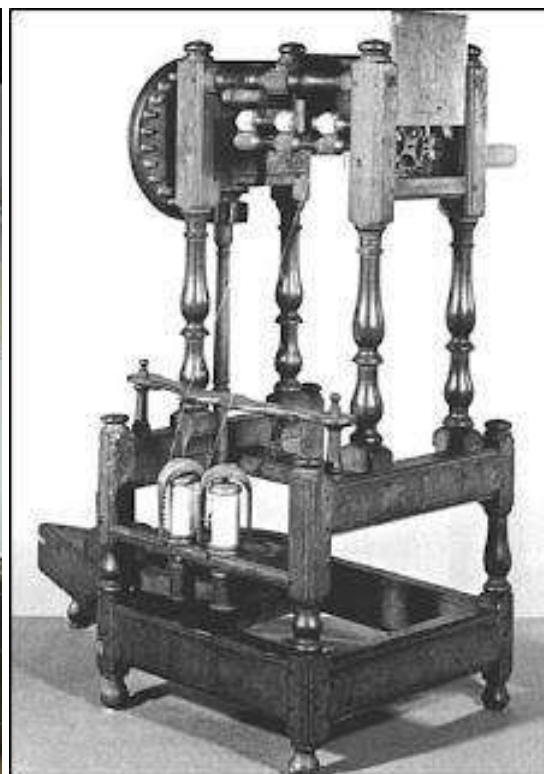


Figura 3 - À esq.: tear de Joseph Marie Jacquard (1801). À dir.: a *Water Frame* de Richard Arkwright (1767).

Fontes: <https://tinyurl.com/tear-jacquard>; <https://tinyurl.com/water-frame>. Acesso em: 03 jul. 2025.

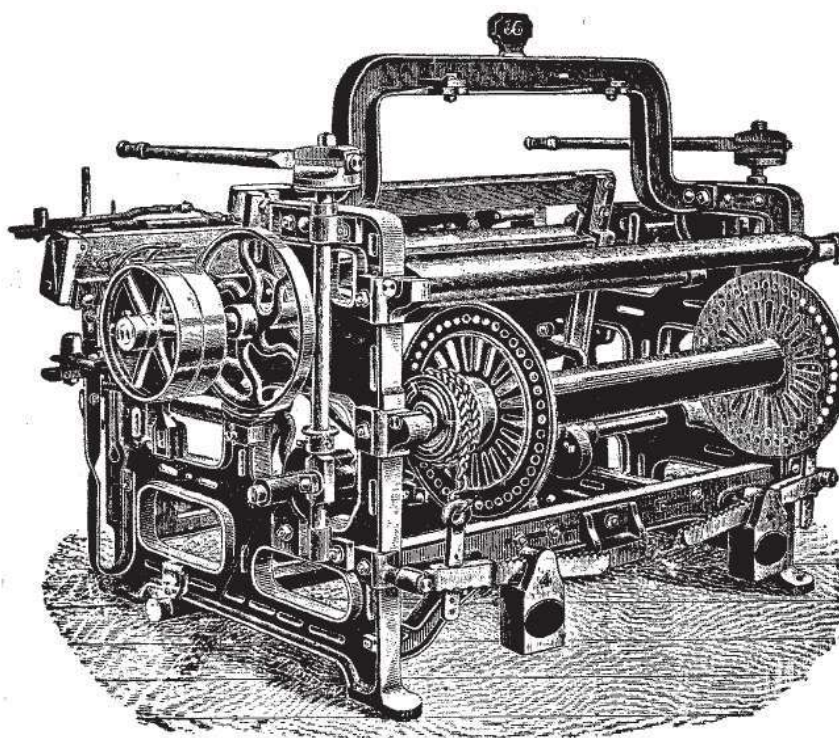


Figura 4 - Tear movido a vapor de Edmund Cartwright (1785).
Fonte: <https://tinyurl.com/tear-vapor>. Acesso em: 03 jul. 2025.

A expansão do sistema fabril, antes uma fonte de bens de luxo, tornou-se a responsável pela manufatura de massa e pelo gradual desaparecimento do artesanato tradicional:

[o] processo de fabricação anterior de bens, feito do início ao fim por um único artesão, evoluiu para um processo em que os bens eram produzidos em uma série de etapas por diferentes especialistas. A adição das etapas de *design* ao processo de fabricação deu origem à profissão de *designer* ou “trabalhadores da arte”, que traduziam as ideias de artistas plásticos para a produção em massa.⁶⁰ (Suthersanen, 1999, p. 18).

Essa etapa do desenvolvimento da atividade do *design*, alinhada ao crescimento do mercado consumidor, permitiu seu alijamento do campo das belas artes, dando a ele suas próprias características, tornando esses novos trabalhadores da arte os responsáveis pela atratividade dos objetos de consumo, o que viria a refletir na sua viabilidade comercial e nos sistemas de produção, com a implantação de padronização de bens de consumo, como o dimensionamento de roupas, calçados e chapéus (Dutfield e Suthersanen, 2008).

Pouillet afirmava simplesmente que

[o] desenho de fábrica não existe, a rigor, por si só; isto é, não se destina, como o desenho artístico, a expressar um sentimento, a falar à inteligência tanto quanto aos olhos. Destina-se unicamente a adornar o objeto ao qual é aplicado, ou melhor, a variar sua aparência, a conferir-lhe um cunho de individualidade, o que o torna,

⁶⁰ No original: “[t]he previous manufacturing process of goods, being made from start to finish by a single craftsman, was to evolve into a process whereby goods were being produced in a series of stages by differing specialists. The addition of the designing stages in the manufacturing process gave rise to the profession of design or ‘art-workers’ who translated the ideas of fine artists into mass production.”.

como se costuma dizer, uma novidade comercial. Assim, listras, dispostas de determinada maneira sobre um tecido, constituirão, em primeiro lugar, um desenho de fábrica; o mesmo se aplica a uma combinação de cores, mesmo fora de uma forma ou figura determinada.⁶¹ (Pouillet, 1884, p. 31).

No mesmo diapasão, Philippon acrescentava:

O que, em nossa opinião, caracteriza o desenho de fábrica é que ele não tem existência em si mesmo, que nunca é nada além de um acessório de um objeto cujo charme e valor pode aumentar, mas cuja utilidade não aumenta. Quando compramos o produto ao qual foi aplicado, podemos ser influenciados por sua maior ou menor beleza, mas não é o produto que estamos comprando, não é o produto que pretendemos usar. Sem um desenho, o objeto que escolhemos poderia ser menos agradável aos olhos, mas ainda assim não seria menos útil e ainda cumpriria o propósito que nos propusemos quando o compramos [...].

Esse caráter acessório do desenho industrial é, acreditamos, a única característica verdadeiramente distintiva de desenhos desse tipo.⁶² (Philippon, 1880, p. 55).

Para Perret, por outro lado, o *design* deve ser capaz de integrar dentro de uma única estrutura, uma “forma única”, fatores de ordem técnica, econômica e estética:

- técnico, porque a forma que será dada ao objeto deve permitir que ele cumpra a sua função;
- econômico, pois a forma que será escolhida deve permitir a fabricação do objeto a um preço competitivo. A forma deve, portanto, ser integrada no processo de fabricação e ter em conta a realidade mecanizada do objeto produzido em massa;
- por fim, o fator estético, pois o objeto deve ser agradável de se olhar.⁶³ (Perret, 1987, p. 16).

Nesse sentido, “[a] criação da forma de objetos industriais que cumpram os requisitos de um bom ‘*design*’ apresenta-se assim como a síntese de todos estes elementos, o que permite qualificar o ‘*design*’ como uma arte implicada”⁶⁴ (Perret, 1987, p. 16).

A arte implicada é, portanto, o oposto da arte aplicada, ou seja, a arte do decorador que torna um objeto mais atraente acrescentando ornamentação superficial. Com a arte implicada, as características formais desenvolvem-se à medida que o produto é desenvolvido e responderão aos imperativos técnicos e econômicos previamente definidos.

⁶¹ No original: “[l]e dessin de fabrique n'existe pas, à proprement parler, par lui-même; c'est-à-dire qu'il n'est pas destiné, comme le dessin artistique, à exprimer un sentiment, à parler à l'intelligence en même temps qu'aux yeux. Il est destiné uniquement à orner l'objet auquel il s'applique, ou plutôt à varier son aspect, à lui donner un cachet d'individualité, qui en fasse, comme on dit, une nouveauté commerciale. Ainsi des rayures, disposées d'une certaine façon sur une étoffe, constitueront au premier chef un dessin de fabriqué; il en sera de même d'une combinaison de couleurs, même en dehors d'une forme, d'une figure déterminée.”.

⁶² No original: “Ce qui, suivant nous, caractérise le dessin de fabrique, c'est qu'il n'a aucune existence par lui-même, c'est qu'il n'est jamais que l'accessoire d'un objet dont il peut augmenter le charme et la valeur, mais dont il n'augmente pas l'utilité. Quand on achète le produit sur lequel il a été appliqué, il est possible qu'on se laisse influencer par sa plus ou moins grande beauté, mais ce n'est pas lui qu'on achète, ce n'est pas de lui qu'on prétend se servir. Dépourvu de dessin, l'objet qu'on a choisi pourrait être moins agréable à l'œil, il n'en serait pas moins utile et n'en remplirait pas moins bien le but qu'on s'est proposé en l'achetant [...]. Ce caractère accessoire du dessin industriel est, croyons-nous, le seul caractère vraiment distinctif des dessins de ce genre.”.

⁶³ No original: “- technique, parce que la forme qui sera donnée à l'objet doit lui permettre d'accomplir sa fonction; - économique, parce que la forme qui sera choisie doit permettre une fabrication de l'objet à un prix qui soit compétitif. La forme doit donc être intégrée au processus de fabrication et tenir compte de la réalité mécanisée de l'objet fabriqué en série; - enfin, facteur esthétique, parce que l'objet doit être agréable à regarder”.

⁶⁴ No original: “[l]a création de forme d'objets industriels répondant aux exigences d'un bon ‘*design*’ se présente ainsi comme la synthèse de tous ces éléments, ce qui permet de qualifier le ‘*design*’ d’art implicé”.

Ou seja, o “*designer*” já intervém na fase de concepção do objeto, ao passo que quando falamos de ornamento ou arte aplicada, visamos a atividade que consiste em embelezar, através da decoração externa, um produto acabado ou pré-existente. Compreender o regime de proteção dos desenhos e modelos sob o ângulo da ornamentação, ou seja, como arte colocada sobre um objeto industrial, é, portanto, contrário à realidade do “*design*” atual.⁶⁵ (Perret, 1987, p. 16).

O aumento do poder de compra veio junto com uma mudança no gosto do público consumidor, que passou a adquirir cada vez mais bens de consumo duráveis, como relógios, gravuras, talheres e equipamentos para beber chá e café, numa tentativa de imitar o consumo da parcela mais abastada da população e resultando em toda uma gama completamente nova de produtos no mercado (Suthersanen, 1999).

Esses novos consumidores da classe trabalhadora, enriquecidos pela produção industrial, equiparavam sua ascensão social à aquisição e ostentação de novos produtos, o que não passou despercebido por uma série de empreendedores, com destaque para o inglês Josiah Wedgwood, que, com técnicas de criação de produtos aprendidas na indústria têxtil, diferenciação de preços e variedade de *designs*, conseguiu inserir seus produtos em distintos mercados consumidores (Suthersanen, 1999).

Além de sua visão empreendedora, Wedgwood foi o criador de um método de fabricação e um estilo reconhecidos e produzidos até os dias de hoje. As mudanças introduzidas por ele na manufatura e venda de suas cerâmicas, e que resultaram no sucesso de sua empresa, resumem-se em três fatores: ser capaz de fazer mais produtos, vender mais e aumentar o lucro por unidade vendida (Forty, 2007). A figura 5 mostra algumas das peças produzidas em sua fábrica.

⁶⁵ No original: “*L’art impliqué est donc le contraire de l’art appliqué, c’est-à-dire l’art du décorateur qui rend un objet plus attrayant en lui ajoutant une ornementation superficielle. Avec l’art impliqué, les caractéristiques formelles se développent au fur et à mesure de l’élaboration du produit et répondront aux impératifs techniques et économiques qui auront été définis au préalable. En d’autres termes, le ‘designer’ intervient déjà au stade de la conception de l’objet, alors que lorsqu’on parle d’ornement ou d’art appliqué, on vise l’activité qui consiste à embellir, par une décoration extérieure, un objet fini ou préexistant. Appréhender le régime de protection des dessins et modèles, sous l’angle de l’ornementation, c’est-à-dire comme un art plaqué sur un objet industriel, est donc contraire à la réalité du ‘design’ actuel*”.

Como consequência, *design* passou a ser identificado mais com seu significado secundário, de ornamentação, do que em seu sentido mais integral, “com ornamento, como algo à parte, e muitas vezes até mesmo oposto, à utilidade”⁶⁸ (Suthersanen, 1999, p. 22), o que levou a se considerar os produtos ingleses, principalmente os oriundos da indústria têxtil, como de baixa qualidade. Embora a Inglaterra fosse tecnicamente superior e estivesse mais bem equipada, encontrava-se ameaçada por concorrentes estrangeiros, principalmente a França, cujos *designs* têxteis eram considerados superiores (Suthersanen, 1999).

Com o advento das ferrovias e navios movidos a vapor, o comércio internacional não mais encontrava fronteiras, e a comercialização de produtos manufaturados chegava a mercados nunca explorados, fazendo com que esses *designs* fossem exportados e copiados livremente, sem que seu criador tivesse qualquer ganho ou controle sobre essa situação.

Essa questão comercial tornou-se tão importante, que gerou reivindicações por parte dos fabricantes de produtos manufaturados, em maior grau os da indústria têxtil, no sentido de que alguma alteração legislativa se fazia urgente e necessária para proteger seus *designs* de cópias não autorizadas por parte de seus potenciais concorrentes.

Surgia aí o embrião da proteção às criações do *design* e a seus criadores.

2.1 A GÊNESE DA PROTEÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL

Os primeiros objetos criados pelo homem possuíam um caráter essencialmente utilitário. Nas sociedades mais primitivas, o “*design*” servia para projetar objetos que deveriam solucionar problemas cotidianos: os objetos eram fabricados baseados na utilidade para os quais eram exigidos, buscando facilitar o trabalho laboral (Figura 6). A estética desses objetos era praticamente inexistente na maioria dos casos (Sempere Massa, 2013).

⁶⁸ No original: “*with ornament, as apart from, and often even as opposed to, utility*”.



Figura 6 - Vasos de cerâmica, período neolítico.

Fonte: <https://tinyurl.com/escola-educacao>. Acesso em: 29 ago. 2024.

A criatividade humana, porém, não se limitava ao desenvolvimento de objetos utilitários: “[n]ão nos contentamos em cobrir a utilidade, mas sempre procuramos projetar para satisfazer outro tipo de necessidades, como o gosto do usuário”⁶⁹ (Sempere Massa, 2013, p. 124). Desta forma, a partir de um conceito amplo de *design* como ferramenta para dar forma aos objetos, este não se limitaria a questões meramente utilitárias, mas deveria ser capaz de dar respostas, também, “a aspectos que têm a ver com a estética e a necessidade de expressar sensações ou transmitir mensagens através de objetos ou formas”⁷⁰ (Sempere Massa, 2013, p. 125).

Em todo caso, não se pode negar uma das funções essenciais do *design*, que é criar necessidades que não sabíamos que tínhamos. E essas necessidades podem vir tanto do aspecto funcional quanto do estético, sendo justamente essas características – atratividade funcional e/ou estética – aquelas que proporcionam valor agregado e interesse comercial ao produto que incorpora o *design*.⁷¹ (Sempere Massa, 2013, p. 128).

Assim, o *design* pode ser definido como uma inovação da forma que se incorpora aos objetos, e surge do resultado da combinação entre fatores técnicos e estéticos, conferindo individualidade própria a esse determinado objeto (Sempere Massa, 2013).

⁶⁹ No original: “[n]o nos conformamos con cubrir la utilidad, sino que desde siempre hemos procurado diseñar para satisfacer otro tipo de necesidades como el gusto del usuario”.

⁷⁰ No original: “a aspectos que tienen que ver con lo estético y con la necesidad de expresar sensaciones o transmitir mensajes a través de los objetos o las formas”.

⁷¹ No original: “En todo caso, no puede negarse una de las funciones esenciales del diseño cual es la de crear necesidades que no sabíamos que teníamos. Y estas necesidades pueden venir tanto de lo funcional como del aspecto estético, siendo precisamente esas características – atractivo funcional y/o estético – las que otorgan el valor añadido y el interés comercial por el producto que incorpora el diseño”.

Embora uma incipiente proteção à propriedade industrial surja já a partir da promulgação da lei veneziana de 1474, conforme discutido no capítulo anterior, a proteção para as criações da forma, dos objetos, ainda não havia sido claramente estabelecida, restando ao arcabouço legal em vigor cumprir com esse papel, mesmo que de modo impreciso.

Os *designs* foram originalmente protegidos como criações artísticas sob os auspícios da lei de direitos autorais. À medida que a sociedade começou a reconhecer o valor em diferentes formas de arte, de livros a tecidos e artes plásticas, e à medida que os desenvolvimentos tecnológicos facilitaram a cópia dessas diferentes formas de arte, a lei respondeu de maneira fragmentada, conferindo proteção de direitos autorais a qualquer forma de *design* que estivesse sob ameaça na época.⁷² (Carter-Silk e Lewiston, 2012, p. 18)

Todavia, não só a proteção autoral foi utilizada para proteger os objetos de *design*. Otero Lastres (1977), tomando como base autores franceses do século XIX, como Philipon (1880) e Pouillet (1884), aponta a existência de regulamentações no âmbito das corporações de ofício da localidade de Lyon, onde uma pujante “indústria” têxtil estava estabelecida. Nesta localidade, a preocupação com formas de proteção aos *designs* de estampas permitiu a edição de regulamentos que foram responsáveis pela conformação da primeira lei de proteção aos desenhos industriais na França.

2.1.1 As estampas das manufaturas de tecido de Lyon

As primeiras ordenanças reais relativas à indústria de Lyon, como a de 29 de novembro de 1466 sob Luís XI e a de 1536 sob Francisco I, tinham o objetivo de introduzir e desenvolver a indústria da seda na França, mas não tratavam da proteção de desenhos, pois durante essa época eram fabricados principalmente tecidos lisos, de modo que a questão da propriedade do desenho ainda não havia surgido. Apenas no século XVII, sob a influência da *Académie de Dessin de Lyon* (Academia de Desenho de Lyon), a indústria tornou-se mais atenta à importância dos desenhos, começando a discutir a necessidade de protegê-los (Ducreux, 1898).

No século XV, já era possível encontrar na França uma incipiente indústria manufatureira. Essa indústria começou a se solidificar por volta de 1553, com o

⁷² No original: “*Designs were originally protected as artistic creations under the auspices of copyright law. As society began to recognise value in different forms of artistry, from books to fabrics to fine arts, and as technological developments facilitated copying of these different art forms, the law responded in a piecemeal fashion, conferring copyright protection upon whichever form of design was under threat at the time.*”.

estabelecimento no país de várias fábricas privadas (Figura 7), o que fez com que Henrique II emitisse uma ordem real, já no ano seguinte, “relativa à arte de fabricar tecidos de ouro, prata e seda que se realiza na cidade de Lyon e nos seus subúrbios e em toda a região de Lyonnais”⁷³ (Fauchille, 1882, p. 20), visando a proteção desses objetos de manufatura e punindo o roubo das criações dos mestres fabricantes por parte dos seus operários.



Figura 7 - Interior de uma fábrica de tecelagem, Lyon.
Fonte: <https://tinyurl.com/Musee-Lyon>. Acesso em: 29 ago. 2024.

De qualquer forma, ainda não havia em Lyon uma produção de tecidos estampados, mas apenas de tecidos lisos adornados com enfeites e botões (Fauchille, 1882). Foi apenas no final do século XVII, com a mudança na moda da época, que houve a substituição dos trajes simples de cetim e veludo do século anterior por tecidos com estampas (Figura 8), criadas pelos recém-surgidos “desenhistas de fábricas” (Pelletier, 1893b).

⁷³ No original: “touchant l’art des manufactures de draps d’or, d’argent et de soie qui se font en la ville de Lyon et faubourgs d’icelle et en tout le pays du Lyonnais”.



Figura 8 - Seda e fio metálico brocado em cetim de seda, Lyon (1730-40).
 Fonte: <https://tinyurl.com/design-is-fine>. Acesso em: 29 ago. 2024.

A proteção aos desenhos criados por esses artesãos, porém, surgiu apenas em 25 de outubro de 1711, a partir de uma ordem do Consulado de Lyon, homologada em 1º de março de 1712, para a comunidade de comerciantes e mestres da seda da cidade, onde são encontradas expressas proibições destinadas a “todos os comerciantes, artesãos, jornaleiros e outros **funcionários** em fábricas de tecidos de seda para **tomar, roubar**, usar direta ou indiretamente os desenhos que lhes foram **confiados** para fabricar”⁷⁴ (Fauchille, 1882, p. 21,

⁷⁴ No original: “tous marchands, maîtres ouvriers, compagnons et autres **employés** dans les manufactures des étoffes de soye de **prendre, voler**, se servir directement ou indirectement des dessins qui leur ont été confiés pour fabriquer”.

grifado no original). Destaca-se que, na acepção desse estatuto, a palavra “roubar” não era entendida no sentido de apropriação alheia, mas possuía o mesmo significado de um ato de imitação ou cópia não autorizada (Aso, 2022).

Esta foi a primeira regulamentação no que se refere à contrafação de desenhos, porém limitando-se, ainda, às criações destinadas à manufatura de tecidos franceses, particularmente aos tecidos de seda destinados à costura, que eram a fonte de preocupação da indústria de Lyon. Os desenhos eram roubados a partir do contato com as matrizes originais, que eram reproduzidas sem permissão por pequenos comerciantes de bairro, em detrimento das grandes corporações (Fauchille, 1882).

O regulamento protegia o desenho criado, independente do material ao qual ele era afixado (Fauchille, 1882), estipulava um limite temporal para a proteção (Aso, 2022), baseava-se na punição da quebra de confiança entre os empregados e seus mestres, aos quais eram confiadas suas criações, e sua jurisdição englobava apenas as infrações cometidas na própria cidade de Lyon (Fauchille, 1882).

Apesar dessa proteção, o “roubo” e as falsificações tornavam-se cada vez mais numerosas, a ponto de se emitir novos regulamentos em 1733 e 1734, além de um novo regulamento em 1º de outubro 1737, aprovado pelo Conselho do Rei e destinado à comunidade de comerciantes e mestres artesãos de tecidos de ouro, prata, seda e fios de algodão, estipulando que

[t]odos os mestres que trabalham sob contrato estão expressamente proibidos de vender, emprestar, entregar ou usar direta ou indiretamente os desenhos a eles confiados para fabricação, sob pena de confisco dos tecidos furtivamente fabricados de acordo com os ditos desenhos, multa de quinhentas libras, perda de maestria e punição corporal.⁷⁵ (Philippon, 1882, p. 33).

Essa mesma lei proibia “a todos os *designers* e outras pessoas que queiram tomar e copiar, tenham tomado e copiado direta ou indiretamente e de qualquer forma, qualquer desenho em tecidos, sejam antigos ou novos, ou nos cartões dos desenhos dos referidos tecidos”⁷⁶ (Philippon, 1882, p. 34), estendendo a proibição a qualquer “outra pessoa” fora das jurisdições de Lyon (Aso, 2022).

Em 1744 promulgou-se um novo regulamento que, além de proteger os desenhos, passa a proteger “todos os desenhistas e outras pessoas, quem quer que sejam, **de ler e**

⁷⁵ No original: “[d]éfenses très expresses sont faites à tous maîtres travaillant à façon de vendre, prêter, remettre, ni de se servir directement, ni indirectement des dessins qui leur auront été confiés pour fabriquer, à peine de confiscation des étoffes qui auraient été furtivement fabriquées sur lesdits dessins, et de cinq cents livres d’amende, déchéance de la maîtrise et de punition corporelle.”.

⁷⁶ No original: “à tous dessinateurs et autres personnes quelles qu’elles soient de lever et copier, faire lever et copier directement ni indirectement et en quelque façon que ce puisse être, aucun dessin sur les étoffes tant vieilles que neuves, ni sur les cartes des dessins desdites étoffes.”.

copiar, para os que leram e copiaram, direta ou indiretamente e de qualquer forma, qualquer desenho em **tecidos**, antigos e novos”⁷⁷ (Fauchille, 1882, p. 23, grifado no original).

Em 1746, a partir da compreensão de que suas criações poderiam extrapolar os limites da cidade, novo regulamento proibía a exportação dos desenhos não aplicados aos tecidos, o que terminou por se mostrar ineficaz, uma vez que a própria exportação dos tecidos manufaturados permitia aos concorrentes uma noção não apenas dos desenhos incorporados, mas do efeito produzido pelo padrão aplicado, causando ainda mais prejuízos econômicos a seus criadores. Assim, em 16 de abril de 1765, proibía-se a exportação de amostras de tecido para fora de Lyon (Fauchille, 1882).

Ao final do século XVIII, a moda francesa começava a adotar tecidos bordados a mão (Figura 9), não protegidos pelos regulamentos anteriores, que se limitavam a proteger os artigos manufaturados destinados à tecelagem. Tal situação foi alterada através de uma ordem consular de 1778, estendendo aos autores de bordados a mesma proteção dada aos demais (Pelletier, 1893b). Embora ainda limitado à cidade de Lyon, os termos do regulamento incluíam as palavras “*propriété*”, aplicada no sentido de direito exclusivo, e “*contrefaçon*”, para descrever o ato infracional (Aso, 2022).



Figura 9 - Indumentárias com tecidos nobres bordados.

Fonte: <https://tinyurl.com/o-municipio-blumenau>. Acesso em: 29 ago. 2024.

Finalmente, em 14 de julho de 1787, a pedido dos próprios fabricantes de Lyon, que continuavam se queixando dos constantes roubos de suas criações por parte dos comerciantes de outras cidades, foi estendido, a todas as cidades do reino, as cláusulas protetivas e

⁷⁷ No original: “tous dessinateurs et autres personnes, quelles qu’elles soient, **de lever et copier**, faire lever et copier, directement ou indirectement et en quelque façon, aucun dessin sur **les étoffes** tant vieilles que neuves”.

proibitivas do regulamento de 1744 e a preservação da propriedade dos desenhos. Apesar disso, essa decisão ainda era aplicada somente às sedas (Gobert, 2015) e introduziu a formalidade do depósito, que consistia na apresentação do esboço original ou de uma amostra do produto a ser protegido.

O Artigo 5 prescreve o que hoje chamamos de formalidade do depósito, ou seja, a obrigação do fabricante de apresentar o esboço ou amostra original ao escritório da comunidade. Tratava-se, é verdade, de uma apresentação do projeto, e não de um depósito propriamente dito. No entanto, no fundo, a ideia é a mesma: queremos que o autor faça uma afirmação externa e, de alguma forma, pública de seu direito.⁷⁸ (Ducieux, 1898, p. 7).

A proteção inicial, que era de seis anos para os artigos de vestuário e demais usos, foi motivo de grandes reclamações por parte dos fabricantes de Lyon que, através de uma petição ao fim desse mesmo ano, solicitaram ao rei que mantivesse a perpetuidade de seus direitos, tendo sido prontamente atendidos em sua demanda, transformando-a em um privilégio local (Fauchille, 1882; Pelletier, 1893b).

A legislação francesa, até então, não fornecia uma proteção ampla, mas protegia apenas as criações de algumas indústrias (ou de determinadas corporações) (Pelletier, 1893b). Os desenhos de Lyon, por outro lado, já encontravam-se amplamente protegidos por uma série de legislações, tornando sua reprodução não autorizada praticamente impossível (Gobert, 2015).

Pode-se afirmar, portanto, que a proteção aos desenhos de fábrica de Lyon, cujo objetivo primeiro era o de impedir a concorrência, embora limitada espacialmente, poderia ser caracterizada como uma legislação de proteção à concorrência desleal, mais do que de propriedade industrial como a entendemos hoje.

Na noite de 4 de agosto de 1789, a recém formada Assembleia Nacional Constituinte da França pôs fim ao sistema feudal reinante e, por consequência, a todos os privilégios e direitos concedidos, fazendo finalmente desaparecer qualquer tipo de proteção aos criadores e às corporações quando, na Constituição de 1790, em seu preâmbulo, definiu-se que “não há mais jurados, nem corporações profissionais, artes e ofícios”⁷⁹ (Fauchille, 1882, p. 31).

Em consequência, já em 1791 era proclamada a lei do inventor, “um dos direitos do homem mais essenciais”⁸⁰ (Fauchille, 1882, p. 32), abolindo as corporações, extinguindo os

⁷⁸ No original: “L'article 5 prescrit ce que nous appelons aujourd'hui la formalité du dépôt, c'est-à-dire l'obligation pour le fabricant de présenter au bureau de la communauté l'esquisse originale ou en échantillon. C'était il est vrai une présentation du dessin, bien plutôt qu'un dépôt effectif. Au fond pourtant, l'idée est la même, on veut que l'auteur fasse une affirmation extérieure et en quelque sorte publique de son droit.”

⁷⁹ No original: “il n'y a plus ni jurandes, ni corporations de profession, arts et métiers”.

⁸⁰ No original: “l'un des droits de l'homme les plus essentiels”.

regulamentos anteriores e deixando os desenhos e modelos sem a proteção dada pela decisão de 1787 (Gobert, 2015).

Em 1793, escritores, compositores, pintores e redatores passaram a receber direitos autorais sobre suas criações, incluídos aí os “desenhos de fábrica”. Essa proteção não se limitou aos desenhos aplicados em tecidos de seda, mas foi estendida aos aplicados também em dominós e em papéis de parede (Fauchille, 1882).

Desta forma, os desenhos e modelos de fábrica terminaram sujeitos tanto à proteção da lei de 1791, que era referente às invenções, quanto à de 1793, relativa às “belas-artes”. Esta última, porém, devido a seu caráter generalista, não apresentava definições específicas quanto aos desenhos e modelos, fazendo com que alguns autores defendam a proteção de desenhos e modelos por essa lei, enquanto outros afirmem que tais criações não poderiam ser enquadradas nesse dispositivo legal (Gobert, 2015).

Paralelamente a isso, começavam a se desenvolver, ainda na França, os arcabouços legais para a proteção dos “modelos de fábrica”, ou “obras em relevo destinadas a constituir um objeto ou a fazer parte de um objeto industrial”⁸¹ (Fauchille, 1882, p. 34). Já era possível encontrar, em 1702, uma sentença punindo com multa os fabricantes de contramoldes que entregavam a terceiros os modelos das obras que os escultores lhes forneciam. A propriedade do modelo passava, então, a ser reconhecida como sendo de quem o criou (Pelletier, 1893b).

A proteção de modelos inicialmente encontrava-se limitada a certas corporações, como a dos fundidores, cujos regulamentos protegiam contra roubar ou moldar modelos alheios, sob pena de multa. Diferentemente da legislação sobre desenhos, esses regulamentos de modelos não impunham limites à duração do direito exclusivo nem exigiam formalidades, como a do depósito: o direito nascia do ato da “invenção”, era independente de concessão real, perpétuo, absoluto e considerado um direito natural (Ducieux, 1898).

Em março de 1730, novos regulamentos, concedidos à *Communauté des Peintres et Sculpteurs de l'Académie de St-Luc* (Comunidade de Pintores e Escultores da Academia de St-Luc), condenavam qualquer mestre artesão que tivesse copiado e se utilizado da obra de outro mestre para uso ou venda, sem o consentimento por escrito de seu autor. Posteriormente, em 1766, a Comunidade propôs um projeto onde instituía a propriedade perpétua dos modelos por seus criadores e proibia qualquer comerciante de utilizá-los sem permissão (Fauchille, 1882).

⁸¹ No original: “*les œuvres en relief destinées à constituer un objet, ou à faire partie d'un objet industriel*”.

Em 1776, um novo regulamento da Comunidade de Mestres Fundidores ampliava a proteção para todos os modelos, em qualquer campo da arte aplicada à indústria, desde que fosse depositado, no escritório da comunidade, um modelo “muito preciso e muito consistente com o modelo e do mesmo tamanho”⁸² (Fauchille, 1882, p. 36). O mesmo, porém, não chegou a ser promulgado (Ducieux, 1898).

E ainda, em 1787, promulgava-se novo regulamento que proibia a falsificação de figuras feitas na fábrica de porcelana de Sèvres (Figura 10).



Figura 10 - Guarnição francesa em bronze dourado e porcelana (Sèvres).

Fonte: <https://tinyurl.com/galantiqua>. Acesso em: 29 ago. 2024.

Apesar disso,

[o]s desenhos e modelos de fábrica são protegidos apenas de maneira repressiva e não por uma legislação forte previamente estabelecida; eles não estão sob a proteção de uma legislação real e única que poderia atender às expectativas dos artesãos; eles são tratados separadamente, por legislações especiais reduzidas à vontade do mais forte e concedidas de acordo com as potências relativas dos grupos de pressão envolvidos. Apenas as pessoas que detêm o poder, ou que podem trazer recursos financeiros para a nação, se beneficiam desses “privilégios” protetores. Os desenhos e modelos, portanto, não estando sob o controle de um poder corporativo ou de um monopólio econômico, são deixados sem proteção, sem legislação, sem regulamentação e, portanto, sujeitos à falsificação, roubo e cópia. Os *designers* de desenhos e modelos de fábrica são então tratados de forma desigual em comparação com outros criadores.⁸³ (Gobert, 2015, p. 124-125).

⁸² No original: “très juste et très conforme au modèle et de même grandeur”.

⁸³ No original: “[l]es dessins et modèles de fabrique ne sont protégés que d’une manière répressive et non par une législation forte préalablement établie; ils ne sont pas placés sous la protection d’une législation réelle et unique qui pourrait répondre aux attentes des artisans; ils sont traités séparément, par des législations spéciales réduites à la volonté du plus fort, et accordées selon les puissances relatives des groupes de pression en présence. Seules les personnes qui détiennent le pouvoir, ou qui sont susceptibles d’apporter des ressources financières à la nation, bénéficient de ces ‘privilèges’ protecteurs. Les dessins et les modèles, n’étant par conséquent pas sous la coupe d’un pouvoir corporatif, ou d’un monopole économique sont, eux, laissés sans protection, sans législation, sans réglementation, et donc aux mains de la contrefaçon, du vol et de la copie. Les concepteurs de dessins et de modèles de fabrique sont alors traités de façon inégale en comparaison aux autres créateurs.”.

Todos esses regulamentos deixariam de existir a partir do Novo Regime, deixando os desenhistas e modeladores industriais desprotegidos (Fauchille, 1882). As corporações e o sistema de privilégios proporcionavam uma certa estabilidade, padronizando os diferentes tipos de produção que, através da proteção de suas características específicas (desenhos e modelos de fábrica), regulamentadas e protegidas pelo poder real, favorecia o surgimento de novas criações, uma vez que o retorno financeiro sobre o investimento era garantido por um mercado cativo (Gobert, 2015). Porém,

[e]m 1806, durante uma viagem a Lyon, o Imperador Napoleão I recebeu as queixas dos fabricantes de seda e seus gerentes de oficina, privados desde 1791 de qualquer meio de proteger seus desenhos. Em 18 de março de 1806, uma nova lei foi aprovada, estabelecendo um conselho trabalhista para a cidade de Lyon e prevendo a criação dessa instituição em todas as outras “cidades de fábricas e manufaturas” que a solicitassem. Uma terceira possibilidade de proteção das criações industriais foi então oferecida aos fabricantes e manufaturas.⁸⁴ (Marchal, 2009, p. 107).

Embora o escopo dessa lei se refira ao estabelecimento de um conselho trabalhista (ou Conselho de *Prud'hommes*) em Lyon, ao determinar as atribuições dessa nova jurisdição (que incluíam medidas conservadoras da propriedade dos desenhos), seus autores foram implicitamente levados a reconhecer no próprio texto o direito exclusivo dos fabricantes à reprodução de seus desenhos e a indicar as condições para tal direito (Prache, 1881).

Esses conselhos trabalhistas passaram a ser os responsáveis por “preservar os desenhos e amostras que lhes são submetidos, resolver disputas entre fabricantes e seus trabalhadores [...], registrar violações das leis e regulamentos aplicáveis [...]”⁸⁵ (Marchal, 2009, p. 107). Caso houvesse alguma disputa entre dois fabricantes, o tribunal examinaria as respectivas amostras em seu poder e decidiria a favor daquele que tivesse prioridade na criação. O envio dessas amostras não era obrigatório, mas era a única forma que os fabricantes tinham de ter seus direitos reconhecidos em foro judicial (Marchal, 2009).

A lei de 1806, editada após a Revolução Francesa, deu fim ao sistema das corporações de ofício e ao sistema de privilégios que vigorava até então. Essa lei exigia que os desenhos ou modelos fossem novos ou resultado da “invenção” do fabricante, embora fosse considerado que a combinação, disposição e arranjo novos de elementos conhecidos também poderiam constituir um desenho novo (Prache, 1881).

⁸⁴ No original: “[e]n 1806, lors d’un voyage à Lyon, l’empereur Napoléon Ier reçoit les doléances des fabricants de soieries et de leurs chefs d’atelier, privés depuis 1791 de tout moyen de protection de leurs modèles. Le 18 mars 1806, une nouvelle loi est votée, qui instaure un conseil de prud’hommes pour la ville de Lyon et prévoit la création de cette institution dans toutes les autres ‘villes de fabriques et de manufactures’ qui le solliciteraient. Une troisième possibilité de protéger les créations industrielles est alors donnée aux fabricants et manufacturiers.”.

⁸⁵ No original: “conserver les dessins et échantillons qui leur sont remis, de régler les différends entre les fabricants et leurs ouvriers [...], de constater les infractions aux lois et règlements en vigueur [...]”.

Uma grande questão que se apresentava era se a lei de 1806 se aplicava a todos os desenhos e modelos⁸⁶. A doutrina e a jurisprudência apresentavam soluções divergentes: inicialmente, alguns doutrinadores defendiam que a lei se aplicava apenas aos desenhos dos fabricantes de Lyon, outros a estendiam aos fabricantes de sedas de outras cidades, e um terceiro sistema estendia a proteção para todas as indústrias manufatureiras, mas excluindo os modelos industriais. Este último sistema era quase universalmente aceito na doutrina da época, embora deixasse os modelos de fábrica à mercê da livre concorrência ou dependendo da lei de 1793 para modelos artísticos (Prache, 1881).

Embora alguns tribunais franceses defendessem que “desenho” significava uma disposição de linhas ou cores cujo objetivo era decorar um objeto e dar-lhe um aspecto novo, excluindo da proteção a forma de um modelo se esta não constituísse um ornamento, a jurisprudência terminou por instituir a aplicação da lei de 1806 também aos modelos, pois tentativas de protegê-los sob a lei de 1793, mesmo aqueles sem claro caráter artístico, não foram bem aceitas (Prache, 1881).

Para superar a lacuna, a jurisprudência propôs dar ao termo “desenho” uma definição ampla o suficiente para abranger tanto os desenhos propriamente ditos quanto os modelos, definindo-o como qualquer disposição de linhas ou cores destinada a ser reproduzida industrialmente, seja em uma superfície ou em relevo (Prache, 1881).

Assim, “o modelo de fábrica nada mais é, na verdade, [...] do que um desenho em relevo”⁸⁷ (Pelletier, 1893a, p. 253): enquanto o desenho é uma ornamentação aplicada a uma superfície plana, o modelo é uma combinação de linhas e cores aplicada a uma forma tridimensional, também com o objetivo de ornamentá-la (Pelletier, 1893a).

A lei de 1806 era aplicável apenas em Lyon. Apesar disso, as disposições e proteção dada pela lei aos desenhos e modelos industriais dos mestres lioneses seriam aplicáveis a qualquer desenho ou modelo criado pelos cidadãos das cidades onde se houvesse instalado um conselho trabalhista (Pelletier, 1893b). Apesar disso, nos casos de contrafação, ainda havia dúvidas entre aplicar a lei de direitos autorais de 1793 ou a de desenhos e modelos industriais de 1806.

Para determinar os âmbitos de aplicação de ambas as leis, foram propostos vários critérios: o do método de reprodução mecânica do desenho ou modelo em questão, o

⁸⁶ “*Un dessin, au sens industriel du mot, c'est la représentation, sur une surface, de figures et d'objets, résultat obtenu par un arrangement de traits, une combinaison de couleurs, une disposition de fils, etc. Au contraire, toute représentation en relief d'une forme quelconque, oeuvre destinée à être industriellement reproduite, est un modèle*”. (Prache, 1881, p. 1). Em tradução livre: “Um desenho, no sentido industrial da palavra, é a representação, sobre uma superfície, de figuras e objetos, resultado obtido por um arranjo de linhas, uma combinação de cores, um arranjo de fios, etc. Ao contrário, qualquer representação em relevo de qualquer forma, obra destinada a ser reproduzida industrialmente, é um modelo.”.

⁸⁷ No original: “*le modèle de fabrique n'est autre chose, en effet, [...] qu'un dessin en relief*”.

da sua finalidade industrial ou artística, o da natureza acessória do desenho industrial, o da delimitação em função das qualidades do autor e, por fim, o baseado no caráter artístico da obra. Foi a esta última teoria que a jurisprudência finalmente se apoiou [...].⁸⁸ (Fressonnet, 1981, p. 13-14 apud Marchal, 2009, p. 111).

Essa lei, “que operou a separação dos desenhos e modelos industriais do domínio da propriedade artística” (Cerqueira, 2010, p. 200), terminou por exercer grande influência na trajetória da legislação francesa sobre propriedade industrial, além de influenciar as leis de vários países, que se basearam em seus pontos fundamentais (Cerqueira, 2010).

Por fim, a jurisprudência francesa caminhou em direção à teoria da natureza artística da criação ao promulgar a lei de 11 de março de 1902, segundo a qual a lei de 1793 beneficiaria qualquer trabalho de caráter artístico, incluindo escultores e autores de desenhos ornamentais, independente deste estar ou não destinado à produção industrial, o que, de certa forma, tornava inútil a lei de 1806 (Duchemin, 1953; Khan, 2018). Essa situação ambígua perdurou até a promulgação de uma nova legislação em 1909, cujo objetivo era tornar mais fácil a proteção de desenhos e modelos (Duchemin, 1953).

O legislador de 1909 não queria impedir que os autores se beneficiassem das leis de 1793-1902, mas considerou necessário proporcionar-lhes maiores facilidades para a defesa de suas criações. Ele queria que o criador de uma obra de arte aplicada pudesse atribuir uma data incontestável à sua obra. Por essa razão, o depósito de desenhos e modelos era sua principal preocupação. Ele queria substituir, com a nova lei, as leis de 1806-1825 que não haviam sido revogadas pela lei de 1902. Ele também considerou que os tribunais teriam dúvidas em aplicar as leis de 1793-1902 a criações de valor muito modesto, aparentemente de natureza exclusivamente utilitária.⁸⁹ (Duchemin, 1953, p. 95).

Desta forma, as leis de 1793 e 1902 terminaram por estabelecer a unidade da arte⁹⁰: “a obra é protegida independentemente do seu mérito e destino. Portanto, basta que haja personalidade na execução”⁹¹ (Duchemin, 1953, p. 97), não sendo exigido que fosse nova (a cópia poderia ser protegida, desde que houvesse algum elemento pessoal em sua “criação”) ou a finalidade à qual se propunha (Duchemin, 1953).

⁸⁸ No original: “Pour déterminer les domaines d'application de l'une et l'autre loi, plusieurs critères furent proposés : celui du mode de reproduction mécanique du dessin ou modèle en cause, celui de sa destination industrielle ou artistique, celui du caractère accessoire du dessin de fabrique, celui de la délimitation d'après les qualités de l'auteur, enfin celui fondé sur le caractère artistique de l'œuvre. C'est à cette dernière théorie que la jurisprudence s'est finalement ralliée [...]”.

⁸⁹ No original: “Le législateur de 1909 n'a pas voulu empêcher l'auteur de profiter des lois de 1793-1902, mais il a pensé qu'il était nécessaire de lui donner des facilités plus grandes pour défendre ses créations. Il a voulu que le créateur d'une œuvre d'art appliqué à l'industrie puisse produire une date non équivoque pour son œuvre. C'est pourquoi le dépôt des dessins et modèles a été sa principale préoccupation. Il a voulu remplacer les lois de 1806-1825 qui n'avaient pas été abrogées par la loi de 1902. Il a pensé également que les tribunaux hésiteraient à appliquer les lois de 1793-1902 à des créations de valeur très modeste qui avaient en apparence un caractère exclusivement utilitaire.”.

⁹⁰ Essa teoria sustenta que não há uma distinção fundamental entre arte pura e arte aplicada à indústria para fins de proteção legal. Sob esse princípio, uma criação aplicada à indústria pode ser protegida tanto pelo direito de propriedade artística (se atender aos requisitos de originalidade) quanto pelo direito de propriedade industrial (se atender aos requisitos de novidade, caráter ornamental e aplicação industrial) (Otero Lastres, 1977).

⁹¹ No original: “l'œuvre est protégée quels que soient son mérite et sa destination. Par conséquent, il suffit qu'il y ait une personnalité dans l'exécution.”.

A lei de 1909, como as anteriores, reconhece que o direito é inerente à criação. Por outro lado, protege somente a obra que apresenta novidade, e o depósito dos desenhos e modelos, que era a essência dessa lei, implicava apenas em uma presunção de direito ao criador, com a duração da proteção, contada a partir desse depósito, podendo chegar a 50 anos (Duchemin, 1953).

Uma das contribuições mais importantes desta lei foi a introdução do princípio da acumulação⁹², permitindo que uma criação pudesse ser protegida tanto pela lei de modelos industriais quanto pela lei de propriedade artística e literária, desde que possuísse caráter artístico. A lei de 1909, descrita como tendo um âmbito de aplicação mais amplo que a lei de 1806, regulamentou a proteção para criações baseadas apenas em sua forma externa, independentemente da função técnica desempenhada (Otero Lastres, 1977).

2.1.2 A primeira Revolução Industrial e os *Calico Printers*

Na Inglaterra do século XVII, as manufaturas encontravam-se espalhadas pelas cidades do interior do país, originadas a partir dos antigos feudos e guildas⁹³, sobrevivendo a partir da agricultura e da criação e através da produção de produtos de madeira, ferro, metais, cerâmica, vidro, couro, tecelagem etc. (Cavallo, 2017). O desenvolvimento da indústria manufatureira do calicô⁹⁴ (Figura 11) e o surgimento de novas formas de impressão em tecido fizeram surgir um novo tipo de mercadoria voltada à classe média inglesa: o tecido impresso (Carter-Silk e Lewiston, 2012).

⁹² “*El principio de la acumulación es consecuencia, por una parte, de la consagración definitiva de la teoría de la unidad del arte en la ley de 1909; y, por otra, de la vigencia simultánea de esta ley y de la 1793-1902 [...].*” (Otero Lastres, 1977, p. 109). Em tradução livre: “O princípio da acumulação é consequência, por um lado, da consagração definitiva da teoria da unidade da arte na lei de 1909; e, por outro, da validade simultânea desta lei e da lei de 1793-1902 [...].”

⁹³ “Associações que reuniam oficinas de produção artesanal que atuavam em uma determinada área de fabricação [...]. Cada guilda tinha sua competência e aquele que ali produzia comprometia-se também com essa especialização. Eram organizadas de forma hierárquica, onde o indivíduo ingressava como aprendiz e poderia atingir a posição de oficial, caso mostrasse competência e, talvez, um dia, chegar ao grau de mestre. Regulamentavam a profissão de artesão, definindo salários, formas de ingresso e atuando diretamente na sua formação. Também controlavam a quantidade, qualidade e preço de seus produtos e protegiam sua produção para toda a cidade impedindo a entrada de concorrentes externos”. (Cavallo, 2017, p. 3).

⁹⁴ “Tecido rústico de algodão, originalmente fabricado em Calicute (Índia). Também conhecido no Brasil como chita.”. Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/calico/>. Acesso em: 29 ago. 2024.



Figura 11 - Manufatura do calicô e tecido finalizado.

Fonte: <https://tinyurl.com/contrado-uk>. Acesso em: 29 ago. 2024.

A Primeira Revolução Industrial trouxe mudanças significativas nos meios de produção e nas relações de trabalho na Inglaterra, alterando não apenas aspectos tecnológicos e institucionais da época, mas afetando a estrutura de todo o sistema social e econômico em vigor. Pela primeira vez, passava-se de uma economia essencialmente agrícola e artesanal para outra, industrial e mecanizada, concentrada em fábricas, substituindo a habilidade e o esforço humanos por aparatos mecânicos cada vez mais eficazes (Szmrecsányi, 2001).

Com o advento dessas novas máquinas, e do gradual deslocamento tecnológico da manufatura artesanal para a produção industrial em série, começou-se a perceber a necessidade e importância da diferenciação dos objetos produzidos. Para que um artesão se sobressaísse sobre outro, era necessário que, além da técnica desenvolvida (cujo conhecimento ficava restrito a seus aprendizes), seus produtos pudessem ser diferenciados dos de seus concorrentes, uma vez que ambos estariam inseridos num mesmo mercado consumidor (Azevedo, 1988).

Diante do mundo que começa a se mecanizar, o homem vai contribuir definitivamente para uma grande revolução estética e social que é a das formas dos objetos que usamos no dia a dia – elas passam a ser diferentes de um dado instante para outro. A ideia dessa revolução mecânica era poder atingir o grande crescimento das populações. Para o futuro já se pensava em produzir artigos baratos em menor período de tempo em relação ao produto artesanal, não restringindo mais a arte do *design* às elites, mas levando em conta a possibilidade de reproduzir um objeto em série, para que a grande população pudesse adquiri-lo. Partindo então da ideia de o *design* estar ligado a um objeto intencional é fácil de compreender que a própria indústria iria criar uma necessidade com relação ao conceito de funcionalidade. Ao objeto não caberia apenas ser bonito, mas ele tinha que adequar-se a uma função designada pelo artesão, futuro *designer*.

Não havia apenas interesse em que a arte fosse do povo, mas que fosse também para o povo, era necessário que as fases para construção de um objeto fossem democratizadas e popularizadas para que atingissem uma finalidade social de uso. O desenho finalmente passou a ser entendido como *design*, ou seja, compreendido como desenho industrial. A necessidade de se pesquisar a simplicidade das formas para que sua popularidade pudesse ser atingida não estava somente restrita à aquisição do objeto pela população, mas interessava também na medida em que facilitasse sua execução pela máquina. (Azevedo, 1988, p. 15-16).

Iniciava-se aí um conflito entre o artesanal e o industrializado, com novas possibilidades de produção que culminariam em produções de larga escala e em excedentes de mercado. E assim “o produto artesanal fica para trás, num processo que demanda cada vez mais quantidade, uniformidade e rapidez, atributos totalmente opostos ao seu *modus operandi*” (Cavallo, 2017, p. 2).

A reação aos efeitos da mecanização sobre os objetos de uso não tardou. A perspectiva de resgatar traços artesanais colidia com a exigência da indústria de depurar e padronizar a forma de seus produtos. O rebuscamento formal, em que pese sua intenção de antropoformizar a produção mecânica, constituía um óbice para a indústria nascente. Em que pese o rico repertório de formas herdado da tradição artesanal, a indústria demanda simplificação da forma dos produtos. Reclama a eliminação de elementos acessórios que implicam em complexas operações mecânicas, mais dispêndio de recursos e maiores possibilidades de falhas técnicas. (Batista, 2002, p. 961).

A produção em larga escala seria uma ferramenta útil para aprimorar uma cultura e uma estética do gosto, com os objetos de uso cotidiano cumprindo com o papel de disseminar padrões de beleza e de consumo a toda a sociedade, já não mais aliados à arte, mas à indústria. É quando começam a nascer as primeiras escolas de *design*, formando “os profissionais necessários à prática projetual, capazes de projetar para uma ou qualquer área, mas sem dominar, efetivamente, os meios de produção técnica.” (Cavallo, 2017, p. 6). Sobre isso, completa Enrico Crispotti:

O nascimento do desenho industrial relaciona-se evidentemente com as origens industriais do mundo moderno. Descendendo do antigo artesanato, o *design* diferencia-se na realidade por um fato constitutivo de primeira importância, devido justamente aos novos processos de produção industrial. O artesão apresentava o objeto de utilidade com uma finalidade de individualismo e unidade – cada peça criada justamente como “*unicum*” pelo artesão – enquanto o desenho industrial, respondendo às exigências de uma estrutura social mais complexa, como é a atual civilização mecânica e industrial, colocou o problema de qualificação da quantidade, isto é, de produção industrial estandardizada. (Crispotti, 1958, p. 34).

Outro ponto interessante a ser destacado são os argumentos trazidos por Rafael Cardoso (2000), quando este autor aborda a qualidade inferior das estampas da indústria têxtil do Reino Unido em comparação com o produzido na França. Isso motivou os britânicos a investirem na promoção e fomento ao *design* por meio do ensino e de um cuidado maior em relação a proteção a ser conferida a esse *design*. Consoante ao apontado anteriormente por

Malavota (2009), a propriedade intelectual, e também o *design*, revelam-se como objeto de uma política econômica.

Ao mesmo tempo em que o desenvolvimento industrial favoreceu a criação de novos maquinários, acentuou ainda mais a possibilidade de que terceiros pudessem copiar os padrões impressos nos tecidos, situação agravada a partir do desenvolvimento das máquinas de impressão em rolos contínuos, entre 1780 e 1860. A primeira resposta visando combater esse tipo de contrafação foi o *Calico Act* (Lei do Calicô) inglês de 1720, que proibiu a importação e uso de calicô impresso (Figura 12), o que foi prontamente contornada pelos fabricantes, que importavam o tecido cru (cinza) e desenvolviam seus próprios métodos de impressão (Carter-Silk e Lewiston, 2012).



Figura 12 - Calicô estampado.

Fonte: <https://tinyurl.com/digicollections>. Acesso em: 29 ago. 2024.

O sucesso dessa estratégia fez nascer uma classe de ricos fabricantes, conhecidos como *Calico Printers* (Impressores de Calicô), que conseguiram formar um grupo economicamente poderoso e pressionar para que fossem elaboradas leis que fornecessem proteção legal para as criações saídas de suas fábricas, uma vez que estavam sendo copiadas pelas novas fábricas de algodão instaladas no norte do país (Carter-Silk e Lewiston, 2012). Os

principais produtos comercializados entre os ingleses eram os tecidos de algodão, principalmente os tecidos floridos, pintados ou estampados (Dutfield e Suthersanen, 2008).

Os impressores argumentavam que

[d]iversos impressores de calicô e outras pessoas, para economizar o gasto com desenhos originais, têm ultimamente tomado com muita frequência a liberdade de direitos autorais, impressão e publicação de grandes quantidades de cópias e imitações baixas e medíocres, para grande prejuízo dos peticionários e outros artistas, e para o desencorajamento das referidas artes e manufatura.⁹⁵ (*Journal of the House of Commons*, 42, p. 546 apud Deazley, 2008).

Com a ascensão da indústria algodeira e o importante papel que começava a desempenhar na economia inglesa, a política esperada era a de protegê-la dos concorrentes estrangeiros, principalmente com relação à importação de tecidos franceses. Como consequência, “[o] programa legislativo para a proteção da indústria do algodão incluía a prevenção da exportação de novas máquinas para países estrangeiros e a proibição da exportação de esboços, modelos ou especificações”⁹⁶ (Dutfield e Suthersanen, 2008, p. 164).

O Parlamento britânico comprometeu-se a conferir um período limitado de proteção aos padrões têxteis, resultando no *Calico Printers’ Act* (Lei dos Impressores de Calicô), em 1787⁹⁷, o primeiro estatuto inglês a conferir proteção para os desenhos de padrões de tecido, novos e originais, por dois meses, para qualquer pessoa “que invente, desenhe e imprima ou faça com que seja inventado, desenhe e imprima e se torne proprietário de qualquer padrão ou padrões novos e originais para imprimir lençóis, algodões, chitas ou musselinas”⁹⁸ (citado por Carter-Silk e Lewiston, 2012, p. 23). Em sua defesa, os impressores afirmavam que

[a] arte do impressor de calicô... não abrange apenas a do tintureiro, que requer todo o auxílio da ciência química, mas também a do artista, para a criação de padrões elegantes e de bom gosto; a do gravador, para transferir esses padrões para o metal usado para imprimi-los no tecido; e a do mecânico, para os vários processos mecânicos de gravura e impressão.⁹⁹ (Baines, 1999, p. 254 apud Deazley, 2008).

⁹⁵ No original: “[d]ivers callicoe printers, and other persons, to save themselves the expense of original designs, have of late too frequently taken the liberty of the copyright, printing and publishing, great quantities of base and mean copies and imitations thereof, to the great detriment of the petitioners and other artists, and to the discouragement of the said arts and manufacture.”.

⁹⁶ No original: “[t]he legislative programme for the protection of the cotton industry included the prevention of exportation of new machinery to foreign countries, and the prohibition of the export of sketches, models or specifications.”.

⁹⁷ O título original do *Calico Printers’ Act* era: “An Act for the Encouragement of the Arts of Designing and Printing Linens, Cottons, Calico and Muslins by vesting in the properties thereof in the Designers, Printers and Proprietors” (Uma Lei para o Incentivo às Artes de Design e Impressão de Linho, Algodão, Chita e Musselina, através da aquisição de suas propriedades aos *Designers*, Impressores e Proprietários). Fonte: https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_uk_1787. Acesso em: 14 fev. 2024.

⁹⁸ No original: “who shall invent, design and print or cause to be invented, designed and printed and become the proprietors of any new and original pattern or patterns for printing linens, cottons, calicos or muslins”.

⁹⁹ No original: “[t]he art of the calico printer... not only comprehends that of the dyer, which requires all the aid of chemical science, but also that of the artist, for the designing of tasteful and elegant patterns, that of the engraver, for transferring those patterns to the metal used to impress them on the cloth, and that of the mechanician, for the various mechanical processes of engraving and printing.”.

Após a apresentação de um primeiro projeto para uma nova lei, vários impressores do norte do país peticionaram diversos protestos, alegando que a lei

“não apenas destruiria grande parte da manufatura de algodão realizada na Grã-Bretanha”, cujo comércio gerava “receitas consideráveis para o governo”, mas que a legislação também era falha por não levar em conta características importantes da indústria existente [...]. Os estilistas de Londres, apontaram, “não apenas desenham o mesmo desenho várias vezes”, mas também “copiavam do tecido e os vendiam aos impressores de chitas como originais”. Da mesma forma, aqueles envolvidos “em qualquer outro comércio sofisticado têm plena liberdade e fazem disso uma prática constante, copiar e imitar as modas”. Privados dessa liberdade de copiar tendências da moda, eles também “seriam atingidos pelas mesmas consequências fatais que agora ameaçam as pessoas empregadas na fabricação e impressão de calicô”.¹⁰⁰ (Deazley, 2008).

Os *Calico Printers' Act* tiveram sua origem embasada nos *Engravers Acts* (Leis dos Gravadores) de 1735, leis que protegiam os gravadores contra a reimpressão não autorizada de suas obras, embora diferindo destes em alguns aspectos essenciais: enquanto os *Engravers Acts* admitiam 28 anos de proteção às gravuras, prevendo penalidades e custos para os infratores, os *Calico Printers' Acts* ainda exigiam que os padrões deveriam ser novos e originais para que fossem protegidos (Bently, 2018).

Enquanto a Lei dos Gravadores impedia a reprodução de uma obra protegida “no todo ou em parte, variando, adicionando ou diminuindo o desenho principal”, o estatuto de 1787 apenas garantia a proteção de um “padrão novo e original” em sua totalidade. Isso naturalmente proporcionou aos impressores do norte a oportunidade de continuar a imitar desenhos protegidos sem infringir a legislação.¹⁰¹ (Deazley, 2008).

A Lei de 1787 era, em essência, uma lei de proteção aos direitos autorais dos Impressores, e não de proteção à propriedade industrial. Isso foi devido, principalmente, a dois fatores:

Em primeiro lugar, a indústria do *design* têxtil teve associações precoces com temas como gravuras e estampas, sendo estas últimas submetidas à égide da lei de direitos autorais. Em segundo lugar, parece não ter havido distinção entre os termos “direitos autorais” e “patente”. [...] a palavra “direitos autorais” antes da década de 1850 “referia-se à forma ou estilo de direito protegido” e, como tal, significava algo muito diferente do que significa hoje. Além disso, o termo “direitos autorais” não se limitava a obras que hoje vemos como parte da lei de direitos autorais (como obras literárias ou dramáticas), mas se estendia para incluir invenções e desenhos ornamentais e não ornamentais.¹⁰² (Dutfield e Suthersanen, 2008, p. 164).

¹⁰⁰ No original: “‘not only destroy a great part of the cotton manufacture carried on in Great Britain’ which trade raised ‘considerable revenue to government’, but that the legislation was also flawed in failing to take into account important features of the existing industry [...]. Designers in London, they pointed out, ‘not only draw the same design several times’ but likewise ‘copy from cloth, and sell them to the callicoe printers as originals’. Similarly, those concerned ‘in every other fancy trade are at full liberty, and make it a constant practice, to copy and imitate the fashions’. Deprived of that freedom to copy fashionable trends, then they too would ‘be attended with the same fatal consequence that now threatens those people employed in the callicoe manufacture and printing business’.”.

¹⁰¹ No original: “Whereas the Engravers Act prevented the reproduction of a protected work ‘in the whole or in part, by varying, adding to, or diminishing from, the main design’, the 1787 statute only ensured protection for a ‘new and original pattern’ in its entirety. This naturally provided the opportunity for the northern printers to continue to imitate protected designs without infringing against the legislation.”.

¹⁰² No original: “First, the textile design industry had early associations with subject matter such as engravings and prints, the latter having been brought under the aegis of copyright law. Second, there appears to have been no distinction between

Esse estatuto foi pensado de forma experimental e deveria durar apenas um ano, mas em 1789 as suas disposições foram ampliadas pelo *Designing and Printing Linens Act* (Lei de Design e Impressão de Linhos) e o período de proteção foi posteriormente tornado perpétuo através do *Calico Printers' Act* de 1794, que também ampliou o período de proteção sob a Lei de 1787 de dois para três meses (Carter-Silk e Lewiston, 2012).

Em 1798, as esculturas também se tornaram objeto de proteção sob direito de autor através do *Sculptures Copyright Act* (Lei de Direitos Autorais de Esculturas), limitada à representação de formas humanas e animais. O ato foi proposto, acredita-se, pelo escultor George Garrard, que baseou sua petição por causa da venda de cópias imperfeitas de um “belo Modelo de Cavalo [...] para grande Perda e Decepção do Proprietário”¹⁰³ (Figura 13) (citado por Carter-Silk e Lewiston, 2012, p. 24).



Figura 13 - Modelo em bronze de um cavalo, George Garrard.
Fonte: <https://tinyurl.com/easy-auction>. Acesso em: 29 ago. 2024.

O estatuto conferia a qualquer pessoa que tivesse esculpido um busto ou alguma parte da figura humana ou de um animal, “o Direito Exclusivo e a Propriedade do modelo ou escultura por um período de 14 anos”¹⁰⁴ (citado por Carter-Silk e Lewiston, 2012, p. 24), desde que tivesse colocado seu nome e a data de criação no modelo, antes de colocá-lo à venda (Carter-Silk e Lewiston, 2012).

the terms ‘copyright’ and ‘patent’. [...] the word ‘copyright’ prior to the 1850s ‘referred to the form or style of right protected’ and, as such, meant something very different from what it means today. Moreover, the term ‘copyright’ was not limited to works we now see as part of the copyright law (such as literary or dramatic works) but extended to include inventions and ornamental as well as non-ornamental designs’.”.

¹⁰³ No original: “beautiful Model of a Horse [...] to the great Loss and Disappointment of the Proprietor”.

¹⁰⁴ No original: “the Sole Right and Property in the model or sculpture for a period of 14 years”.

Assim como o *Calico Printers' Act* de 1787, o *Sculpture Copyright Act* de 1798 introduz o conceito de novidade como requisito para a proteção e provê reparações por danos advindos das contrafações. Porém, os estatutos de 1787 e 1794 não haviam incluído a Irlanda em sua abrangência, o que permitiu que a cópia e a pirataria dos desenhos ingleses sofressem uma escalada no território irlandês (Carter-Silk e Lewiston, 2012).

Esses fatos serviram como argumento para expandir a proteção de *designs* para todo o campo da produção industrial, em discussão junto ao *William Ewart's Select Committee on Arts and Manufactures* (Comitê Exclusivo de Artes e Manufaturas de William Ewart), reunido entre 1835 e 1836, que ouviu diversos setores produtivos, “incluindo fabricantes de fogões e grades de ferro, fabricantes de seda, fabricantes de rendas e laqueados, além de varejistas, pintores, escultores e arquitetos”¹⁰⁵ (Bently, 2018, p. 180).

Uma das conclusões do Comitê foi a de que seria necessário um sistema de proteção baseado no registro dessas criações, para evitar que fossem copiadas sem autorização, embora não tenha chegado a um consenso sobre o prazo adequado para tal proteção. O sistema apresentava uma série de vantagens: “ofereceria aos proprietários do *design* mais certeza; forneceria aos usuários do *design* o aviso do que estava protegido; e criaria um reservatório de *designs* anteriormente protegidos para a edificação do público”¹⁰⁶ (Bently, 2018, p. 180-181).

O primeiro *Copyright of Designs Act* (Lei de Direitos Autorais de *Designs*), de 1839, promulgado a partir das discussões do Comitê, ampliou a proteção dada pelos dois atos anteriores à Irlanda e incluiu em seu escopo outros tecidos compostos por lã, seda ou tecidos mistos, mantendo, porém, o mesmo período de três meses de proteção (Carter-Silk e Lewiston, 2012).

No mesmo ano, foi promulgado um segundo *Copyright of Designs Act*, que serviu de pedra fundacional para as modernas legislações de proteção ao desenho industrial, trazendo proteção para os *designs* novos e originais

(i) para estampa ou impressão, a ser trabalhada ou trabalhada ou impressa em qualquer artigo de manufatura que seja um tecido ou tecido têxtil (mas excluindo rendas, linhos, algodões, chitas, musselinas ou qualquer outro tecido abrangido pelas *Calico Acts* de 1787, 1789, 1794 e 1839; sendo esta última lei a primeira das Leis de 1839);

(ii) para modelagem, fundição, relevo, cinzelamento, gravação ou qualquer tipo de impressão ou ornamento em qualquer artigo de fabricação, que não seja tecido ou tecido; e

¹⁰⁵ No original: “including manufacturers of iron stoves and fenders, silk manufacturers, lace making and japanning, as well as retailers, painters, sculptors and architects”.

¹⁰⁶ No original: “it would give design proprietors more certainty; it would provide design users notice of what was protected; and it would create a reservoir of formerly protected designs for the edification of the public”.

(iii) para a forma e configuração de qualquer artigo de fabricação, exceto rendas ou linhos, algodões, chitas, musselinas e qualquer outro artigo/tecido abrangido pelas *Calico Acts* mencionadas no parágrafo (i) acima.¹⁰⁷ (citado por Carter-Silk e Lewiston, 2012, p. 28).

O estatuto trazia proteção não apenas para a ornamentação de um produto, mas também à sua forma, e introduziu um sistema de registro, que deveria ser efetuado antes da divulgação do produto. Após o registro, os fabricantes eram obrigados a colocar seu nome e o número de registro no produto para comercialização. Incorria em infração quem copiasse, usasse, divulgasse, vendesse, expusesse ou adulterasse qualquer produto registrado ou parte deste (Carter-Silk e Lewiston, 2012).

A proteção, que abarcava tanto as criações bidimensionais quanto as tridimensionais, era concedida por um prazo limitado de um ano a partir do registro, sendo ampliado para 3 anos para os *designs* aplicados em artigos de metal, mantendo a exigência já proposta pelos *Calico Printers Acts* de que os *designs* deveriam ser novos e originais (Bently, 2018).

Além disso, a definição de que a proteção seria permitida para a forma ou configuração de qualquer produto manufaturado, abria a possibilidade de proteção através do registro para qualquer artigo, mesmo aqueles cuja forma estaria intrinsecamente ligada à função que desempenharia. Na prática, o mesmo sistema permitia a proteção para desenhos industriais e para aquilo que hoje é conhecido como modelo de utilidade (Bently, 2018).

Apesar disso, o estatuto teve vida curta, sendo substituído, juntamente com os demais que tinham alguma relação com a proteção de estampas em tecidos, pelo *Ornamental Designs Act* (Lei de *Designs* Ornamentais), de 1842 e pelo *Utility Designs Act* (Lei de *Designs* Utilitários), de 1843, que apresentaram, pela primeira vez, uma diferenciação entre o *design* ornamental e o *design* não-ornamental (aqueles objetos cuja forma são ditadas estritamente por sua função), além de incluírem a proteção de estampas de tecido através do registro, que veio para suprir a demanda dos impressores por períodos maiores de proteção, uma vez que os três meses iniciais já não eram suficientes para impedir as cópias das estampas por máquinas copiadoras cada vez mais velozes, em substituição ao lento processo manual que vigorava até então (Carter-Silk e Lewiston, 2012).

O *Ornamental Designs Act* abarcava proteção para

qualquer *design* novo e original, exceto para Escultura e outras Coisas dentro das Disposições das *Sculpture Acts* de 1798 e 1814 [...] se tal *Design* for aplicável à

¹⁰⁷ No original: “(i) for pattern or print, to be worked into or worked or printed on any article of manufacture being a tissue or textile fabric (but excluding lace, linens, cottons, calicos, muslins or any other fabric covered by the Calico Arts of 1787, 1789, 1794, and 1839; this last Act being the first of the 1839 Acts); (ii) for the modelling, casting, embossment, chasing, engraving or any kind of impression or ornament on any article of manufacture, not being a tissue or textile fabric; and (iii) for the shape and configuration of any article of manufacture, except for lace or linens, cottons, calicos, muslins and any other article/fabric covered by the Calico Acts mentioned in paragraph (i) above”.

ornamentação de qualquer Artigo de Fabricação, ou de qualquer Substância [...] e se tal *Design* for aplicável ao Padrão ou à forma e configuração ou ao seu ornamento, seja por impressão, pintura, bordado, tecelagem, costura, modelagem, fundição, gravação em relevo, gravação, coloração ou por qualquer outro meio, manual, mecânico, químico, separado ou combinado.¹⁰⁸ (citado por Carter-Silk e Lewiston, 2012, p. 30).

O estatuto oferecia proteção a todo *design* que fosse ornamental, ou seja, que adicionasse algo a um produto para mais além de sua função, traçando uma clara linha divisória entre forma e função. Dividia, ainda, os “artigos de manufatura” em três diferentes classes, cujos períodos de proteção variavam de 9 meses a 3 anos. Por fim, o *Copyright of Designs Act* de 1850 ampliou o escopo de proteção para qualquer escultura, modelo ou cópia protegidos pelo *Sculpture Act* (Carter-Silk e Lewiston, 2012).

Cabe ressaltar que, a partir do *Copyright of Designs Act* de 1839, a proteção era concedida a um “artigo de manufatura”, não mais apenas a um tecido ou têxtil, com relação a sua ornamentação, forma ou configuração, tendo tal proteção permanecido em essência a mesma até 1883, quando a proteção ao *design* foi incorporada ao *Patents, Designs and Trade Marks Act* (Lei de Patentes, *Designs* e Marcas) (Baron, 1999).

2.1.3 Do *copyright* à patente: a proteção norte-americana ao *design*

Até meados do século XIX, os Estados Unidos contavam apenas com leis de proteção aos direitos autorais (que protegiam, entre outros, gravuras e impressões) e de patentes, que, além das invenções e composições novas, abarcavam também os objetos resultantes das artes e da manufatura. Os aspectos ornamentais de artigos utilitários, porém, ainda não contavam com nenhuma proteção legal (Hudson, 1948).

As manufaturas norte-americanas, até então, caracterizavam-se por imitar e copiar produtos manufaturados estrangeiros, não se destacando na criação de *designs* originais. O regular comércio mantido com a Inglaterra, que já havia promulgado suas leis de proteção ao desenho industrial, pode ter contribuído para a reivindicação, por parte dos comerciantes locais, de criação de leis de proteção semelhantes (Suemune, 2022).

¹⁰⁸ No original: “[...] any new and original design except for Sculpture and other Things within the Provisions of the 1798 and 1814 Sculpture Acts [...] whether such Design be applicable to the ornamenting of any Article of Manufacture, or of any Substance [...] and whether such Design be so applicable for the Pattern or for the shape and configuration or for the ornament thereof whether by printing, painting, embroidery, weaving, sewing, modelling, casting, embossing, engraving, staining or by any other means whatsoever, manual, mechanical, chemical, separate or combined.”.

Em 1840, o Senado e a Câmara dos Representantes receberam uma petição de um grupo de fabricantes de artigos manufaturados, reivindicando que fosse estabelecida alguma forma de proteção para seus *designs* (Du Mont, 2009), argumentando que

[a]s frequentes melhorias ornamentais e outras que são e podem ser feitas em artigos de manufatura tornaram necessário o registro de novos desenhos e padrões; que mudanças ornamentais e úteis podem, em muitos casos, ser feitas no desenhos e na forma de artigos de manufatura, para os quais nenhuma patente pode ser obtida; que os ditos novos desenhos e padrões frequentemente exigem um gasto considerável de tempo e dinheiro, e podem ser utilizados por qualquer pessoa disposta a vender abaixo do preço do inventor ou proprietário.¹⁰⁹ (Mott et al, 1841 apud Du Mont, 2009, p. 540).

Apesar de terem solicitado alguma forma de proteção para suas criações, os signatários da petição não mencionaram que estas fossem protegidas por patentes, mas referenciavam-se no exemplo da Inglaterra, que havia aprovado recentemente uma lei de proteção a desenhos novos e originais por meio do direito autoral, embora mediante a necessidade de depósito das obras em um escritório central e posterior registro (Du Mont, 2009). Por fim, para assegurar sua solicitação, atestavam que seriam capazes de “afirmar com segurança que os artigos fabricados por eles igualariam quaisquer outros em beleza, se novos desenhos e padrões fossem garantidos por registro”¹¹⁰ (Pulos, 1983 apud Du Mont, 2009, p. 540).

Tal reivindicação foi discutida por ocasião da reunião do 27º Congresso norte-americano, 2ª Sessão, datado de 8 de fevereiro de 1841, onde se sugeriu a aprovação de uma nova lei, cuja justificativa e escopo foram definidos como se segue:

A utilidade e a conveniência de garantir o benefício exclusivo de *designs* novos e originais para artigos de manufatura, tanto nas belas artes quanto nas artes úteis, aos seus autores e proprietários, por um período limitado, também são apresentadas para consideração. [...]

Se for dada proteção aos *designers*, acredita-se que melhores padrões serão obtidos, visto que a impossibilidade de ocultação atualmente proíbe todas as despesas que possam ser evitadas. Pode-se perguntar: se os autores podem encontrar proteção tão facilmente em seus trabalhos, e os inventores das artes mecânicas obtêm tão facilmente uma patente para recompensar seus esforços, por que os descobridores de *designs*, cujo trabalho e despesas podem ser muito maiores, não deveriam ter privilégios iguais?

A lei, se estendida, deveria abranger igualmente a proteção de *designs* novos e originais para a fabricação de metal ou outro material, ou qualquer *design* novo e útil para a impressão de lã, seda, algodão ou outro tecido, ou para um busto, estátua ou baixo-relevo, ou composição em alto ou baixo-relevo. Tudo isso poderia ser efetuado simplesmente autorizando o Comissário a emitir patentes para esses

¹⁰⁹ No original: “[t]he frequent ornamental and other improvements which are and can be made in articles of manufacture have rendered necessary a registration of new designs and patterns; that ornamental and useful changes can, in many cases, be made in the design and form of articles of manufacture, for which no patent can be obtained; that the said new designs and patterns often require a considerable expenditure of time and money, and can be made use of by any person so disposed, in such a manner as to undersell the inventor or proprietor.”.

¹¹⁰ No original: “confidently affirm that the articles manufactured by them would equal any others in beauty, if new designs and patterns were secured by registration”.

objetos, sob as mesmas limitações e condições que regem a presente ação em outros casos. A duração da patente poderia ser de sete anos [...].¹¹¹ (Ellsworth, 1841).

Du Mont (2009) é da opinião de que não se defendia, exatamente, que a proteção para os desenhos industriais se desse através de patentes, mas referia-se às exigências que esse tipo de proteção exigia, como a apresentação de reivindicações, a necessidade de um depósito para o pedido e as consequências legais advindas desse tipo de proteção. De qualquer forma, foi proposto “estabelecer um sistema de proteção de desenhos como um sistema semelhante às patentes de utilidade, em vez de um sistema semelhante ao direito autoral”¹¹² (Suemune, 2022, p. 435-436). Além disso,

[a] introdução da legislação federal sobre patentes de desenho foi uma resposta pragmática à enxurrada de imitações em uma nova economia, bem como um ato moralista que via os copistas como se apropriando injustamente do valor criado pelos *designers*.¹¹³ (Lee e Sunder, 2013, p. 296).

De qualquer forma, a primeira lei de proteção ao desenho industrial nos Estados Unidos foi promulgada em 29 de Agosto de 1842, concedendo proteção a qualquer cidadão norte-americano ou estrangeiro residente nos Estados Unidos que

por seu, dela, ou sua própria indústria, gênio, esforços e despesas, pode ter inventado ou produzido qualquer desenho novo e original para uma manufatura, seja de metal ou outro material ou materiais, ou qualquer desenho novo e original para a impressão de lã, seda, algodão ou outros tecidos, ou qualquer desenho novo e original para um busto, estátua, ou baixo-relevo ou composição em alto ou baixo-relevo, ou qualquer impressão ou ornamento novo e original, ou para ser colocado em qualquer artigo de manufatura, o mesmo sendo formado em mármore ou outro material, ou qualquer padrão novo e útil, ou impressão, ou imagem, para ser trabalhado ou trabalhado, ou impresso ou pintado ou fundido ou de outra forma fixado em qualquer artigo de manufatura, ou qualquer forma ou configuração nova e original de qualquer artigo de manufatura não conhecido ou usado por outros antes dele, dela, ou sua invenção ou produção, e que não tenha sido vendido ou esteja em uso público por mais de um ano antes do momento de seu, dela, ou deles pedido de patente para o mesmo, e que deseje obter uma propriedade exclusiva ou direito sobre ele para fazer, usar e vender, e vender o mesmo, ou cópias do mesmo, a terceiros, para que sejam feitos, usados e vendidos, pode fazer um pedido por escrito ao Comissário de Patentes expressando seu desejo [...] e que a duração da referida patente será de sete anos [...].¹¹⁴ (Estados Unidos, 1842).

¹¹¹ No original: “The justice and expediency of securing the exclusive benefit of new and original designs for articles of manufacture, both in the fine and useful arts, to the authors and proprietors thereof, for a limited time, are also presented for consideration. [...] If protection is given to designers, better patterns will, it is believed, be obtained, since the impossibility of concealment at present forbids all expenses that can be avoided. It may well be asked if authors can so readily find protection in their labors, and inventors of the mechanical arts so easily secure a patent to reward their efforts, why should not discoverers of designs, the labor and expenditure of which may be far greater, have equal privileges afforded them? The law, if extended, should embrace alike the protection of new and original designs for a manufacture of metal or other material, or any new and useful design for the printing of woollens, silk, cotton, or other fabric, or for a bust, statue, or basrelief, or composition in alto or basso-relievo. All this could be effected by simply authorizing the Commissioner to issue patents for these objects, under the same limitations and on the same conditions as govern present action in other cases. The duration of the patent might be seven years [...]”.

¹¹² No original: “establishing a design protection system as a system similar to utility patents rather than a copyright-like system”.

¹¹³ No original: “[t]he introduction of federal design patent legislation was a pragmatic response to the deluge of knockoffs in a new economy, as well as a moralistic act that saw copyists as unfairly appropriating value created by designers.”.

¹¹⁴ No original: “[...] by his, her, or their own industry, genius, efforts, and expense, may have invented or produced any new and original design for a manufacture, whether of metal or other material or materials, or any new and original design for

O histórico de discussão prévia à aprovação dessa nova lei não esclarece o motivo pelo qual foram utilizados os termos “inventado ou produzido”, embora a intenção do Congresso norte-americano tenha sido a de tornar a proteção aos desenhos industriais distinta daquela já dada para as patentes de utilidade, que eram concedidas a qualquer pessoa que tivesse “descoberto ou inventado qualquer arte, máquina, fabricação ou composição de matéria nova e útil, ou qualquer melhoria nova e útil em qualquer arte, máquina, fabricação ou composição de matéria”¹¹⁵ (Estados Unidos, 1836) e não necessitavam de “indústria, gênio, esforços e despesas” para que fossem concebidas (Du Mont, 2009).

Apesar da diferença na redação de ambos os estatutos, “o Congresso não forneceu nenhum parâmetro para distinguir a ‘descoberta ou invenção’ exigida para patentes de utilidade da ‘produção ou invenção’ exigida para patentes de desenho”¹¹⁶ (Du Mont, 2009, p. 543). Além disso,

[n]a época em que o Congresso aprovou o primeiro estatuto de patente de desenho, em 1842, o desenho de artigos manufaturados estava excluído da cobertura de direitos autorais, bem como da proteção de patentes e marcas registradas (ou concorrência desleal). Os envolvidos no *lobby* pelo estatuto de patente de desenho de 1842 estavam preocupados principalmente com a ornamentação de superfícies, mas o estatuto não limitava a proteção a tais desenhos “ornamentais”. Em vez disso, a cobertura do estatuto refletia seu propósito de preencher lacunas. Ele abrangia obras “novas e originais” criadas pela “indústria, gênio, esforços e despesas” do inventor, em uma miscelânea de categorias desprotegidas pela propriedade intelectual na época: desenhos para “manufaturas”, desenhos de tecidos, estátuas e outras obras de arte tridimensionais, ornamentação de superfícies de vários tipos e “formato ou configuração” do produto.¹¹⁷ (Lemley e McKenna, 2024, p. 108).

Uma das questões levantadas pelos requerentes acerca da nova legislação foi o por que de a proteção aos desenhos industriais estar sujeita ao regime das patentes, em vez de abrigar-se sob a regulamentação dos direitos autorais. Antes de sua promulgação, autores eram protegidos por seus escritos, e inventores por suas invenções, não havendo uma

the printing of woollen, silk, cotton, or other fabrics, or any new and original design for a bust, statue, or bas relief or composition in alto or basso relievo, or any new and original impression or ornament, or to be placed on any article of manufacture, the same being formed in marble or other material, or any new and useful pattern, or print, or picture, to be either worked into or worked on, or printed or painted or cast or otherwise fixed on, any article of manufacture, or any new and original shape or configuration of any article of manufacture not known or used by others before his, her, or their invention or production thereof, and not been on sale or in public use for more than one year prior to the time of his, her, or their application for a patent therefor, and who shall desire to obtain an exclusive property or right therein to make, use, and sell, and vend the same, or copies of the same, to others, by them to be made, used and sold, may make application in writing to the Commissioner of Patents expressing such desire [...] and that the duration of said patent shall be seven years [...].”

¹¹⁵ No original: “discovered or invented any new and useful art, machine, manufacture, or composition of matter; or any new and useful improvement on any art, machine, manufacture, or composition of matter”.

¹¹⁶ No original: “Congress did not provide any parameters for distinguishing the ‘discovery or invention’ required for utility patents from the ‘production or invention’ required for design patents”.

¹¹⁷ No original: “[a]t the time Congress passed the first design patent statute in 1842, the design of articles of manufacture was excluded from copyright’s coverage, as well as from patent and trademark (or unfair competition) protection. Those involved in lobbying for the 1842 design patent statute were concerned primarily with surface ornamentation, but the statute did not limit protection to such ‘ornamental’ designs. Instead, the statute’s coverage reflected its gap-filling purpose. It covered ‘new and original’ works created by the inventor’s ‘industry, genius, efforts, and expense’ in a hodgepodge of categories otherwise unprotected by IP at the time: designs for ‘manufatures’, fabric designs, statues and other three-dimensional artwork, surface ornamentation of various sorts, and product ‘shape or configuration’.”.

legislação disponível para a proteção a objetos utilitários, situados em um meio termo entre as obras protegidas por direitos autorais e as invenções, e aos quais se pretendia tornar mais agradáveis por sua ornamentação. Além disso, por sua própria natureza, tais objetos manufaturados se diferenciariam daqueles resultantes da atividade puramente intelectual, fazendo com que se aproximassem mais da proteção patentária. Por fim, não havia, à época, um escritório central de direitos autorais onde as obras poderiam ser depositadas, papel que acabou por ser desempenhado pelo Escritório de Patentes dos Estados Unidos (Hudson, 1948; Du Mont, 2009).

A prática do *design* não se enquadra bem no direito de patentes porque, pelo menos em parte, se preocupa com a arte, mas também não se enquadra bem nos direitos autorais porque essa arte deve ser incorporada ou subordinada à função. Essas diferenças são a razão pela qual o Congresso considerou necessário um direito de desenho separado. Mas também são a razão pela qual nem as doutrinas de patentes nem de direitos autorais são particularmente adequadas para o *design*.¹¹⁸ (Lemley e McKenna, 2024, p. 132).

A lei de desenhos industriais de 1842 vigorou até 1861, quando foi aprimorada. Apesar de, em essência, manter o disposto na lei inicial, algumas mudanças são dignas de nota: a omissão à proteção de desenhos novos e originais impressos em lã, seda, algodão ou outros tecidos; e o período de proteção que, em vez de vigorar por um prazo fixo de sete anos, passaria a contar por três anos e meio, sete ou quatorze anos, a critério do requerente, que definiria o prazo de proteção no momento do requerimento, permitindo ainda uma extensão de sete anos ao período estipulado, nos mesmos termos já aplicados a outros tipos de patentes (Estados Unidos, 1861; Hudson, 1948; Du Mont, 2009).

Em 1870, nova lei de patentes e direitos autorais é promulgada, revogando as anteriores e incluindo a proteção aos desenhos industriais em seção própria, restaurando-se a menção à proteção de desenhos novos e originais impressos em lã, seda, algodão ou outros tecidos, presente na lei de 1842 e omitido na de 1861 e abolindo a exigência com relação à cidadania do requerente (Hudson, 1948; Du Mont, 2009). Além disso, diferenciava explicitamente as “patentes de invenção e descobertas” das “patentes de desenhos industriais” (Du Mont, 2009).

A lei de 1870 introduziu uma nova definição para o objeto da proteção: “qualquer forma ou configuração nova, **útil** e original de qualquer **artigo de fabricação**”¹¹⁹ (Estados Unidos, 1870, grifado no original). O termo útil, aplicado agora à forma do artigo, originou

¹¹⁸ No original: “*Design practice fits poorly with patent law because it is, at least in part, concerned with artistry, but it also fits poorly with copyright because that artistry must be merged with or subordinated to function. Those differences are why Congress thought a separate design right necessary. But they are also why neither patent nor copyright doctrines are a particularly good fit for design.*”.

¹¹⁹ No original: “*any new, **useful**, and original shape or configuration of any **article of manufacture***”.

decisões conflitantes quanto a seu possível significado, e “santificou oficialmente a confusa sobreposição dada às patentes de desenho e utilidade pelo Escritório de Patentes e forneceu a metodologia perfeita para proteger inovações triviais”¹²⁰ (Du Mont, 2009, p. 566), ou seja, “consolidou a mudança da ornamentação para uma mistura de função e ornamentação em um modelo quase utilitário”¹²¹ (Du Mont, 2009, p. 566).

Alguns comentaristas observaram que a intenção do Congresso aqui não é clara. Outros sugerem que essa mudança pode ter sido “um esforço para distinguir o objeto das patentes de desenho do objeto recentemente protegido por direitos autorais”, pois a Lei de 1870 definiu o objeto protegido por direitos autorais como incluindo obras de arte tridimensionais. [...]

A Lei de 1870 também é considerada como tendo resultado em uma forma de “proteção complementar” sob os sistemas de patentes de desenho e de utilidade, na medida em que deu origem à possibilidade de uma patente de desenho proteger matéria que não atendesse aos requisitos de patentes de utilidade.¹²² (Suemune, 2022, p. 439).

Apesar disso, o conflito sobre a interpretação dessa palavra manifestava-se tanto nas decisões sobre a patenteabilidade de desenhos industriais quanto por via judicial, em ações envolvendo patentes de desenho. Após uma série de discussões, em 1902 nova lei foi promulgada: uma vez que as legislações anteriores especificavam o tipo de material em que os desenhos deveriam ser aplicados, impedindo o patenteamento de uma série de outros artigos, tais restrições foram excluídas, mantendo-se a proteção para aqueles desenhos novos e originais para qualquer artigo de fabricação; e abolida a palavra “útil”, sendo esta inicialmente substituída por “artístico”¹²³ e posteriormente por “ornamental”¹²⁴ (Hudson, 1948), no intuito de distinguir claramente as patentes de desenho das patentes de utilidade (Suemune, 2022). Tal alteração foi assim justificada:

A emenda [...] não alterou seu significado a esse respeito, visto que a substituição da palavra “ornamental” pela palavra “útil” não teve outro efeito além de esclarecer a interpretação correta do estatuto e expressar o que já estava, por interpretação, incluído no estatuto. A palavra “útil” no estatuto anterior havia dado origem a divergências de opinião quanto ao significado da lei, e alguma confusão havia surgido quanto a se a utilidade funcional deveria ser considerada em conexão com

¹²⁰ No original: “officially sanctified the muddled overlap given to design and utility patents by the Patent Office and provided the perfect methodology for protecting trivial innovations”.

¹²¹ No original: “it cemented the shift from ornamentation to a mix of function and ornamentation in a quasi-utility model”.

¹²² No original: “Some commentators have noted that the intention of Congress here is unclear. Others suggest that this change may have been ‘an effort to distinguish the subject matter of design patents from the newly copyrightable subject matter’ because the 1870 Act defined copyrightable subject matter to include three-dimensional works of art. [...] The 1870 Act is also considered to have resulted in a form of ‘complementary protection’ under the design patent and utility patent systems, to the extent that it gave rise to the possibility of a design patent protecting subject matter that failed to meet utility patent requirements.”.

¹²³ “[...] any new, original, and artistic design for an article of manufacture” (Estados Unidos, 1902). Em tradução livre: “[...] qualquer desenho novo, original e artístico para um artigo de manufatura”.

¹²⁴ “[...] any new, original, and ornamental design for an article of manufacture” (Estados Unidos, 1902). Em tradução livre: “[...] qualquer desenho novo, original e ornamental para um artigo de manufatura”.

desenhos. Finalmente, no entanto, ficou estabelecido que os desenhos se referem à aparência e não à utilidade mecânica.¹²⁵ (Allen, 1903 apud Hudson, 1948, p. 390).

Com a aprovação dessa lei, os desenhos industriais assumem, no território norte-americano, seu adequado posicionamento dentro do arcabouço de proteção à propriedade intelectual, num espaço antes não ocupado e nebuloso, que oscilava entre a proteção dada pelos direitos autorais e pelas patentes de invenção, mas agora definindo como objeto de proteção os artigos de manufatura novos, originais e ornamentais, cuja existência não seria justificada por sua utilidade funcional: “[s]e a patente de desenho não ocupa essa posição, não há outra posição bem definida para ela assumir”¹²⁶ (Allen, 1903 apud Hudson, 1948, p. 391).

Ainda sobre a questão da confusão na interpretação dos dispositivos de proteção ao desenho industrial, com relação à dicotomia ornamento *versus* funcionalidade, Shoemaker (1929) opina que

[a] confusão que tem existido em relação às questões de utilidade aplicadas à lei de desenho surgiu de dois fatores. Primeiro, a falha em reconhecer que a própria palavra (utilidade) tem significados bastante distintos e diferentes quando aplicada às leis que regem patentes mecânicas e quando aplicada a patentes de desenho; e, segundo, a falha em reconhecer que artigos podem ter caráter meramente utilitário e, portanto, absolutamente desprovidos de possibilidade de características ornamentais, enquanto outros artigos podem ter caráter meramente ornamental e desprovidos de utilidade funcional como é conhecida no campo puramente mecânico; e que, entre essas duas classes de artigos, existem outros artigos que podem ter características tanto utilitárias quanto ornamentais, cada uma em graus variados.¹²⁷ (Shoemaker, 1929 apud Hudson, 1948, p. 391).

Desta forma, o sentido de “ornamental” na lei de 1902 é representativo de um artigo de manufatura que foi criado com o objetivo de ornamentar, embelezar, possuir uma aparência agradável. Essa aparência pode ser derivada de sua forma, de um padrão aplicado a ela, ou de uma combinação entre ambos: “[n]ão é necessário que o desenho [...] seja uma obra de belas artes, mas é necessário que o desenho seja novo e original, e embelezado, adornado ou distinguido por sua graça ou simetria de forma”¹²⁸ (In re Stimpson, 1928).

¹²⁵ No original: “The amendment [...] did not change its meaning in this respect, since the substitution of the word 'ornamental' for the word 'useful' had no further effect than to make clear the proper construction of the statute and to express what was by construction already included in the statute. The word 'useful' in the prior statute had given rise to differences of opinion as to the meaning of the law, and some confusion had arisen as to whether functional utility was to be considered in connection with designs. It had finally been settled, however, that designs refer to appearance and not to mechanical utility.”.

¹²⁶ No original: “[i]f the design patent does not occupy this position there is no other well defined position for it to take”.

¹²⁷ No original: “[t]he confusion which has existed in connection with the questions of utility as applied to the design law has arisen from two factors. First, the failure to appreciate that the word (utility) itself has quite distinct and different meanings when applied to the laws governing mechanical patents and when applied to design patents, and secondly, a failure to appreciate that articles may be merely utilitarian in character and, therefore, absolutely devoid of possibility of ornamental characteristics, while other articles may be merely ornamental in character, and devoid of functional utility as it is known in the purely 'mechanical' field, and that between these two classes of articles, there are other articles which may have both utilitarian as well as ornamental characteristics, each in varying degrees.”.

¹²⁸ No original: “[i]t is not necessary that the design [...] should be a work of the fine arts, but it is necessary that the design should be new and original, and either embellished or adorned or distinguished by its grace or symmetry of form”.

Na legislação sobre as patentes de desenho não é utilizado o termo “não funcional” para o objeto da proteção, mas é exigido que este seja ornamental. Ademais, é importante frisar que a proteção se dá ao desenho industrial reivindicado como um todo, de forma integral, e não a suas distintas partes constitutivas individualmente: “[t]odas as partes de um desenho reivindicado, mesmo aquelas com aparências que são orientadas funcionalmente, têm uma relação visual com as outras partes constituintes e, em última análise, com o todo visual”¹²⁹ (Carani, 2021, p. 3).

Não há direitos independentes concedidos a características individuais de uma reivindicação geral de patente de desenho e, por essa razão, é impossível que a aparência de uma característica individual de um todo, mesmo que motivada puramente por considerações funcionais, monopolize uma ideia funcional. O “direito de exclusão” concedido por uma patente de desenho estende-se à reivindicação de patente de desenho como um todo, e não a quaisquer características visuais individuais dela.¹³⁰ (Carani, 2021, p. 3).

Ademais, a proteção dada pelas patentes de desenho não exige que o desenho industrial reivindicado seja desprovido de utilidade, bem como as patentes de utilidade não exigem que o artigo protegido seja isento de ornamentalidade: “[o] arcabouço legal [...] reconhece, com razão, que utilidade e ornamentalidade não são características mutuamente excludentes. O estatuto acomoda confortavelmente o ideal de que um bom desenho funde perfeitamente forma e função”¹³¹ (Carani, 2021, p. 5).

Por conseguinte, considera-se a reivindicação de um desenho industrial ter que ser ornamental, desde que se demonstre que sua forma não é ditada exclusivamente pela função a que se destina a ser desempenhada (Carani, 2021). Ou seja, deve-se questionar se houve alguma intervenção do *designer* no desenvolvimento do artigo ou se sua configuração final foi ditada exclusivamente por seus requisitos técnicos ou funcionais. Se esse for o caso, não houve projeto envolvido no desenvolvimento do artigo e, portanto, este não faz jus a uma recompensa dada por um direito de patente (Carani, 2021).

A inclusão do requisito de ornamentação para as patentes de desenho não se limitou a abranger o sentido estético ou artístico do termo, mas foi introduzido no dispositivo legal como uma ferramenta comercial de alavancagem de vendas desses artigos protegidos, posição frequentemente defendida pelos tribunais norte-americanos (Hudson, 1948).

¹²⁹ No original: “[a]ll portions of a claimed design, even those with appearances that are functionally driven, have a visual relationship with the other constituent parts, and ultimately the visual whole”.

¹³⁰ No original: “There are no independent rights afforded to individual features of an overall design patent claim and for this reason, it is impossible for the appearance of an individual feature of a whole, even if purely driven by functional consideration, to monopolize a functional idea. The ‘right to exclude’ afforded by a design patent extends to the design patent claim as a whole, and not to any individual visual features thereof.”.

¹³¹ No original: “[t]he statutory framework [...] rightfully recognizes that usefulness and ornamentality are not mutually exclusive characteristics. The statute comfortably accommodates the ideal that good design seamlessly melds form and function.”.

Como é evidente que o Congresso pretendia que a lei de patentes de desenho se aplicasse a ferramentas e mecanismos de caráter utilitário, conclui-se, acreditamos, que ele tinha em mente a eliminação de grande parte da repulsa desagradável que caracteriza muitas máquinas e dispositivos mecânicos, os quais tendem a deprimir, em vez de estimular, o senso estético. Nesta era mecânica [...] certamente não é indesejável que parte da feiura – e, como frequentemente ocorre, do horror – de tais dispositivos seja eliminada, se possível. Concluir que o Congresso, ao promulgar a lei de patentes de desenho, teve tal resultado em consideração não é descabido, visto que tal propósito está em plena harmonia com o objetivo declarado do legislador.¹³² (Hudson, 1948, p. 396).

Nesse início do século XX, os direitos de patentes e direitos autorais já haviam evoluído e se diferenciado em instituições distintas, com requisitos e objetos de proteção próprios e definidos. As patentes de desenho, por outro lado, mantiveram seu formato híbrido de proteção, inserindo-se em um sistema de proteção por patentes, mas definindo o objeto da proteção em termos de ornamentalidade (ou não funcionalidade), em oposição à utilidade e funcionalidade que caracterizam o objeto protegido pela patente de utilidade (Lemley e McKenna, 2024).

Atualmente, o objeto da proteção por patentes de desenho é assim definido:

O *design* de um artigo consiste nas características visuais incorporadas ou aplicadas a um artigo. Como um *design* se manifesta na aparência, o objeto de um pedido de patente de desenho pode estar relacionado à configuração ou forma de um artigo, à ornamentação de superfície aplicada a um artigo ou à combinação de configuração e ornamentação de superfície. O *design* é inseparável do artigo ao qual é aplicado e não pode existir isoladamente como um mero esquema de ornamentação de superfície. Deve ser algo definido, preconcebido, passível de reprodução, e não meramente o resultado casual de um método.¹³³ (USPTO, 2024).

A legislação norte-americana define que uma patente de desenho somente poderá ser concedida a “quem inventar qualquer desenho novo, original e ornamental para um artigo de manufatura”¹³⁴ (Estados Unidos, 1902). Portanto o *design*, para fins de proteção por patente de desenho, deve ser criado com o exclusivo fim de ornamentar, devendo ser essencialmente ornamental (USPTO, 2024).

A determinação da ornamentalidade não é uma análise quantitativa baseada no tamanho do(s) elemento(s) ornamental(is), mas sim uma determinação baseada em sua contribuição ornamental para o *design* como um todo. Embora a

¹³² No original: “Since it is clear that Congress meant the design patent law to apply to tools and mechanisms of utilitarian character, it follows, we think, that it had in mind the elimination of much of the unsightly repulsiveness that characterizes many machines and mechanical devices which have a tendency to depress rather than excite the aesthetic sense. In this mechanical age [...] it is certainly not undesirable that some of the unsightliness – and, as frequently occurs, frightfulness of such contrivances be eliminated if possible. To conclude that Congress, in the enactment of the design patent law, had such a result in contemplation is not unreasonable, since such a purpose is in entire harmony with the declared aim of the legislature.”.

¹³³ No original: “The design for an article consists of the visual characteristics embodied in or applied to an article. Since a design is manifested in appearance, the subject matter of a design patent application may relate to the configuration or shape of an article, to the surface ornamentation applied to an article, or to the combination of configuration and surface ornamentation. 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.”.

¹³⁴ No original: “who has invented any new, original and ornamental design for an article of manufacture”.

ornamentalidade deva ser baseada em todo o *design*, “[a]o determinar se um *design* é primariamente funcional, os propósitos dos elementos específicos do *design* devem necessariamente ser considerados”.¹³⁵ (USPTO, 2024).

Para determinar se um objeto possui suas formas ditadas pela função a que se destina desempenhar, é realizada uma série de considerações e análises, tanto por parte do examinador do *United States Patent and Trademark Office* (USPTO), o Escritório de Patentes e Marcas dos Estados Unidos, quanto pela instância judicial, se for o caso.

Para balizar sua decisão, o examinador “deve apresentar uma demonstração *prima facie* de que o desenho reivindicado carece de ornamentalidade e fornecer uma base probatória suficiente para as suposições factuais utilizadas em tal demonstração”¹³⁶ (USPTO, 2024), podendo socorrer-se de descrições contidas em patentes de utilidade ou através de fontes que esclareçam claramente a função desempenhada pelo artigo (USPTO, 2024).

De qualquer forma, “[n]ão se pode presumir que o *design* do artigo carece de ornamentação apenas porque o artigo de fabricação parece ser principalmente funcional”¹³⁷ (USPTO, 2024) e a base para provar que um *design* carece de ornamentação é “uma avaliação da aparência do próprio *design*”¹³⁸ (USPTO, 2024).

2.2 A PROTEÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL NO BRASIL

O primeiro documento comprovando que já se tecia o algodão e se manufaturava tecidos no Brasil, antes mesmo da chegada dos portugueses, é a carta de Pero Vaz de Caminha (Fujita e Jorente, 2015).

Em um trecho, o escrivão faz menção a uma “mulher, nova, com um menino ou menina, atado com um pano (não sei de quê) aos peitos, de modo que não se lhe viam senão as perninhas. Mas nas pernas da mãe, e no resto, não havia pano algum” (Caminha, 1963, p. 47-48). Em outro, referindo-se às casas dos nativos, complementa: “tinham de dentro muitos

¹³⁵ No original: “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. While ornamentality must be based on the entire design, ‘[i]n determining whether a design is primarily functional, the purposes of the particular elements of the design necessarily must be considered’.”.

¹³⁶ No original: “must make a *prima facie* showing that the claimed design lacks ornamentality and provide a sufficient evidentiary basis for factual assumptions relied upon in such showing”.

¹³⁷ No original: “[t]he design for the article cannot be assumed to lack ornamentality merely because the article of manufacture would seem to be primarily functional.”.

¹³⁸ No original: “is an evaluation of the design itself”.

esteios; e de esteio a esteio uma rêde atada com cabos em cada esteio, altas, em que dormiam” (Caminha, 1963, p. 54).

As observações de Caminha não apenas documentaram a presença e a utilidade dos tecidos na vida cotidiana dos nativos, mas também ressaltaram a importância dessas práticas culturais e a habilidade e o conhecimento dos indígenas na manipulação de materiais naturais para atender às suas necessidades, servindo como testemunho da produção têxtil que existia já no Brasil pré descobrimento.

Mas foi a chegada definitiva dos portugueses, trazendo consigo toda sua experiência e afã colonizador e, posteriormente, transformando a então colônia em sede do Império, que possibilitaria a instalação e o desenvolvimento de fábricas e manufaturas no Brasil, impulsionando a formação de um mercado local consumidor capaz de exigir produtos que fossem projetados para atender suas necessidades.

Os primeiros registros de oficiais mecânicos no Brasil durante o período colonial, remontam às primeiras expedições portuguesas, que tinham como objetivo auxiliar na preparação de todo o aparato necessário à colonização do país recém-descoberto. Esses oficiais eram vinculados à Companhia de Jesus, ficando os jesuítas responsáveis pelos ofícios que desempenhavam (Martins, 2007).

Durante esse período, o aprendizado técnico era adquirido a partir do ensinamento promovido pelas oficinas e das práticas desenvolvidas sob a supervisão de um mestre de ofícios. Deve-se ressaltar que o termo “técnica” era empregado como sinônimo de “arte”; desta forma, encontravam-se aí oficinas artesanais especializadas, e a atuação nas respectivas artes desempenhadas pelas oficinas era denominada de ofício (Martins e Malavota, 2022).

Estando atrelados ao período de colonização portuguesa, os ofícios se organizavam de acordo com as necessidades locais, alinhados ao ideário cristão, organizando o trabalho na colônia e ensinando aos nativos os ofícios necessários para que o projeto colonizador funcionasse a contento (Martins, 2007). Dessa forma,

a mesma hierarquia dos ofícios existente nas corporações européias, especialmente a portuguesa, foi adaptada para a organização dos ofícios no Brasil: ao longo do aprendizado do ofício os artesãos eram denominados aprendizes; o artesão que obtinha perfeita preparação técnica era denominado oficial; aqueles que conduziam e ensinavam os serviços eram chamados mestres. (Martins, 2007, p. 39).

Com a vinda da família real portuguesa e a revogação do Alvará que proibia a instalação de manufaturas na colônia, algumas indústrias¹³⁹ começaram a se estabelecer no

¹³⁹ “O termo indústria já foi apontado em diferentes estudos por sua multiplicidade de sentidos no século XIX. Neste caso, Antonio Moraes o define como ‘arte, destreza, para grangear a vida; engenho, traça em lavrar, e fazer obras mecânicas, em tratar negócios civis’. Assim, poderia utilizar-se o verbo no infinitivo, o ato de industrial, como sinônimo de ‘ensinar arte’.

país. Esses estabelecimentos artesanais constituíam a forma predominante de atividade industrial durante o período colonial “e entre 1808 e 1840 foram muito mais compatíveis com a estrutura da produção escravista-mercantil do que a manufatura” (Martins, 2007, p. 57). O trabalho artesanal desenvolvido por essas oficinas constituía a atividade industrial e comercial predominante no período, tendo vigorado até o início do desenvolvimento da indústria têxtil no país, no século XIX (Martins, 2007).

A atividade fabril foi retomada, com fábricas de maior porte (se comparadas com as anteriores), situadas nos centros urbanos e utilizando-se de recursos e métodos de produção mais complexos. Muitas indústrias têxteis estabelecidas durante o período eram relativamente pequenas, construídas por proprietários e tecelões que imigraram para o Brasil (Martins e Malavota, 2022).

2.2.1 O início do processo de “industrialização” no Brasil

Durante o período colonial, já se verificava uma rentável atividade algodoeira no norte e nordeste do país, e algumas manufaturas têxteis que davam os primeiros passos em direção a um processo de industrialização¹⁴⁰, situação que se afastava do interesse de Portugal, controlador do mercado consumidor brasileiro de panos produzidos e exportados pela metrópole (Fujita e Jorente, 2015; Martins e Malavota, 2022). Constituíam-se de pequenos estabelecimentos que “tinham como base técnica o uso de descaroçadores manuais, teares rústicos de madeira e rodas de fiar. Já a tinturaria era pautada no uso do anil, do fedegoso e ervas diversas que atuavam como corantes naturais” (Martins e Malavota, 2022, p. 184):

a produção artesanal e manufatureira se restringiu ao atendimento de dois tipos básicos de necessidade: as de consumo dos núcleos rurais, que tinham de liberar mão-de-obra e matéria para produção de tecidos, objetos de couro e madeira, incluindo móveis e peças para equipamentos de trabalho; e as necessidades dos centros urbanos, onde havia estabelecimentos manufatureiros, ainda que poucos, e organizados à semelhança das corporações de ofício feudais, e que regulamentavam o exercício da profissão e as punições para infratores. (Niemeyer, 2007, p. 49-50).

Na prática, o termo indústria poderia referir-se a um amplo leque de atividades desempenhadas pela economia, incluindo o artesanato, a agricultura, manufatura e o comércio; ou para referir-se à produção e riqueza de um país, como foi frequentemente apontado nos documentos da época. Por exemplo, para definir o termo artesano, o dicionarista recorre ao termo indústria, para definir aquele ‘artífice, que lava obras de industria mecânicas, manuaes’; bem como o artezão se definiria como aquele ‘official de qualquer officio’”. (Martins, 2007, p. 73-74).

¹⁴⁰ “[...] a palavra indústria podia ser empregada, nos séculos XVIII e XIX, para designar diferentes situações e que esses usos não necessariamente correspondem ao significado contemporâneo do vocábulo. Por conseguinte, diante da multiplicidade de acepções de indústria fica comprometido o esforço para se depurar um conceito único de industrialização, que acaba sendo confundido com o de crescimento industrial.” (Hees, 2011, p. 102).

Essas manufaturas tiveram sua produção interrompida e proibida pelo Alvará da Rainha Maria I, promulgado em 1785, que impedia que a mão-de-obra atuante na exploração agrícola e mineira fosse desviada para a produção têxtil: a colônia era rica em produtos que vinham do solo, não em produtos artesanais ou industriais (Fujita e Jorente, 2015). As únicas manufaturas permitidas eram as de panos grosseiros, que eram utilizados na confecção de roupas para escravizados ou para empacotar mercadorias (Martins e Malavota, 2022).

Após a chegada da família real ao Brasil, da abertura dos portos por D. João VI e da revogação às proibições estipuladas por D. Maria I, o papel desempenhado pelo país até então sofreu uma mudança extrema:

A chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808 e a transferência da sede do Império português para o Rio de Janeiro fez com que o príncipe regente, por meio do alvará datado de 1º de abril, revogasse aquele assinado por sua mãe, no século anterior. Tal decisão [...] não apenas autorizou como passou a incentivar a instalação de fábricas no Brasil, por meio da isenção de direitos de importação de matérias-primas e de “estímulos” – que contemporaneamente corresponderiam à definição de “subsídios” – para a construção das primeiras manufaturas, sobretudo no setor têxtil e de ferro. (Hees, 2011, p. 105).

Esse início do processo de industrialização brasileira só beneficiaria o país bem mais tarde, uma vez que as dificuldades de implantação de manufaturas que pudessem concorrer com os produtos importados era um grande entrave. A atividade têxtil era considerada de subsistência, apesar do envio, por parte da Côrte portuguesa, de maquinário e de mestres artesãos, que se ocupavam de dirigir as fábricas, de ensinar o ofício e a operar as máquinas, e possuía dois aspectos: nos centros mais distantes produzia-se basicamente sacarias e tecidos grosseiros; já nas áreas mais próximas aos centros urbanos, os produtos das tecelagens eram destinados à comercialização e eram um produto em si mesmos (Neira, 2013).

Foi nessa época, em 1810, que se instalou no país a primeira escola-oficina, o Collegio das Fábricas, no Rio de Janeiro, com o objetivo de aprimorar e transformar a indústria local em uma indústria capaz de competir com as dos países mais industrializados e que “além de estampar chitas, ensinava os ofícios aos jovens pobres vindos de Portugal, e essa pode ser considerada, no Brasil, uma das ações pioneiras nesse sentido” (Neira, 2013, p. 80).

O objetivo era transformar a indústria têxtil nacional em uma indústria promissora, similar ao ocorrido na Inglaterra, adotando medidas de cunho legislativo e de política industrial, como a taxação de matérias-primas para estimular a produção local, redução de impostos e incentivo a invenções que beneficiassem as indústrias e as artes (Neira, 2013). Segundo Celso Furtado:

A industrialização teria de começar por aqueles produtos que já dispunham de um mercado de certa magnitude, como era o caso dos tecidos, única manufatura cujo

mercado se estendia inclusive à população escrava. Ocorre, porém, que a forte baixa dos preços dos tecidos ingleses [...] dificultou a própria subsistência do pouco artesanato têxtil que já existia no país. A baixa de preços foi de tal ordem que se tornava praticamente impossível defender qualquer indústria local por meio de tarifas. Teria sido necessário estabelecer cotas de importação. Cabe reconhecer, entretanto, que dificultar a entrada no país de um produto cujo preço apresentava tão grande declínio seria reduzir substancialmente a renda real da população numa etapa em que esta atravessava grandes dificuldades. Por último é necessário não esquecer que a instalação de uma indústria têxtil moderna encontraria sérias dificuldades, pois os ingleses impediam por todos os meios a seu alcance a exportação de máquinas. (Furtado, 2005, p. 137-138).

Devido a isso, as manufaturas têxteis continuariam a produzir, pelo menos até a década de 1890, material simples e confeccionado com algodão cru, principalmente utilizado como vestimenta para os escravizados (Figura 14), apesar da resistência e durabilidade do material, fator que era destacado como característica mais importante da indústria têxtil nacional, fazendo com que seus produtos fossem destinados às classes sociais mais baixas (Neira, 2013).

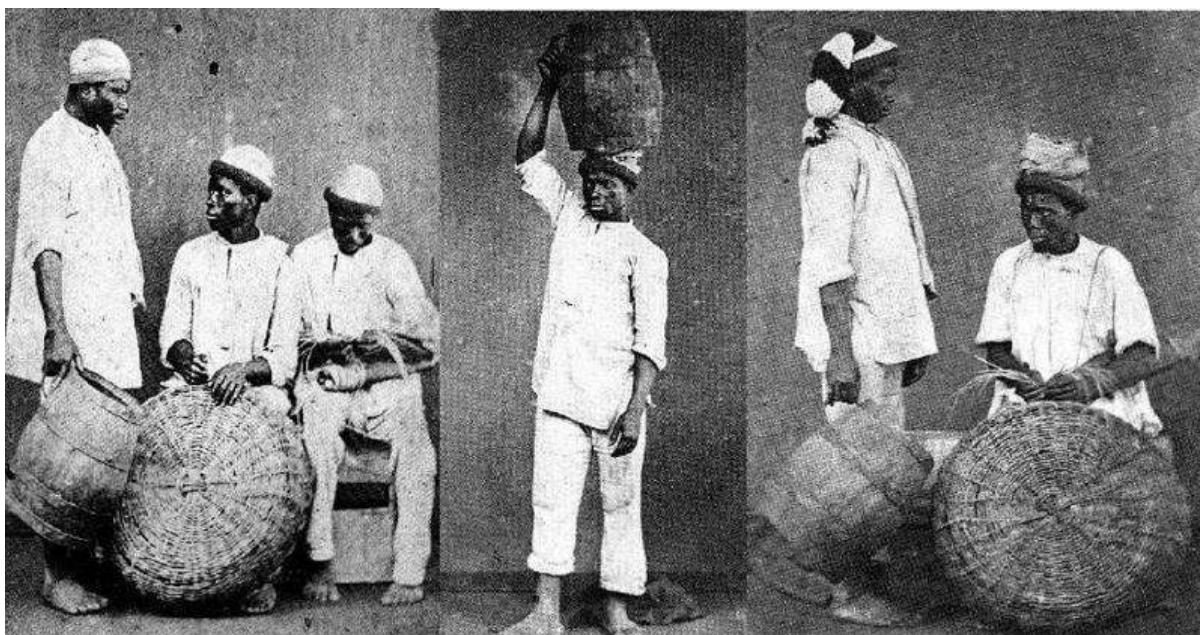


Figura 14 - Vestuário padrão de escravizados no Brasil, século XIX.

Fonte: <https://tinyurl.com/jornal-ggn>. Acesso em: 30 ago. 2024.

Em 1816 foi fundada a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios (Figura 15), onde se reconheceu a importância das Belas Artes no desenvolvimento de produtos voltados à indústria e ao comércio (Neira, 2013).



Figura 15 - Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, Rio de Janeiro.
 Fonte: <https://tinyurl.com/diario-rio>. Acesso em: 30 ago. 2024.

Ainda em 1816, o Rio de Janeiro recebe a Missão Artística Francesa, liderada por Joachim Le Breton, que trazia consigo um completo plano de ensino artístico a ser implementado por meio de duas frentes, o ensino das belas artes e o dos ofícios, representando “os primeiros indícios de um projeto relacionado ao desenvolvimento da ‘indústria’ ou das artes aplicadas, no Brasil” (Dias, 2009, p. 490).

Em artigo publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1959, Mario Barata transcreve, na íntegra, o plano de estudos de Le Breton endereçado ao Conde da Barca, oferecendo-se para “organizar, com o ensino das Belas Artes, a propagação simultânea do desenho nas artes e ofícios que dêle podem tirar proveito” (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 286) e indicando Grandjean de Montigny para dirigi-la. Esse documento ajuda a compreender o momento histórico em que foi apresentado, suas intenções e consequências.

Não foram somente aspectos econômicos que me orientaram quanto ao número e emprêgo dos artistas que ofereço ao Rei. Tenho a intenção de não exceder o que é necessário para fundar uma escola, sem impor ao Govêrno a carga de um estabelecimento de luxo e de representação; assim, a Escola das Belas Artes Brasileiras dará inicialmente menos prazer do que o preparará; não brilhará tanto, quanto será útil por sua influência.

Professôres de uma dupla escola das artes do desenho bastarão para todo o ensino dessas artes, e mesmo de suas aplicações aos ofícios. (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 286-287).

O plano de ensino das Belas Artes, baseado nos currículos das escolas europeias, principalmente as francesas, “que incontestavelmente é bastante superior a tôdas as outras escolas em que se ensinam belas artes” (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 291), seria dividido em uma série de “artes”, como Pintura, Escultura e Arquitetura, sugerindo ainda que “um bom ensino musical completasse o Instituto, academia ou escola das artes” (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 291).

Sendo a ciência do desenho a base da arte, os que melhor e de modo mais geral ensinem a desenhar serão os mais úteis à escola, sobretudo em pintura, escultura, gravura e ofícios que se ligam ao luxo. A prática de pintar com côres, de modelar e de esculpir com argila ou com matérias duras, só se alcança posteriormente e deve ser considerada secundária, pois não é nada sem princípios básicos. O exercício e o estudo refletido dos bons quadros e dos bons modelos de escultura, ajudados pelos conselhos de um mestre farão o resto. Isto é, colocam o jovem artista no ponto de seguir seu talento e imitar a natureza segundo suas próprias sensações. (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 294).

Le Breton propunha ainda a criação de uma segunda escola, desta feita para o ensino dos ofícios, que “embora de natureza diversa da do primeiro, se amalgama perfeitamente com êle. Será, inicialmente, o mesmo ensino dos princípios básicos do desenho até estudo que se diz baseado no vulto” (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 298). Após essa primeira fase, acrescido de um curso de geometria prática,

vem o desenho de ornato, de aplicação tão variada e tão útil em todos os ofícios em que o gôsto pode ornamentar e embelezar, seja pela escolha das formas, seja nos acessórios. Aqui a escola passa quase inteiramente para a influência do professor de arquitetura; porque os móveis, vasos, objetos de ourivesaria e bijuteria, marcenaria, etc., são de sua competência ao mesmo tempo em que êle ensinará ao carpinteiro e ao fabricante de carroças a traça, com as regras de precisão e exatidão que devem guiar todos os artesões. (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 299).

Por fim, Le Breton sintetiza sua proposta de implementação desse plano de ensino no que chamou de “três movimentos no lugar de um só” (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 300): as belas artes, os ofícios, que “se ocuparão das modestas necessidades do estado social” (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 300) e os *ateliers* práticos, estes últimos destinados a “aumentar e aperfeiçoar aqui mais prontamente a indústria, para torná-la nacional” (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 303). Para isso,

desejaria que se fizesse vir da Europa certo número de operários organizados em oficinas, que possam subsistir por si mesmos e trabalhar de chegada. Alguns artesões isolados, espalhados entre os operários locais, ou estabelecidos isoladamente em um país cuja língua desconhecem, produzirão poucas vantagens e sua influência será demasiado fraca, se não fôr nula [...]. Por uma única operação pode-se tirar de Paris pelo menos cem operários escolhidos segundo o emprêgo que dêles fôsse proposto fazer, e que se repartiriam por oficinas organizadas nos pontos mais úteis.

Haveria um mestre completo para cada ofício. Os alunos da segunda escola de artes entrariam como aprendizes nessas oficinas, e em poucos anos tais alunos se

tornariam mestres, fundando e aperfeiçoando a indústria nacional. (Le Breton, 1816 apud Barata, 1959, p. 303).

Por uma série de circunstâncias, o plano de Le Breton não foi colocado em prática no que se refere aos ofícios, contemplando apenas a parte destinada às Belas Artes e culminando, dez anos depois, com algumas modificações, na fundação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826 (Dias, 2009), que passou a oferecer, a partir de 1855, um curso noturno onde era ministrado o ensino do “desenho industrial” (na verdade, desenho técnico voltado para fins práticos), que prosseguiu durante três décadas (Cardoso, 2000).

Enquanto isso, em 1830 era promulgado o Código Criminal do Império do Brasil que, em seu Título III, dispunha ser crime contra a propriedade “[i]mprimir, gravar, lithographar, ou introduzir quaesquer escriptos, ou estampas, que tiverem sido feitos, compostos, ou traduzidos por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem, e dez annos depois da sua morte, se deixarem herdeiros” (Brasil, 1830). E ainda, excepcionalmente, “[s]e os escriptos, ou estampas pertencerem a Corporações, a prohibição de imprimir, gravar, lithographar, ou introduzir, durará sómente por espaço de dez annos” (Brasil, 1830).

Seria uma interpretação errônea atribuir o fato do código citar o termo “estampa” com uma incipiente proteção ao desenho industrial no Brasil. Segundo de La Houssaye:

cabe esclarecer que o emprego desta palavra se dá de um modo muito mais abrangente do que o significado dos desenhos de fábrica que especificavam motivos de estamparia têxtil, e, portanto, diferentes do que se entendia na legislação francesa como *dessins de fabrique* ou na legislação britânica como *calicôs*. (de La Houssaye, 2019, p. 66).

Ainda segundo a autora, estampa e impressão seriam sinônimos, referindo-se a “figura, imagem impressa em papel, pergaminho, seda, couro ou outra substância, por meio de chama de metal, madeira ou pedra litográfica previamente preparada” (Porta, 1958, p. 143 apud de La Houssaye, 2019, p. 66), sendo citada no título referente aos crimes contra a propriedade material, não havendo, portanto, *a priori*, qualquer relação com o que se entende hoje por proteção à propriedade imaterial (de La Houssaye, 2019).

A Academia Imperial de Belas Artes teve como diretor, no período de 1834 a 1851, Félix-Émile Taunay, que incentivou a aproximação do governo imperial à Academia, associando o ensino das Belas Artes ao desenvolvimento da indústria, por serem as responsáveis por “dar forma aos produtos e ao mesmo tempo para imprimir nelas a idealização e a virtude”, inserindo o artista no centro desse debate e colocando a arquitetura como elemento principal dessa relação (Dias, 2009).

É a construção que, dependendo do país, do clima, do tipo de construção, fornece o motivo para os ornamentos. Construção e decoração estão em íntima relação; e se

deixarem de aparentar tal relação, há um defeito no conjunto. [...] Se o estudo da antiguidade fosse negligenciado, logo todas as produções industriais perderiam esse regulador, o único que pode dar aos seus ornamentos a melhor direção, que prescreve de alguma forma a cada material os limites dentro dos quais suas pretensões de agradar devem ser restringidas, que indica ao artista o melhor uso das formas e fixa suas variedades dentro de um círculo que elas jamais devem cruzar.¹⁴¹ (Percier e Fontaine, 1812 apud Dias, 2009, p. 494).

Taunay afirmava que o Brasil deveria abandonar sua condição de colônia e passar a produzir suas próprias mercadorias a partir de “formas relacionadas com o sentimento geral da beleza” e somente as Belas Artes seriam capazes de reverter essa situação.

É cultivando as artes do desenho que o Brasil obrigará os mercados estrangeiros a receberem a sua prata já formada em vasos, candelabros, baixela elegante, o seu ouro e pedras preciosas em brincos, alfinetes, colares, diademas, o seu jacarandá e outras qualidades de madeiras, sofás, camas, consolos, mas de formas originais, ao mesmo tempo em que belas, imaginadas pelo gênio brasileiro sob os preceitos gerais de produção do belo, não servilmente copiadas de fora. (Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Abertura do ano escolar, 1845 apud Dias, 2009, p. 494).

As propostas liberais de Taunay, de unir arte e indústria e promover o comércio entre nações, esbarraram no sistema escravocrata que ainda reinava no Brasil imperial e nos laços comerciais existentes entre Brasil e Inglaterra naquele momento (Dias, 2009). Apesar disso, insiste em seu projeto, discursando em sua defesa em uma Seção Pública, em 1846:

Assim, vendo-se em toda a parte da natureza o belo associado ao útil, a razão conheceria, *a priori*, quando a marcha da indústria já não o verificasse, que um dia há de vir em que os produtos todos oferecidos pelo comércio, os mesmos que, pela necessidade da desenvolvimento humana, se dirigiam somente no princípio do útil, hão de apresentar-se para serem aceitos, revestidos das formas e cores as mais puras e agradáveis, em uma palavra, mais artísticas. [...] A tendência constante dos artistas para o belo, sua feição e selo particular, tendo-se tornado um dos auxiliares da indústria, segundo o progresso evidente que vós todos, srs, presenciastes nestes últimos anos e, em virtude de uma consequência da nossa organização, tendo-se feito um dos vínculos imateriais do comércio, já não é questão de luxo e de fantasia a da admissão e cultura das Belas Artes, como ainda ultimamente disseram partidistas da economia estacionária; é questão de interesse publico, é questão vital. (Taunay, 1846 apud Dias, 2009, p. 495).

Desta forma, Taunay afirma a utilidade e a relação indissociável entre belas artes e indústria como essenciais ao desenvolvimento de um país. Porém, assim como Le Breton, Taunay não consegue concretizar seus ideais de inserir o ensino das artes aplicadas na Academia, tarefa que caberia a Araújo Porto-Alegre em uma espécie de “terceira via” às propostas dos dois acadêmicos (Dias, 2009).

¹⁴¹ No original: “C’est la construction qui, selon les pays, les climats, les genres d’édifices, donne le motif des ornements. La construction et la décoration sont dans un rapport intime ; et si elles cessent de le paraître, il y a un vice dans l’ensemble. [...] Si l’étude de l’antiquité venait à être négligée, bientôt toutes les productions industrielles perdraient ce régulateur, qui seul peut donner à leurs ornements la meilleure direction, qui prescrit en quelque sorte à chaque matière les limites dans lesquelles doivent se resserrer ses prétentions à plaire, qui indique à l’artiste le meilleur emploi des formes, et fixe leurs variétés dans un cercle qu’elles ne devraient jamais franchir.”.

Em 1854, Manuel de Araújo Porto-Alegre foi nomeado como diretor da Academia Imperial de Belas Artes por D. Pedro II, priorizando como uma de suas iniciativas o resgate do projeto da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que tinha como objetivo a formação de artesãos para distintas áreas de produção e a inserção da educação artística no ensino técnico (Batista e Péret, 2004).

Baseado nessa mesma premissa, foram fundados os Liceus de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro (1858), Bahia (1872) e São Paulo (1873), mantidos inicialmente pela Sociedade Propagadora das Belas Artes e que tinham como objetivo impulsionar o crescimento econômico da nação através da formação artística e científica da sociedade: “[a] arte como trabalho e aplicação na indústria, questão típica da Revolução Industrial, entende que o ensino dos ofícios é algo profissional, e este, por sua natureza, alinha-se à preocupação com a sociedade, seu desenvolvimento e progresso” (Neira, 2013, p. 85). Seu projeto educacional tinha como objetivo

estimular o talento e as habilidades dos alunos-operários através do ensino artístico aplicado às artes e ofícios, e aperfeiçoado como desenho industrial. Assim sendo, as artes se propagariam, e, conseqüentemente, uma nova estética nos produtos brasileiros acabaria por alavancar a elementar indústria do país tornando-a competitiva no mercado em geral. (Bielinski, 2009).

O Liceu era, ao mesmo tempo, “uma escola e um local de produção, abastecendo a rica burguesia do café de equipamentos móveis de excelente qualidade (uma ‘qualidade’ até certo ponto inusitada no Brasil)” (Katinsky, 1983). Não se procurava formar artistas, mas profissionais que pudessem contribuir com o desenvolvimento da indústria nacional, aliado ao ensino do “*design*”, utilizando-se de seus princípios e aplicando os conhecimentos artísticos adquiridos no desenvolvimento de produtos na indústria (Neira, 2013).

Araújo Porto-Alegre foi ainda o responsável por organizar a I Exposição Nacional de Produtos Naturais e Industriais, em 1861, no Rio de Janeiro (Figura 16), que tinha como objetivo aproximar a arte e a indústria, contribuindo para fomentar a arte aplicada no país (Batista e Péret, 2004; Martins, 2020).

Como um libelo a favor do desenvolvimento econômico e da ainda incipiente atividade industrial no Brasil, por ocasião da comemoração dos 26 anos do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 23 de novembro de 1882, Ruy Barbosa proferiu seu famoso discurso “O desenho e a arte industrial”, em que enaltecia o ensino do desenho e das belas artes promovido pelos Liceus e sua importância para a indústria:

Eis a arte que hoje celebramos aqui: aquella que dignifica as necessidades mais habituaes da nossa passagem pela terra; que irradia sobre todos os momentos da nossa vida; que se dedica á felicidade da maioria dos homens: a arte applicada... Certo não serei eu quem conteste o princípio da unidade superior da arte. Entre a arte alliada á cultura industrial e as bellas artes, não ha distincção sunstancial, não ha divisória insuperavel, não ha heterogeneidade. [...]

A industria, nos nossos dias, utiliza, nas suas mais finas creações, o genio e a habilidade artistica no mais elevado grau. Entre esses dois dominios, que se discriminam simplesmente por uma gradação de matizes, ha uma dependencia indissoluvél: não é possível apparellhar o artista para as artes industriaes, “sem approximal-o, até certo ponto, da vereda que conduz á grande arte”.

Na essencia, pois, as bellas artes e as artes industriaes são duas naturezas homogeneas e homorganicas. Todavia não se lhes confundem os papeis. Uma olha a efeitos superiores: é o fim de si mesma; paira independente nas regiões do ideal. A outra tende a esparzir o bello nos habitos mais frequentes da existencia humana. Uma não se entrega, senão a uma familia necessariamente mais ou menos limitada de espiritos distintos; a outra não se recusa a ninguém. Uma repelle a convencionalidade; imita livremente, nas suas concepções, as fôrmas da natureza. Na outra, cuja lei é tractar como simples **motivos** as apparencias geraes da criação, estylisando-as em typos de belleza, a tendencia naturalistica exprime a incapacidade do artista e a sua estranheza aos methodos historicos. (Barbosa, 1882, p. 13-14, grifado no original).

Os setores têxtil e metalúrgico eram os principais responsáveis pela atividade industrial do Brasil na segunda metade do século XIX. Apesar disso, “a produção têxtil nacional permaneceu muito inferior à do material importado, descontando-se a produção mais artesanal e os tecidos grosseiros” (Magalhães, 2003, p. 145).

A concorrência enfrentada pela indústria têxtil nacional, frente aos produtos importados, impulsionou um necessário aprimoramento das manufaturas: antes operando desde a transformação da matéria-prima ao tingimento do tecido, sem qualquer tipo de especialização, passou a objetivar um aumento de produção e qualidade a partir da reforma dos teares, aquisição de novo maquinário e especialização de mão-de-obra (Garcia, 2008). Não por acaso, a partir de 1885 são encontradas citações a novas produções têxteis nacionais, como riscados, cassinetas¹⁴² e panos¹⁴³ para camisas (Garcia, 2008).

¹⁴² Segundo o Dicionário Houaiss, riscado seria um tecido barato de algodão com riscos e cores, enquanto a cassineta referia-se a um tecido de lã, fino e leve, para vestuário. Fonte: <https://www.dicio.com.br/houaiss/>. Acesso em: 30 maio 2024.

¹⁴³ “Até o momento não foi possível estabelecer qual a diferença entre os vocábulos pano e tecido durante o século XVIII e XIX. Ao que tudo indica a palavra pano tem sua origem no século VIII e relaciona-se a retalhos de estofó, enquanto que tecido diz respeito diretamente ao produto da tecelagem (século XIII). Atualmente o vocábulo pano é, dentro da terminologia técnica têxtil um termo vulgar e que não indica tecnicamente o produto, uma vez que a indústria têxtil produz tecidos e não-tecidos”. (Garcia, 2008, p. 5, em nota de rodapé).

Após a reforma tarifária de Alves Branco, aumentou a produção têxtil de algodão, mas poucas indústrias prosperaram antes da década de 80; algumas, inclusive, substituíram a roda d'água pelo vapor e foram inicialmente projetadas por ingleses, mas a partir de 1880 também por engenheiros brasileiros. Quando se conseguiu a integração da produção (desde o fio até o tecido acabado, passando pelo alvejamento e tinturaria) é que as indústrias têxteis tornaram-se o setor industrial mais importante do país, ao lado da siderurgia. (Magalhães, 2003, p. 146)

Durante as décadas de 1870 e 1880, é possível perceber uma primeira manifestação da nascente indústria brasileira (Figura 18), limitada a fábricas com pequena escala de produção, mas que trariam importantes consequências para a formação de um mercado consumidor interno e no desenvolvimento de uma tradição nacional para o *design* (Cardoso, 2000).

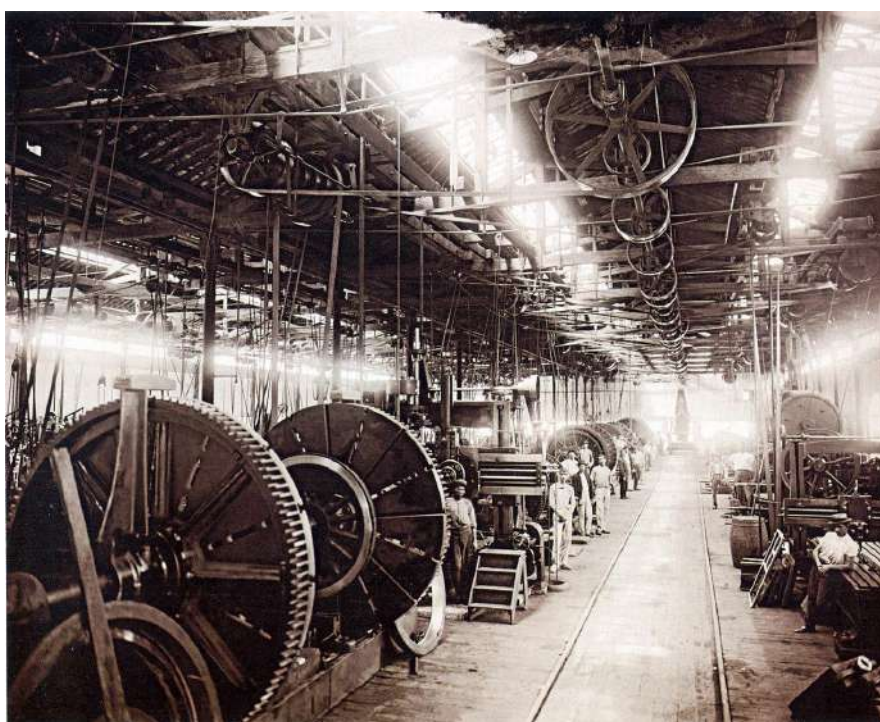


Figura 18 - Fábrica brasileira (1880).

Fonte: <https://tinyurl.com/econ-imperio>. Acesso em: 30 ago. 2024.

O relativo crescimento industrial brasileiro foi induzido pela necessidade de produtos básicos, como insumos, maquinaria, peças e implementos vinculados ao setor agroexportador. O beneficiamento de café e o refino de açúcar foram algumas das atividades complementares que estiveram nas origens da indústria brasileira, assim como produtos associados à indústria de transformação, tais como sacos de algodão para farinha e açúcar refinado, garrafas de vidro, latas para fósforos, cigarros, bebidas, alimentos, maquinaria industrial simples como tornos, equipamento têxtil, pequenos motores etc. (Rezende, 2005, p. 28).

As fontes para desvendar que tipo de objetos eram produzidos no país durante os primeiros anos de desenvolvimento da indústria nacional são escassas, lacuna que buscava-se responder com o projeto “O produto brasileiro: origens e desenvolvimento”, desenvolvido pelo Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro e coordenado pelo prof. Gustavo Amarante Bonfim, a partir de documentos de

pedidos de patente solicitados entre 1890 e 1910 e armazenados no Arquivo Nacional¹⁴⁴. A pesquisa centrou-se em selecionar, dentre os pedidos de objetos incluídos em várias categorias, aqueles que poderiam ser classificados como “objetos de uso pessoal” (Cardoso et al., 2002).

Dentre os 107 objetos extraídos de um universo de cerca de dez mil pedidos analisados, o autor mencionou dois que se destacaram: as cigarreiras e os sapatos de uso cotidiano. No primeiro caso, observou-se uma grande variedade de projetos que modificavam pequenos aspectos na forma do produto: “mudanças na maneira de se fechar a embalagem, ao arredondamento dos cantos, à diferenciação das dobraduras ou outros detalhes ligados ao formato da peça” (Cardoso et al., 2002, p. 3), evidenciando um importante papel desempenhado pelo objeto na sociedade da época (Figura 19). Observa-se, porém, que uma grande parte desses projetos manteve-se na fase experimental, não chegando a atingir uma etapa de fabricação ou comercialização (Cardoso et al., 2002).



Figura 19 – Solicitação de patente para cigarreira [s.d.].
Fonte: Cardoso et al. (2002).

A fabricação de cigarros era dominada pelos chamados “cigarreiros”, que atuavam em pequenas manufaturas familiares e escravocratas, situação que se manteve até 1890, quando foram introduzidas máquinas a vapor no processo produtivo que, aliadas à litografia¹⁴⁵

¹⁴⁴ Com a morte do Prof. Amarante Bomfim, não há informações a respeito da continuação do projeto.

¹⁴⁵ “Litografia ou litogravura (do grego *λιθογραφία*, de *λίθος*-lithos, pedra e *γραφειν*-grafêin grafia, escrita) é um tipo de gravura que envolve a criação de marcas (ou desenhos) sobre uma matriz (pedra calcária ou placa de metal) com um lápis gorduroso. A base dessa técnica é o princípio da repulsão entre água e óleo. Ao contrário das outras técnicas da gravura, a Litografia é planográfica, ou seja, o desenho é feito através do acúmulo de gordura sobre a superfície da matriz, e não através de fendas e sulcos na matriz, como na xilogravura e na gravura em metal. Seu primeiro nome foi ‘poliautografia’,

(processo gráfico já empregado no Brasil desde 1820), permitiu valorizar e produzir rótulos para as embalagens de cigarro (Figura 20), com qualidade e em escala industrial (Bomfim e Giovanelli, 2003).

Era praxe adotar um rótulo-padrão, mudando apenas o nome do cigarro, de marca para marca, ou seja, o produto referia-se primeiro ao fabricante e, secundariamente, a uma determinada mistura de fumos. A informação era dividida em painéis paralelos de importância diferenciada, ilustrando muitas vezes temas nacionais, como, por exemplo, a imagem de índios, considerados então como símbolos brasileiros. Estas imagens foram, naturalmente, interpretadas sob a ótica do europeu, que acrescentava às ilustrações ideais naturalistas e da exuberância do porte robusto e bravo do indígena, conceito este que se queria transferir ao produto. Nas ilustrações das embalagens de cigarro utilizavam-se tanto personagens do sexo masculino como feminino, mas, no caso feminino, empregando-se preferencialmente de figuras clássicas do imaginário greco-romano. (Bomfim e Giovanelli, 2003, p. 3).



Figura 20 – À esq.: Caixa de cigarros Dalila, o primeiro do gênero.
À dir.: Elite n° 21, caixa com ilustração colorida em litografia, Cia. Souza Cruz.
Fonte: Bomfim e Giovanelli (2003).

Já com relação aos pedidos de patente de sapatos, o estudo verificou uma pequena variação formal entre os objetos e protótipos, possuindo, a maior parte deles, uma configuração bem próxima de um modelo bastante comum à época (Figura 21).

significando a produção de múltiplas cópias de manuscritos e desenhos originais.”. Fonte: <https://gravuracontemporanea.com.br/litografia/>. Acesso em: 13 jul. 2025.



Figura 21 – Modelo de sapato de uso cotidiano.
Fonte: Cardoso et al (2002).

O autor ainda apresenta uma descrição bastante extensa do objeto mostrado:

Trata-se de uma bota de tecido com sola de couro, com bico afilado e em cores terrosas. [...] pode-se dizer que o modelo privilegia o conforto, em comparação com outros calçados contemporâneos que conhecemos através do estudo das estampas de moda e das representações da costura elegante. Tem a flexibilidade propiciada pela combinação do couro e da lona, acrescidos de uma tira de elástico que permite uma maior adaptação à forma do pé e facilita o ato de calçar a bota, o que representa um avanço tecnológico na aplicação de materiais. A bota examinada possui modelos masculino e feminino, com diferenças ínfimas, restritas essencialmente a largura e comprimento. Mesmo as cores – um elemento muito explorado historicamente para a segmentação de produtos por gênero –, são as mesmas em ambos os modelos. Tudo indica que se trate de um sapato destinado ao uso cotidiano e para o trabalho, sobretudo na área rural. [...] A presença maciça de variações desse tipo de calçado na coleção do Arquivo Nacional indica a grande penetração do mesmo na sociedade da época, bem como sua representatividade para a nossa história cultural [...]. (Cardoso et al., 2002, p. 5).

Outra indústria que merece destaque no período é a de chapéus, localizada principalmente no Rio de Janeiro, que se solidificou graças à vida social e política da capital do Império (Figura 22), criando um mercado consumidor para chapéus finos e que foi a responsável pelo início da articulação política entre industriais na década de 1870, na chamada “crise do Chapéu”, que buscava a implementação de um protecionismo tarifário que pudesse viabilizar o seu crescimento (Azevedo, 2015).



Figura 22 – Moda no Brasil no século XIX.

Fonte: <https://tinyurl.com/trajes-brasil>. Acesso em: 25 maio 2025.

No início da década, “os chapéus de lã da Alemanha e da Inglaterra foram importados para o Brasil, como seus preços eram mais baratos e possuíam a mesma aparência e elegância dos chapéus feitos com pêlo de lebre, o seu consumo cresceu muito” (Azevedo, 2015, p. 59-60). A situação foi agravada com a implementação da Tarifa Alves Branco, em 1874, que, embora com o objetivo de aumentar a arrecadação e proteger a indústria nacional, facilitou a importação do produto estrangeiro, fazendo com que houvesse um grande declínio na produção nacional, que não conseguia competir com os importados (Azevedo, 2015).

Além disso, a produção artesanal do setor chapeleiro encontrava-se em franco declínio, com o início da implementação de maquinário a vapor e a inserção de maior número de trabalhadores no processo, impactando diretamente no resultado da produção (Azevedo, 2015). Dessa forma, diversos interesses moviam a questão:

os comerciantes importadores, interessados em tarifas baixas para venderem o chapéu importado; os industriais de chapéus de lebre, ameaçados de desaparecer em virtude da concorrência dos similares importados e do alto custo da matéria prima, que elevava o preço final do chapéu; os artesãos, ameaçados pelas altas tarifas, pela concorrência do produto importado e pelo desenvolvimento das manufaturas, que anunciavam o fim da produção manual de chapéu. (Leopoldi, 2000 apud Azevedo, 2015, p. 60).

Enquanto os industriais nacionais defendiam a necessidade de uma tarifa protecionista e o aumento dos impostos dos produtos importados, os importadores defendiam a livre concorrência e o fim do protecionismo da indústria nacional, alegando que “os industriais de chapéus nacionais não tinham nenhuma condição de produzir este artigo, com habilidade e

conhecimento adequado, para formar um objeto com excelência para o mercado consumidor” (Azevedo, 2015, p. 61).

A Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870, também foi um dos fatores que contribuíram para alavancar o processo de industrialização no Brasil. Com o país em guerra, o que acarretava um alto custo para financiar expedições militares ao país vizinho, e devido à dificuldade de importação de produtos manufaturados por causa do aumento nas tarifas de importação, foi necessário implementar uma “substituição de importação de artigos como tecidos, produtos químicos, instrumentos óticos e náuticos, couros, vidros, chapéu, papel, dentre outros, fortalecendo uma indústria incipiente” (Croce, 2015, p. 10), a partir da transferência de parte do capital oriundo da atividade cafeeira, que começava a entrar em declínio, para a nascente indústria nacional (Hees, 2011).

Os lucros gerados pelo setor cafeeiro serão, em última instância, os responsáveis pelo dinamismo da indústria, subordinando-a. Este vínculo se expressa na determinação dos níveis salariais pela taxa de acumulação cafeeira, no suprimento de mão-de-obra oriundo da imigração e na capacidade para importar (alimentos, matérias-primas e bens de capital). É exatamente essa subordinação que vai impedir a concentração de capitais nas mãos da parcela da elite ligada à indústria. (Hees, 2011, p. 127).

Desta forma, ao final do século XIX e início do XX, a economia brasileira iniciava sua inserção em um sistema verdadeiramente capitalista, “com a transição da escravidão para o trabalho livre e assalariado, uma entrada maciça de imigrantes no setor de mão-de-obra e nas novas tendências modernizantes” (Croce, 2015, p. 12), que viriam a preparar o país para o processo generalizado de industrialização ocorrido a partir da década de 1930.

2.2.2 A legislação de proteção ao desenho industrial

Por ocasião das conferências internacionais que viriam a resultar na Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (CUP), Júlio Constâncio de Villeneuve, também agraciado com o título de Conde de Villeneuve, às quais compareceu como representante do governo brasileiro, assim descreveu, em relatório para o Ministro Manuel Buarque de Macedo, o que as resoluções votadas pelo Congresso Internacional da Propriedade Industrial, reunido em Paris entre 5 e 17 de setembro de 1878, definiram como desenhos e modelos industriais:

É considerado como desenho industrial todo arranjo, toda disposição de traços ou cores destinados a uma produção industrial, e quaesquer efeitos obtidos por combinações de tecedura ou impressão. É reputado modelo industrial toda obra em relevo destinada a constituir um objecto ou a fazer parte de um objecto industrial.

Não se acham compreendidos nestas categorias, embora sejam destinados a uma reprodução industrial, os desenhos que tem um caracter artistico, nem os objectos provenientes da arte do esculptor. Quanto ás invenções em que a fôrma só é procurada pelo autor por causa dos resultados industriaes obtidos, serão ellas regidas pela lei especial das patentes. (Villeneuve, 1882).

Ao fim das negociações que levaram à assinatura da CUP, o Brasil já possuía uma lei “tão afeiçãoada aos fluxos tecnológicos internacionais que nenhuma adaptação se precisou fazer após a assinatura do tratado” (Barbosa, 2003, p. 14). Porém, apesar da modernidade de sua legislação à época, ainda não havia nenhuma proteção legal aos desenhos ou modelos industriais que viessem a ser requeridos no país, seja por nacionais, seja por cidadãos ou residentes de algum país-membro da Convenção.

Essa lacuna contrariava o disposto no texto da Convenção, que, desde sua conformação inicial, já previa o tratamento nacional e o direito à reivindicação de prioridade de um depósito anterior efetuado em algum dos países-membros, tanto para as patentes de invenção quanto para os desenhos e modelos industriais.

Acerca desses últimos, o Decreto nº 1.606, de 29 de dezembro de 1906, que criava o Ministério dos Negócios da Indústria e Comércio, já dispunha, como uma de suas atribuições, “o estudo e despacho de todos os assumptos relativos [...] (a)’ industria: [...] patentes de invenção, desenhos e modelos industriaes, marcas de fabrica e de commercio” (Brasil, 1906), devendo, quanto aos desenhos e modelos industriais, “considerá-los objeto de espécie de propriedade industrial” (Miranda, 2012, p. 608). Apesar disso, reafirma-se, não havia ainda nenhuma previsão legal com relação à proteção de tais direitos.

Embora não tenha sido encontrada nenhuma documentação que justifique tal omissão, algumas especulações podem ser aqui colocadas, buscando compreender as razões para que isso tenha ocorrido:

- A adesão a um tratado internacional não implica automaticamente na existência de uma lei interna capaz de implementá-lo. O Brasil, apesar de ter sido um dos países signatários originais da CUP, somente promulgou uma legislação específica sobre desenhos industriais em 1934.
- O Brasil, assim como muitas outras nações em desenvolvimento à época, enfrentava diversos problemas políticos e econômicos internos, além de uma industrialização

ainda incipiente, o que pode ter levado à postergação da implementação de leis de proteção ao desenho industrial.

- A importância da proteção ao desenho industrial pode não ter sido plenamente compreendida e valorizada pelos legisladores brasileiros naquele momento.
- A criação e implementação de um sistema de proteção ao desenho industrial exige recursos, infraestrutura e capacidade técnica, o que pode ter sido um desafio para o Brasil naquela época, em que praticamente não havia ensino formal que habilitasse profissionais para atuar com essa modalidade de propriedade industrial.

Segundo Gama Cerqueira (2010), assim como em outros países, a proteção ao desenho industrial no Brasil teve início por intermédio do direito autoral, através das disposições contidas no Código Civil de 1916, em seu Capítulo VI, intitulado “Da propriedade literária, científica e artística”, desde que o objeto de desenho industrial se enquadrasse no que se considerava como “obra artística”. A esse respeito, o autor ainda complementa:

Na **Rev. de Jurisprudência Brasileira** (vol. 21, pág. 106), encontra-se uma sentença do Dr. Nelson Hungria, antigo juiz no Distrito Federal, em que se fixa com acerto a situação dos desenhos e modelos industriais antes do Decreto nº 24.507, de 1934. A decisão foi reformada pela 1ª Câmara da Corte de Apelação do Distrito Federal, que deu à expressão **obra artística**, empregada pelo Decreto nº 496, de 1º de agosto de 1898¹⁴⁶, o mais amplo sentido, de modo a compreender os próprios modelos industriais considerados, assim, de modo geral, como obras de arte. Evidente, porém, é o acerto da sentença reformada. (Cerqueira, 2010, p. 201, em nota de rodapé, grifado no original).

A regulamentação ao desenho industrial no Brasil, para fins de proteção por propriedade industrial, só viria através do Decreto nº 24.507, de 29 de junho de 1934, que aprovava o regulamento para concessão de patentes de desenhos e modelos industriais, a se dar da seguinte forma e nas seguintes condições:

Art. 1º. Ao autor de desenho ou modelo, novo e original, para aplicação industrial, será concedida uma patente que lhe garanta a propriedade e uso exclusivo do desenho ou modelo, observadas as prescrições deste regulamento;

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

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

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

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

¹⁴⁶ “Art. 2º A expressão ‘obra litteraria, scientifica ou artistica’ comprehende: livros, brochuras e em geral escriptos de qualquer natureza; obras dramaticas, musicas ou dramatico-musicas, composições de musica com ou sem palavras; obras de pintura, esculptura, architectura, gravura, lithographia, photographia, illustrações de qualquer especie, cartas, planos e esboços; qualquer producção, em summa, do dominio litterario, scientifico ou artistico”. (Brasil, 1898).

3º. a reprodução e a imitação dos característicos de novidade e originalidade de desenhos ou modelos industriais anteriormente depositados ou patenteados, embora pertencentes a outras classes. (Brasil, 1934, grifo nosso).

Esse decreto, assinado pelo então presidente Getúlio Vargas, foi promulgado em um cenário de governo centralizado, de crescimento industrial e de modernização da indústria têxtil, advindo da perda da importância da cultura cafeeira na economia nacional e na redução das importações, resultando na transferência para a indústria nacional das demandas antes supridas por produtos importados (de La Houssaye, 2019).

A iniciativa do Governo Provisório demonstrava claramente o *status* privilegiado que a política industrial ganhava dentro do novo regime e o espaço que o empresariado industrial começava a auferir dentro da máquina burocrática do Estado brasileiro [...]. O tratamento conferido à propriedade industrial nesse contexto se inseria nessa nova diretriz de priorização dos esforços em prol do desenvolvimento industrial e o atendimento dos interesses de uma classe empresarial emergente. (Malavota, 2020, p. 11).

Se concedida, a patente de modelo ou desenho industrial passaria a vigorar pelo prazo de 3 anos, prorrogáveis por idênticos períodos até um máximo de 15 anos de proteção, contados da data de expedição do certificado (Brasil, 1934).

A proteção aos modelos e desenhos industriais surgiu no Brasil sob o mesmo arcabouço legal das patentes de invenção (situação que se manteria até a atual Lei de Propriedade Industrial, de 1996), 50 anos após a promulgação da Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial e 125 anos após o Alvará de 1809.

O Decreto de 1934, apesar de distinguir claramente os desenhos e modelos industriais das obras artísticas, não excluía a possibilidade de uma proteção cumulativa, mesmo que as obras artísticas continuassem protegidas pelo Código Civil e os desenhos e modelos por sua particular legislação:

Nada impede, porém, que, tratando-se de obra artística aplicada a um objeto industrial [...] seu autor invoque a proteção do Cód. Civil para a obra considerada sob sua natureza intrínseca de obra de arte, e a da lei especial para o modelo [...]. São domínios diversos e a proteção se exerce em campos diferentes, sem incompatibilidades. (Cerqueira, 2010, p. 210).

A esse respeito, afirma ainda Pontes de Miranda (2012):

O Decreto n. 24.507, de 29 de junho de 1934 [...] regulou a patenteação do desenho ou modelo industrial; mas o intérprete, diante da Lei n. 1.606, de 29 de dezembro de 1906 [...], devia considerá-los objeto de espécie de propriedade industrial, o que nada tinha, como hoje não tem, com a tutela jurídica aos direitos autorais. Assim, não foi acertada a solução que só admitia a invocabilidade do Código Civil, concernente aos direitos autorais, sendo o caso; nem a que via em todo desenho ou modelo industrial obra artística. (Miranda, 2012, p. 608).

Embora não seja possível aferir, por falta de acesso à documentação da época, as características dos desenhos e modelos industriais depositados a partir da regulamentação de

sua proteção, as publicações referentes a esses pedidos (ou Têrmos, como eram então denominados) podem ser verificadas no Diário Oficial da União (DOU) veículo em que a Revista de Propriedade Industrial (RPI) era publicada. Infelizmente, uma vez que as figuras dos pedidos não eram divulgadas junto a suas descrições técnicas, tais publicações não são de grande valia para esse intento.

Apesar disso, pode-se verificar que a primeira menção ao depósito de um modelo industrial no Brasil foi publicada no DOU do dia 14 de junho de 1934, antes, portanto, da publicação do Decreto, referente ao Têrmo 13.814, depositado em 12 de junho de 1934, de titularidade da empresa Henrique Meyer & Cia., de Santa Catarina, reivindicando proteção para um “soquete” (Figura 23): “um novo tipo de punho para meias de crianças e ‘soquetes’, caracterizado pelo fato do punho ser provido de babadinhos sucessivos, os quais poderão variar em tamanho e cores” (DNPI, 1934).

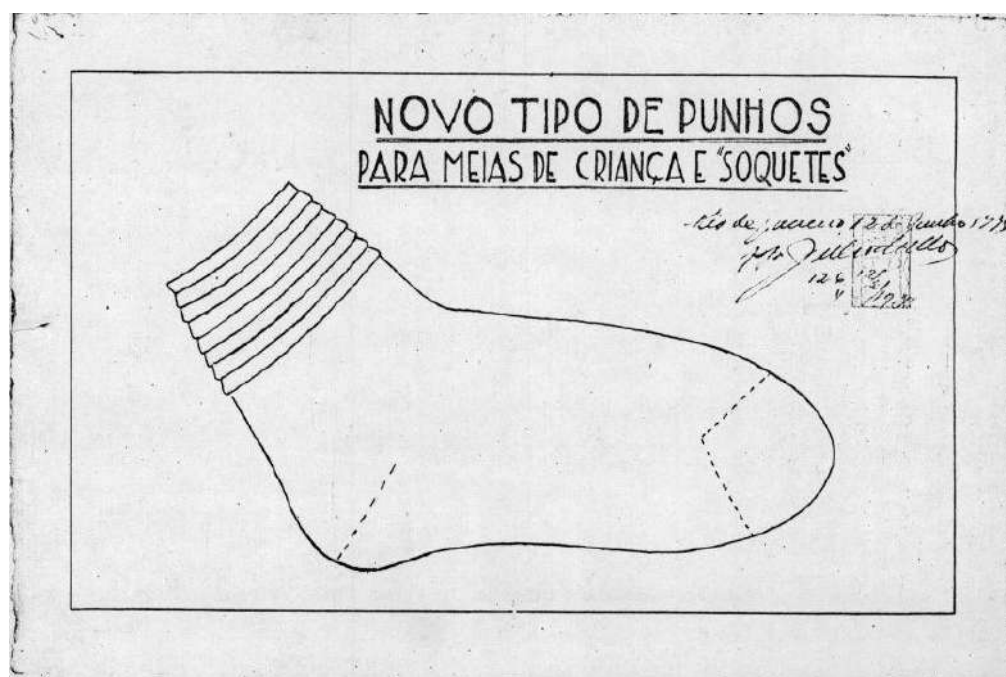


Figura 23 - Primeiro modelo industrial publicado no Brasil.
Fonte: SINPI (2024).

O pedido terminou por ser “[i]ndeferido, de accôrdo com os laudos technicos, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade” (DNPI, 1934). As referidas publicações do DOU encontram-se reproduzidas no Anexo A, bem como sua documentação completa no Anexo B, tendo esta sido disponibilizada pela Divisão de Documentação Patentária (DIDOC) do Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI), disponível apenas através do Sistema Integrado da Propriedade Industrial (SINPI), de acesso exclusivo a servidores do instituto.

De forma similar, a primeira publicação referente a um depósito de desenho industrial no Brasil foi efetivada em 20 de outubro de 1934, através do Têrmo 14.323, de titularidade de Josephina Goulart Penteado Leite, de São Paulo, e referia-se a

[u]m desenho original para ladrilhos, azulejos, lages de calçadas ou jardins, tacos de assoalhos, e correlactos, que, combinado comsigo mesmo, dá uma série infinita de variedades, sendo tal desenho formado por tres arcos de circumferencia que se interceptam, apresentando o aspecto geral de uma secção longitudinal de chifre, desenho esse que pôde ser applicado uma ou mais vezes em ladrilhos, lages, tacos, azulejos, etc., de qualquer fórma que estes sejam, quadrados, rectangulares, triangulares, etc., podendo ainda, ter o desenho qualquer côr ou combinação de côres. (DNPI, 1934).

Infelizmente, este desenho industrial ainda não se encontra disponibilizado pelo DIDOC. De qualquer maneira, a publicação citada e publicada no DOU pode ser vista no Anexo C.

Mais antigos ainda são os modelos industriais de Têrmos 13.185, 13.186 e 13.187, todos de titularidade da Companhia Palaride Mortari S/A, publicados no DOU de 23 de agosto de 1934, intitulados “Modelo de enxergão para cama” e “Modelo de cama”, e depositados em 13 de dezembro de 1933 (Anexo D). Embora não seja possível garantir que estes tenham sido os primeiros modelos industriais depositados no país, não há menção a nenhum outro depósito anterior a estes nas publicações da época (DNPI, 1934).

Esses depósitos de desenhos e modelos industriais anteriores à publicação do Decreto que os regulamentaria, pode ser explicado pelo disposto no Decreto nº 22.989, de 26 de julho de 1933, criando o Departamento Nacional da Propriedade Industrial (DNPI), que posteriormente daria origem ao INPI e era responsável por fornecer os seguintes serviços:

Art. 1º [...]

- a) a concessão de patentes de invenção, de melhoramento, de modelo de utilidade, **de desenho ou modelo industrial** e garantia de prioridade;
- b) o registro de marcas de industria e de comércio, nome de estabelecimentos, insignias e emblemas;
- c) a repressão, dentro da esfera de suas atribuições, da concorrência desleal;
- d) a manutenção da Biblioteca e a direção da Revista Propriedade Industrial;
- e) a execução das convenções internacionais, de que o Brasil fizer parte, concernentes à proteção da propriedade industrial, na conformidade das leis que as promulgarem e seus regulamentos. (BRASIL, 1933, grifo nosso).

É possível que, a partir da promulgação desse Decreto, e por uma expectativa de direito em uma futura regulamentação dos desenhos e modelos industriais no país, o depósito desses pedidos já estivessem sendo admitidos, mas com seu exame mantido em espera até que fossem regulamentados.

O Decreto 24.507 vigorou até 1945, quando foi promulgado o primeiro Código da Propriedade Industrial (CPI), “excelente peça legislativa, cuja elaboração demonstra sofisticação técnica infinitamente maior do que toda legislação anterior” (Barbosa, 2003, p. 15), e que, entre outros, regulamentava a concessão de privilégio de patentes de invenção, modelos de utilidade, desenhos e modelos industriais, estes últimos nas seguintes condições:

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

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

Art. 14. Além dos mencionados nos art. 12 e 13, são também suscetíveis de proteção legal os modelos e desenhos industriais que, embora não se apresentem inteiramente novos, realizem combinações originais de elementos conhecidos, ou disposições diferentes de elementos já usados, de modo que dêem aos respectivos objetos aspecto geral característico. [...]

Art. 16. Não são privilegiáveis, quer como modelo, quer como desenho industrial: [...]

3º) as obras de escultura, arquitetura, pintura, gravura, esmalte, bordados, fotografias e quaisquer modelos ou desenhos de caráter puramente artístico ; [...]

5º) os desenhos ou modelos vulgares. (Brasil, 1945, grifo nosso).

De acordo com Pontes de Miranda (2012), tanto em 1934 quanto em 1945 o legislador procurou “repelir a solução técnica de só se proteger o desenho ou modelo industrial como obra intelectual [...]; bem como a outra que só lhes reconhecia a patenteação da invenção, que acaso nêle houvesse” (Miranda, 2012, p. 608).

A patente de desenho ou modelo industrial seria concedida sem exame prévio quanto aos requisitos de novidade e originalidade e vigoraria por 3 anos, prorrogáveis por iguais períodos, até o máximo de 15 anos contados da expedição da patente (Brasil, 1945).

Em 1967, foi promulgado um novo Código da Propriedade Industrial, definindo de forma similar ao Decreto anterior as condições necessárias à concessão de modelos e desenhos industriais:

Art. 9º São privilegiáveis, como desenho industrial, todas as disposições ou conjuntos de linhas ou cores novos que possam ser aplicados, com fim industrial ou comercial, à **ornamentação** de um produto, por quaisquer meios manuais, mecânicos ou químicos, singelos ou combinados.

Art. 10. São privilegiáveis, como modelo industrial, todas as formas plásticas, moldes, padrões ou relevos introduzidos em qualquer objeto e que possam servir de tipo de fabricação de um produto industrial e ainda se caracterizem por nova configuração ou **ornamentação** exterior.

Art. 11. São ainda suscetíveis de proteção legal os desenhos e modelos que, embora não se apresentem inteiramente novos, realizem combinações originais de elementos conhecidos ou disposições diferentes de elementos já usados e dêem aos respectivos objetos, novo aspecto geral característico. [...].

Art. 14. Não são privilegiáveis como desenhos ou como modelos industriais:

a) os desenhos ou modelos que atentem contra o decôro público, cultos religiosos ou idéias e sentimentos dignos de respeito ou veneração; [...]

c) os desenhos ou modelos vulgares; [...]

e) as obras de escultura, arquitetura, pintura, esmalte, gravuras, bordados, fotografias ou outras que se lhes possam assemelhar e bem assim quaisquer modelos ou desenhos de caráter puramente artístico salvo quando destinados à exploração industrial e houver consentimento expresso ou tácito do respectivo autor ou seus sucessores legítimos. (Brasil, 1967, grifo nosso).

Se concedida, a patente de desenho ou modelo industrial seria válida por 20 anos contados da data de depósito do pedido, ou 15 anos contados de sua concessão, se esta ocorresse após cinco anos da data de seu depósito. Findo este prazo, a invenção cairia em domínio público (Brasil, 1967).

Pouco mais de dois anos depois, novo Código foi promulgado, desta vez apresentando, em seu Art. 5º, uma definição bastante sucinta acerca do que poderia ser protegido por essa lei: “[s]ão privilegiáveis a invenção, o modelo industrial e o desenho industrial considerados novos e suscetíveis de utilização industrial” (Brasil, 1969), embora retornando ao tema mais adiante, para uma melhor definição:

Art. 9º São privilegiáveis como modelos industriais tôdas as formas plásticas, que possam servir de tipo de fabricação de um produto industrial e ainda se caracterizem por nova configuração **ornamental**.

Art. 10. São privilegiáveis como desenhos industriais tôdas as disposições ou conjuntos novos de linhas ou côres que possam ser aplicados, com fins industriais ou comerciais, à **ornamentação** de um produto, por quaisquer meios manuais, mecânicos ou químicos, singelos ou combinados.

Art. 11. São ainda privilegiáveis como modelos ou desenhos industriais aquêles que, embora não se apresentem inteiramente como novos, realizem combinações originais de elementos conhecidos ou disposições diferentes de elementos conhecidos e dêem aos respectivos objetos novo aspecto geral característico. [...]

Art. 12. Não são privilegiáveis como modelos ou como desenhos industriais: [...]

b) as obras de escultura, arquitetura, pintura, gravura, esmalte, bordados, fotografias e quaisquer outros modelos ou desenhos de caráter puramente artístico; [...] (Brasil, 1969, grifo nosso).

De acordo com o Código, as patentes de desenho ou modelo industrial vigorariam pelo prazo de 15 anos, contados da data de sua concessão, também caindo em domínio público quando expirado esse prazo (Brasil, 1969).

Em 1971, mais um Código da Propriedade Industrial foi promulgado, estabelecendo as normas segundo as quais, novamente, “[s]ão privilegiáveis a invenção, o modelo de utilidade, o modelo e o desenho industrial considerados novos e suscetíveis de utilização industrial” (Brasil, 1971). Com relação ao tema de interesse para este estudo:

Art. 11. Para os efeitos dêste Código, considera-se:

- 1) modelo industrial toda forma plástica que possa servir de tipo de fabricação de um produto industrial e ainda se caracterize por nova configuração **ornamental**;
- 2) desenho industrial toda disposição ou conjunto nôvo 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.

Art. 12. Para os efeitos dêste Código, considera-se ainda modêlo ou desenho industrial aquêle que, mesmo composto de elementos conhecidos, realize combinações originais, dando aos respectivos objetos aspecto geral com características próprias.

Art. 13. Não são privilegiáveis: [...]

- b) as obras de escultura, arquitetura, pintura, gravura, esmalte, bordados, fotografias e quaisquer outros modelos ou desenhos de caráter puramente artístico [...]. (Brasil, 1971, grifo nosso).

A patente de desenho ou modelo industrial, se concedida, passaria a vigorar por 10 anos, contados a partir da data de depósito, findos os quais seu objeto cairia em domínio público (Brasil, 1971).

Embora, por falta de acesso a fontes primárias, não seja possível afirmar com certeza, é provável que a promulgação de três Códigos da Propriedade Industrial em anos tão próximos, com pouco tempo de vigência para os dois primeiros, seja um reflexo do período político-social da época. Essa sucessão de Decretos-Lei pode ser um reflexo da dinâmica legislativa imposta pela ditadura militar vigente no país, que priorizava a agilidade na adaptação das leis às suas políticas de desenvolvimento. Ao contrário dos anteriores,

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

Finalmente, em 1996 foi promulgada a atual Lei da Propriedade Industrial (LPI), Lei nº 9.279/96, visando alinhar a legislação brasileira ao contido no acordo TRIPS, que estipulava que “deverá sempre haver algum tipo de proteção para os desenhos industriais, seja por regime similar aos das patentes, pelo direito autoral, seja por formas mistas e cumulativas” (Barbosa, s.d., p. 35).

2.2.2.1 O desenho industrial sob a Lei 9.279/96: o que é e como veio a ser

As discussões que culminaram na Lei de Propriedade Industrial em vigor tiveram início através do Projeto de Lei (PL) nº 824, de 1991, que ainda considerava o desenho industrial como uma modalidade de patente, definindo-o como

a forma plástica de um objeto ou o padrão **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, conferindo ao produto aspecto geral com características próprias. (Brasil, 1991, grifo nosso).

Neste embrião da Lei da Propriedade Industrial hoje em vigor, a exigência de ornamentalidade para a proteção aos desenhos industriais se daria apenas para os padrões bidimensionais de linhas e cores, destinados a serem aplicados e a ornamentar a forma plástica de um objeto tridimensional.

Ademais, foi considerada importante a distinção entre patentes que protegem invenções industriais (técnicas), como patentes de invenção e modelo de utilidade, e patentes que protegem apenas a forma ornamental de um produto industrial (patentes ornamentais de desenho industrial). Essa diferenciação foi vista como crucial para evitar a sobreposição de matéria protegida (Brasil, 1991).

Como resultado das discussões levadas a cabo em Plenário, o Deputado Ney Lopes, Relator do Projeto de Lei, apresentou um Substitutivo ao PL original, ainda mantendo a proteção ao desenho industrial como uma patente (Brasil, 1992).

Esse substitutivo recebeu um total de 279 emendas. Embora, em sua maioria, versassem sobre os artigos que legislavam sobre as patentes de invenção, uma delas, de autoria do Deputado Roberto Freire, apresentou uma Emenda ao Substitutivo com todo um novo Projeto de Lei, desta feita inserindo a proteção ao desenho industrial em um capítulo próprio, caracterizando-a não mais como uma patente, mas como um registro, exigindo o requisito de ornamentalidade também para a forma plástica do objeto, e terminando por defini-lo como “a forma plástica **ornamental** de um objeto ou o conjunto **ornamental** de linhas e cores que possa ser aplicado a um produto, proporcionando resultado visual novo e original na sua configuração externa, e que possa servir de tipo de fabricação industrial” (Brasil, 1993a, grifo nosso).

Em sua exposição de motivos, o Deputado assim justifica sua proposta de transformação do arcabouço legal de proteção ao desenho industrial:

Os intensos debates sobre o tema da Propriedade Industrial, provocados pela tramitação do PL nº 824/91 e pelas diversas negociações internacionais - bilaterais e multilaterais - de que o Brasil vem participando nesse mesmo período, levaram à evolução e considerável aprofundamento em determinados conceitos [...].

Assim, à luz dessa conjunção dos interesses nacionais, ilustrados pela contribuição dos especialistas brasileiros na matéria, com os conceitos desenvolvidos nas negociações internacionais, busca-se, através da presente Emenda Substitutiva, alcançar um texto legal que expresse! esses novos marcos [...].

Por sua vez, os desenhos industriais mereceram regulação em separado, com características diversas das patentes, passando a ser uma proteção “*sui generis*” e derivada de registro, seguindo tendência unânime de doutrina (espelhada nas leis de outros países e na lei-tipo da OMPI), com o que se reverte uma posição em que se achava o Brasil isolado, sem qualquer proveito. (Brasil, 1993a).

A definição de desenho industrial apresentada foi então aprovada em junho de 1993, e a redação final do PL encaminhada ao Senado para discussão da matéria. Cabe ressaltar que, até então, não se previa proibição legal à proteção, por desenho industrial, de objetos cujas formas fossem ditadas por considerações técnicas ou funcionais, resumindo-se tal limitação a: “[n]ão é registrável como desenho industrial o que for contrário à moral e aos bons costumes ou que ofenda a honra ou imagem de pessoas, ou atente contra liberdade de consciência, crença, culto religioso ou idéia e sentimentos dignos de respeito e veneração” (Brasil, 1993b).

Após uma série de discussões no Senado com relação ao que passou a ser identificado nessa Casa como Projeto de Lei da Câmara (PLC) nº 115, foram também propostas uma série de emendas com relação ao texto encaminhado. Destaca-se aqui duas delas, uma apresentada pela Comissão de Assuntos Econômicos (CAE), alterando o disposto no art. 95, que definia o conceito de desenho industrial perante a Lei, e a segunda proposta pela Comissão de Constituição e Justiça (CCJ) em conjunto com o CAE, incluindo um inciso no art. 100 da Lei, que versava sobre os desenhos industriais não registráveis. São elas:

Art. 95 - Considera-se desenho industrial a forma plástica de um objeto ou o conjunto 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, 1996a).

E

Art. 100 - Não é registrável como desenho industrial:

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

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

A exigência do caráter ornamental para a proteção do desenho industrial foi retirada, incluindo-se uma proibição legal à proteção de desenhos industriais cujas formas estivessem

intrinsecamente atreladas às suas características técnicas ou à função que o objeto viesse a desempenhar. Essa foi a redação final encaminhada de volta ao Congresso Nacional para análise, possíveis alterações e votação final da matéria, antes de ser consolidada em Lei (Brasil, 1996b).

Não foram encontrados, em edições anteriores dos Anais do Senado Federal¹⁴⁷, argumentos que justificassem tais alterações. Apesar disso, é provável que a inclusão do inciso II do art. 100 tenha se dado para harmonizar a futura LPI ao disposto no art. 25, 1 do Acordo TRIPS, uma vez que, segundo parecer do Relator Ney Lopes:

[c]oncomitantemente à tramitação nas Comissões do Senado, finalizavam-se as negociações para o Acordo sobre aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual, o TRIPS (*Trade Related Intellectual Property Rights*), no âmbito da Rodada Uruguai, em 1994, posterior, portanto, ao Substitutivo encaminhado pela Câmara dos Deputados ao Senado Federal. (Brasil, 1996c).

Baseado nesse raciocínio, na conclusão de seu relatório, o Deputado recomenda que

[e]m face do exposto e considerando que as emendas introduzidas pelo Senado Federal nasceram de amplo acordo entre as várias correntes políticas da Alta Câmara e preservam, em sua essência, o Substitutivo originário desta Casa, salvo alterações impostas pelo acordo TRIPS do GATT e ajustes redacionais, opinamos [...] pela aprovação das referidas emendas. (Brasil, 1996c).

Desta forma, foi mantida a exigência do requisito de ornamentalidade para proteção legal ao desenho industrial, tanto para as formas plásticas do objeto quanto para os padrões de linhas e cores passíveis de aplicação ao mesmo, historicamente presente em todas as legislações brasileiras anteriores, e a proibição legal disposta no inciso II do art. 100, apresentado como emenda ao Projeto de Lei pelo Senado, visando à adequação da futura LPI ao disposto no Acordo TRIPS, na versão final do Projeto de Lei, aprovada na Sessão de 16 de abril de 1996 (Brasil, 1996d).

As principais mudanças que se fizeram sentir com a aprovação da LPI foram a unificação dos termos modelo industrial e desenho industrial, passando a vigorar apenas este último, e a abdicação do anterior *status* de patente para o desenho industrial e a sua transformação em um registro, concedido sem uma análise prévia dos requisitos de novidade e originalidade, dando mais celeridade ao processo e para que a legislação nacional pudesse se manter em consonância também com o disposto no art. 25, 2 do Acordo TRIPS.

A esse respeito, na 1ª. Audiência Pública sobre o PLC 115/93, Dércio Leal Zagottis, Secretário de Política Industrial do Ministério da Indústria e do Comércio, já afirmava:

Finalmente, na questão do desenho industrial, que era, na legislação brasileira, anteriormente, tratado como patentes, substitui-se o sistema por um de registro. E é

¹⁴⁷ Todas as edições dos Anais do Senado Federal, de 1890 até 2013, quando deixam de ser publicados, podem ser encontradas em https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/RP_AnaisRepublica_digitalizados.asp.

bastante claro o porquê. Isso está sendo feito não só no Brasil, mas internacionalmente. A patente é algo complexo e demorado. O desenho industrial é algo muito mais ágil. O tempo que leva para a concessão de uma patente, em geral, é até superior ao tempo de valor comercial que o desenho industrial pode ter. Assim, transforma-se a questão do desenho industrial em um registro, que é muito mais ágil, rápido, desburocratizado e que preenche todas as finalidades a que ele se destina no campo de atividade que estamos discutindo. (CCJ/CAE, 1993).

E ainda com relação a esse tema, opina Denis Barbosa:

Considerados até a Lei 9.279/96 uma modalidade literal de patente, a tutela dos desenhos industriais (antes modelos, se tridimensionais, desenhos, se bidimensionais) passa a ser objeto de registro, de forma a expressar a automática outorga do direito a quem satisfaça os requisitos formais para tanto [...]. Não obstante essa singularidade, entendo que o desenho industrial se subsume ao modelo constitucional da patente, e está sujeito a seus requisitos. Não é a natureza do exame que define o título, mas seus requisitos, seus efeitos jurídicos e econômicos, e sua funcionalidade social. Em todos esses requisitos, a proteção do desenho industrial é uma proteção patentária. (Barbosa, 2003, p. 499-500).

Desta forma, passa-se a definir o objeto de desenho industrial, para fins de proteção por essa lei, nos seguintes termos:

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. [...]

Art. 98. Não se considera desenho industrial qualquer obra de caráter puramente artístico. [...]

Art. 100. Não é registrável como desenho industrial:

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

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

Nesse diapasão, o registro de desenho industrial protege apenas criações cujo requisito primordial é a de serem dotadas de caráter ornamental, objetivando proporcionar algum tipo de prazer estético aos usuários e possibilitar a identificação visual do produto. Sua funcionalidade reduz-se a segundo plano, não importando, inclusive, se o objeto do registro funciona, no sentido mecânico do termo (IDS, 2005).

Observe-se ainda que a “forma plástica” ou o “conjunto de linhas e cores” devem proporcionar resultado “visual [...] na configuração externa” de um produto, o que impede a proteção da aparência interna de um objeto, a qual permaneceria invisível ao usuário. Isto é estabelecido como mero corolário da exigência de caráter ornamental, vez que a configuração interna de um produto não causa qualquer impacto nos sentidos do usuário. Observe-se, contudo, que há produtos em que porções consideradas *a priori* como “internas”, podem ser visualizadas pelo usuário no uso comum do produto, por exemplo, um cálice com relevo especial na parte interna, de tal modo que a afirmação quanto ao aspecto interno deve ser considerada com a devida reserva. (IDS, 2005, p. 173-174).

A relação entre originalidade e novidade, exigências ditadas pela LPI para que um desenho industrial seja passível de proteção, pode ser traçada desde os primórdios da proteção à propriedade intelectual. Enquanto a primeira possui estreita relação com o direito autoral e à propriedade literária e artística, a noção de novidade aplica-se ao direito da propriedade industrial, incluindo nessa lista tanto as patentes de invenção quanto os desenhos e modelos industriais. Se por um lado o direito de autor protege a originalidade das “criações do espírito”, englobando questões de direito moral e patrimonial, a proteção de desenhos e modelos industriais busca proteger a aparência de um produto, visando resguardar os investimentos aplicados em seu desenvolvimento e produção (Benabdeslam, 2022).

Desta forma, novidade e originalidade, como requisitos primários para a proteção do desenho industrial, são cumulativos (novos e originais) – ao contrário do disposto em TRIPS, em que há uma sorte de alternância entre eles (novos ou originais)¹⁴⁸ – devendo ser entendidos “como a exigência de que o objeto da proteção seja não só novo, ou seja, não contido no estado da arte, mas também distintivo em face desta” (Barbosa, 2003, p. 504):

a novidade está presente quando não há reprodução, isto é, cópia servil, ao passo que a originalidade se refere aos casos de imitação do já conhecido, que revelam tanto a falta de criatividade e esforço talentoso (aspecto subjetivo) quanto a possibilidade de confusão, erro ou associação do público (aspecto objetivo). [...]

A originalidade, contudo, exige a distinguibilidade, o caráter próprio e individual do desenho, que não pode se confundir com outros, embora possa estar presente numa configuração formada por elementos já conhecidos. (Oquendo, 2014, p. 31).

E é a essa distinguibilidade que Denis Barbosa passa a denominar como “contributo mínimo”: “[p]ara que se justificasse esse aparato de proteção, pareceu logo aos aplicadores das leis que um mínimo de densidade do novo – um mínimo de contribuição ao conhecimento comum – seria necessário. É o que se denominaria o contributo mínimo” (Barbosa, 2009, p. 3). Portanto,

a exigência de um mínimo de originalidade, de um salto qualitativo a partir da novidade, faz parte tanto da estrutura do desenho industrial como criação intelectual de valor, bem como de sua função, na medida em que visa a atender ao interesse social e ao desenvolvimento econômico, através dos quais ficam resguardados os direitos dos concorrentes e dos consumidores. (Oquendo, 2014, p. 53).

Por fim, o objeto do registro de desenho industrial deve ser passível de fabricação industrial: “sua configuração deve ser reproduzível, ou seja, deve ser possível reproduzi-la de maneira seriada com uniformidade” (DIRMA, 2023).

¹⁴⁸ “A qualificação ‘novos **ou** originais’ foi debatida com alguma extensão, o que levou certos autores a arguir que uma ou outra, mas não ambas exigências poderiam ser admitidas. O que seja novo – ou original – integra o conjunto previsto ainda no art. 25.1 [...]. Assim, além de um requisito subjetivo (criação independente) TRIPs contempla uma exigência objetiva de **diferença de desenhos conhecidos** e de **substancialidade** desta diferença. Assim, claramente é autorizada a imposição de duplo filtro, independentemente do nome que se dê”. (Barbosa, 2009, p. 7-8, grifado no original).

Assim, para a proteção do desenho, se propõe o requisito similar ao da utilidade industrial, incidente esta sobre as demandas de patentes. Mais ainda, não se protegerá sob esse título a obra única, não adequada à reprodução industrial, ou aquela em que o efeito estético seja principal, e não acessório. Na verdade, é esse o critério relevante [...]. (Barbosa, 2003, p. 504).

Se concedido, o registro de desenho industrial vigorará pelo prazo de 10 anos, prorrogáveis por 3 períodos sucessivos de 5 anos cada, num total de 25 anos de proteção, contados a partir da data de depósito do pedido (Brasil, 1996e).

2.3 O DESENHO INDUSTRIAL E SUA PROTEÇÃO JURÍDICA

A proteção jurídica ao desenho industrial segue nebulosa, uma vez que “essas criações estavam na encruzilhada da arte e da indústria”¹⁴⁹ (Perot-Morel, 1986 apud Perret, 1987, p. 15) e “[a] natureza híbrida de um *design* torna difícil categorizá-lo definitivamente como uma obra industrial ou uma obra artística”¹⁵⁰ (Suthersanen, 1999, p. 24).

Enquanto durante o Renascimento a palavra “*design*” ou “*disegno*” era considerada a base de todas as artes visuais e era chamada de “artes do *design*”, o impacto da Revolução Industrial no século XVIII impulsionou-a a se tornar uma disciplina distinta por si só. A diferença entre um modelista do século XVII e um *designer* industrial moderno reside menos na natureza de suas respectivas atividades criativas do que nas restrições econômicas, tecnológicas e sociais dentro das quais a atividade é realizada.¹⁵¹ (Suthersanen, 1999, p. 24).

A partir dessa dicotomia, a pergunta que deve ser feita é: onde inserir a proteção das criações de *design*, se sob o regime de proteção das obras artísticas, se dentro da proteção das criações destinadas a aplicação industrial ou se deveria ser criado um novo regime de proteção que atue de forma autônoma dos demais (Perret, 1987), uma vez que trata-se de um direito diretamente ligado a atividades industriais e econômicas, sujeitas aos interesses de grupos, no mais das vezes, distintos e concorrentes entre si.

Os *designs* situam-se na junção da arte e da indústria, manifestando-se em muitos mercados de produtos diferentes. Por exemplo, a natureza da proteção pode variar entre o mercado artístico cultural e um mercado de produtos gerais orientado para o consumidor. Consequentemente, como diz a sabedoria convencional, a proteção de *designs* é possível sob todos os regimes de propriedade intelectual, com ênfase em

¹⁴⁹ No original: “*ces créations se situaient au carrefour de l’art et de l’industrie*”.

¹⁵⁰ No original: “[t]he hybrid nature of a design makes it difficult to categorise it definitively either as an industrial work or an artistic work.”.

¹⁵¹ No original: “Whereas during the Renaissance, the word “design” or “disegno” was considered to be the basis of all visual arts and was referred to as the “arts of design”, the impact of the industrial revolution in the eighteenth century propelled it into a distinct discipline of its own accord. The difference between a seventeenth-century pattern-maker and a modern industrial designer is less one of the nature of their respective creative activities than of the economic, technological and social constraints within which the activity is performed.”.

direitos autorais, leis de *design sui generis* e concorrência desleal. Uma visão mais ampla é que a noção de *design*, e portanto a natureza de sua proteção, é resultado da estrutura socioeconômica que o sustenta. Isso fica claro a partir da interação histórica entre o conceito de “*design*” e fatores econômicos. As várias justificativas para a proteção de *designs* indicam que um grande ímpeto na introdução da proteção da propriedade intelectual para *designs* é a crença de que o *design* desempenha um papel na promoção e manutenção da concorrência em uma economia de mercado. O estudo histórico do desenvolvimento do fenômeno do *design* sublinha tais justificativas.¹⁵² (Dutfield e Suthersanen, 2008, p. 162).

Para Perret (1987), a criação de um objeto destinado a ser industrialmente reproduzido e que atenda aos requisitos de um bom projeto, onde sua forma, além de cumprir com um propósito estético, deve estar adequada à sua utilização (ou à sua função), faz com que o *design* seja inserido no que denominou de “arte implicada”, expressão que se contrapõe à chamada “arte aplicada”, que se resumiria simplesmente àquela ornamentação superficial utilizada para tornar um objeto mais atraente:

Com a arte implicada, as características formais desenvolvem-se à medida que o produto é desenvolvido e responderão aos imperativos técnicos e econômicos previamente definidos.

Ou seja, o “*designer*” já intervém na fase de concepção do objeto, ao passo que quando falamos de ornamento ou arte aplicada, visamos a atividade que consiste em embelezar, através da decoração externa, um objeto acabado ou pré-existente.¹⁵³ (Perret, 1987, p. 16).

Otero Lastres (2008) vem contribuir com esse raciocínio, apresentando uma classificação bem definida para as criações artísticas, com o objetivo de se compreender melhor o arcabouço jurídico que mais se adequaria à proteção do desenho industrial. São elas:

- **as obras puramente artísticas:** obras de arte únicas ou limitadas e destinadas à mera contemplação, com o único objetivo de ampliar o patrimônio cultural da humanidade;
- **as obras de arte aplicadas à indústria:** possuem a mesma natureza da obra puramente artística, mas com o objetivo de serem incorporadas a distintos objetos para agregar-lhes valor estético e comercial; e

¹⁵² No original: “*Designs stand at the junction of art and industry, manifesting themselves in many different product markets. For example, the nature of protection can vary as between the cultural artistic market and a consumer-orientated general products market. Accordingly, as the conventional wisdom has it, protection for designs is possible under all intellectual property regimes, with the emphasis on copyright, sui generis design laws and unfair competition. A more expansive view is that the notion of design, and hence the nature of its protection, is a result of the socio-economic framework which sustains it. This is clear from the historical interplay between the concept of ‘design’ and economic factors. The various rationales for design protection indicate that a major impetus in introducing intellectual property protection for design is the belief that design plays a role in promoting and maintaining competition within a market economy. The historical study of the development of the design phenomenon underlines such rationales.*”

¹⁵³ No original: “*Avec l’art impliqué, les caractéristiques formelles se développent au fur et à mesure de l’élaboration du produit et répondent aux impératifs techniques et économiques qui auront été définis au préalable. En d’autres termes, le ‘designer’ intervient déjà au stade de la conception de l’objet, alors que lorsqu’on parle d’ornement ou d’art appliqué, on vise l’activité qui consiste à embellir, par une décoration extérieure, un objet fini ou préexistant.*”

- **o desenho industrial propriamente dito:** criação de formas que objetivam acrescentar um caráter estético e ornamental a um produto, mas que não possuem as características artísticas próprias das obras anteriores.

Assim, a partir do surgimento da Primeira Revolução Industrial, no séc. XIX, como consequência da Revolução Francesa e da extinção dos privilégios e das corporações de ofício, observa-se dois tipos de criações protegidas pelas legislações então em vigor: as criações voltadas para as artes, protegidas pela lei de direitos autorais, e as criações voltadas para a indústria, protegidas pela lei de propriedade industrial, com características distintas entre si e facilmente identificáveis: a primeira contribui com a cultura imaterial da sociedade, enquanto a segunda seria responsável por aumentar seu patrimônio material (Gontijo, 2014b).

Desta forma, não seria de todo absurdo se pensar em proteções ora independentes ora cumulativas para as criações resultantes do *design*: tanto como objetos de caráter puramente artístico, tanto como objetos de cunho industrial, ou como ambos, quando uma mesma obra pode buscar proteção por legislações distintas. Assim, segundo Perret (1987) e Otero Lastres (2008), podemos encontrar, nas diversas legislações estrangeiras que regem o tema, basicamente três formas de proteção:

a) o sistema de não-acumulação da proteção, onde não há uma sobreposição cumulativa entre a proteção intelectual e a proteção industrial para os objetos de *design*: se é uma obra artística, destinada por seu autor a essa finalidade, deve ser protegida por direito autoral; caso contrário, se sua finalidade é a de reprodução industrial, mesmo que haja algum caráter artístico em sua criação, esta deve ser protegida através da legislação de propriedade industrial;

b) o sistema de acumulação absoluta, baseado na “teoria da unidade da arte”¹⁵⁴, onde qualquer criação da forma de um objeto está protegida pelo direito de autor pelo simples fato de existir; se, além disso, também é solicitada para tal criação a proteção como desenho industrial, então esta recebe uma dupla proteção, através da propriedade intelectual e da propriedade industrial; e

c) o sistema da acumulação restrita, ou parcial, onde as obras artísticas estão protegidas unicamente pela propriedade intelectual, os objetos de *design* por sua legislação específica e as obras de arte aplicadas à indústria por ambas; nesta situação, apenas as obras

¹⁵⁴ “Ante la imposibilidad de encontrar un criterio que permita distinguir cuando una creación es una obra de arte y cuando no lo es, se proclama que ‘el arte es uno y todo es arte’”. (Otero Lastres, 2008, p. 228). Em tradução livre: “Diante da impossibilidade de encontrar um critério que permitisse distinguir quando uma criação é uma obra de arte e quando não o é, foi proclamado que ‘a arte é uma e tudo é arte’”.

de arte aplicadas podem ser duplamente protegidas, desde que se solicite sua proteção também por desenho industrial.

A esse respeito, Gama Cerqueira é da opinião de que

os defensores da unidade da arte e da proteção legal situam mal o problema, colocando-o fora de seus termos. Não se trata de separar a arte da indústria; o que importa é distingui-las. Os desenhos e modelos industriais realizam a síntese da arte e da indústria, que não se separam, mas também não se confundem. Se as artes industriais reclamam pela sua natureza artística; se seus produtos se caracterizam pela aplicação da arte à indústria, o que se traduz na expressão artes aplicadas, é claro que não se podem separar as duas ideias. Daí não se segue, porém, que não se deva distinguir a indústria da arte, que ambas se confundam num mesmo conceito. (Cerqueira, 2010, p. 204-205).

Deve-se atentar para o fato de que, se em um mesmo objeto de *design*, há partes que são protegidas por uma determinada legislação e partes por outra, não encontramos aí um sistema de acumulação da proteção, mas de proteções concorrentes. Da mesma forma, se cada uma das proteções (intelectual e industrial) não podem ser solicitadas simultaneamente para um mesmo objeto, mas consecutivamente, essa proteção também não é cumulativa, mas sucessiva (Otero Lastres, 2008). Ou seja,

[p]arece haver entre a propriedade artística e a Propriedade Industrial uma zona intermediária, onde se situam as criações que participam, ao mesmo tempo, da natureza das obras de arte e dos característicos das produções industriais, como se dá com os desenhos e modelos industriais, não se podendo saber, como dizem alguns escritores, onde finda a arte e começa a indústria. (Cerqueira, 2010, p. 37).

Esta é uma discussão importante, pois a definição do sistema de proteção impacta diretamente na natureza jurídica do desenho industrial e vai se traduzir em temas como a necessidade ou não da obrigatoriedade de um registro para o objeto da criação e a duração dessa proteção (Otero Lastres, 2008).

De todo modo, alguns fatores devem ser levados em consideração ao se buscar definir um determinado tipo de proteção para os objetos de *design*, tais como avaliar as diferenças entre a proteção das criações artísticas pelo direito autoral e a das destinadas à utilização industrial através da propriedade industrial (necessidade ou não de solicitação a algum órgão competente e os requisitos, duração e abrangência da proteção); efetuar uma justa avaliação dos interesses dos diversos setores (criador, fabricantes, consumidores), de modo que uns não recebam uma superproteção em detrimento dos demais; procurar valorizar o esforço do criador, assim como a relevância de sua criação para a sociedade; e, finalmente, adotar uma proteção que traga segurança jurídica para o sistema, onde todos os interessados saibam exatamente quais são as “regras do jogo” e quais os limites que podem ou não ser ultrapassados (Otero Lastres, 2008).

Cerqueira, novamente, vem contribuir com essa discussão ao afirmar que

[o] regime da livre concorrência, que estimula a produção, os progressos da civilização, o desenvolvimento das relações comerciais entre as nações, o incremento das artes decorativas, o extraordinário aperfeiçoamento das máquinas, novas condições e mais altos padrões de vida, o aumento das fortunas particulares e do poder aquisitivo das massas e tantos outros fatores econômicos e sociais concorreram poderosamente para a multiplicação e o progresso das indústrias artísticas, que logo adquiriram considerável importância, tornando necessária, assim, a intervenção da lei positiva para resguardar os grandes interesses em jogo e organizar a proteção jurídica dos desenhos e modelos industriais no campo da competição comercial e industrial. Daí provém o progresso da legislação especial dos desenhos e modelos e a sua importância na idade contemporânea. (Cerqueira, 2010, p. 200).

Mesmo diante de todo o exposto, ainda hoje a proteção ao desenho industrial, ou ao objeto resultante da atividade de *design*, ocupa um lugar indefinido perante suas congêneres, como bem afirma Denis Barbosa:

Nota-se que a proteção dos desenhos industriais é, em direito comparado, a mais polimorfa de todos os direitos de propriedade intelectual. Proteção por regime similar ao das patentes, pelo direito autoral, por formas mistas cumulativas, há de tudo nas várias legislações nacionais [...]. (Barbosa, 2003, p. 500).

E, neste mesmo diapasão, Otero Lastres prossegue:

Creio que não exagero em nada se afirmo que o Desenho Industrial é o direito de propriedade industrial mais complexo de todos. Entre outras razões, porque, ao contrário do que acontece com outras modalidades de propriedade industrial, esta figura ainda tem problemas não resolvidos tão importantes e básicos como a delimitação do bem protegido e a determinação do seu sistema de proteção.¹⁵⁵ (Otero Lastres, 2008, p. 218).

Tal situação encontra-se em vias de mudança, mesmo que em passos lentos, devido ao reconhecimento cada vez maior da necessidade e da importância de uma regulamentação clara, que traga segurança com relação à proteção do desenho industrial como um relevante direito de propriedade industrial. Este fato foi claramente expresso por um dos ex-diretores gerais da OMPI, à época de um colóquio realizado em 1987 em Paris:

Gostaria de sublinhar, em primeiro lugar, a oportunidade do vosso encontro, que surge no momento certo para contradizer um sentimento que por vezes podemos experimentar. Este sentimento é que a lei do *design* é, se assim posso dizer, o parente pobre da propriedade intelectual. Patentes, marcas registradas e direitos autorais ocupam um lugar central, especialmente em fóruns internacionais onde são discutidas questões de propriedade intelectual.¹⁵⁶ (Bogsch, 1987, p. 5).

Segundo ele, os projetos de *design* merecem destaque por sua importância econômica, já que conseguem integrar diversos setores produtivos da indústria ao comércio e ao

¹⁵⁵ 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 figura tiene todavía sin resolver problemas tan importantes y básicos como la delimitación del objeto protegido y la determinación de su sistema de protección.”.

¹⁵⁶ No original: “Je voudrais tout d’abord souligner l’opportunité de votre réunion-débat, qui vient à point nommé contredire un sentiment que l’on peut parfois éprouver. Ce sentiment, c’est que le droit des dessins et modèles est, si vous me permettez l’expression, le parent pauvre de la propriété intellectuelle. Les brevets, les marques, le droit d’auteur occupent le devant de la scène, surtout dans les enceintes internationales où l’on discute de problèmes de propriété intellectuelle.”.

consumidor final, uma vez que a forma e a aparência de um produto, por muitas vezes, ocupam um lugar de maior relevância do que suas características funcionais e técnicas (Bogsch, 1987).

Em sua própria definição, o desenho industrial ocupa um lugar central no campo da propriedade industrial “pois é por excelência o espaço onde a beleza e a utilidade se unem”¹⁵⁷ (Bogsch, 1987, p. 5), o que vai de encontro à definição atual de desenho industrial dada pela própria OMPI: “[n]o sentido jurídico, um desenho industrial constitui o aspecto ornamental ou estético de um artigo”¹⁵⁸.

Otero Lastres (1996), porém, já advertia que o *design*, para além de sua função de atribuir valores ornamentais e estéticos a um produto, estaria incorporando, cada vez mais, objetos com características essencialmente funcionais em seu escopo de atividades e que a própria definição de *design* carregaria, mesmo que implicitamente, a noção de “aperfeiçoamento funcional”, sem que, para isso, fosse necessário abandonar a noção de decoração ou ornamento:

Para realçar que hoje em dia a importância da função da forma de um objeto tem aumentado, não há razão para diminuir a importância do seu valor estético. Uma fusão íntima e intensa de ambos os aspectos pode ocorrer, sem que seja necessário subestimar a importância de um deles. Porque não estamos perante dois elementos antitéticos, ligados numa relação em que o aumento de um implica necessariamente a diminuição do outro: a “perfeição funcional” não tem necessariamente de ser alcançada através do sacrifício do carácter estético. Pelo contrário, estamos, na minha opinião, perante dois fatores perfeitamente compatíveis e complementares.¹⁵⁹ (Otero Lastres, 1996, p. 37).

Desta forma, a importância do *design* segue em crescimento, pois a quantidade e diversidade de produtos que o incorporam têm aumentado notavelmente: “agora há ‘*design*’ tanto nos objetos para os quais não há lugar para o aperfeiçoamento funcional como nos objetos nos quais, sim, existe esse aperfeiçoamento”¹⁶⁰ (Otero Lastres, 1996, p. 37-38).

¹⁵⁷ No original: “*puisqu’il s’agit par excellence du domaine où le beau et l’utile se rejoignent*”.

¹⁵⁸ No original: “*[i]n a legal sense, an industrial design constitutes the ornamental or aesthetic aspect of an article*”. Visto em: <https://www.wipo.int/designs/en/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

¹⁵⁹ No original: “*Para destacar que en la actualidad ha aumentado la importancia de la función de la forma de un objeto no hay por qué rebajar la importancia de su valor estético. Se puede producir una íntima e intensa fusión de ambos aspectos sin que haya que minusvalorar la importancia de uno de ellos. Porque no estamos ante dos elementos antitéticos, enlazados en una relación en la que el aumento de uno supone necesariamente la disminución del otro: el ‘perfeccionamiento funcional’ no tiene por qué conseguirse necesariamente sacrificando el carácter estético. Antes al contrario, estamos, en mi opinión, ante dos factores que son perfectamente compatibles y complementarios.*”.

¹⁶⁰ No original: “*ahora hay ‘diseño’ tanto en los objetos en los que no hay lugar para el perfeccionamiento funcional como en los objetos en los que sí existe este perfeccionamiento*”.

3 *DESIGN*: DO ORNAMENTAL AO PROJETUAL

A atividade projetual do *design* não se restringe à mera funcionalidade; ela engloba um processo de síntese criativa que busca harmonizar função, ergonomia, viabilidade técnica e apelo estético. É nesse processo que o *designer* concebe uma forma, uma configuração ou um padrão que, ao conferir uma aparência distintiva a um produto, pode vir a possuir características ornamentais.

Nesse sentido, o *design* atua como um motor gerador de ornamentalidade. O *designer*, ao abordar o desafio de dar forma a um novo produto, precisa estrategicamente criar soluções que não apenas atendam aos requisitos de uso, mas que também exibam uma estética suficientemente inovadora para se distinguir de *designs* preexistentes. A forma deve traduzir o resultado por uma escolha estética deliberada, e não uma consequência inevitável da função.

Desta forma, o *design* bem-sucedido, nesse contexto, é aquele que consegue sintetizar funcionalidade e ornamentalidade de tal forma que o resultado final é não apenas útil, mas também juridicamente passível de proteção.

3.1 DESENHO INDUSTRIAL OU *DESIGN*?

Por *design* subentende-se, comumente, a concepção de objetos para fabricação industrial, ou seja, produzidos de forma seriada por meio de máquinas. Tal definição, porém, apresenta alguns inconvenientes, pois coloca seu foco apenas na forma plástica externa do produto e limita a atividade do *designer* à produção industrial¹⁶¹, sem considerar toda a natureza do processo técnico-produtivo envolvido no desenvolvimento de um produto (Maldonado, 2009):

o *design* industrial não era entendido como uma actividade projectiva, que começou exclusivamente com a ideia apriorística sobre o valor estético (ou estético-funcional) da forma ou como uma actividade projectiva, cujas motivações se situam antes, e fora, do processo constitutivo da própria forma. (Maldonado, 2009, p. 13).

¹⁶¹ “[...] a definição considera, implicitamente, como ponto assente que todos os objectos não fabricados industrialmente não entram no âmbito do *design* industrial. Deste modo, pretende-se evitar, justamente, a confusão entre *design* industrial e artesanato, ou, pior ainda, entre *design* industrial e arte aplicada. Esta distinção teve importância decisiva na primeira fase de desenvolvimento do *design* industrial e [...] ainda hoje é considerada por alguns.”. (Maldonado, 2009, p. 11).

No Renascimento, o termo *design*, ou *disegno*, estaria associado a desenho, ou esboço, ao processo criativo que antecedia a criação de pinturas, esculturas e outras obras criativas. Uma vez que artistas e artesãos encontravam-se envolvidos no processo criativo de uma forma ou de outra, o *design* custou a distinguir-se de outras atividades já sedimentadas, como a pintura, a escultura e as artes em geral (Anca Stamate, 2017).

Rafael Cardoso (2000) chama a atenção para o fato de que o vocábulo *design*, termo de uso relativamente recente no Brasil como sinônimo de desenho industrial, teria se originado como um substantivo, que significaria ambigualmente tanto a noção de plano, desígnio e intenção, bem como a de configuração, arranjo e estrutura.

A origem mais remota da palavra está no latim *designare*, verbo que abrange ambos os sentidos, o de designar e o de desenhar. Percebe-se que, do ponto de vista etimológico, o termo já contém nas suas origens uma ambiguidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registrar/configurar/formar. (Cardoso, 2000, p. 16).

Flusser (2007) esclarece ainda que *design*, de acordo com a língua inglesa, pode ser classificado como um substantivo ou como um verbo.

Como substantivo significa, entre outras coisas, “propósito”, “plano”, “intenção”, “meta”, “esquema maligno”, “conspiração”, “forma”, “estrutura básica”, e todos esses e outros significados estão relacionados a “astúcia” e a “fraude”. Na situação de verbo - *to design* - significa, entre outras coisas, “tramar algo”, “simular”, “projetar”, “esquematizar”, “configurar”, “proceder de modo estratégico”. A palavra é de origem latina e contém em si o termo *signum*, que significa o mesmo que a palavra alemã *Zeichen* (“signo”, “desenho”). E tanto *signum* quanto *Zeichen* têm origem comum. Etimologicamente, a palavra *design* significa algo assim como de-signar (*ent-zeichnen*). [...]

A palavra *design* ocorre em um contexto de astúcias e fraudes. O *designer* é, portanto, um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas. (Flusser, 2007, p. 182-183).

De acordo com Bürdek (2006), o termo surgiu pela primeira vez no Dicionário Oxford, em 1588, traduzido como “um plano desenvolvido pelo homem ou um esquema que possa ser realizado; o primeiro projeto gráfico de uma obra de arte; um objeto das artes aplicadas ou que seja útil para a construção de outras obras” (Bürdek, 2006, p. 13-15).

A consolidação do termo viria apenas com a especialização e divisão do trabalho resultantes da Revolução Industrial, nos séculos XVIII e XIX, responsáveis por gerar uma situação caracterizada pela proliferação de objetos baratos e carentes de estética, o que seria determinante para gerar uma reação por parte da sociedade da época, tanto em nível prático quanto teórico e político (Anca Stamate, 2017).

Por isso, segundo Dorfles (1978), não se pode falar de desenho industrial com relação a objetos desenvolvidos em épocas anteriores à Revolução Industrial, devendo-se “fazer

coincidir o início do *design* industrial com o advento da máquina na produção de objectos projetados pelo homem” (Dorfles, 1978, p. 127), ainda que existam objetos fabricados em série e com o uso de primitivas máquinas desde a Antiguidade.

A definição de *design* como processo criativo, própria do período renascentista, fez com que este fosse identificado com as atividades artísticas; porém, a partir da Revolução Industrial, quando é incorporado em objetos fabricados em série, a atividade passou a ser reconhecida como indispensável às criações industriais (Anca Stamate, 2017).

Mais tarde, quando o *design* já não representa apenas um objeto criado através de um processo industrial, mas antes combina elementos funcionais com elementos artísticos que conferem valor acrescentado ao produto, a sua natureza não poderia ser classificada apenas como arte ou como produto industrial, e a sua natureza híbrida começa a ganhar destaque.¹⁶² (Anca Stamate, 2017, p. 33).

O *design* descende do artesanato e nasce a partir da industrialização, diferenciando-se da antiga atividade devido aos novos processos de fabricação então surgidos. Enquanto o artesão criava cada peça com sua individualidade, como *unicum*, o *designer* passa a desenvolver produtos voltados para a produção serializada (Cara, 2008). O *design* surge, portanto, como resposta metodológica e projetual aos novos meios de produção e às exigências da nascente sociedade industrial.

O desenho industrial concretiza formalmente as necessidades humanas. O homem sempre tomou decisões estéticas ao moldar as vasilhas em que cozinhava, ao desenhar os tecidos que vestia e, mais tarde, viria a se preocupar em relação à mobília, louça e outros objetos da civilização. Nesse sentido, o desenho industrial é tão antigo quanto as primeiras povoações.

Entretanto, quando o desenhista deixou de ser o fabricante e a revolução industrial tornou possível e necessária a multiplicação do desenho original, o desenvolvimento do artesanato foi então examinado, e a relação do homem para com os objetos, bem como sua utilidade, teve de ser reexaminada. (Black, 1963, p. 18-19).

Embora não seja possível definir com precisão o momento em que houve a mudança de um tipo de fabricação, em que um único artesão concebe e executa seus projetos, para outro em que há uma clara distinção entre projeto e fabricação, essencial para que se compreenda a atividade do *design*, pode-se verificar facilmente quando o termo *designer* passou a identificar de forma corrente o profissional do *design*:

O emprego da palavra permaneceu infrequente até o início do século 19, quando surgem primeiramente na Inglaterra e logo depois em outros países europeus um número considerável de trabalhadores que já se intitulavam *designers*, ligados principalmente mas não exclusivamente à confecção de padrões ornamentais na indústria têxtil. Esse período corresponde à generalização da divisão intensiva de trabalho, que é uma das características mais importantes da primeira Revolução Industrial, sugerindo que a necessidade de estabelecer o *design* como uma etapa

¹⁶² No original: “Más tarde, cuando el diseño ya no representa solo un objeto creado a través de un proceso industrial, sino que combina elementos funcionales con elementos artísticos que dan un valor añadido al producto, su naturaleza no se pudo calificar únicamente como arte o como producto industrial, y se empieza a poner de relieve su naturaleza híbrida”.

específica do processo produtivo e de encarregá-la a um trabalhador especializado faz parte da implantação de qualquer sistema industrial de fabricação. (Cardoso, 2000, p. 18).

Obviamente, as atividades inerentes ao *design* antecedem o aparecimento do *designer* como profissional, que surgiu de dentro do próprio sistema de produção: eram operários com conhecimento e habilidade suficientes sobre todo o processo, alçados a uma posição superior de controle e concepção de projetos. Com o passar do tempo, e a partir do surgimento das primeiras escolas de *design* no século XIX, essa figura transmutou-se de operário a profissional liberal, não mais atrelado ao processo produtivo de uma indústria específica, mas habilitado a desenvolver projetos de forma genérica, sendo capaz de aplicar-se nas mais diversas atividades produtivas (Cardoso, 2000).

Com o advento da Revolução Industrial, com grandes fábricas tomando paulatinamente o lugar de pequenas oficinas e com o uso crescente de projetos e modelos como base para a produção de produtos em série, a separação entre os processos de concepção e execução, este último transformado em uma série de etapas restritas e mecânicas, eliminou a necessidade de contratação de profissionais especializados: “[e]m vez de contratar muitos artesãos habilitados, bastava um bom *designer* para gerar o projeto, um bom gerente para supervisionar a produção e um grande número de operários sem qualificação nenhuma para executar as etapas [...]” (Cardoso, 2000, p. 28).

Durante o século XIX, o surgimento de uma classe burguesa na Europa e nos Estados Unidos fez com que se desenvolvesse uma clara noção de individualidade, na qual grupos e pessoas almejavam se diferenciar e expressar sua identidade através do consumo, fazendo com que muitos *designers* se destacassem desenvolvendo projetos para a produção industrial de objetos utilitários, a maioria de uso doméstico ou pessoal (Cardoso, 2000).

É na moradia da classe média; na intimidade do lar; nas mesas, estantes, gavetas e armários da burguesia grande e pequena que se encontra um dos primeiros focos históricos importantes para a personalização do *design*. [...] Egresso do seu anonimato na fábrica ou na oficina, surge nessa época uma nova figura do *designer* como profissional liberal: um homem (quase sempre) que compartilhava das mesmas origens e dos mesmos gostos de consumidores que buscavam nessas produções, mais do que uma simples qualidade construtiva, uma afirmação da sua identidade social. (Cardoso, 2000, p. 57).

O avanço na produção industrial e o surgimento das *School of Designs* (Escolas de *Design*), transformaram o significado do termo *design*, fazendo com que este fosse identificado com uma atividade específica e especializada, inserida no processo de desenvolvimento de novos produtos (Gontijo, 2014b). Ou seja, “na grande família das criações intelectuais, *l’enfant terrible* chamado *design* apresenta-se no limiar entre a técnica e

a estética, onde reside, numa nada convencional harmonia, a inovação, a vanguarda e o cuidado estético” (Gontijo, 2014b, p. 280).

E quem realmente lucrava com a crescente mecanização dos meios de produção, com o aumento da capacidade técnica de repetir padrões ou produzir peças com certa uniformidade e qualidade em grande escala, era o *designer*:

À medida que a produção se mecanizava em alguns setores, o valor monetário do projeto ia-se tornando ainda mais explícito. Na indústria têxtil, por exemplo, a impressão mecânica de tecidos significava que um padrão decorativo bem sucedido podia gerar lucros imensos para o fabricante, sem nenhum investimento adicional de mão de obra. O custo de gerar ou adquirir o padrão era único e as possibilidades de reprodução ilimitadas; não por acaso, este foi um dos primeiros setores em que se fez notável o emprego de *designers*. (Cardoso, 2000, p. 29).

Por outro lado, essa facilidade na reprodução mecanizada de padrões ou produtos gerou um novo problema, a cópia não autorizada: “[s]e o padrão/projeto não fosse exclusivo, a própria falta de intervenção do elemento artesanal possibilitava a qualquer outro fabricante produzir imitações perfeitas, tirando partido do *design* alheio” (Cardoso, 2000, p. 29).

Apenas em 1959, por ocasião do primeiro congresso do *International Council of Societies of Industrial Design*¹⁶³ (ICSID ou Conselho Internacional das Sociedades de Desenho Industrial), composto à época por 23 sociedades de 17 países, foi adotada a primeira definição acerca da atividade do *design*, focada, porém, no profissional que a exerceria:

Um desenhista industrial é aquele que, qualificado por treinamento, conhecimento técnico, experiência e sensibilidade visual, determina os materiais, mecanismos, forma, cor, acabamentos superficiais e decoração de objetos que são reproduzidos em quantidade por processos industriais. O desenhista industrial pode, em momentos diferentes, se preocupar com todos ou apenas alguns desses aspectos de um objeto produzido industrialmente.

O desenhista industrial também pode estar envolvido com problemas a respeito de embalagem, publicidade, exibição e marketing quando a resolução desses problemas exige apreciação visual, além de conhecimento técnico e experiência.

O *designer* para indústrias ou ofícios baseados em artesanato, onde processos manuais são usados para a produção, é considerado um desenhista industrial quando as obras produzidas a partir de seus desenhos ou modelos têm uma natureza comercial, são produzidas em lotes ou em quantidade, e não são trabalhos pessoais do artista artesão.¹⁶⁴ (WDO, s.d.).

¹⁶³ “A *World Design Organization* (WDO), anteriormente conhecida como *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID), é uma organização não governamental internacional que promove a profissão de desenho industrial e sua capacidade de gerar melhores produtos, sistemas, serviços, e experiências; melhores negócios e indústria; e, em última análise, um ambiente e uma sociedade melhores”. Fonte: <https://wdo.org/about/>, em tradução livre. Acesso em: 26 jun. 2024.

¹⁶⁴ No original: “An industrial designer is one who is qualified by training, technical knowledge, experience and visual sensibility to determine the materials, mechanisms, shape, colour, surface finishes and decoration of objects which are reproduced in quantity by industrial processes. The industrial designer may, at different times, be concerned with all or only some of these aspects of an industrially produced object. The industrial designer may also be concerned with the problems of packaging, advertising, exhibiting and marketing when the resolution of such problems requires visual appreciation in addition to technical knowledge and experience. The designer for craft based industries or trades, where hand processes are used for production, is deemed to be an industrial designer when the works which are produced to his drawings or models are of a commercial nature, are made in batches or otherwise in quantity, and are not personal works of the artist craftsman”.

Em 1963, o ICSID adquiriu o *status* de órgão consultivo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), com a qual atuou em uma série de projetos utilizando o desenho industrial em função da melhoria das condições humanas (WDO, s.d.). Durante essa década, seguiu revisando e aprimorando sua própria definição para a atividade do desenhista industrial:

A função de um desenhista industrial é dar tal forma a objetos e serviços que torne a condução da vida humana eficiente e satisfatória. A esfera de atividade de um desenhista industrial atualmente abrange praticamente todos os tipos de artefatos humanos, especialmente aqueles que são produzidos em massa e acionados mecanicamente.¹⁶⁵ (WDO, s.d.).

Nota-se uma mudança no foco desta definição, com relação à anterior. Enquanto a primeira era mais voltada ao profissional, esta última centra-se no produto de sua atividade, que deveria ser produzido de forma seriada, através de meios mecânicos, e proporcionar eficiência e satisfação a seus usuários. A eficiência pode aqui ser entendida como sinônimo de funcionalidade; satisfação, como o prazer estético sentido pelo usuário; e seriação, como proporcionar usabilidade ao maior número possível de usuários a partir da produção industrial, predominante à época, através de instrumentos mecanizados (Cara, 2008).

Nesse mesmo diapasão, o arquiteto e ex-diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Lúcio Grinover, vai definir o desenho industrial como “o planejamento Técnico-Formal do produto; isto é, o projeto de objetos destinado à produção em série, visando a qualidade dos mesmos, dentro das necessidades sociais, econômicas e culturais ditadas pela época e pela comunidade para a qual ele atua” (Grinover, 1964, p. 52).

Em 1969, uma nova definição de desenho industrial foi proposta para o ICSID pelo *designer* e professor argentino Tomás Maldonado, tendo sido adotada pelo Conselho em um de seus congressos internacionais:

O desenho industrial é uma atividade criativa cujo objetivo é determinar as qualidades formais de objetos produzidos pela indústria. Essas qualidades formais não são apenas as características externas, mas principalmente as relações estruturais e funcionais que convertem um sistema em uma unidade coerente, tanto do ponto de vista do produtor quanto do usuário. O desenho industrial se estende para abranger todos os aspectos do ambiente humano que são condicionados pela produção industrial.¹⁶⁶ (WDO, s.d.).

¹⁶⁵ No original: “The function of an industrial designer is to give such form to objects and services that they render the conduct of human life efficient and satisfying. The sphere of activity of an industrial designer at the present embraces practically every type of human artefact, especially those that are mass produced and mechanically actuated”.

¹⁶⁶ No original: “Industrial design is a creative activity whose aims is to determine the formal qualities of objects produced by industry. These formal qualities are not only the external features but are principally those structural and functional relationships which convert a system to a coherent unity both from the point of view of the producer and the user. Industrial design extends to embrace all the aspects of human environment, which are conditioned by industrial production”.

O próprio autor disserta sobre a definição por ele proposta, buscando oferecer uma melhor compreensão sobre o tema:

Também nesta definição – igualmente que à anterior – se admite que a função do desenho industrial consiste em projetar a forma de um produto. Mas há uma diferença fundamental com a orientação anteriormente descrita: aqui não se considera o desenho industrial como uma atividade projetual que parte exclusivamente de uma idéia *a priori* sobre o valor estético (ou estético-funcional) da forma, como uma atividade projetual cujas motivações se situam a parte e precedem o processo constitutivo da própria forma. [...] De acordo com esta definição, projetar a forma significa coordenar, integrar e articular todos aqueles fatores que, de uma maneira ou de outra, participam do processo constitutivo da forma do produto. E com isso se alude precisamente tanto aos fatores relativos ao uso, fruição e consumo individual ou social do produto (fatores funcionais, simbólicos ou culturais), como aos que se referem a sua produção [...].¹⁶⁷ (Maldonado, 1977, p. 13).

Desta forma, tal definição ainda poderia ser considerada válida, desde que se admita que a função de “coordenar, integrar e articular” os diversos fatores do processo produtivo está diretamente relacionada com a noção de que o *design*, ao contrário do que se imaginava, não é uma atividade autônoma: embora o *designer* tenha certa liberdade para atuar em um determinado projeto, este é elaborado e delineado a partir de um sistema pré-definido de prioridades (Maldonado, 2009). E, “[e]m última análise, é este sistema de prioridades que regula o *design* industrial” (Maldonado, 2009, p. 14).

Na mesma linha segue Bonsiepe, quando afirma que “[...] o desenho industrial para mim não é uma arte [...]. O desenho industrial é uma atividade humana *sui generis*, que pode ter filiações, afinidades, contatos, tanto com a Ciência quanto com a Arte, porém tem a sua própria essência” (Bonsiepe, 1983, p. 29). E Otero Lastres (2008), quando distingue entre o desenho industrial, as obras puramente artísticas e as obras de arte aplicadas à indústria.

Em 1979, o *International Design Center* de Berlim, quando de uma de suas exposições, apresenta uma abrangente descrição do que representaria um “bom *design*”:

- Bom design não se limita a uma técnica de empacotamento. Ele precisa expressar as particularidades de cada produto por meio de uma configuração própria.
- Ele deve tornar visível a função do produto, seu manejo, para ensejar uma clara leitura do usuário.
- Bom design deve tornar transparente o estado mais atual do desenvolvimento da técnica.

¹⁶⁷ No original: “También en esta definición - al igual que en la precedente - se admite que la función del diseño industrial consiste en proyectar la forma de un producto. Pero hay una diferencia fundamental con la orientación que se ha descrito antes: aquí el diseño industrial no se considera como una actividad proyectual que parte exclusivamente de una idea apriorística sobre el valor estético (o estético-funcional) de la forma, como una actividad proyectual cuyas motivaciones se sitúan aparte y preceden al proceso constitutivo de la propia forma. [...] De acuerdo con esta definición, proyectar la forma significa coordinar, integrar y articular todos aquellos factores que, de una manera o de otra, participan en el proceso constitutivo de la forma del producto. Y con ello se alude precisamente tanto a los factores relativos al uso, frucción y consumo individual o social del producto (factores funcionales, simbólicos o culturales), como a los que se refieren a su producción [...]”.

– Ele não deve se ater apenas ao produto em si, mas deve responder a questões do meio ambiente, da economia de energia, da reutilização, de duração e de ergonomia.

– O bom design deve fazer da relação do homem e do objeto o ponto de partida da configuração, especialmente nos aspectos da medicina do trabalho e da percepção. (Bürdek, 2006, p. 15).

No Brasil o termo *design* surge pela primeira vez quando da criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1962, inserido na denominação *design* industrial, que teria sido indevidamente traduzida para desenho industrial, subvertendo o conceito inicial de projeto trazido pelo *design* e substituindo-o por outro, cujo significado traduziria a ideia de representação gráfica (Gontijo, 2014a). Na opinião de Cara, o termo surge ainda na esteira de uma perspectiva nacional de desenvolvimento orientado à industrialização:

No processo industrial, a produção define-se a partir da concepção de um artefato a ser executado pelas máquinas e, num primeiro momento, objetivou-se definir o campo de atividades do profissional que deverá atuar na concepção do produto: o *designer*. O desconhecimento das técnicas de produção industrial e a complexidade do processo parecem inicialmente determinar à função aspectos relativos somente à atribuição de qualidades estéticas ao produto industrial. Posteriormente, reitera-se ao produto a necessidade de eficiência e satisfação ao usuário, o que definiria mais um passo para a construção das atividades relativas ao campo do desenho industrial. (Cara, 2008, p. 32).

Procurando resolver a dicotomia que se apresentava entre os termos *design* e desenho industrial para identificar a nascente atividade, Aloísio Magalhães, à época professor da ESDI, consultou o filólogo Antonio Houaiss na busca de uma solução: “[a] sugestão do acadêmico foi o termo **projética**, que jamais passou a integrar o vocabulário de alguém. Qual teria sido a derivação para indicar o profissional? **Projeticador**, **projeticista**?” (Niemeyer, 2007, p. 28, grifado no original).

No mesmo sentido, Joaquim Redig comenta sobre os problemas advindos com relação à uma imperfeita tradução para a palavra *design*: “Desenho Industrial não é *Industrial Design* porque Desenho não é *Design*. Enquanto Desenho é uma técnica de representação, *design* é uma atividade que usa esta técnica. Se Desenho indica um objeto, *design* indica um objetivo” (Redig, 1977, p. 11). Tal raciocínio é ainda acompanhado por João de Souza Leite:

Bater na tecla da definição de *Design* pode parecer meio anacrônico, mas no Brasil, de fato, nossa atividade apresenta um problema de origem. A sua nomeação na língua inglesa implica uma dessas duas possibilidades de leitura: ou considera-se *Design* como atividade projetual circunscrita às áreas já reconhecidas e consolidadas entre nós e em decorrência afastam-se algumas outras perspectivas interessantes ou aceita-se como intrínseco ao *design* o forte grau de abstração que a palavra adquire na língua inglesa e, deste modo, ampliam-se os horizontes profissionais da atividade mas também do alcance de sua inserção em nossa cultura. (Leite, 2001, p. 63).

Afinal, na transformação de um modelo industrial vigente para outro calcado na acumulação financeira, com maior ênfase no setor de serviços, o *design* passa a almejar à

construção de significados na criação de novos produtos, cuja aquisição não se limita mais às suas qualidades funcionais e estéticas, mas é atrelada a questões imateriais e a conteúdos intangíveis, que implicam em novos significados para o objeto (Cara, 2008).

De qualquer forma, a maioria das definições acerca do termo *design* concorda que este carrega tanto atributos materiais quanto conceitos intelectuais ou abstratos: “[t]rata-se portanto de uma atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos” (Cardoso, 2000, p. 16). Como, por exemplo, na definição dada por Gui Bonsiepe:

design é a atividade projetual, responsável pelas características estruturais, estético-formais e funcionais de um produto para fabricação em série. Consiste no domínio no qual se estrutura a interação entre usuário e produto, para facilitar ações efetivas. (Bonsiepe, 1989).

Ou por Dijon de Moraes, ao comparar poeticamente o *designer* a um

maestro de uma orquestra que, regendo e fazendo uso de diferentes músicos e instrumentos, consegue um resultado final equilibrado, com harmonia, beleza e técnica. (Moraes, 2008).

E, ainda, por Bernd Löbach, quando defende que *design* é

a concretização de uma ideia em forma de projetos ou modelos, mediante a construção e configuração, resultando em um produto industrial passível de produção em série. O *design* estaria então realizando o processo configurativo. (Löbach, 2001, p. 16).

É perceptível um nítido objetivo de buscar não identificar a atividade do *design* como sendo resumida a um simples ornamentador de produtos industrializados, o que faria com que esta fosse impedida de participar das etapas projetuais e produtivas em seu desenvolvimento, restando limitada apenas ao aspecto formal e ornamental dos mesmos (Cara, 2008).

Cabe aqui, portanto, diferenciar *design*, como atividade projetual ligada ao desenvolvimento de produtos, com a definição de desenho industrial dada pela legislação de proteção à propriedade industrial.

3.2 ACERCA DO ORNAMENTAL

De acordo com o dicionário Merriam Webster¹⁶⁸, ornamento, em seu sentido arcaico, possuía o significado de “um acessório útil”, vindo posteriormente a ser identificado como um substantivo que indica “algo que confere graça, beleza ou festividade”, “uma maneira ou qualidade que adorna”, “o ato de adornar ou ser adornado”. Como verbo, ornamentar

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www-merriam-webster-com>. Acesso em: 13 jul. 2025.

(fornecer ornamento) possui como significados adornar (“realçar algo belo em si mesmo”), decorar (“aliviar a simplicidade ou monotonia adicionando beleza de cor ou *design*”), embelezar (“muitas vezes enfatizando a adição de ornamentos supérfluos ou adventícios”) e enfeitar (“implica a adição de algo que contribui para alegria, esplendor ou ostentação”).

No dizer de Cerqueira, “[o]s desenhos e modelos industriais constituem **invenções de forma**, destinadas a produzir efeito meramente visual, o que os distingue das invenções propriamente ditas [...]” (Cerqueira, 2010, p. 213, grifado no original). Tais criações “visam a dar aos produtos e artigos industriais um aspecto novo que, além de distingui-los de outros semelhantes, os torne mais agradáveis à vista, já pela sua ornamentação, já pela forma que apresentam” (Cerqueira, 2010, p. 213).

E, segundo Pontes de Miranda:

No desenho ou modelo industrial, o que ressalta é a ornamentalidade, a exterioridade nova, a nova forma do objeto. Não está em causa a invenção, nem, sequer, o modelo de utilidade. Mais se atende ao gosto, à forma, à cor, ou à figura, que o satisfaça, do que à utilização. Mais se está na dimensão da arte do que na dimensão da economia. Em relação à invenção, mais longe se está do que é ciência e mais perto do que é criação artística. (Miranda, 2012, p. 607).

Assim, “[c]onquanto criados com intuítos artísticos ou estéticos, o que principalmente distingue os desenhos e modelos industriais é o seu caráter **ornamental**, que reputamos essencial ao seu conceito doutrinário” (Cerqueira, 2010, p. 213, grifado no original).

Tal critério encontra amparo nas distintas legislações brasileiras de proteção ao desenho industrial, definindo a ornamentalidade como um dos requisitos essenciais e necessários para dita proteção, distinguindo-se os desenhos e modelos industriais também por seu caráter acessório e supérfluo, ambos com a mesma finalidade de ornamentar os objetos aos quais se destinam (Cerqueira, 2010).

Em que pese o fato de que a legislação brasileira de proteção ao desenho industrial, em todas as suas distintas versões, citar expressamente a exigência do critério de ornamentalidade para o objeto da proteção, tal não coaduna com a própria atividade do *design* ou com a definição “acadêmica” de *design* dada por Maldonado, como já apresentado, pois ignora todo um processo criativo, colocando foco apenas em seu resultado final, e desde que este constitua “a forma plástica ornamental de um objeto ou o conjunto ornamental de linhas e cores que possa ser aplicado a um produto” (Brasil, 1996e).

Nesse diapasão, Brandão afirma que “[o] *design*, como qualquer representação humana do ato de criar, é contextual – baseia-se em referências sociais, antropológicas, econômicas e tecnológicas do seu tempo de criação” (Brandão, 1993, p. 66). Afirmar ainda

que a proteção do desenho industrial por um registro é mais adequada que por uma patente, dado que é necessário um mecanismo mais ágil de proteção aos objetos de *design*, o que seria impossível caso ainda estivesse sob a denominação das patentes (Brandão, 1993).

Mas a autora alerta para um “detalhe” inserido na legislação nacional de proteção ao desenho industrial para o qual os usuários do sistema, principalmente os *designers*, devem estar atentos. Fazendo referência ao art. 95 da LPI, afirma: “[s]ó é preciso que os usuários desses registros reconheçam no texto da lei a abrangência de seus projetos – e uma palavra é, atualmente, o entrave desse processo” (Brandão, 1993, p. 66): ornamental. “Mas *design* não é ornamento, adorno ou floreio de estilo. Sua própria história confunde-se com o modernismo, movimento antítese do ornamento” (Brandão, 1993, p. 66). Para justificar sua posição, afirma:

Quando em 1851, a Inglaterra organizou no Palácio de Cristal a primeira exposição internacional de produtos industrializados – que em sua maioria seguiam os mesmos princípios formais dos objetos artesanais em uso no início da produção mecânica, sem a excelência do acabamento manual – resultou no desastre chamado “A Exposição dos Horrores”. [...] a discussão passou a ser uma só: O desenho dos produtos para produção mecânica precisava se adequar a esse meio – despir-se dos ornamentos tão enfatizados na produção artesanal. (Brandão, 1993, p. 66).

Desde sua gênese, os projetos de *design* foram norteados por uma sentença: “a forma segue a função”. Com o advento de uma crise econômica mundial e o surgimento de um novo paradigma para os objetos de uso cotidiano, o *styling*, sua estética passou a ser utilizada como ferramenta de geração de necessidades e insatisfação (Brandão, 1993). Assim, “[a] inovação estética ou o ornamento puro simula um valor de uso, evoca um sentido de inovação, desvalorizando subjetivamente o produto anterior” (Brandão, 1993, p. 66).

Com o avanço da tecnologia, a antiga dicotomia entre funcionalismo e *styling* não tem mais lugar. O que se percebe hoje é a necessidade de se pensar o desenvolvimento de um produto da forma mais abrangente possível, considerando-se os diversos fatores que influenciam no resultado final do produto: ergonômicos, tecnológicos, econômicos e ecológicos, buscando compensar os investimentos necessários em produção e comercialização (Brandão, 1993).

Na mesma direção caminha Newton Silveira (2012), quando afirma que o desenho industrial não deveria ser reduzido ao seu caráter meramente ornamental, mas abranger também suas formas utilitárias e funcionais. E Cerdá, quando declara que:

[a]s principais notas do conceito de *design* como entidade intangível consistem na proteção da aparência que deriva de uma série de elementos [...] que ocorrem separadamente ou em conjunto e dotam o objeto ao qual são incorporados de valor

estético, entendido em sentido amplo. Não há obrigação de que a forma contenha um valor ornamental em si.¹⁶⁹ (Cerdá, 2015, p. 11-12).

Desta maneira, a ênfase no caráter ornamental disposta nas leis brasileiras de propriedade industrial para a proteção de desenhos industriais, presente desde sua gênese, é anacrônica e conflitante com a própria característica da atividade do *design* e com a definição de projeto como etapa e condição necessárias para o desenvolvimento de novos produtos.

3.2.1 O ornamental em contraponto ao funcional

O termo “função” carrega o peso de ser um dos mais polêmicos no campo do *design*, pela antítese à decoração em excesso que vigorava no século XIX. Para alguns profissionais, a arquitetura e o *design* clássicos sempre foram fonte de inspiração e, desprovidas de decoração, “poderiam contribuir com formas sóbrias e geométricas, características desejáveis em contraste com o repertório inebriante de estilos típico do século XIX, que sofreu influência indiscriminada de todas as culturas da história” (Heskett, 2008, p. 34).

Essa tendência de negação ao ornamento chegou ao extremo com o desenvolvimento de produtos com formas completamente geométricas e abstratas, alegando-se que seriam mais adequados ao processo de produção industrial seriada e padronizada. Mas, ao contrário do que se alegava, as técnicas de produção industrial eram capazes de produzir formas complexas e decoradas, o que, em determinadas situações, representavam uma vantagem (Heskett, 2008).

Na década de 1930, por exemplo, na fabricação de revestimentos plásticos para rádios, o trabalho de prensagem era tão pesado que ficava difícil produzi-los em formato simples, como o de uma caixa. O problema era que, durante a prensagem, poderiam aparecer marcas causadas pela intensa pressão aplicada, e isso estragava superfícies grandes e lisas. Portanto, era melhor lançar mão de artifícios que evitassem áreas planas amplas, colocando, por exemplo, desníveis nas superfícies a serem trabalhadas ou fazendo nelas pontilhados ou hachuras. A defesa da forma despojada e geométrica era, na verdade, mais compreensível como ideologia do papel do *design* na sociedade industrial do que como reflexo de quaisquer características inerentes aos métodos de produção. A forma geométrica, em vez de ser a mais conveniente na prática, era, ao contrário, uma poderosa metáfora de como as formas deviam ser numa época mecanizada. (Heskett, 2008, p. 35).

Uma discussão em busca de uma definição mais abrangente de função, que não se resume apenas em questões de material ou formas, deve abranger dois conceitos essenciais,

¹⁶⁹ No original: “[l]as notas principales del concepto de diseño como entidad inmaterial consisten en la protección de la apariencia que deriva de una serie de elementos [...] que concurren aislada o conjuntamente y dotan al objeto a que se incorporan de valor estético entendido en sentido amplio. No hay obligación de que la forma contenga un valor ornamental por sí misma”.

intrínsecos à noção de funcionalidade: utilidade e significado (Heskett, 2008). A utilidade “pode ser definida como a qualidade de adequação do uso. Isso diz respeito à maneira como as coisas funcionam e ao grau em que o *design* cumpre finalidades práticas e fornece habilitações e capacidades (e as consequências de quando não o faz)” (Heskett, 2008, p. 35).

Um exemplo simples é uma faca de cozinha profissional usada no preparo de alimentos: sua principal utilidade é cortar. Para que ela funcione direito, a lâmina precisa ter as qualidades materiais necessárias que permitam um fio duradouro e estabilidade no uso. (Uma lâmina muito fina perde a estabilidade quando pressionada, o que não apenas compromete o resultado como é extremamente perigoso). O uso adequado também exige que o cabo da faca se ajuste confortavelmente à mão para que seja segura com facilidade e firmeza. Nesse particular, a utilidade tem a ver principalmente com eficiência, e deriva de fatores tecnológicos e materiais. (Heskett, 2008, p. 35-36).

O significado, por outro lado, visto desde uma concepção a partir do *design*, explica “como as formas podem assumir sentido próprio de acordo com a maneira como são usadas, ou os papéis e valores a elas atribuídos, não raro se tornando símbolos ou ícones consistentes dos costumes e hábitos” (Heskett, 2008, p. 36). Ao contrário do significado atribuído à utilidade, o significado relaciona-se com expressão e sentido (Heskett, 2008).

Heskett (2008) exemplifica a distinção entre utilidade e significado no *design* por meio da análise de dois tipos de palitos de dente (Figura 24). O primeiro, da empresa norueguesa Jordan, é uma haste dental de menos de cinco centímetros, com *design* projetado para máxima eficácia na higiene bucal, evidenciando sua utilidade. O segundo, um palito de dente japonês tradicional, embora possua uma ponta funcional, apresenta uma extremidade chanfrada com ranhuras que, aparentemente decorativas, revelam um significado cultural profundo: essa característica permite que a ponta chanfrada seja quebrada e sirva como apoio à outra extremidade para apoiar os *hashis*, evitando seu contato com a superfície da mesa durante as refeições, em conformidade com a etiqueta japonesa. Esse contraste ilustra como objetos utilitários podem incorporar simultaneamente valores práticos e simbólicos, reforçando a interdependência entre função e significado no *design*.

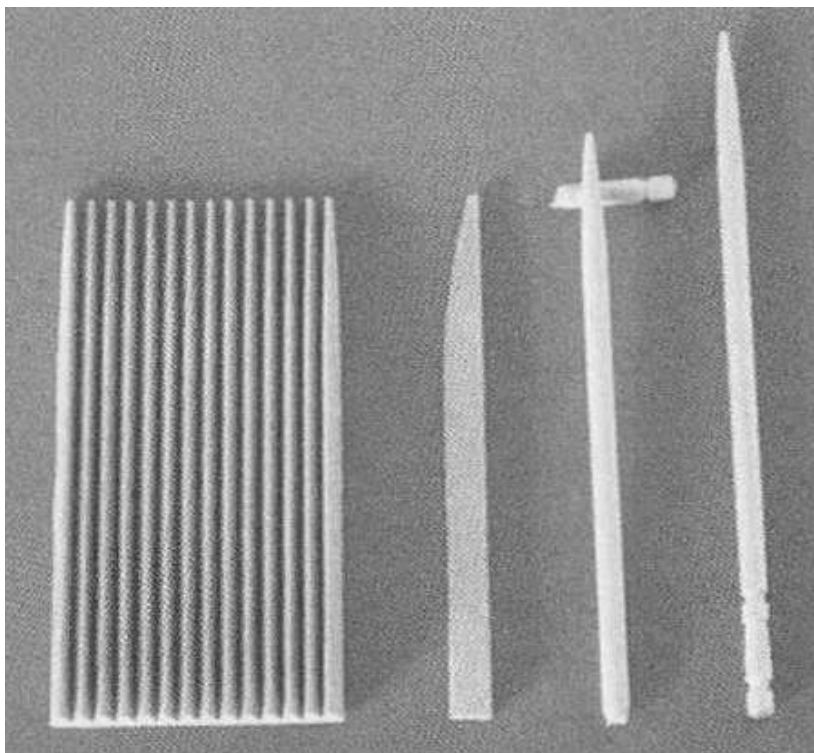


Figura 24 - À esq.: palitos de dente Jordan (mostrados em cartucho e separadamente).
À dir.: palitos de dente japoneses (um deles já com a ponta quebrada servindo de apoio).
Fonte: Heskett (2008).

Em síntese, a função no *design* não se limita ao seu propósito prático e eficiente, mas se expande para abarcar valores, expressões e simbolismos que um objeto pode carregar. Assim, uma compreensão completa da função precisa reconhecer a interdependência entre o que um objeto faz (sua utilidade) e o que ele representa (seu significado), conceitos intrínsecos ao próprio objeto (Heskett, 2008).

Por outro lado, o art. 100, II da LPI define que não é registrável como desenho industrial “a forma necessária comum ou vulgar do objeto ou, ainda, aquela determinada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais” (Brasil, 1996e).

Uma característica quase universal nas distintas legislações estrangeiras de proteção ao desenho industrial é “excluir literalmente de seu campo todas as funcionalidades efetivas ou potenciais relativas ao *corpus mechanicum*”¹⁷⁰ (Barbosa, 2014, p. 325), reduzindo-se a objetos de caráter puramente ornamental e limitando sua proteção à nova forma desenvolvida para um

¹⁷⁰ “*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 becomes the property of whoever has bought the material object in which the work has been reproduced or expressed.*”. (Pozzo, 2006, p. 12). Em tradução livre: “O *corpus mysticum*, a obra considerada um bem imaterial, permanece propriedade do autor em nome do direito original de sua criação. O *corpus mechanicum* consiste nos exemplares do livro ou da obra de arte. Torna-se propriedade de quem comprou o objeto material no qual a obra foi reproduzida ou expressa.”.

determinado produto, sem se ater a qualquer consideração acerca de sua utilidade ou funcionalidade (Barbosa, 2014).

O contraponto entre ornamentalidade e funcionalidade vem a reboque da necessidade de se diferenciar os dispositivos legais de proteção à propriedade industrial, a saber, a patente de modelo de utilidade e o registro de desenho industrial, ambos podendo ser classificadas, no dizer de Newton Silveira (2012) e Otero Lastres (1977), como “criações de forma”.

Nesse sentido, é patenteável como modelo de utilidade “o objeto de uso prático, ou parte deste, suscetível de aplicação industrial, que apresente nova forma ou disposição, envolvendo ato inventivo, que resulte em melhoria funcional no seu uso ou em sua fabricação” (Brasil, 1996e).

Os modelos de utilidade visam melhorar o uso ou utilidade dos produtos, dotando-os de maior eficiência ou comodidade na sua utilização, por meio de nova configuração. [...]

Já os modelos e desenhos industriais [...] se reduzem a objetos de caráter meramente ornamental [...]. 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. (Silveira, 2012, p. 69-70).

Enquanto o modelo de utilidade protege uma melhoria funcional desenvolvida para um objeto ou produto já existente, o desenho industrial virá a proteger as novas configurações nas formas de tais objetos ou produtos. Sem olvidar da alternativa de uma possível proteção por patente de invenção, caso alguma nova tecnologia ou uma nova solução técnica esteja envolvida no processo e que não seja resultado apenas de um aperfeiçoamento da forma, visando proporcionar alguma melhoria funcional.

A vedação legal ao registro por desenho industrial da forma tecnicamente necessária de um objeto implica na possibilidade de proteção apenas às “formas livres”: “[a]penas o que não é determinado pelas características funcionais do objeto pode ser tido como ornamental, e assim suscetível de proteção como desenho industrial” (Barbosa, 2003, p. 505).

Assim, a forma necessária, em oposição à forma utilitária do objeto, seria “a única possível para o fim de se atingir o efeito técnico pretendido” (Silveira, 2012, p. 125):

a forma tecnicamente necessária de um objeto é aquela que se acha indissoluvelmente ligada à sua função técnica, de modo que outra forma não possa atender à mesma finalidade. Assim, o que importa não é que a forma represente utilidade apenas, mas que tal efeito técnico só possa ser obtido por meio daquela determinada forma. (Silveira, 2012, p. 127).

Tal assertiva é complementada por Denis Barbosa, quando este afirma que

[a] vedação de registro da forma necessária, comum ou vulgar do objeto indica, aparentemente, mais uma vez o requisito de novidade ou, talvez, o de originalidade. A forma necessária, comum ou vulgar já estará no estado da técnica, ou carecerá da distintividade própria à proteção. Não há, aí, requisito novo para a 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. (Barbosa, 2003, p. 505).

E justificada por Lence Reija:

Do ponto de vista da técnica legislativa, justifica-se pela necessidade de separar o direito dos desenhos e modelos de outros setores da propriedade industrial, como o direito das patentes ou do modelo de utilidade. Do ponto de vista da livre concorrência, esta exclusão justifica-se pela necessidade de evitar, através da legislação sobre desenhos, a concessão de monopólio a um produto genérico.¹⁷¹ (Lence Reija, 1998, p. 284).

Para determinar se a forma de um dado objeto constitui uma forma necessária ou ditada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais, Otero Lastres (1977) apresenta três critérios propostos pela doutrina francesa com vistas a verificar “se existe ou não uma união indissociável entre a forma e os elementos que produzem o resultado técnico correspondente”¹⁷² (Otero Lastres, 1977, p. 350), a saber:

- **o critério da multiplicidade das formas:** quando um determinado objeto pode assumir uma variedade de formas possível sem deixar de produzir o mesmo resultado técnico; neste caso, tais formas não se encontram associadas ao resultado técnico obtido, não sendo, portanto, formas necessárias ao objeto;
- **o critério da incidência da variação da forma de um objeto sobre o resultado por ele produzido:** se a forma foi concebida em função de seu caráter utilitário, ao se modificar a forma, modifica-se também o resultado técnico obtido; se a forma, ao contrário, é criada a partir de uma destinação puramente ornamental, ao se alterar a forma não haverá modificação na função desempenhada por ela; novamente, a forma e o resultado técnico obtido por ela não estão interligados;
- **o critério dos contornos:** este critério não busca aferir se forma e função utilitária de um objeto são ou não dissociáveis, mas limita-se a determinar se a forma de um objeto é determinada pela função técnica desempenhada; segundo este critério, devem ser observadas a configuração e a correspondente criação da forma, a fim de se verificar se algum efeito técnico é produzido; se for o caso, se a forma do objeto trazer alguma vantagem técnica, forma e função são indissociáveis.

Lence Reija (1998), em complemento a Otero Lastres, agrega ainda mais dois critérios para determinar se uma determinada forma é necessária ou técnico-funcional:

¹⁷¹ No original: “Desde el punto de vista de la técnica legislativa, se justifica por la necesidad de separar el derecho del diseño de otros sectores de la propiedad industrial, como el derecho de patentes o de modelos de utilidad. Desde el punto de vista de la libre competencia, esta exclusión se justifica por la necesidad de impedir que, mediante el derecho del diseño, pueda concederse un monopolio a un producto genérico”.

¹⁷² No original: “si existe o no una unión inseparable entre la forma y los elementos que producen el correspondiente resultado técnico”.

- **critério das adições ou embelezamento:** pode haver certa falta de liberdade do *designer* em desenvolver o projeto de um determinado produto, haja vista ter que respeitar uma determinada forma (a “forma básica”) para que este cumpra com a funcionalidade esperada, o que limita sua criatividade; essa “forma básica” seria o ponto de partida do *designer* e, quando é possível aferir alguma adição ou embelezamento a essa forma, de tal modo que “[s]e estes acréscimos ou embelezamentos se fundem com a forma básica a tal ponto que é impossível determinar onde cada um começa, não se pode dizer que o *design* é determinado apenas pela finalidade técnica procurada”¹⁷³ (Lence Reija, 1998, p. 288).
- **o critério da intenção do *designer*:** a afirmação de que um objeto possui sua forma ditada pela função deve “ser interpretada no sentido de que não era possível ter escolhido outro *design* para que o produto pudesse cumprir a sua função”¹⁷⁴ (Lence Reija, 1998, p. 289): outra forma para o produto seria impossível; por outro lado, um objeto pode possuir sua forma ditada pela função por exclusiva decisão do *designer* que, podendo optar por várias outras formas possíveis para desempenhar a mesma função, decidiu pela essencialmente ditada pela função, “[o]u seja, o teste decisivo é a intenção do *designer*”¹⁷⁵ (Lence Reija, 1998, p. 289).

A análise da interface entre os elementos estéticos e funcionais em um desenho industrial revela-se complexa: “[o]s desenhos podem até ser essencialmente estéticos, mas porque se aplicam a produtos industriais, não há como abstrair completamente a sua funcionalidade. Os desenhos têm múltiplas funções [...], [m]as, ainda assim, continuam sendo desenhos.” (Carvalho, 2017, p. 513).

Além disso, os desenhos industriais não se limitam a apenas conferir uma impressão estética por meio da ornamentação de linhas e cores aplicada à configuração externa dos objetos. Eles podem também influenciar significativamente a redução ou modificação dos materiais empregados em sua fabricação, bem como a otimização de seu modo de utilização. Assim, “a linha que separa os desenhos que são essencialmente determinados por considerações técnicas daqueles que não são é muito tênue” (Carvalho, 2017, p. 513).

Contudo, em jurisdições onde tal diferenciação é necessária para distinguir entre a proteção conferida por patentes e modelos de utilidade, de um lado, e por desenhos

¹⁷³ No original: “[s]i estas adiciones o embellecimientos se confunden con la forma básica hasta el punto de que resulte imposible determinar dónde empieza cada una, no podrá afirmarse que el diseño está determinado únicamente por la finalidad técnica perseguida”.

¹⁷⁴ No original: “ser interpretada en el sentido de que no era posible haber elegido otro diseño para que el producto pudiera cumplir su función”.

¹⁷⁵ No original: “[e]s decir, la prueba decisiva es la intención del diseñador”.

industriais, de outro, a separação entre as características estética e funcional acaba por fundamentar-se de forma arbitrária (Carvalho, 2017).

Desse modo, se um objeto pode ser concebido para operar independentemente de sua configuração formal, o desenho industrial correspondente é classificado como possuindo características essencialmente estéticas: “[e]ssa forma é considerada arbitrária em relação à função do objeto” (Carvalho, 2017, p. 513). Por outro lado, se uma alteração na configuração ou forma do objeto resultar em uma modificação de seu funcionamento, então sua forma é considerada essencialmente funcional, pois não seria arbitrária (Carvalho, 2017).

3.3 PARA ALÉM DO ORNAMENTO: O *DESIGN* COMO ATIVIDADE PROJETUAL

Nomeada pretensiosamente de *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, ou Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações (Figura 25), a primeira feira internacional foi realizada em 1851 no *Crystal Palace* (Figura 26), em Hyde Park, Londres (Santos, 2013), inaugurada pela própria rainha Vitória (Figura 27), rompendo com uma tradição mercantilista de isolamento comercial e representando um marco na formação de um novo sistema econômico internacionalizado (Cardoso, 2000).



Figura 25 - O interior da Grande Exposição de 1851.
Fonte: <https://tinyurl.com/Kat-Devitt>. Acesso em: 28 ago. 2024.



Figura 26 - O *Crystal Palace* de Londres.
 Fonte: <https://tinyurl.com/e-cultura>. Acesso em: 28 ago. 2024.



Figura 27 - Cerimônia de inauguração da primeira Exposição Universal.
 Fonte: <https://tinyurl.com/Realidades-Urbanas>. Acesso em: 28 ago. 2024.

Diversas mercadorias foram produzidas especialmente para a Exposição, caracterizadas pela singularidade e exuberância de suas formas (Figura 28). Assim como na produção artesanal, representavam a diversidade em contraste com a uniformidade típica da produção seriada, provocando mudanças sensíveis na produção industrial: “[g]radativamente, o foco da produção transfere-se da função para a forma do produto. Concentra-se na aparência exigida pela superexposição. A espetacularização dos produtos se soma à pompa das feiras” (Batista e Péret, 2004, p. 2).



Figura 28 - Joias produzidas com opalas e brilhantes por joalheiros londrinos.
Fonte: Leitão (1994).

A Exposição Universal de Londres transformou-se em uma grande mostra da produção de novos atores inseridos no processo produtivo, dando início ao processo de diferenciação da produção massificada e resultando em um produto mais sofisticado, destinado ao consumo de poucos (Batista e Péret, 2004).

A produção industrial desenvolve-se em consonância com iniciativas que fornecem visibilidade aos produtos. Contudo, não despreza o desenvolvimento de cultura sedimentada nas técnicas de produção. A difusão dos produtos alcançada pelas feiras beneficia a produção industrial e novos especialistas. Entre eles artesãos e novos projetistas de produtos. Em seus primórdios, o Desenho Industrial beneficia-se dessas iniciativas. A Feira de Londres, de 1851, será uma grande mostra da produção industrial e desses novos artífices. [...]

Ilustra a proficiência e a discrepância da técnica no processo de transição da cultura material. A indústria, legatária da tradição artesanal, ainda não conseguira filtrar seus excessos. A falta de sobriedade manifestava-se na profusão de estilos, na tentativa de demonstrar que a máquina poderia se equiparar à mão humana. As discrepâncias da forma avultam num espetáculo majestoso, no qual a estatuária parnasiana será exposta ao lado de objetos utilitários. O ecletismo das formas se consubstanciará em anarquia estilística, objeto da crítica de sucedâneos. (Batista, 2004, p. 208).

Os produtos expostos eram caracterizados pelo forte viés ornamental em suas formas, para mais além das funções desempenhadas, e significava a superação da produção artesanal

pela mecanizada, que procurava manter o mesmo padrão da anterior, mesmo considerando-se questões como a otimização de maquinário, materiais e forma desses produtos (Batista e Péret, 2004). Porém, segundo Maldonado (2009):

A esta exposição tem sido sempre atribuído um papel relevante em todas as histórias do *design* industrial até agora escritas. Não pelo “belo *design*” dos objetos aí expostos, mas sim [...] pelo seu atroz mau gosto. Por outras palavras, a *Great Exhibition* foi importante na medida em que contribuiu para nos tornar conscientes da degradação estética dos objectos, naquele preciso momento histórico. (Maldonado, 2009, p. 27).

Argumentava-se que a máquina havia usurpado o controle que o artesão possuía sobre a forma do produto final, separando a responsabilidade por conformar a aparência do produto da tarefa de fabricá-lo, com a consequente perda de qualidade (Forty, 2007). Apesar disso, “as máquinas não podiam ser a causa de tão denegrida especialização no trabalho de *design*, que já estava estabelecida muito antes do desenvolvimento da produção mecanizada” (Forty, 2007, p. 63).

Essa ideia era tão forte que um dos principais objetivos da Grande Exposição de 1851 foi demonstrar a verdade: [...] produtos feitos à máquina ao lado dos artigos feitos à mão da Índia e do Oriente, de tal modo que a simplicidade e superioridade do *design* destes últimos estariam lá para todos verem. (Forty, 2007, p. 63).

A nova estética, introduzida pela máquina, começou a suscitar polêmicos debates a respeito dos limites no uso da ornamentação dos objetos produzidos industrialmente, uma vez que “colunas gregas dóricas, com frisos, triglifos e métopas, de fato eram incorporadas não só no desenho de mobiliário, mas também em componentes industriais”¹⁷⁶ (Oliveira, 2010, p. 98), “[e] esta barbárie de modo nenhum era exclusiva da Inglaterra; as outras nações expositoras foram igualmente férteis em atrocidades” (Pevsner, 1995, p. 28).

A máquina não se limitava a acabar com o bom gosto nos produtos industriais [...]. E isto faz com que nos sintamos particularmente indignados diante de pratarias como bules, taças e jarros feitos à mão [Figura 29]. Por que razão nenhum artesão do século XVIII teria sido capaz de criar coisas tão exageradas? Com certeza isto é um contraste autêntico, e não apenas uma ficção da nossa geração. Há uma monstruosa insensibilidade do artista em relação às formas, aos materiais, aos padrões decorativos. (Pevsner, 1995, p. 30).

¹⁷⁶ Frisos, triglifos e métopas são elementos arquitetônicos da ordem dórica, que se destacam na decoração de templos gregos antigos. O friso é uma faixa horizontal que acompanha a arquitrave, e nele se alternam triglifos e métopas. Os triglifos são blocos verticais com três ranhuras, enquanto as métopas são espaços retangulares entre os triglifos, que podem ser decorados com relevos. Fontes: <https://www.britannica.com/technology/frieze-architecture> e <https://quatr.us/greeks/what-are-triglyphs-and-metopes.htm>. Acesso em: 17 jul. 2025.



Figura 29 - Objetos de prata expostos na Grande Exposição (1851).
Fonte: Pevsner (1995).

A essa estética correspondia a produção industrial de meados do século XIX, cuja apreciação limitava-se aos objetos que traduzissem algum tipo de elegância e refinamento formal, com o esperado equilíbrio dos elementos ornamentais em sua composição. A junção, por vezes forçada, entre indústria e arte terminava por resultar em objetos inusitados (Oliveira, 2010).

A predominância de traços ornamentais nos produtos expostos não deixa margens a dúvidas quanto ao esmero da produção industrial. A indústria superava mecanicamente a produção artesanal. Fazia crer que os novos padrões estéticos não ficariam aquém da produção artesanal. Preservando a opulência das elites que usufruíam desses bens manufaturados. A reprodução de padrões artesanais é notória. Em que pesem preocupações com o melhor aproveitamento de tecnologias, de máquinas, de materiais e do formato de alguns produtos, é predominante o vazo ornamental. Subsiste a tentativa de legitimação da produção mecânica decalcando procedimentos extraídos da cultura artesanal. A exuberância das formas dos produtos converte-se em signo de poder e de prestígio. A exuberância degenera-se em discrepância formal. Essa metamorfose será objeto da atenção de projetistas que reclamam a funcionalidade das artes e da produção industrial. O crivo crítico desses projetistas suscitará questões relevantes. Provocará reflexões no campo da engenharia e da arquitetura. Ensejará o debate sobre o papel de um novo projetista especializado em produtos industriais. Nesse quadro, despontam proto-desenhistas industriais. (Batista, 2004, p. 209).

A esses novos futuros desenhistas industriais caberia a função de decidir o dilema das discrepâncias na forma dos produtos industrializados: “[a]os projetistas caberia decidir pela simplificação ou exasperação formal” (Batista, 2004, p. 209).

Em paralelo, com as mudanças sociais e econômicas trazidas pela Revolução Industrial, e a partir do surgimento de uma divisão do trabalho que gradualmente eliminava a

unidade produtiva conduzida por um só profissional, “as artes gráficas passaram a desempenhar um papel importante na comercialização da produção fabril” (Meggs e Purvis, 2009, p. 175).

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. A natureza das informações visuais foi profundamente alterada. (Meggs e Purvis, 2009, p. 175).

Novos projetos tipográficos foram criados, transformando o papel social desempenhado pela comunicação até então, que limitava-se à disseminação de informações através de livros e folhetos, e passando a atender às demandas de uma sociedade cada vez mais industrializada (Meggs e Purvis, 2009).

Maior escala, mais impacto visual e novos caracteres acessíveis e expressivos eram necessários, e a tipografia de livros, que lentamente evoluía da caligrafia, não atendia a essas necessidades. Não era mais suficiente que as letras do alfabeto funcionassem apenas como símbolos fonéticos. A era industrial transformou esses sinais em formas visuais abstratas, projetando poderosas figuras de forte contraste e grandes dimensões. (Meggs e Purvis, 2009, p. 176).

Importante papel no desenvolvimento de uma nova tipografia foi desempenhado pela Inglaterra, não por acaso berço da Revolução Industrial, através de seus fundidores sediados em Londres: “[o]s impressores tipográficos recorriam aos fundidores de tipos para expandir suas possibilidades de *design* e estes de muito bom grado se dispunham a atendê-los” (Meggs e Purvis, 2009, p. 176). Um exemplo de tipo criado durante esse período pode ser visto na figura 30.



Figura 30 - Vincent Figgins, tipo *in shade* (sombreado) (1815).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

Essa mesma mecanização dos processos de produção trazida pela Revolução Industrial, foi responsável, ainda, por tornar mais econômica e viável a inserção de motivos decorativos e ornamentais aos tipos de impressão (Meggs e Purvis, 2009), como mostrado na

figura 31: “[d]esigners de móveis, objetos domésticos e até de tipos se deliciavam com a complexidade do *design*” (Meggs e Purvis, 2009, p. 179).



Figura 31 - Woods e Sharwoods, letras de fontes ornamentadas (1838-1842).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

Por fim, em 1816, surge o tipo sem serifa¹⁷⁷, em um livro publicado por William Caslon IV (Figura 32), introduzindo um recurso que se viria a se tornar de grande importância para o *design*: “[i]nseridas entre as fontes *display* decorativas na última capa do livro, uma linha de versais monolineares sem serifa de peso médio proclamava: ‘w caslon junr fundidor de letras’” (Meggs e Purvis, 2009, p. 179).

W CASLON JUNR LETTERFOUNDER

Figura 32 - William Caslon IV, egípcio inglês de duas linhas (1816).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

A exposição de Londres não se limitava a ser uma vitrine para produtos industriais, mas era representativa de uma cultura cuja opulência era celebrada e refletida na exuberância das formas desses produtos como expressão de seu poder, resultando na apropriação de padrões culturais e artísticos que não encontravam correspondência na produção industrial (Batista, 2004).

Mas a História das exposições também pode ser contada ao avesso. Não exatamente pelo que ela significou em ruídos aos quatro ventos pelo mundo, em sua exuberância competitiva. Existe um outro espetáculo silencioso do que é pouco contado, não era exibido e não se mostrava nas exposições. À expansão capitalista se contrapunha o processo de exploração crescente do trabalho, onde várias áreas do mundo se subordinavam de forma ainda mais intensa à exploração acirrada de recursos naturais e da força de trabalho humana. O fim da escravidão nas Américas não significou uma ruptura com o processo de exploração intensa do trabalho, ao contrário, sinalizou a consolidação das modernas formas de exploração sob o manto do assalariamento. (Martins, 2020, p. 33-34).

Com a crescente mecanização advinda da Revolução Industrial, os artesãos não eram mais capazes de suprir a demanda. Novos produtos precisavam ser desenvolvidos para atingir

¹⁷⁷ “Pequeno traço ou espessamento que remata, de um ou ambos os lados, os terminais das letras não lineares de caixa-alta e caixa-baixa; remate.”. Fonte: <https://www.dicio.com.br/serifa/>. Acesso em: 18 jul. 2025.

compradores dos potenciais mercados que se abriam. À medida que mais fabricantes entravam nos mercados e com a necessidade de variar as tendências da época, a concorrência crescente exigia a presença de profissionais cada vez mais habilitados nas indústrias: “[a]rtistas com formação acadêmica, por serem os únicos formados em desenho, eram cada vez mais contratados por fabricantes para criar conceitos formais e decorações de acordo com o gosto dominante” (Heskett, 2008, p. 26).

No entanto, esses artistas tinham pouca ou nenhuma noção de como conceitos estéticos poderiam se transformar em produtos, e essas novas circunstâncias, como sempre, demandavam o desenvolvimento de novas habilidades [...].

No que tange à questão da forma, dois novos grupos influentes surgiram. O primeiro constituía-se de profissionais que, mais tarde, passaram a ser conhecidos como consultores de estilo; eles viviam em busca de novos conceitos que pudessem ser aceitos pelo mercado. O segundo grupo era formado por uma nova geração de desenhistas que se tornaram os trabalhadores braçais do *design* da primeira era industrial. Trabalhando em fábricas sob a direção dos consultores de estilo, dos donos das empresas ou dos engenheiros, ou ainda baseando-se em desenhos de artistas ou manuais de ilustração, esses desenhistas estabeleceram as técnicas de representação necessárias às especificações de produção. Normalmente eles eram os responsáveis pela concepção de formas, cuja base era predominantemente a cópia de estilos tradicionais ou de produtos de concorrentes bem-sucedidos.

Essa especialização profissional foi mais um passo rumo à separação entre a maneira como os projetos de um produto eram concebidos e a maneira como eram realmente produzidos. A criação de formas sem o entendimento do contexto de produção, no entanto, levava cada vez mais à separação entre a preocupação decorativa e a funcionalidade em vários objetos domésticos. (Heskett, 2008, p. 26).

A produção artesanal perdeu espaço para a crescente produtividade industrial, e o produto artesanal foi substituído pelo industrial. Onde antes o artesão era o único responsável pela criação do produto, desde sua concepção até sua materialização, a nova divisão do trabalho, surgida a partir da mecanização trazida pela Revolução Industrial, impôs a necessidade de fragmentação da produção, reafirmando e solidificando a importância do futuro desenhista industrial (Walter et al, 2004).

Enquanto o mundo se industrializava, surgiam novas demandas sociais, que deveriam ser supridas por essa nova indústria. Porém,

[h]abilitada a produzir para muitos, a reduzir custos, a simplificar seus processos produtivos e produtos, a indústria é constrangida a reproduzir padrões de consumo conspícuos ditados pela cultura da opulência. Ao mesmo tempo em que produz tecidos e utensílios de uso comum contempla requintes das camadas emergentes. Varia a qualidade dos bens e a escala de produção. A diferenciação de produtos destinados a pobres e ricos será marcante das estratégias de produção capitalistas. Paradoxalmente a tendência de produzir menos para uma quantidade menor de pessoas se consolidará. (Batista, 2004, p. 212).

Embora a maioria das indústrias do século XIX ainda trabalhasse com métodos artesanais tradicionais, capacitando-as a produzir uma série de *designs* diferentes, a opção

pela padronização dos produtos através da produção mecanizada seria a mais lógica, mas significava um problema, pois retirava dos consumidores o poder de escolha e diferenciação, uma vez que “os *designs* caíam em distintas categorias que correspondiam, em geral, a noções sobre a sociedade e sobre as distinções dentro dela. As diferenças entre os *designs* de bens manufaturados tornaram-se assim a encarnação das ideias contemporâneas de diferença social” (Forty, 2007, p. 90).

Essa nascente indústria, em vez de canalizar seu potencial para produzir objetos mais simples, funcionais e acessíveis, passou a torná-los supérfluos, aumentando o abismo existente entre a opulência das elites e a miséria da maior parte da população europeia da época (Batista, 2004).

As relações sociais serão demarcadas pela cultura material. Pelos valores simbólicos que os bens de consumo projetam. Nesse quadro, os objetos sofrerão estranha metamorfose. No jogo das aparências, não se viabilizarão pela capacidade de satisfazer necessidades substantivas, serão valorizados pelo que simbolizam socialmente.

Nesse enquadramento, objetos utilitários reproduzirão conceitos díspares. Os traços ornamentais se sobreporão às suas funções objetivas. A indústria capitalista, contrariando sua vocação socializadora, canalizará suas potencialidades para sedimentar modos de vida assimétricos. Suas mercadorias, contemplarão demandas básicas, contudo privilegiarão modos suntuosos de vida. Os projetos de Desenho Industrial reproduzirão essas assimetrias. Ao contemplar a produção conspícua, a indústria capitalista sintonizará economia e cultura material da burguesia ascendente [...]. (Batista, 2004, p. 213).

Muitos passaram a ver essa tendência “como uma degradação da arte, do bom gosto e da criatividade em nome dos excessos da indústria” (Heskett, 2008, p. 27), culminando numa campanha contra a sociedade industrial e o “estabelecido decorativismo, da cada vez maior produção industrial de objetos” (Bürdek, 2006, p. 21), e que viria a se concretizar, em fins do século XIX na Inglaterra, no Movimento de Artes e Ofícios (*Arts and Crafts*) (Heskett, 2008).

3.3.1 Os movimentos artísticos e o surgimento do *design*

Capitaneado por John Ruskin e William Morris, o *Arts and Crafts* tinha como premissa que o papel do artesão seria o de ressuscitar a unidade na prática do *design* e enaltecer as qualidades sociais inerentes a ela (Heskett, 2008), aliando o conhecimento técnico do *designer* aos saberes tradicionais dos artesãos (Cavallo, 2017).

Dois pontos essenciais caracterizavam o movimento: a proposta de divisão da arte nas denominadas “arte pura” e “arte aplicada”, uma nova nomenclatura para o que já era conhecido como “arte maior” e “arte menor”, ou ainda, “belas artes” e “artesanato”; e a oposição ao modelo de produção industrial e aos produtos derivados desse sistema. Seus seguidores criticavam a baixa qualidade dos produtos industriais seriados e propunham o retorno ao sistema artesanal de produção como forma de garantir a autenticidade do produto criado (Moraes, 2008).

A ideologia por trás do movimento era orientada em oposição à industrialização, tanto com relação à sua forma de produção quanto à sua estética, “que evocava o prazer e a beleza da vida campestre em oposição à vida urbana, da natureza em oposição à cidade, do gestual em oposição ao mecânico, do curvilíneo em oposição ao reto e ao plano, do artesanal em oposição ao industrial, do homem em oposição à máquina” (Cavallo, 2017, p. 5).

Morris se mostrou um brilhante *designer* de padrões bidimensionais. Ele criou mais de quinhentos projetos para papéis de parede, tecidos, carpetes e tapeçarias. O projeto de padrão Rosa [Figura 33], de 1883, demonstra seu estudo atento de botânica e desenho fluente; seus padrões esbeltos teciam arabescos decorativos de formas naturais. Um número igualmente grande de vitrais foi criado sob sua supervisão. As artes medievais e as plantas eram suas principais inspirações. (Meggs e Purvis, 2009, p. 218).



Figura 33 - William Morris, padrão Rosa para tecidos (1883).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

Defendia-se a ornamentação e simplicidade no desenvolvimento de produtos (Figura 34), retomando a estética artesanal inglesa em oposição à produção industrial (Bürdek, 2006; Cavallo, 2017). Segundo Pevsner, “[n]os desenhos de Morris é mais importante para a história do movimento Moderno o regresso à honestidade da decoração do que as relações com estilos antigos” (Pevsner, 1995, p. 41).



Figura 34 - Catálogo da fábrica de móveis de William Morris.

Fonte: <https://tinyurl.com/morris-furn>. Acesso em: 13 set. 2024.

Seus ideólogos acreditavam que a industrialização submeteria a cultura popular a um excesso de racionalismo, resultando em um crescente processo de degradação social e cultural, pois colocava a produção em um patamar superior aos anseios sociais. Por privilegiar a especialização, iria de encontro à diversidade humana, fazendo com que as pessoas viessem a exercer uma única atividade mecânica e repetitiva, deixando de se tornar autossuficientes em sua área de atuação (Cavallo, 2017).

Inicialmente baseado em cooperativas de artesãos e, posteriormente, numa manufatura artesanal pouco segmentada, Morris pregava, apesar de não negar o uso de máquinas, que a escala e o ritmo de fabricação deveriam ser limitadas pela qualidade, e não pela capacidade da máquina. Estes empreendimentos questionavam

principalmente a qualidade e os valores morais embutidos nos objetos produzidos industrialmente. (Walter et al., 2004, p. 1436).

Para Ruskin, o ornamento era visto como a única via possível para a humanização dos projetos. Ele considerava as diferenças obtidas nas peças artesanais como essenciais, pois eram demonstração do “estado de espírito do artesão no momento da criação, imprimindo à obra aspectos únicos” (Cavallo, 2017, p. 5), contrapondo-se à uniformidade e falta de personificação da produção industrial. Desta forma, as imperfeições e a simplicidade do ornamento artesanal, apresentando temas relacionados à natureza e à vida no campo (Figura 35), eram indicativos da presença humana na produção desses artefatos (Cavallo, 2017).



Figura 35 - Padronagem característica do *Arts and Crafts*.

Fonte: <https://tinyurl.com/m-selection>. Acesso em: 31 ago. 2024.

A partir de sua preocupação com a crescente industrialização e com um sistema produtivo cada vez mais massificado, Morris procurou implementar as ideias propagadas por Ruskin, pregando o retorno à integração entre arte e ofício:

A arte e o ofício poderiam combinar-se para criar belos objetos, de prédios a roupas de cama; os trabalhadores poderiam novamente encontrar alegria no trabalho, e o ambiente feito pelo homem – que havia decaído nas cidades industriais com cortiços asquerosos e deprimentes, cheios de bens manufaturados de gosto vulgar – poderia ser revitalizado. (Meggs e Purvis, 2009, p. 218).

Porém, de forma contraditória aos ideais do movimento,

[a] humanização da forma fica aquém da destinação humanitária dos bens materiais. Não tem correspondência com o consumo restrito da produção. Este é o dilema enfrentado por John Ruskin e William Morris. Seus ideais humanitários não correspondem aos seus interesses empresariais. Sua concepção romântica dos produtos choca-se com a destinação que lhes reserva. (Batista, 2002, p. 962).

O movimento logrou alcançar vários países com sua ideologia. No Brasil, porém, devido ao ainda incipiente processo de industrialização ao final do século XIX, não havia indústrias contra as quais se posicionar. Ademais, no país não se costumava valorizar o saber técnico, os ofícios artesanais e o trabalho manual, privilegiando-se a atividade intelectual, o que não favorecia o desenvolvimento de uma atividade artesanal tradicional ou uma estrutura manufatureira e associações de artesãos, como ocorria no continente europeu à época (Cavallo, 2017).

A esse respeito, afirma Lina Bo Bardi: “o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. O que existe é um pré-artesanato doméstico esperso, **artesanato nunca** (Bardi, 1994, p. 12, grifado no original).

Nessa mesma época, inicialmente na Alemanha e depois na Áustria, os irmãos Thonet iniciavam a produção de suas cadeiras produzidas com madeira vergada (Figura 36), mostradas pela primeira vez na Exposição de Londres de 1851 e cujo processo patenteado de produção utilizando vapor quente transformou-se posteriormente em sucesso comercial. (Bürdek, 2006).

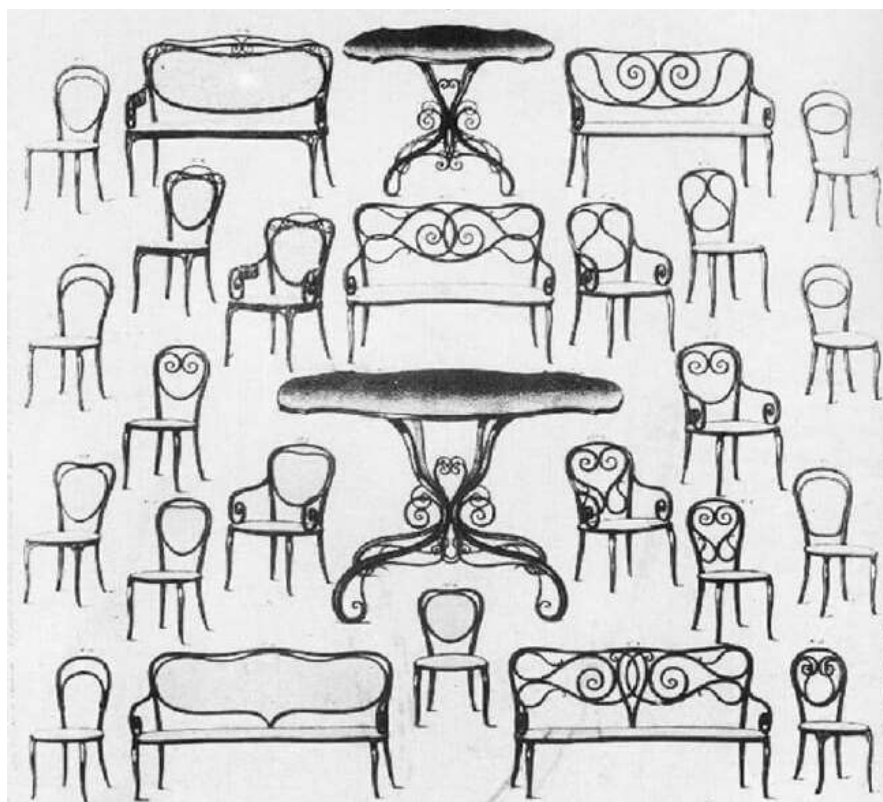


Figura 36 - As cadeiras de madeira vergada dos irmãos Thonet.
Fonte: <https://tinyurl.com/cadeira-thonet>. Acesso em: 11 jul. 2025.

Nas cadeiras Thonet, “manifestava-se um dos pensamentos básicos do *design* - grande produção com estética reduzida” (Bürdek, 2006, p. 23), utilizando-se elementos idênticos e padronizados, com reduzida linguagem formal, otimizando a produção (Bürdek, 2006).

Ainda no continente europeu e durante a segunda metade do século XIX, período caracterizado pelo aumento na migração da população do campo para as cidades e da passagem de uma economia essencialmente agrícola para outra fundamentada no trabalho fabril, surgiu na França um novo movimento artístico, o *Art Nouveau*¹⁷⁸, que pregava a libertação dos estilos clássicos do passado, como o greco-romano, e a criação de um novo estilo não implicado com o academicismo então em voga (Moraes, 2008): “era um sentido de vida artístico que acentuadamente deveria se refletir nos produtos da vida diária” (Bürdek, 2006, p. 23).

Embora reconhecido e reconhecível como um estilo definido, possuindo características claramente identificáveis e uma nítida unidade formal, trata-se não do produto de um determinado grupo ou de um movimento unificado, mas antes do ajuntamento por críticos e pela opinião pública de uma série de *designers*, artistas e arquitetos em muitos países produzindo obras variadíssimas que incluem desde cartazes e revistas, pintura de cavalete, joias e vasos, até mobiliário, edifícios e obras urbanísticas. (Cardoso, 2000, p. 87).

Os “*designers*” pertencentes ao movimento voltavam-se predominantemente para os aspectos observados na natureza, propondo a criação de obras com formas ornamentais orgânicas e sinuosas (Figura 37).



Figura 37 - Alphonse Mucha, *Four Seasons* (1890).

Fonte: <https://tinyurl.com/art-land>. Acesso em: 31 ago. 2024.

¹⁷⁸ O movimento também ficou conhecido como *Jugendstil* na Alemanha, *Modern Style* na Inglaterra e *Sezessionstil* na Áustria (Bürdek, 2006).

O *art nouveau* foi um estilo decorativo internacional que prosperou por cerca de duas décadas (c. 1890-1910). Englobou todas as artes projetuais – arquitetura, *design* de mobiliário e produto, moda e artes gráficas – e, conseqüentemente, abrangeu cartazes, embalagens e anúncios; bules, pratos e colheres; cadeiras, batentes de porta e escadas; fábricas, entradas de metrô e casas. A qualidade visual característica do *art nouveau* é uma linha orgânica, similar às feições das plantas. Livre de raízes e da gravidade, ela pode ondular energicamente ou fluir com graça elegante à medida que define, modula e decora determinado espaço. (Meggs e Purvis, 2009, p. 248).

Henry van de Velde, um de seus principais expoentes e simpatizante da ideologia de Ruskin, porém, insistia que a transformação da natureza em ornamento deveria se dar através de processos intelectuais. Segundo ele, o ornamento deveria ser estrutural e qualquer associação com elementos da natureza entraria em conflito com critérios já estabelecidos: as formas naturais deveriam ser reduzidas a meros símbolos (Moraes, 2008).

Em decorrência desta concepção ornamental e sintética das artes, van de Velde elaboraria sua definição de ornamento moderno, cujas premissas já indicariam o embrião do *design* funcional da modernidade do século XX. O ornamento moderno, de acordo com van de Velde, teria como aspecto primordial a utilidade, ou seja, suas formas deveriam atender a este requisito. Daí a necessidade de formas essenciais, puras, que demonstrassem certa franqueza no processo de elaboração. Deste modo, a beleza surgiria do próprio objeto, não de algo que lhe fosse exterior, como da arbitrariedade fantasiosa dos artistas da época. (Viana, 2018, p. 178).

Propunha-se, ainda, a buscar um estilo mais industrial, utilizando materiais como vidro, ferro e bronze, entre outros de fácil fundição e reprodução (Figura 38). Auxiliada pelo avanço da técnica e dos meios de produção, “[f]oi a linguagem *Art Nouveau* que, em grande medida, rechaçou de vez o cânone da proporção clássica, introduzindo formas até então não usadas que somente aludiam a e estilizavam formas da natureza” (Viana, 2018, p. 187).



Figura 38 - Mobiliário e objetos decorativos do *Art Nouveau*.
Fonte: <https://tinyurl.com/clique-arq>. Acesso em: 31 ago. 2024.

A partir da expansão do movimento, e quando este passou a ser comercialmente viável, as propostas de van de Velde acabaram por se tornar mais exigentes e dispendiosas, fazendo com que ornamentos menos puros e rebuscados, como as formas curvas de plantas, e até mesmo do corpo feminino, obtivessem uma procura maior por parte de seus consumidores (Moraes, 2008).

O movimento buscava representar, em suas obras, o desenvolvimento industrial de então, que carecia de produtos inovadores para atender aos desejos da burguesia da época, que desejava mais novidade nos produtos de “arte aplicada”. Mas “a verdadeira intenção do *Art Nouveau* era aquela de unir a originalidade à utilidade, em uma relação mútua e produtiva” (Wittlich, 1990 apud Moraes, 2008, p. 27). Em síntese:

O *Art Nouveau* é o primeiro movimento de arte ocidental em que podemos caracterizar o desenho industrial. Há uma unidade fundamental na obra desses artistas, que nos permite reconhecer as mesmas diretrizes estéticas: seja numa capa de livro, num móvel, num vaso ou jarra, ou uma grande construção, teatro, fábrica ou mesmo navio. (Katinsky, 2022, p. 43).

Em consequência, o *Art Nouveau* tornou-se o primeiro estilo difundido em escala global, possibilitando a reprodução de suas formas em toda espécie de artigo industrializado: desde motivos florais e femininos, reproduzidos em curvas assimétricas e cores vivas, à rigidez das formas geométricas e angulares (Cardoso, 2000).

Temas como a liberdade das curvas, a utilização da imagem feminina envolvida com a natureza, próprios do simbolismo, ou todo o problema da simplificação inspirada nas gravuras japonesas e nos ângulos inusitados, suscitados pela experiência da fotografia; temas que haviam marcado o simbolismo, o impressionismo e o pós-impressionismo encontravam resposta em obras publicitárias, litográficas como nos trabalhos de Alphonse Mucha e Toulouse-Lautrec [Figura 39]. O *Art Nouveau* expandiria suas pesquisas orgânicas, numa estética totalizante que se tornaria coletiva por meio dos cartazes espalhados pelas cidades europeias e norte-americanas, pelas publicações impressas, pela dimensão urbanística, atingiria o mundo dos detalhes de objetos de consumo industrializados ou em vias de industrialização, como a ourivesaria, a fabricação de vidros e móveis, com base em pesquisas entomológicas. A natureza aparecia como solução formal de um novo repertório, em detrimento das evocações historicistas. (Brandão, 2014, p. 204).



Figura 39 - À esq.: Alphonse Mucha. Cartaz publicitário (1897).

À dir.: Henri de Toulouse-Lautrec. *Moulin Rouge, La Goulue* (1891).

Fontes: <https://tinyurl.com/champenois> e <https://tinyurl.com/la-goulue>. Acesso em: 09 jul. 2025.

Uma segunda vertente do *Art Nouveau* caracterizou-se por apresentar formas geométricas em detrimento das formas da natureza, como nos móveis de Charles Rennie Mackintosh (Figura 40), que inaugurava uma linguagem que seria adotada futuramente pelos movimentos modernistas, onde “[s]uas cadeiras verticais, pensadas para separar as conversações nos salões de chá, tornaram-se pequenos monumentos para sentar-se, verdadeiras esculturas abstratas” (Brandão, 2014, p. 205).

Desta forma,

[m]enosprezar o *art nouveau*, relegando-o à decoração superficial, é ignorar seu papel central na evolução de todos os aspectos do *design*. O *art nouveau* é o estilo transitório que evoluiu do historicismo que dominou o *design* durante a maior parte do século XIX. Ao substituir esse uso quase servil das formas e estilos anteriores, o *art nouveau* se tornou a fase inicial do movimento moderno, preparando o caminho para o século XX mediante a rejeição das abordagens anacrônicas do século XIX. [...]

Nas artes gráficas *art nouveau*, os movimentos lineares orgânicos com frequência dominam a área espacial e outras propriedades visuais, tais como a cor e a textura. No *design* tridimensional precedente, os ornamentos em geral não passavam de meros elementos decorativos aplicados à superfície de um edifício ou objeto, mas agora as formas e estruturas básicas se formavam pelo *design* do ornamento e com ele evoluíam. Um novo princípio projetual unificava a decoração, a estrutura e a função pretendida. (Meggs e Purvis, 2009, p. 249).



Figura 40 - Cadeiras, Charles Rennie Mackintosh (cerca de 1900).
Fonte: <https://tinyurl.com/cadeiras-mackintosh>. Acesso em: 09 jul. 2025.

O *Art Nouveau* confundia-se por vezes com o *Art Déco*, seu sucessor como estilo ornamental e decorativo, este último caracterizado por ser menos ornamentado, floral e orgânico e mais geométrico e mecânico (Figura 41) que seu antecessor (Cardoso, 2000).

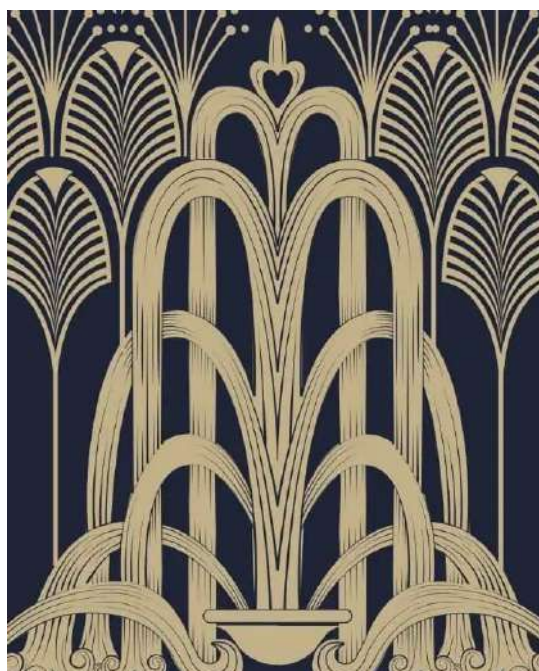


Figura 41 - Padronagem geométrica característica do *Art Déco*.
Fonte: <https://tinyurl.com/creat-market>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Como um desdobramento do *Art Nouveau*, o chamado movimento *Art Déco* surgiu em 1920, com igual ênfase na ornamentação, mas refletindo a era das máquinas e recorrendo a novos materiais. Este nome resume uma série de movimentos estéticos que participaram da *Exposición Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em Paris em 1925 e que resultaram em um estilo caracterizado pelo uso excessivo da geometria.¹⁷⁹ (Astudillo Gómez, 2007, p. 27).

Apesar dos contrastes entre os dois estilos, “na verdade, existe uma continuidade muito grande em termos formais, um diálogo mais do que uma disputa” (Cardoso, 2000, p. 88), ambos caracterizando-se como estilos decorativos e ornamentais (Figura 42), tendo uma origem comum a partir da produção limitada de artigos de luxo para a burguesia e culminando na produção massificada de produtos de toda espécie: “[a] estética da geometria se fundiu, na fabricação de objetos, numa passagem fluida entre *Art Nouveau* e *Art Déco*. Tais formas foram difundidas no universo da alta costura e da expansão do consumo de artigos de luxo” (Brandão, 2014, p. 209).



Figura 42 - Os dois estilos ornamentais em comparação.

Fonte: <https://tinyurl.com/mackenzie-150>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Em 1917, Theo van Doesburg, Piet Mondrian e Gerrit Rietveld, entre outros, formam na Holanda o grupo *De Stijl*, pregando a utopia estética e social e a produção orientada ao futuro, negando a manufatura e defendendo as máquinas e estabelecendo um conceito que ficou conhecido posteriormente como “estética da máquina” (Bürdek, 2006): “[t]rabalhando em um estilo geométrico abstrato, o *De Stijl* buscava leis universais de equilíbrio e harmonia

¹⁷⁹ No original: “Como una derivación del *Art Nouveau*, surge en 1920 el denominado *Art Déco* con igual énfasis en lo ornamental pero reflejando la era de las máquinas y nutriéndose de nuevos materiales. Bajo este nombre se resumen una serie de movimientos estéticos que concurrieron a la *Exposición Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Modernes* en París en 1925 y que derivaron en un estilo caracterizado por el excesivo uso de la geometría.”.

para a arte, que poderia então se tornar um protótipo para uma nova ordem social” (Meggs e Purvis, 2009, p. 389).

Em projetos de alfabetos e cartazes, van Doesburg aplicou a estrutura horizontal e vertical às letras e ao leiaute como um todo. Eliminaram-se as linhas curvas e preferiram-se os tipos sem serifa. Os tipos eram frequentemente compostos em blocos retangulares estreitos, mas o quadrado era a principal baliza para o *design* de letras. Alcançava-se a harmonia da forma, embora a eliminação das linhas curvas e diagonais reduzisse a singularidade e a legibilidade dos caracteres. Leiautes assimetricamente equilibrados eram compostos a partir de um *grid* implícito. A cor era usada não como acabamento ou decoração, mas como importante elemento estrutural. O vermelho era favorecido como uma segunda cor na impressão porque, além de seu poder gráfico para competir com o preto, simbolizava a revolução. (Meggs e Purvis, 2009, p. 391).

Esses princípios estilísticos, traduzidos e aplicados ao *design* de impressos, podem ser observados claramente na capa de um livro escrito por van Doesburg, desenvolvida em conjunto com László Moholy-Nagy (Figura 43), *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden* (Conceitos básicos de construção da forma) (Meggs e Purvis, 2009).



Figura 43 - Theo van Doesburg e László Moholy-Nagy, capa de livro (1925).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

No projeto de produtos, o uso de formas bidimensionais, como o círculo, quadrado e triângulo, bem como das tridimensionais esfera, cubo e pirâmide, tornou-se marca registrada do estilo e seguem sendo utilizadas até hoje (Figura 44) (Bürdek, 2006).



Figura 44 - À esq.: *Red Blue Chair*, Rietveld (1918-1923). À dir.: *Hanging Lamp*, Rietveld (1920).
Fonte: <https://tinyurl.com/de-stijl>. Acesso em: 11 jul. 2025.

No Brasil, onde a produção industrial ainda era bastante limitada e o consumo de produtos supérfluos reduzido a uma pequena parcela da população (Cardoso, 2000), o desenho industrial, ou a arte de projetar para a indústria, começa a ser discutido apenas a partir da introdução do movimento *Art Nouveau* (Katinsky, 2022), e o contraste com o *Art Déco* tornar-se-ia bastante relativizada. Ambos resumiram-se mais a uma identificação com a “modernidade” do que como critério de distinção social (Cardoso, 2000).

Ambos os estilos chegaram por aqui com alguma defasagem em relação às suas manifestações europeias e ambos foram apropriados com avidez pelas elites locais. Desgarradas dos significados precisos da sua origem tanto cultural quanto temporal, as formas externas desses estilos foram propagadas com uma promiscuidade surpreendente. Especialmente na arquitetura, mas também em outras áreas, os motivos e ornamentos do *Art Nouveau* e do *Art Déco* foram largamente aplicados no Brasil como simples indicadores do novo e do moderno, praticamente sem outros critérios de significação. (Cardoso, 2000, p. 92-93).

O ornamento começava a entrar em crise, passando a ocupar uma posição secundária e dando lugar à simplificação formal na configuração dos produtos.

3.3.2 A forma segue a função: a busca pela simplificação formal

Em 1907, Hermann Muthesius, arquiteto alemão responsável por difundir muitas das ideias do movimento *Arts and Crafts* na Alemanha, proferiu uma conferência na Escola Superior de Comércio de Berlim intitulada “A importância da arte aplicada” em que condenava “as aberrantes modalidades formais dos estilos decorativos” (Maldonado, 2009, p. 38), herdados do período vitoriano e ainda em voga. Muthesius atribuía esse excesso à classe burguesa da época e à sua necessidade de adquirir ostensivamente objetos cada vez mais dispendiosos como forma de demonstrar seu *status* social (Maldonado, 2009).

Como esperado, esses argumentos provocaram uma forte reação por parte de muitos industriais e artistas, que defendiam exatamente o tipo de arte aplicada condenada por Muthesius. Por outro lado, vários outros industriais, arquitetos e artistas assumiram posicionamentos favoráveis às ideias do arquiteto alemão, o que viria a contribuir para a fundação, em outubro de 1907, em Munique, da *Deutscher Werkbund*, uma associação que tinha como objetivo engrandecer o trabalho industrial em conjunto com a arte e o artesanato através da educação (Maldonado, 2009), além de promover o *design* como elemento de afirmação da identidade nacional alemã (Cardoso, 2000).

As premissas da *Werkbund* concordavam com as de Morris: a dualidade entre arte pura e arte aplicada. Não aceitavam, porém, ser contrários ao processo de fabricação industrial. Para Muthesius,

a indústria era parte dos novos tempos e, por intermédio dela, poder-se-ia obter um mundo melhor. Para conseguir melhor qualidade dos produtos industrializados [...], o movimento *Werkbund* de Muthesius propunha que os artistas trabalhassem junto às indústrias no desenvolvimento de seus produtos [...], e que viessem ainda a interferir no processo de produção. (Moraes, 2008, p. 29).

Além disso,

enquanto Morris sentia repulsa pelos produtos da era da máquina e defendia um retorno ao artesanato medieval em protesto romântico contra a Revolução Industrial, a *Werkbund* reconhecia o valor das máquinas e advogava o *design* como meio para conferir forma e significado a todas as coisas feitas pela máquina. (Meggs e Purvis, 2009, p. 302).

A simplificação formal através de elementos geométricos era proposta como forma de adaptação dos produtos aos novos processos industriais, unindo, pela primeira vez, artistas e artesãos em busca de uma melhor condição de vida e de qualidade dos produtos industriais (Figura 45) (Moraes, 2008). Na prática,

a *Werkbund* funcionava como um fórum reunindo empresários, políticos, artistas, arquitetos e *designers* em torno de encontros e exposições periódicas. Através dessas atividades, a confederação se propunha a estimular uma política setorial de aplicação do *design* à indústria, a pressionar as autoridades competentes para realizar uma melhoria dos padrões técnicos e estéticos da indústria alemã e a educar o consumidor para exigir o cumprimento desses padrões. (Cardoso, 2000, p. 111-112).

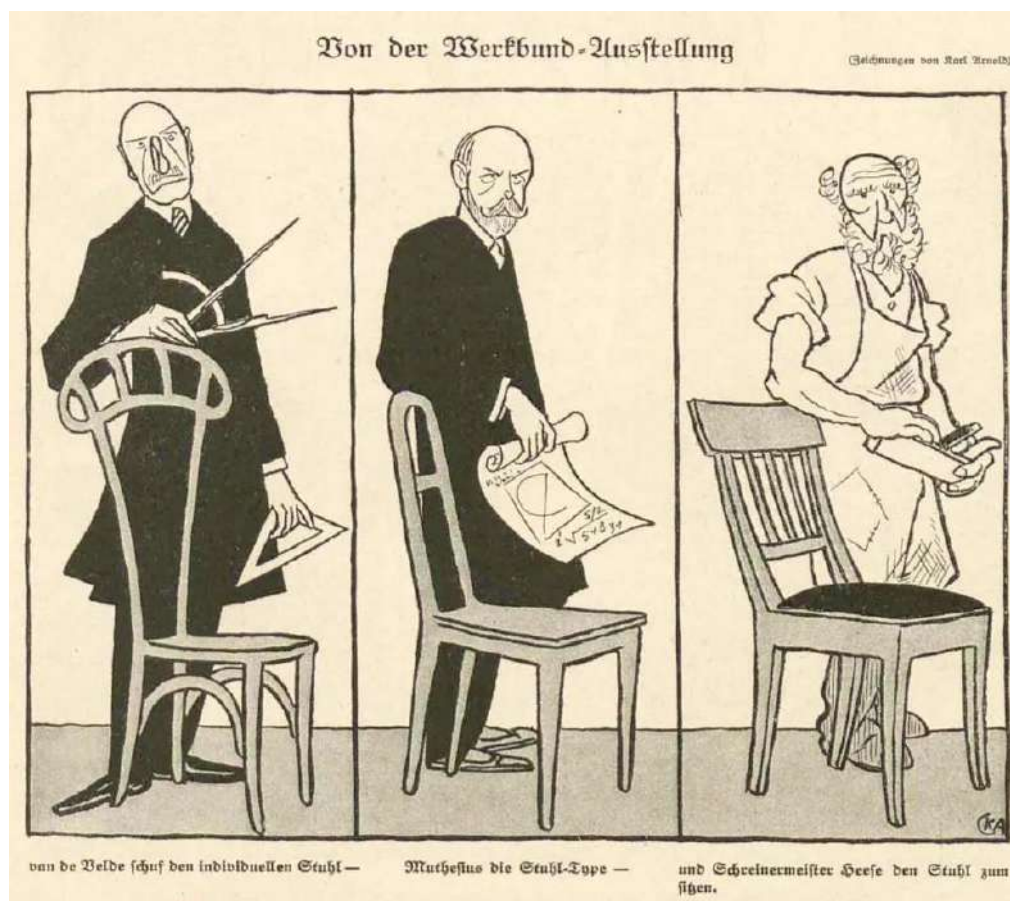


Figura 45 - A filosofia da *Werkbund* expressa na união entre artistas e artesãos.

Fonte: <https://tinyurl.com/design-luminy>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Muthesius defendia a padronização do *design* e a utilização dos meios mecânicos de produção como essenciais para o desenvolvimento de uma indústria eficiente. Acreditava que “a forma devia ser exclusivamente determinada pela função e desejava eliminar todo ornamento. [...] entendia que tanto a simplicidade como a exatidão eram demandas funcionais da fabricação mecânica e aspectos simbólicos da eficiência e poder industriais do século xx” (Meggs e Purvis, 2009, p. 303).

Apesar disso, os membros da *Werkbund* não aderiram completamente ao posicionamento de Muthesius, em especial Henry van de Velde, que acreditava que o problema não se resumiria a rejeitar o ornamento, mas substituir o que classificavam como o ornamento “imoral” dos estilos tradicionais pelo “moral” do estilo moderno (Maldonado, 2009). No Congresso da *Werkbund*, em 1914, “van de Velde recusará a tese de Muthesius

sobre a racionalização e a tipificação, que, em última análise, acabava por denunciar, mais uma vez, toda e qualquer forma estilística supérflua, fosse ela de cunho moral ou imoral” (Maldonado, 2009, p. 40).

Apoiando-se nos argumentos de Muthesius, o arquiteto austríaco Adolf Loos publicou, em 1908, um manifesto intitulado “Ornamento e Crime”, criticando o uso abusivo de elementos ornamentais na arquitetura europeia no final do século XIX. Em um libelo sem “nenhuma base em argumentos racionais, resumindo-se no fundo à mesma espécie de censura das preferências e opiniões alheias praticada por regimes totalitários” (Cardoso, 2000, p. 77), aludia à ornamentação do rosto e do corpo como representando a origem das artes plásticas, a gênese da pintura, afirmando por fim que “toda a arte é erótica”¹⁸⁰ (Loos, 1980, p. 43).

O primeiro ornamento que surgiu, a cruz, é de origem erótica. A primeira obra de arte, a primeira atividade artística que o artista pintou na parede, foi para se livrar de seus excessos. Uma linha horizontal: a mulher deitada. Uma linha vertical: o homem que a penetra. O criador desta imagem sentiu o mesmo impulso que Beethoven; esteve no mesmo céu em que Beethoven criou a Nona.¹⁸¹ (Loos, 1980, p. 43).

Loos prossegue afirmando o que havia descoberto e deveria comunicar ao mundo: “[a] evolução cultural equivale à eliminação do ornamento do objeto usual”¹⁸² (Loos, 1980, p. 44). Afirmava que a grandeza de sua época residia na incapacidade de se criar algum ornamento novo: “Nós superamos o ornamento. Dominamos a nós mesmos a ponto de não haver mais ornamento. Veja, o tempo está próximo, a meta nos aguarda. Em breve, as ruas das cidades brilharão como muros brancos [...]. Então teremos conseguido.”¹⁸³ (Loos, 1980, p. 44).

Apesar disso, alguns autores, baseados nos projetos desenvolvidos pelo arquiteto, defendem que Loos foi mal compreendido em seu argumento contra o ornamento, afirmando que ele “não rejeitou o uso geral do ornamento, mas repetições não culturais e passadas”¹⁸⁴ (Buyukkok, 2022, p. 67): “Loos argumenta que sociedades com baixo nível cultural utilizam abundantemente a ornamentação, enquanto sociedades com alto nível cultural preferem a simplificação”¹⁸⁵ (Buyukkok, 2022, pág. 73).

Loos afirma que ornamentação é assassinato e a define não como um crime direto, mas como um elemento que incentiva o crime. Ele afirma que embelezar é mostrar

¹⁸⁰ No original: “*todo arte es erótico*”.

¹⁸¹ No original: “*El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico. La primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintó en la pared, fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra. El que creó esta imagen sintió el mismo impulso que Beethoven, estuvo en el mismo cielo en el que Beethoven creó la Novena Sinfonía*”.

¹⁸² No original: “*[L]a evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual*”.

¹⁸³ No original: “*Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos [...]. Entonces, lo haremos conseguido*”.

¹⁸⁴ No original: “*not rejected general use of the ornament, but non-cultural and past repetitions*”.

¹⁸⁵ No original: “*Loos argues that societies with a low cultural level use ornamentation abundantly, and societies with a high level of culture prefer simplification*”.

algo mais do que deveria ser, e tentar fazer isso resulta em esforço, tempo e dinheiro desnecessários. Portanto, ele argumenta que tudo isso indiretamente leva as pessoas a cometer crimes, prejudicando a economia do país. Ele define ornamentos como um símbolo de poder intelectual e que não há espaço para decoração nas condições atuais.¹⁸⁶ (Buyukkok, 2022, p. 74).

Loos foi um arquiteto contraditório em seus projetos: “[o]s interiores são projetados em excesso, apelando a todos os cinco sentidos do usuário, enquanto o exterior é usado apenas como uma ‘máscara’, seu único propósito é convidar o visitante a entrar”¹⁸⁷ (Buyukkok, 2022, pág. 74); enquanto utiliza uma abundância de ornamentos no interior de seus prédios, projeta suas fachadas de forma descuidada (Figura 46), mas ainda mantendo certa sintonia com seu pensamento, quando proclamava que “[u]ma casa não precisa revelar nada por fora, mas sim revelar toda a sua riqueza quando está lá dentro”¹⁸⁸.



Figura 46 - Villa Müller, em Praga, por Adolf Loos, 1928-30. Exterior (acima) e interiores (abaixo).

Fonte: <https://tinyurl.com/learning-to-dwell>. Acesso em: 09 jul. 2025.

¹⁸⁶ No original: “Loos says that ornamentation is murder and defines ornamentation not as a direct crime, but as an element that encourages crime. He says that embellishment is showing something more than it should be, and trying for it causes unnecessary effort, time and money to be spent. Therefore, he argues that all these indirectly cause people to commit crimes by damaging the country’s economy. He defines ornaments as a symbol of intellectual power and that there is no room for decoration in today’s conditions.”.

¹⁸⁷ No original: “The interiors are designed too much, appealing to all five senses of the user, while the exterior is used only as a ‘mask’, its sole purpose is to invite the visitor inside.”.

¹⁸⁸ No original: “[a] home needn’t betray anything on the outside, rather it reveals all its wealth once inside”. Visto em <https://www.adolfoosplzen.cz/en/about-adolf-loos/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

Outro expoente alemão da época que merece destaque é Peter Behrens, considerado por muitos como o primeiro desenhista industrial por seus trabalhos desenvolvidos para a *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft* (AEG), ou Companhia Geral de Eletricidade, importante empresa eletrotécnica alemã. Behrens tinha como objetivo unir arte e técnica em um único projeto, “como afirmação simbólica de uma nova beleza racional, criando desde seus produtos em metal até todo seu esquema publicitário” (Brandão, 2014, p. 211).

Além disso, “buscava a reforma tipográfica, foi o primeiro defensor da tipografia sem serifas e usou um sistema de *grids* para estruturar o espaço em seus leiautes” (Meggs e Purvis, 2009, p. 298), como pode ser visto na figura 47, que reproduz a folha de rosto e uma página de dedicatória para seu livro intitulado *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als Höchsten Kultursymbol* (Celebração da vida e da arte: uma consideração sobre o teatro como símbolo mais alto de uma cultura), na qual “[u]ma angularidade acentuada caracteriza o frontispício (à esquerda), emoldurado por cariátides. À direita, uma dedicatória à colônia dos artistas de Darmstadt é ornamentada com padrões curvilíneos controlados” (Meggs e Purvis, 2009, p. 299).



Figura 47 - Peter Behrens, folha de rosto e página de dedicatória para livro (1900).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

Para ele, a técnica não poderia ser considerada como um fim em si próprio, mas deveria ser reconhecida como meio de expressão de uma cultura, subordinada, porém, à arte

(Maldonado, 2009), tornando real a integração entre o artista e a indústria proposto por Muthesius e a sua *Werkbund* (Moraes, 2008).

Os críticos de arte alemães do período estavam interessados na relação entre as formas de arte e *design* e as condições sociais, técnicas e culturais. Behrens também estava preocupado com essas questões e acreditava que, depois da arquitetura, a tipografia fornecia “o retrato mais característico de um período, e o testemunho mais forte do progresso espiritual” e do “desenvolvimento de um povo”. (Meggs e Purvis, 2009, p. 298).

Pela primeira vez, é possível assistir a um processo de desenvolvimento de projetos integrando um profissional de *design* a uma indústria, resultando em produtos os mais diversos, como ventiladores, luminárias, motores, interruptores, chaleiras etc., conseguindo imprimir a esses produtos um aspecto de confiabilidade e de racionalidade em sua construção (Figura 48) (Moraes, 2008).



Figura 48 - Produtos criados por Peter Behrens.

Fonte: <https://tinyurl.com/werk-bund>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Behrens criou, ainda, toda a identidade visual corporativa da AEG, bem como de seus catálogos (Figura 49), e inclusive o projeto arquitetônico de suas fábricas (Figura 50) (Moraes, 2008). Este exemplo de identidade corporativa integrada “antecipa práticas de *design* industrial que agora são comuns, onde a consistência e a integração da comunicação, entre diferentes plataformas e mídias, são consideradas de importância central”¹⁸⁹ (Charnley, 2020, p. 49).

¹⁸⁹ No original: “anticipates practices of industrial design that are now commonplace, where the consistency and integration of communication, across different platforms and media, is deemed centrally important”.



Figura 49 - Identidade visual para catálogos da AEG, criados por Peter Behrens.
 Fonte: <https://tinyurl.com/aeg-behrens>. Acesso em: 09 jul. 2025.



Figura 50 - Fábrica de turbinas AEG, Berlim (1909).
 Fonte: <https://tinyurl.com/aeg-turbinas>. Acesso em: 14 jul. 2025.

O *designer* foi responsável pela mudança de uma linguagem formal individualista no desenvolvimento de produtos para a objetividade do projeto, contribuindo para a consolidação do *design* junto ao meio industrial: “[c]om Behrens, os aspectos decorativos dos produtos cederam espaço aos aspectos técnicos e limitados da produção. Assim, a referência ao desenho dos produtos passou a ser a geometria” (Moraes, 2008, p. 34), principalmente depois que conheceu o trabalho do arquiteto holandês Mathieu Lauweriks, que havia desenvolvido um sistema de ensino de *design* baseado na composição geométrica (Meggs e Purvis, 2009):

Seus *grids* partiam de um quadrado que circunscreve um círculo; inúmeras permutações podiam ser feitas pela subdivisão e duplicação dessa estrutura básica

[Figura 51]. Os padrões geométricos resultantes podiam ser usados para determinar proporções, dimensões e divisões espaciais no *design* de tudo, de cadeiras a edifícios [Figura 52] e peças gráficas [Figura 53]. A aplicação dessa teoria por Behrens mostrou-se catalisadora para levar a arquitetura e o *design* do século xx em direção ao uso da geometria racional como sistema fundamental à organização visual. Seu trabalho desse período é parte das experiências iniciais do construtivismo no *design* gráfico, em que representações realistas ou mesmo estilizadas são substituídas por estrutura arquitetônica e geométrica. (Meggs e Purvis, 2009, p. 302).

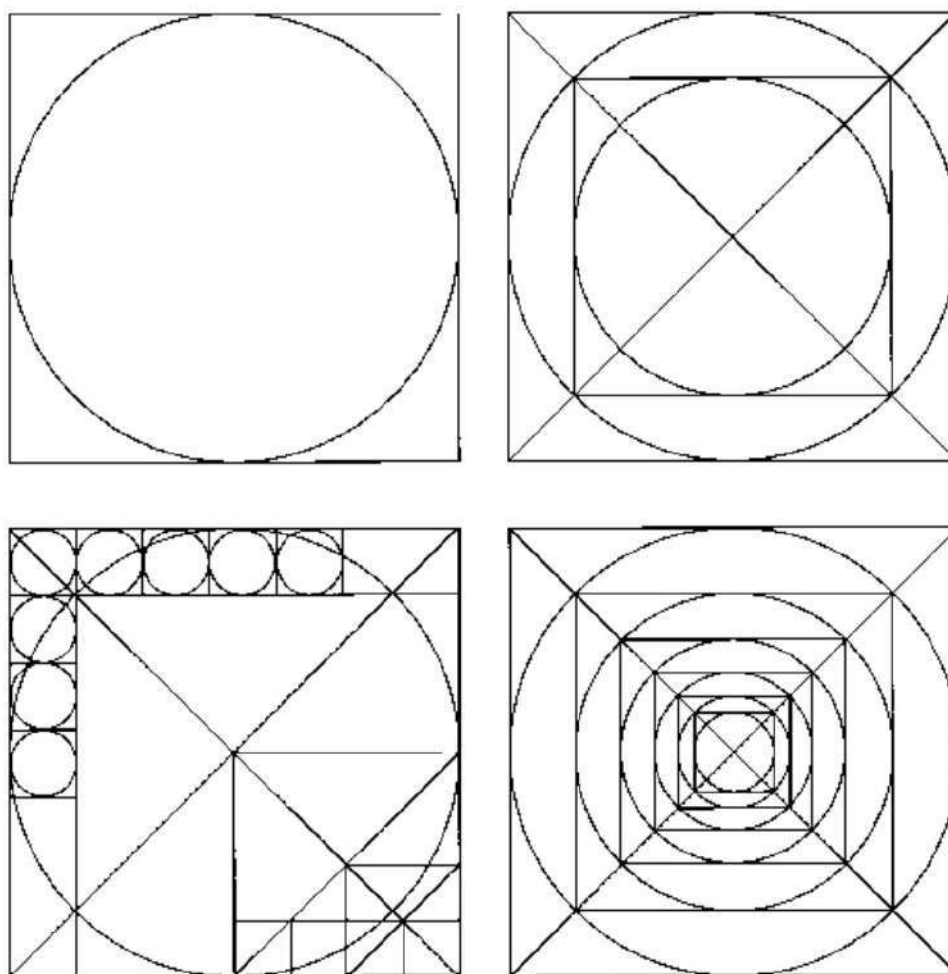


Figura 51 - Teoria da composição do arquiteto holandês Lauweriks.
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

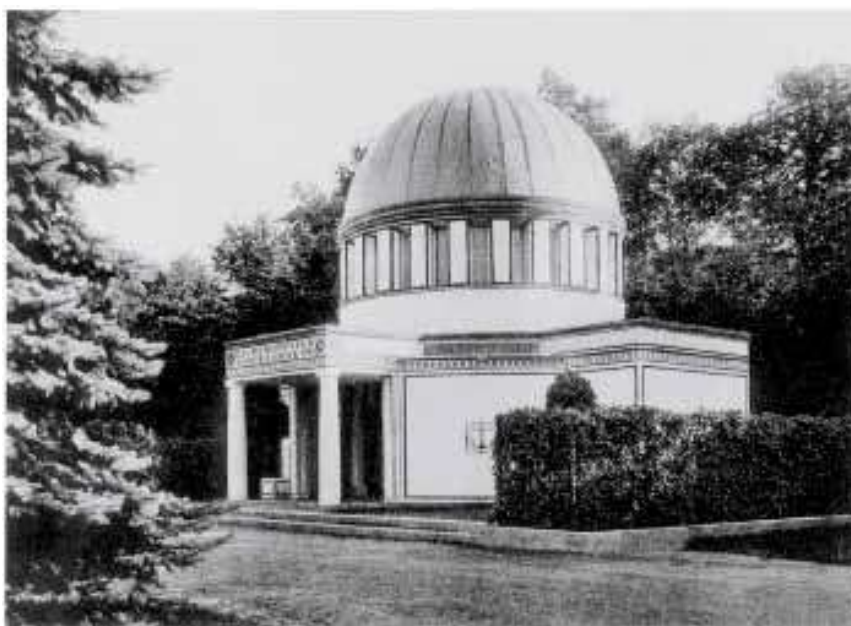


Figura 52 - Peter Behrens, pavilhão da exposição *Anchor Linoleum* (1906).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).



Figura 53 - Peter Behrens, cartaz para o pavilhão de exposição *Anchor Linoleum* (1906).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

Apesar disso, apoiando as teses ora de van de Velde, ora de Muthesius, Behrens passaria logo a defender a ornamentação aplicada aos objetos, inclusive àqueles voltados a desempenhar funções exclusivamente técnicas, desde que tais ornamentos fossem constituídos por características geométricas e impessoais (Maldonado, 2009).

Ao mesmo tempo que realizava tarefas monumentais [...], Behrens conseguia dedicar igual cuidado e igual talento à melhoria da concepção de pequenos objetos de uso cotidiano, e de objetos maiores, de caráter tão utilitário que nunca alguém pensara considerá-los obras de arte [...]. Há neles uma pureza de formas, a mesma sobriedade que limita o desenho a simples formas geométricas, e a mesma beleza de proporções que nos encantam nas construções de Behrens. (Pevsner, 1995, p. 208).

Todos esses movimentos viam o *design* como uma ferramenta de transformação da sociedade, que se daria através do ensino e da utilização de uma estética racional e funcional, conferindo novos valores a produtos industriais, opondo-se às tentativas de ornamentá-los indiscriminadamente (Andrade, 2020). Essas diversas correntes estéticas

deram origem ao Movimento Moderno na primeira metade do século XX, resultante da convergência das demandas da sociedade industrial e caracterizado pela preocupação não apenas com questões estéticas, mas também com expectativas de contribuir para a reforma social através da criação de produtos de massa com inteligência. Como movimento, ele ofereceu uma proposta – um mundo melhor e uma maneira de atingir seus objetivos – uma linguagem, o Funcionalismo, simples de ser compreendida, facilmente produzível, funcional, que permitisse aos objetos, industriais ou não, melhorar a qualidade de vida de um maior número de pessoas pela oferta acessível de bens de qualidade. (Andrade, 2020, p. 11).

O Funcionalismo surgiu, portanto, como uma linguagem baseada no uso e adaptação de meios materiais para fins utilitários ou funcionais, priorizando a função em detrimento da forma, porém afirmando que “[a] beleza deve estar unida à utilidade, pois a função não está em desacordo com a ornamentação ou o senso estético”¹⁹⁰ (Astudillo Gómez, 2007, p. 28).

Como maior representante dos ideais do Modernismo e do Funcionalismo, descendendo diretamente do movimento *Arts & Crafts* e da *Werkbund* (Andrade, 2020), é fundada em 1919, na República de Weimar, a *Staatliches Bauhaus* (literalmente, Casa de Construção Estatal), ou simplesmente *Bauhaus*, a partir da fusão de duas instituições de ensino, a Escola Superior de Belas Artes e a Escola de Arte Aplicada (Maldonado, 2009), inicialmente sob a direção de Walter Gropius.

Sua principal contribuição reside no fato de haver discutido e experimentado, no ambiente da formação de profissionais, as ideias estéticas que vinham sendo elaboradas desde o final do século XIX sobre uso de formas racionais, livres de ornamentos, vinculando-as ao atendimento de novas demandas sociais e promovendo, não a ruptura, mas a interlocução entre arte, artesanato e indústria. (Andrade, 2020, p. 11).

¹⁹⁰ No original: “[l]o bello debe estar unido a lo útil, por cuanto la función no está reñida con el ornamento o el sentido estético.”.

A *Bauhaus* (Figura 54) tinha como objetivo integrar, através do ensino, a arte aplicada às belas artes, atuando como uma escola para estudo e pesquisa, visando experienciar o novo e melhorar a qualidade da produção industrial (Moraes, 2008), através de duas metas centrais: atingir uma nova síntese estética a partir da integração entre todas as artes e manufaturas sob o domínio da arquitetura e atingir, pela concretização dessa produção estética, as necessidades de todas as camadas da população (Bürdek, 2006).

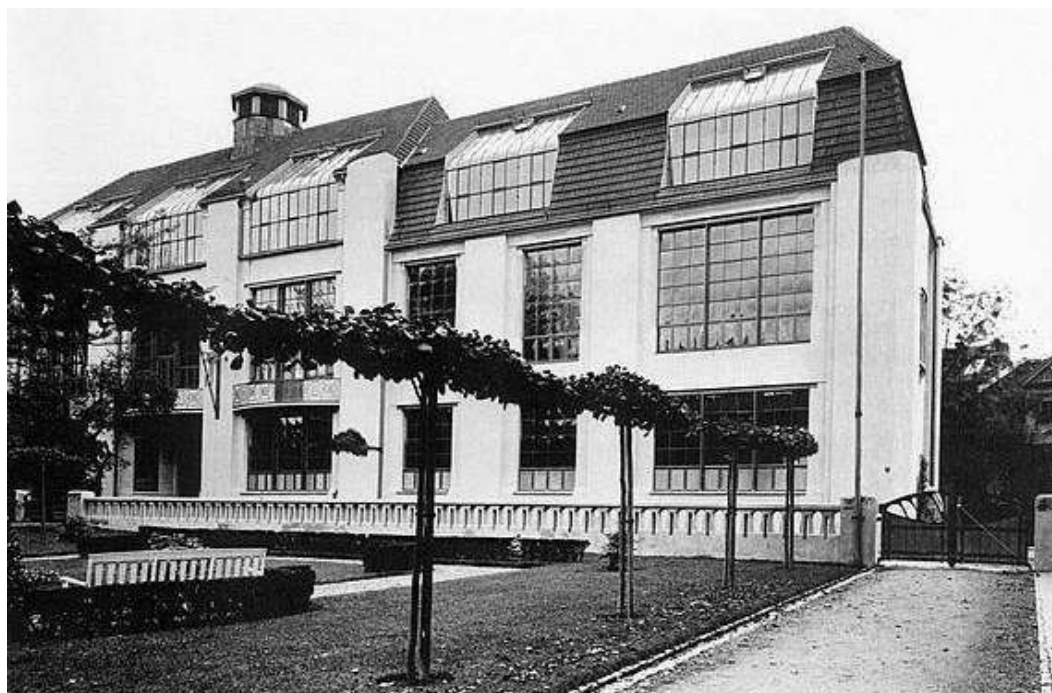


Figura 54 - Sede da *Bauhaus* em Weimar, Alemanha (1919).
Fonte: <https://tinyurl.com/bauhaus-weimar>. Acesso em: 15 jul. 2025.

A *Bauhaus* teve seus objetivos expressos no Manifesto *Bauhaus* (Figura 55), redigido por Gropius por ocasião da inauguração da escola. O documento afirmava que a instituição simbolizava a criação de uma “estrutura do futuro”, unindo artesãos, artistas e estudantes em um novo e único espaço, com *ateliers* práticos e ensinamentos teóricos. Uma tradução completa do texto do Manifesto pode ser lida no Anexo E¹⁹¹.

¹⁹¹ Fonte: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/bau/21394277.html>. Acesso em: 11 jul. 2025.



Figura 55 - Manifesto *Bauhaus*, Walter Gropius (1919).

Fonte: <https://tinyurl.com/bauhaus-manifesto>. Acesso em: 08 jul. 2025.

Gropius almejava unir, em seu projeto pedagógico, arquitetura, escultura e pintura, ecoando o projeto de Morris, de integração do artista com a indústria, aliado à qualidade do produto final defendida por Muthesius: “[e]stava lançada a esperança da arte aplicada junto à época mecânica moderna de conceber um mundo melhor, mais igualitário, com mais conforto e humanismo” (Moraes, 2008, p. 37). Em seu manifesto,

[c]onclama a unidade de todas as atividades projetuais, propõe ao artesanato a utilização de máquinas, a unificação entre arte e técnica (segmentada desde o início da revolução industrial) e vai além no campo pedagógico: assume que diferentes indivíduos possuem diferentes interesses e capacidades, respeitando-os neste contexto, quando afirma que a *Bauhaus* deseja educar indivíduos “de acordo com suas capacidades”; propõe a quebra de hierarquia entre professores e alunos, através de integração social; dimensiona o progresso do aluno no curso de acordo com o mérito, e não com o tempo, e com a avaliação integrada de diversos mestres, dividindo-o em estágios para aprendizes, profissionais e mestres juniores; quebra a tradição ao querer educar homens e mulheres, e independentemente da idade. (Walter et al., 2004, p. 1437).

Apesar disso, a contradição entre sua gênese de instituição estatal e o pensamento libertário da maioria de seus membros já denunciava o conflito que marcaria a *Bauhaus* em seus pouco menos de 15 anos de existência (Cardoso, 2000): “[a] aspiração ao *design* total tem sido criticada pelo seu elitismo, pela sua cumplicidade com o consumismo e, na verdade,

pela sua megalomania e proximidade com a ideologia totalitária.”¹⁹² (Charnley, 2020, p. 44). Como consequência, “os projetos da *Bauhaus*, nos anos 30, não tinham nenhuma influência na cultura de massa da época. Os compradores dos produtos da *Bauhaus* pertenciam a círculos intelectuais, que eram abertos a novos conceitos de projeto” (Bürdek, 2006, p. 38).

Ademais, tornou-se inevitável “uma integração com a indústria, principalmente através da comercialização de projetos para serem fabricados industrialmente por trabalhadores alienados” (Walter et al., 2004). Como consequência,

os princípios sociais que nortearam o ensino da *Bauhaus* foram apropriados pela classe dominante. A busca por formas funcionais e esteticamente agradáveis resultou num estilo em muito utilizado para o incentivo do consumo. O fetiche em torno do “Estilo *Bauhaus*”, ou do “Estilo Internacional”, acabou difundindo-se mundo afora. Mais uma vez, os artigos transformaram-se em objetos de luxo e atenderam as elites que pretendiam afrontar. (Walter et al., 2004, p. 1438).

Por seu corpo docente passaram o russo Wassily Kandinsky, o alemão Paul Klee, além de Johannes Itten, László Moholy-Nagy e Marcel Breuer, entre outros expoentes das áreas de pintura, *design*, arquitetura, fotografia, escultura, literatura “e todas as combinações intermediárias dessas profissões, advindos de diversas origens nacionais e pregando uma variedade quase babélica de filosofias e crenças” (Cardoso, 2000, p. 119-120).

Desde o início, existiu a intenção declarada de pensar o *design* como ação construtiva, subordinada em última análise à arquitetura como resumo de todas as atividades projetuais: daí o conceito de uma escola dedicada à *Bau* (construção) no seu sentido amplo. Essa talvez tenha sido a contribuição pedagógica mais importante de Gropius e da *Bauhaus*: a ideia de que o *design* devesse ser pensado como uma atividade unificada e global, desdobrando-se em muitas facetas mas atravessando ao mesmo tempo múltiplos aspectos da atividade humana. (Cardoso, 2000, p. 120).

Tendo como princípios o uso da arquitetura e do *design* na construção de uma sociedade melhor e mais justa, o legado da *Bauhaus*, na prática, resumiu-se à superficialidade desses ideais, contribuindo para sedimentar uma estética e um estilo particular de *design* calcado no Funcionalismo (Figura 56), estabelecendo-se como máxima que a forma ideal para cada objeto deveria ser aquela determinada por sua função (Cardoso, 2000), o que acabou resultando na aplicação de “fórmulas prontas – como o uso normativo de determinadas fontes tipográficas ou das cores vermelho, amarelo e azul – sem se preocupar em entender ou questionar as razões que deram origem a tais soluções” (Cardoso, 2000, p. 122).

¹⁹² No original: “[t]he aspiration toward total design has been criticised for its elitism, its complicity with consumerism and, indeed, its megalomania and proximity to totalitarian ideology”.



Figura 56 - Produtos desenvolvidos na *Bauhaus*.

Fonte: <https://tinyurl.com/revista-haus>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Na área gráfica (Figura 57), defendia-se a criação de “uma linguagem da tipografia cuja elasticidade, variabilidade e vitalidade de composição tipográfica [sejam] ditadas exclusivamente pela lei interna de expressão e pelo efeito ótico” (citado por Meggs e Purvis, 2009, p. 405).



Figura 57 - À esq.: Joost Schmidt, cartaz de exposição da *Bauhaus* (1923).

À dir.: László Moholy-Nagy, proposta de folha de rosto para a revista *Broom* (1923).

Fonte: Meggs e Purvis (2009).

Afastando-se de suas origens no movimento *Arts and Crafts* e apesar de ser uma escola predominantemente de artistas e artesãos, a *Bauhaus* terminou por consolidar uma relação antagônica entre arte e artesanato e o *design*, fazendo com que este se distanciasse da criatividade individual e se aproximasse de uma suposta objetividade técnica (Cardoso, 2000).

Querendo desmonumentalizar os móveis, Breuer utilizou do aço tubular com virtuosismo. Mies Van der Rohe criou objetos tais como a Cadeira Barcelona como uma espécie de “trono moderno” [...].

Consciente, desde logo, de um caráter anti-humano na utilização dos metais tubulares, o arquiteto finlandês, Alvar Aalto, propôs o uso de madeira compensada e envergada como processo industrial, com formas mais “adequadas” ao corpo humano. (Brandão, 2014, p. 211).

A *Bauhaus* teve três diretores, todos eles arquitetos: Walter Gropius, até 1928; Hannes Meyer, entre 1928 e 1930 e Ludwig Mies van der Rohe durante seus últimos três anos de funcionamento. Durante todo esse período, mudou de sede por duas vezes: fundada em Weimar, mudou-se para Dessau em 1926 e depois para Berlim em 1932. Essas mudanças refletem um período de luta com o poder instituído, pois como “[u]m laboratório de ideias de vanguarda, a *Bauhaus* existiu precariamente durante um período de turbulência política, que coincidiu com a República de Weimar e culminou na ascensão do nazismo”¹⁹³ (Charnley, 2020, p. 45), mas mantendo sempre o compromisso com um projeto utilitário, em que a arte resultava em resultados socialmente úteis (Charnley, 2020).

Essa concepção inicial da *Bauhaus* evoluiria muito rapidamente. Em 1923, após um contato mais intenso com o construtivismo russo, o *slogan* da *Bauhaus* tornou-se “Arte e Indústria: uma nova unidade”. As oficinas foram reorganizadas para enfatizar o engajamento com a produção em massa, especialmente após a mudança para Dessau em 1926 [...]. Cada vez mais, o ensino tornou-se explicitamente orientado para os princípios do *design* funcionalista. Sob Hannes Meyer e Ludwig Mies van der Rohe, a primazia da educação técnica em *design* foi reforçada ainda mais. Mesmo assim, as inovações pedagógicas da fase inicial da *Bauhaus*, de influência expressionista, permaneceram importantes ao longo da existência da escola.¹⁹⁴ (Charnley, 2020, p. 46).

A inovação pedagógica mais famosa e influente da *Bauhaus* foi o curso preliminar (*Vorkurs*), estabelecido por Johannes Itten nos primeiros anos da escola. Embora a estrutura pedagógica geral da *Bauhaus* priorizasse o utilitarismo, o curso preliminar incentivava e aprimorava os estudos sobre desenho e aplicação da cor, de forma autônoma e independente

¹⁹³ No original: “[a] laboratory of avantgarde ideas, the Bauhaus existed precariously during a period of political turbulence, coinciding with the Weimar republic and culminating in the rise of Nazism”.

¹⁹⁴ No original: “This early conception of the Bauhaus would evolve very quickly. In 1923, after increased contact with Russian constructivism the slogan of the Bauhaus became ‘Art and Industry: a new unity’. The workshops were reorganised to emphasise engagement with mass production especially after the move to Dessau in 1926 [...]. Increasingly, teaching became explicitly oriented toward functionalist design principles. Under Hannes Meyer and Ludwig Mies van der Rohe the primacy of a technical education in design was re-enforced still further. Even so, pedagogical innovations from the early expressionist-influenced phase of the Bauhaus remained important throughout the school’s existence.”.

por parte dos alunos, ajudando-os a identificar suas capacidades e a se libertar de toda bagagem estilística que pudessem carregar (Charnley, 2020).

O significado de *design*, pelo menos na pedagogia inicial da *Bauhaus*, era ambíguo. Nos Estatutos da *Bauhaus* Estatal de janeiro de 1921, “instrução em *design*” ainda era associada à pintura, composição e modelagem, enquanto “desenho técnico” é listado separadamente como “instrução em desenho de projeção e construção”. “*Design*”, nessa época, era identificado com estudos elementares de composição em duas e três dimensões. De fato, o ensino era altamente teorizado em sua abordagem à abstração, como se seguisse a tradição do *disegno* como prática artística intelectualizada.¹⁹⁵ (Charnley, 2020, p. 47).

O *Vorkurs* (Figura 58) era um período inicial obrigatório de estudos, com duração de seis meses, que deveria ser frequentado por todos os alunos que ingressavam na escola, antes de optar pela especialização em uma das oficinas oferecidas. O curso preliminar ia além do ensino técnico e tinha como objetivo desenvolver os sentidos e aumentar a capacidade de pensamento e experimentação dos alunos (Charnley, 2020).

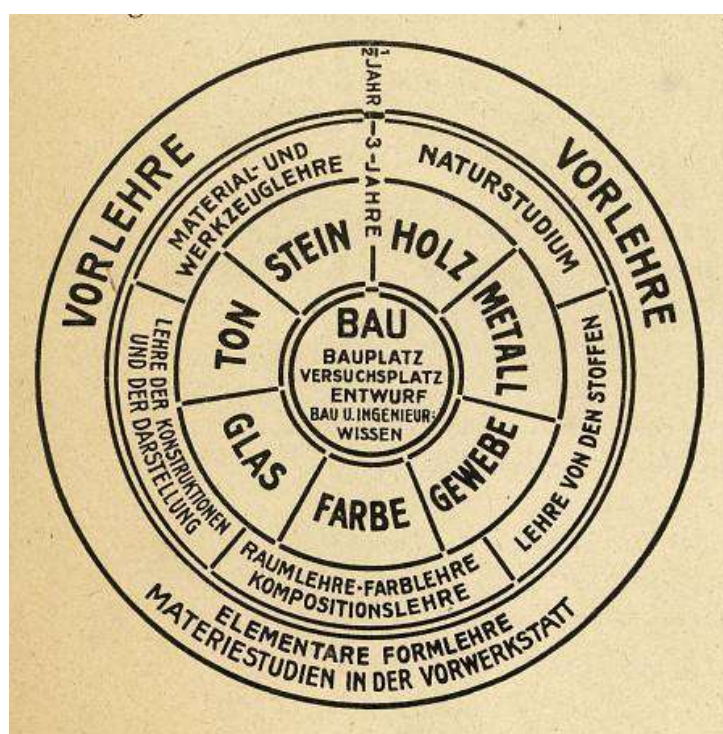


Figura 58 - Diagrama do *Vorkurs*, o curso preliminar da *Bauhaus*.
Fonte: <https://tinyurl.com/bauhaus-unterricht>. Acesso em: 08 jul. 2025.

Sob a direção de Gropius, a *Bauhaus* retomou muitas das tradições artesanais, resultando em projetos que carregavam uma forte característica artesanal, com predomínio de uma visão artística e elitista em suas produções: “a questão não resolvida definitivamente no

¹⁹⁵ No original: “The meaning of design, at least in the early pedagogy of the Bauhaus, was ambiguous. In The Statutes of the Staatliches Bauhaus of January 1921, ‘instruction in design’ was still associated with painting, composition and modelling, whereas ‘technical drawing’ is listed separately as ‘instruction in projection and construction drawing’. ‘Design’ at this point was identified with elementary studies in composition in two and three dimensions. Indeed, the teaching was highly theorised in its approach to abstraction, as though in the tradition of *disegno* as an intellectualised artistic practice.”.

seio da *Werkbund* - individualismo artesanal *versus* tipificação da forma técnica na produção em série - foi transferida para dentro da *Bauhaus*” (Schneider, 2010, p. 65).

Com efeito, é sabido que uma determinada orientação “artesanal” prevalecia ainda sobre os métodos decididamente científicos que mais tarde iriam ser adoptados. Porém, não se deve esquecer a época em que a escola foi formada, quando vigorava ainda uma visão “esteticizante” do objecto industrial e da arquitectura. De qualquer maneira, não há dúvida de que sem a *Bauhaus* dificilmente se teria desenvolvido com tanta rapidez uma clara consciência dos novos requisitos a que deveria submeter-se a evolução da moderna arquitetura e do *design*. (Dorfles, 1978, p. 135).

Com a substituição de Itten por Moholy-Nagy como diretor do curso preliminar, houve uma gradual mudança de estilo para o Funcionalismo, com a escola desenvolvendo “uma linguagem formal elementar e funcional, que consistia na redução de todos os objetos a elementos geométricos” (Schneider, 2010, p. 66), o que ficou conhecido posteriormente como “estilo *Bauhaus*” e que terminaria por revolucionar o *design*, fazendo surgir os primeiros projetos passíveis de produção industrial (Schneider, 2010).

Após a mudança da *Bauhaus* para a cidade de Dessau (1925), o ponto central da formação deslocou-se no sentido do *design* industrial e da arquitetura. A meta principal acabou sendo, ao lado das exigências da produção industrial, a tarefa de criar produtos de massa baratos para as camadas mais amplas da população. [...]

Juntavam-se aqui a criação de formas com metas de carácter político-social: “tecnologia, máquina e socialismo” deveriam se fundir na unidade de um funcionalismo prático. Precondição para esta criação de formas realmente funcionais seria a libertação das tendências de criação construtivistas/formalistas. (Schneider, 2010, p. 66).

Em 1926 a *Bauhaus* seria rebatizada como *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma), dando início à publicação da revista *Bauhaus* (Figura 59). Contando com autores e editores como Kandinski, Klee, Gropius, Mondrian, Moholy-Nagy e Van Doesburg, tinha como objetivo disseminar as ideias da escola sobre teoria da arte e sua aplicação à arquitetura e ao design (Meggs e Purvis, 2009).



Figura 59 - Herbert Bayer, capa para a revista *Bauhaus* (1928).
Fonte: Meggs e Purvis (2009).

O estilo próprio de composição gráfica da *Bauhaus* estabelecido por Herbert Bayer, professor da oficina de tipografia e *design* gráfico, acabou tornando-se uma marca registrada nos impressos desenvolvidos por seus alunos e professores (Figura 60):

composição alinhada à esquerda, desalinhada à direita e sem justificação (nivelamento das margens esquerda e direita de uma coluna de tipos pela adição de espaços entre palavras e letras). Contrastes extremos entre tamanho e peso de tipos eram usados para estabelecer uma hierarquia visual determinada por uma avaliação objetiva da importância relativa das palavras. Barras, fios, pontos e quadrados eram empregados para subdividir o espaço, unificar elementos diversos, conduzir o olhar do observador numa página e chamar a atenção para elementos importantes. Preferiam-se formas elementares e o uso do preto com matiz brilhante, puro. Composição aberta em um *grid* implícito e um sistema de tamanhos para tipos, fios e imagens conferiam unidade aos projetos. Composição dinâmica com fortes horizontais e verticais (e, de vez em quando, diagonais) [...]. (Meggs e Purvis, 2009, p. 411).



Figura 60 - Herbert Bayer, cartaz para exposição de 60 anos de Kandinsky (1926).

Fonte: Meggs e Purvis (2009).

Em 1928, Gropius é destituído do cargo de diretor, sendo substituído por Hannes Meyer, que direcionou os projetos da escola ainda mais em direção à técnica e ao “funcionalismo social”, afastando-se cada vez mais da orientação elitista de seus primeiros anos. O *design* dos produtos desenvolvidos deveria ser padronizado e usado como modelo para produção em série, em busca da satisfação da sociedade (Schneider, 2010).

Nova fase é iniciada em Berlim, com a substituição de Meyer por Mies van der Rohe, que se declarava apolítico e deixou de lado “o engajamento social do *designer*, o que significou divorciar o princípio da objetividade funcional do programa sócio político e sociocultural da criação” (Schneider, 2010, p. 68).

Com o fechamento da *Bauhaus* em 1933, muitos de seus professores acabaram emigrando para outros países, principalmente para os Estados Unidos, levando consigo e disseminando “os cânones estilísticos de abstração, valorização de materiais, anti-historicismo, Funcionalismo e tecnologia” (Andrade, 2020, p. 13), resultando no que viria a ser conhecido como *International Style* (Estilo Internacional), influenciando tanto a arquitetura quanto o *design* (Andrade, 2020).

Maldonado (1977) chegou a traçar uma extensa e interessante analogia entre a contribuição da *Bauhaus* ao desenho industrial e as particulares condições socioeconômicas e culturais pelas quais a Alemanha passava, antes e durante a República de Weimar¹⁹⁶:

Não é coincidência que a República de Weimar e a *Bauhaus* tenham a mesma data (e local) de nascimento e a mesma data de fim (1933). Sua periodização também apresenta um paralelismo surpreendente, e dificilmente se pode resistir à tentação de estabelecer uma ligação casual entre os dois desenvolvimentos. [...] Mas a *Bauhaus* não se limitou a refletir os altos e baixos da realidade: também buscou transformá-la. Quando se buscou perpetuar o caos, a *Bauhaus*, com Gropius, recuperou a ordem. Quando, posteriormente, houve tentativas de perpetuar a ordem vacilante e opressiva da racionalização industrial, a *Bauhaus*, com Meyer, buscou dar a essa racionalização um conteúdo social.¹⁹⁷ (Maldonado, 1977, p. 53-54).

As influências da *Bauhaus* acabaram encontrando eco nas contribuições do alemão Jan Tschichold no desenvolvimento do que denominou de *Die neue Typographie* (Nova Tipografia), incorporando conceitos elaborados pela *Bauhaus* e por construtivistas russos, defendendo o abandono das práticas de composição ainda em voga e pregando a ideia de que era necessário “encontrar uma tipografia assimétrica para expressar o espírito, a vida e a sensibilidade visual da época” (Meggs e Purvis, 2009, p. 415), com o objetivo de implementar um “*design* funcional pelos meios mais diretos. Declarou que o alvo de todo trabalho tipográfico é passar uma mensagem da maneira mais breve e eficiente. Ele enfatizava o caráter da composição por máquina e seu impacto no processo e no resultado do *design*” (Meggs e Purvis, 2009, p. 415-417).

Um exemplo do trabalho e da aplicação das ideias defendidas por Tschichold pode ser visto na figura 61.

¹⁹⁶ “‘Weimar Republic’ is the name given to the German government between the end of the Imperial period (1918) and the beginning of Nazi Germany (1933). Political turmoil and violence, economic hardship, and also new social freedoms and vibrant artistic movements characterized the complex Weimar period. Many of the challenges of this era set the stage for Adolf Hitler’s rise to power.”. Em tradução livre: “‘República de Weimar’ é o nome dado ao governo alemão entre o fim do período imperial (1918) e o início da Alemanha nazista (1933). Turbulência e violência políticas, dificuldades econômicas, além de novas liberdades sociais e vibrantes movimentos artísticos caracterizaram o complexo período de Weimar. Muitos dos desafios dessa era prepararam o cenário para a ascensão de Adolf Hitler ao poder.”. Fonte: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/the-weimar-republic>. Acesso em: 11 jul. 2025.

¹⁹⁷ No original: “No es casual que la República de Weimar y el Bauhaus tengan la misma fecha (y lugar) de nacimiento, y la misma fecha de desaparición (1933). También su periodización presenta un paralelismo sorprendente y apenas se puede resistir la tentación de establecer un nexo casual entre ambos desarrollos. [...] Pero el Bauhaus no se limitó a reflejar los altibajos de la realidad: también intentó cambiarla. Cuando se quería eternizar el caos, el Bauhaus reivindicó, con Gropius, el orden. Cuando más tarde se intentó eternizar el orden vacilante y opresivo de la racionalización industrial, el Bauhaus, con Meyer, procuró dar a esta racionalización un contenido social.”.

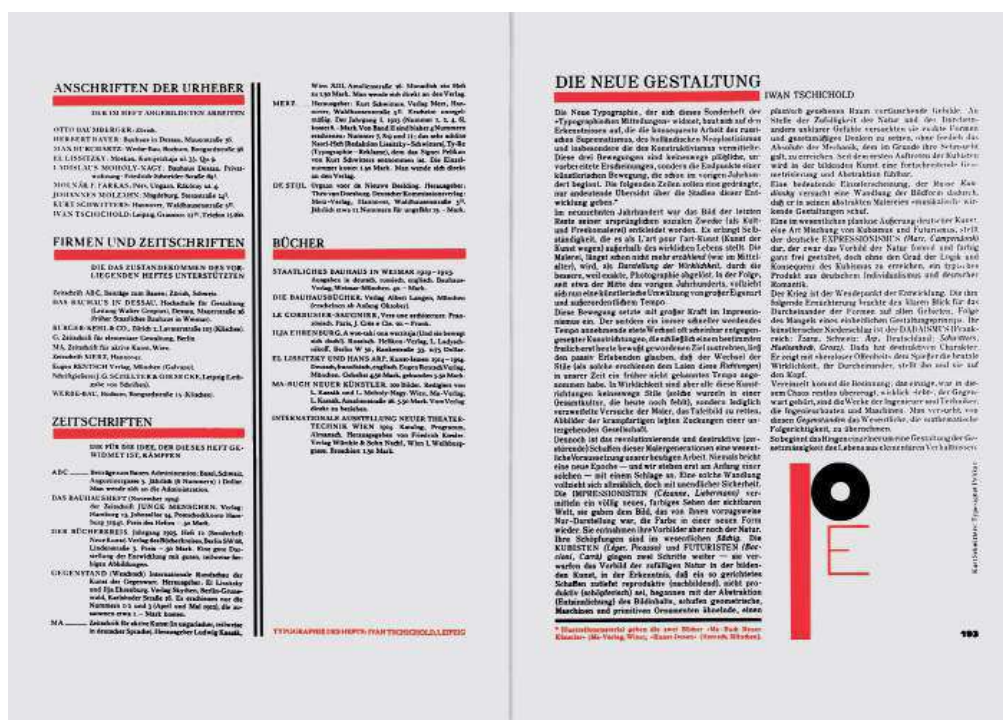


Figura 61 - Jan Tschichold, páginas de “Elementare Typographie” (1925).

Fonte: Meggs e Purvis (2009).

Após a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha iniciou um movimento de retomada de sua identidade, evitando qualquer aproximação à estética nacional socialista e buscando resgatar as conquistas do período anterior à guerra. Baseado nesses princípios, é fundada, em 1953, a *Hochschule für Gestaltung* (HfG Ulm) ou Escola de *Design* de Ulm, com uma base

fortemente assentada em ideais democráticos, influenciados por uma visão antifascista de seus fundadores e pelo conceito de “Boa Forma” utilizado por Max Bill (Andrade, 2020).

Embora sem definição precisa, esse conceito era “caracterizado pelo emprego de formas simplificadas, de valor atemporal, materiais de qualidade, produtos funcionais, com alto valor de uso, duráveis, ergonômicos, de fácil compreensibilidade e produtividade e, ao menos em aparência, tecnológicos” (Andrade, 2020, p. 14). Buscando se diferenciar daqueles produtos voltados a uma grande massa de consumidores, tornou-se logo um símbolo de qualidade.

De todos os campos, o da metodologia do *design*, sem a HfG Ulm, não seria imaginável. O pensamento sistemático sobre a problematização, os métodos de análise e síntese, a justificativa e a escolha das alternativas de projeto - tudo isto junto, hoje em dia, se tornou repertório da profissão de *design*. A HfG Ulm foi a primeira escola de *design* que se organizou conscientemente na tradição histórico-intelectual dos modernos. (Bürdek, 2006, p. 51).

Os produtos gerados pela Escola de Ulm “apresentavam grande uniformidade de estilo, no qual predominava o racionalismo das formas, a contenção na paleta de cores e a eliminação cuidadosa de todos os traços de subjetividade, emoção e representações simbólicas” (Andrade, 2020, p. 15), o que pode ser visto na figura 62.



Figura 62 - Alguns produtos desenvolvidos na Escola de Ulm.
Fonte: Andrade (2020).

O resultado desse estilo se viu refletido na companhia alemã Braun, sob o comando de Dieter Rams. A cooperação entre escola e indústria gerou um novo padrão de projeto que foi se disseminando ao redor do mundo (Figura 63), refletindo a visão moderna de *design* da Escola de Ulm, não sem sofrer críticas por parte de alguns de seus contemporâneos como significando “nada mais do que uma forma de impor padrões de gosto elitistas ao consumidor popular através de um discurso de bom senso e eficiência” (Cardoso, 2000, p. 155).



Figura 63 - Produtos desenvolvidos por Dieter Rams para a Braun.
 Fonte: <https://tinyurl.com/Marian-Eerens>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Rams elaborou ainda uma série de 10 princípios para determinar se um projeto obedece aos critérios do que denominou “bom *design*”: deve ser inovador, contribuir para a utilidade do produto, ser estético, tornar o produto facilmente compreensível, ser discreto, ser honesto, ser duradouro, ser consequente em cada detalhe, respeitar o meio ambiente e ter o mínimo *design* possível (Schneider, 2010).

A Escola de Ulm foi fechada em 1968 por falta de financiamento e questões políticas. Apesar disso, seu projeto pedagógico seguiu influenciando o ensino de *design* em diversas instituições através do mundo, inclusive servindo como base para o currículo da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), a primeira escola de *design* do Brasil, que seria fundada em 1963, no Rio de Janeiro (Andrade, 2020).

3.3.3 Os movimentos de vanguarda e a formação do *design* no Brasil

A antiga dicotomia da estética do *Art Nouveau*, defendendo por um lado o uso de formas orgânicas, por outro estimulando a geometrização das formas, pode ser vista como uma resposta ao crescimento das máquinas na vida cotidiana: “no primeiro caso, o desejo de

humanizar/naturalizar a máquina através de formas estilizadas e, no segundo, o desejo de adaptar o mundo e as pessoas à mecanização através da imposição de formas euclidianas [...]” (Cardoso, 2000, p. 114).

Essas duas visões antagônicas viriam a se chocar durante as primeiras décadas do século XX, a partir do surgimento de novos estilos autodenominados como vanguardistas: o Futurismo, o Cubismo, o Construtivismo e o Neoplasticismo. Todos “iriam se alinhar de maneira militante do lado da máquina como ideal estético e parâmetro para a produção/reprodução artística” (Cardoso, 2000, p. 115).

Em contraponto ao ideário romântico do século XIX, uma nova geração de artistas passaria a enxergar na indústria e na tecnologia, e consequentemente no *design*, os novos padrões que passariam a ditar a organização de suas atividades, assumindo como padrão estético as máquinas e os objetos industrializados, a geometrização e abstração formal, a racionalidade e a disposição modular, a síntese das formas e a economia na configuração dos objetos, a otimização e a racionalização de materiais e da força de trabalho (Cardoso, 2000).

O impacto dessas novas vanguardas no campo do *design* deu-se de forma desigual, com poucos artistas se dedicando a desenvolver projetos de produtos, resumindo-se em alguns artigos de luxo e decoração. Exceção pode ser feita ao setor de mobiliário, onde diversos arquitetos e *designers* notabilizaram-se desenvolvendo diversos projetos, principalmente de cadeiras (Figura 64), com destaque para, entre outros, Alvar Aalto, Le Corbusier e Mies van der Rohe (Cardoso, 2000).



Figura 64 - Da esq. para dir.: cadeiras de Alvar Aalto, van der Rohe e Le Corbusier.

Fonte: <https://tinyurl.com/met-mus-org>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Esses projetos eram caracterizados pelo uso de materiais industrializados, como aço tubular cromado e madeira compensada, objetivando a criação de móveis de qualidade, acessíveis à maioria da população. Ironicamente, esses projetos são hoje verdadeiros itens de colecionadores, sendo comercializados a valores exorbitantes (Cardoso, 2000).

Num mundo que se tornava cada vez mais globalizado, *designers* e arquitetos modernistas buscavam, já desde a década de 1920, desenvolver um estilo e uma prática de *design* que pudessem ser considerados como internacionais, ou seja, “que substituíssem as formas vernáculas [...] por formas gerais e supostamente universais, de preferência redutíveis a módulos simples e abstratos que pudessem ser eternamente recompostos de acordo com necessidades funcionais” (Cardoso, 2000, p. 154). Os idealizadores desse Estilo Internacional (*International Style*) propunham que “todo objeto poderia ser simplificado até chegar a uma forma ideal e definitiva, a qual seria o reflexo estrutural e construtivo perfeito da sua função” (Cardoso, 2000, p. 154).

De modo muito geral, a ideologia do Estilo Internacional se baseava na idéia de que a criação de formas universais reduziria as desigualdades e promoveria uma sociedade mais justa [...]. Evidentemente, essa proposta tinha muito em comum com as tendências coletivistas e comunistas então em voga, de gerar uma sociedade igualitária pela solução aparentemente simples de fazer todo mundo pensar, trabalhar, ganhar, consumir e se vestir de maneira igual [...]. A grande ironia histórica com relação à preponderância do Estilo Internacional durante as décadas de 1950 e 1960 está no fato de ter-se tornado não um estilo de massa ou mesmo de contestação da ordem capitalista mas, muito pelo contrário, de ter sido adotado como o estilo comunicacional e arquitetônico preferido de nove entre dez grandes corporações multinacionais. (Cardoso, 2000, p. 155-156).

Enquanto isso, a crise econômica de 1929 começava a subverter os ideais do capitalismo, principalmente nos Estados Unidos. Se antes da Grande Depressão a indústria norte-americana era pautada por uma política de poucos modelos de produtos disponíveis com uma grande durabilidade, após a crise essa política transformou-se em uma que privilegiava muitos modelos de curta duração. Enquanto antes a forma dos produtos era concebida baseando-se nos critérios de simplicidade e funcionalidade, passou-se depois ao seu oposto (Maldonado, 2009). Nascia aí o *Styling*,

modalidade de *design* industrial que procurava tornar o produto superficialmente atraente, em detrimento, muitas vezes, da sua qualidade e conveniência; que procura o seu envelhecimento artificial, em vez de prolongar a sua fruição e utilização. Tudo somado, um programa de desperdício para uma sociedade que, naquele preciso momento, pouco ou nada tinha para desperdiçar. (Maldonado, 2009, p. 46-47).

O *Styling* constituiria, assim, uma resposta à crise econômica a partir de uma particular estratégia: passar do capitalismo comercial para um capitalismo monopolista, de uma estratégia de redução de preços para outra de promoção do produto, transformando-se em principal argumento para o aumento das vendas e assumindo um papel central dentro desse novo sistema baseado em um monopólio comercial (Maldonado, 2009). Segundo Henry Dreyfuss, um dos expoentes da primeira geração de *designers* norte-americanos:

Os produtos industriais cumpriam a missão para que tinham sido pensados, mas saíam das linhas de produção com uma monotonia enfastiada. Quando os negócios

se afundaram a pique, as várias empresas iniciaram a concorrência de preços. Entretanto, alguns industriais mais avisados tinham conseguido entender que, para resolver o seu problema, era necessário aperfeiçoar a utilidade dos produtos, torná-los mais convenientes para os consumidores e, ao mesmo tempo, melhorar o seu aspecto. (Dreyfuss, 1955, apud Maldonado, 2009, p. 47-48).

Transformava-se, então, em um estilo que visava impulsionar as vendas e incutir a ideia de “obsolescência estilística - ou seja, de que um artigo se tornasse obsoleto em termos estéticos muito antes de se desgastar pelo seu funcionamento” (Cardoso, 2000, p. 136), criando conscientemente uma nova estratégia de mercado e fazendo com que o consumidor adquirisse novos produtos com uma maior frequência (Cardoso, 2000).

Desta forma, o *design* tornava-se o responsável, cada vez mais, por introduzir alterações ornamentais puramente cosméticas nos produtos (Figura 65). Devido a isso, alguns *designers* foram acusados de “dar a qualquer objeto um tratamento superficial de reformulação estética - ou seja, reduzir o *design* a uma questão de projetar novas embalagens para velhos produtos” (Cardoso, 2000, p. 134), tendo seus trabalhos tão menosprezados quanto são superestimados os das demais vanguardas artísticas europeias (Cardoso, 2000).



Figura 65 - Apontador de lápis, Raymond Loewy (1934).
Fonte: <https://tinyurl.com/aegis-educ>. Acesso em: 31 ago. 2024.

A década de 30 no Brasil, marcada por um processo crescente de industrialização e por políticas nacionais voltadas ao desenvolvimento econômico do país, criou oportunidades para o crescimento da atividade industrial e o consequente desenvolvimento de novos produtos. Além disso, sentia-se a necessidade de criar uma identidade nacional, que fizesse com que os produtos brasileiros representassem a cultura do país. É nesse cenário que surgem as

primeiras experiências no ensino do *design* no país, ainda informalmente, através da observação e de participações em oficinas e nas próprias indústrias (Lona e Barbosa, 2020).

O desenho industrial no Brasil, ou seja, o projeto para a indústria efetivamente começa, de maneira tênue, a ser discutido com a introdução do movimento *Art-Nouveau*. À primeira vista este movimento seria um “estilo” igual aos outros do período “ecletico”. E de maneira nenhuma pode-se compará-lo com o neoclássico, por exemplo, que se espalhou pelo Brasil inteiro. O *Art-Nouveau* teve alguma expressão em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas pode-se verificar que, mesmo nesses dois centros, o *Art-Nouveau* não cumpriu o papel que dele se poderia esperar, pelo menos se comparado ao seu similar europeu [...].

Quem cumpriu a função exercida pelo *Art-Nouveau* europeu, no Brasil, foi o grupo carioca de arquitetos reunidos em torno de Lúcio Costa, na década de 1930. Sem esquecer a importante contribuição dos movimentos “neo-colonial” e “modernista”, não há dúvida de que o “grupo carioca” desempenha papel fundamental no desenvolvimento do desenho industrial brasileiro, primeiramente por defender uma teoria coerente do projeto com a indústria [...]. Uma segunda característica do movimento moderno dos arquitetos foi a cerrada defesa do patrimônio cultural brasileiro [...]. (Katinsky, 1983).

Durante a Segunda Guerra Mundial, o *design* passou por um período de grande desenvolvimento global, devido ao desenvolvimento da tecnologia e ao aprimoramento dos meios de produção durante o período. Além disso, no Brasil, a necessidade de substituição de produtos importados impulsionou e consolidou, a partir das décadas seguintes, a expansão do parque industrial nacional, vindo ao encontro da política nacionalista e desenvolvimentista proposta pelos governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek (Cardoso, 2000).

Com o fim do conflito, houve a necessidade de alterações implementadas no processo industrial e na capacidade produtiva, fazendo com que as fábricas que antes produziam material bélico passassem a produzir bens duráveis e de consumo. Porém, era necessário recriar a demanda para esses novos produtos, estimulando que os consumidores trocassem seus antigos produtos por novos, retomando o conceito de “obsolescência estilística”, implementado durante a década de 30, como estratégia de mercado (Cardoso, 2000).

Além disso, o desenvolvimento de produtos “descartáveis” e o estímulo à prática do descarte transformava-se em pilar central na nova filosofia do consumo: “levando a ideia da obsolescência estilística à sua conclusão lógica, muitas indústrias deram início nas décadas de 1950 e 1960 a uma política de obsolescência programada, ou seja, de fabricar produtos projetados para funcionar por um tempo limitado” (Cardoso, 2000, p. 151), estimulando um consumo de reposição e substituição, advindo de um excesso de materiais e de capacidade produtiva, e mantendo um crescimento contínuo do mercado consumidor.

O consumismo conseguiu gerar [...] uma espécie de democratização ampla da propriedade privada e do luxo, tradicionalmente restritos a poucos em economias baseadas na escassez e na subsistência. Sob o regime da obsolescência, passa a existir uma escala decrescente de posse em que o artigo ainda funcional descartado

pelo primeiro usuário é reaproveitado por um segundo [...]. Ao longo do tempo, isso acaba gerando uma situação em que a maioria da população consegue (ou pretende) ter algumas posses e, portanto, passa a se sentir incluída no projeto social coletivo. (Cardoso, 2000, p. 152).

Ainda que não inseridos em um mercado consumidor altamente dinâmico, porém adeptos da ideologia modernista que se propagava globalmente, um número considerável de arquitetos e *designers* brasileiros, ligados à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), como Geraldo de Barros, Henrique Mindlin, José Zanine Caldas, Júlio Roberto Katinsky e Paulo Mendes da Rocha implementaram, entre as décadas de 1940 e 1960, uma série de iniciativas na área de *design* de mobiliário (Figura 66). No Rio de Janeiro, Joaquim Tenreiro, Sérgio Bernardes e Sérgio Rodrigues, dentre outros, também tornaram-se pedras fundamentais no desenvolvimento do *design* de móveis (Cardoso, 2000).



Figura 66 - Mobiliário desenvolvido por *designers* modernistas brasileiros. Sérgio Rodrigues, Joaquim Tenreiro, Oscar Niemeyer, Jorge Zalszupin, Jean Gillon, Julio Katinsky e Geraldo de Barros.

Fonte: <https://tinyurl.com/Marian-Eerens>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Esses profissionais “foram responsáveis pela abertura de diversas empresas, lojas e pequenas fábricas, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, que buscavam atender a um tipo de consumidor preocupado em acompanhar as grandes tendências estilísticas internacionais” (Cardoso, 2000, p. 161), resultando em um número de propostas de trabalho que refletiam a importância do momento vivido no país.

Durante o segundo governo Vargas, e posteriormente com Juscelino Kubitschek, o país passava por uma fase de intensa modernização, de rejeição das antigas tradições patriarcais e de busca pela renovação de seus valores e costumes. A esse movimento de deixar para trás a velha cultura e a velha política, seguiu-se a proposta de abandonar o velho mobiliário que adornava as salas e quartos da antiga elite dominante, resultando em uma diversidade de projetos criados por essa nova geração de *designers* brasileiros, divididos entre a tradição artesanal e o progresso industrial (Cardoso, 2000).

Foi apenas a partir da década de 1950, com a industrialização, o crescimento urbano e o surgimento do movimento concretista no Brasil, criando condições para a profissionalização do *design* (Carus et al., 2025) que foram criadas escolas e cursos que objetivavam a troca de conhecimento e a criação de diretrizes acadêmicas para o ensino da profissão (Lona e Barbosa, 2020).

Durante esse período, o Brasil passava por uma fase de transição, em que se via como essencial criar as condições sociais necessárias para que a indústria nacional se estabelecesse como um dos principais pilares da economia e, para isso, era necessário desenvolver uma identidade nacional através da valorização da história e da cultura brasileiras: “[p]recisávamos traçar nosso perfil para que nos apresentássemos a nós mesmos” (Niemeyer, 2007, p. 59).

O que isso significava? Que a configuração de nossa cultura material deveria ser elaborada segundo os cânones do Modernismo, atendendo às exigências da reprodução das condições sociais. Quanto ao *designer*, este profissional deveria colocar o seu saber ao lado e a favor dos processos produtivos e seus meios, dentro da lógica capitalista requisitada pela modernização do Estado nacional. (Niemeyer, 2007, p. 59).

Nessa época, “os industriais brasileiros sequer sabiam direito o que era *design*” (Niemeyer, 2007, p. 64), mas uma parte da elite paulistana percebeu que haveria a necessidade de formar profissionais que conseguissem suprir a demanda por projetar os produtos que seriam demandados pelo crescimento da indústria nacional (Niemeyer, 2007). Ademais, esse profissional deveria ser “capaz de criar uma linguagem original, com elementos visuais próprios, não nacionalistas, mas oriundos da nossa cultura, com signos próprios mas de leitura universal” (Wollner, 1983 apud Niemeyer, 2007, p. 64).

Em 1947, tendo como inspiração os Museus de Arte Moderna de Nova York e Paris, que tinham como objetivo, além de conservar e expor obras de arte reconhecidas, organizar exposições e atividades didáticas e culturais, é inaugurado no Brasil, por Assis Chateaubriand, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Figura 67), no Estado do país mais propício à criação de instituições dessa natureza, pois “havia dinheiro e havia pessoas da alta burguesia que queriam ver seus nomes ligados às atividades artísticas” (Niemeyer, 2007, p. 65).



Figura 67 - Museu de Arte de São Paulo (MASP).
Fonte: <https://tinyurl.com/sp-masp>. Acesso em: 13 jul. 2025.

No ano seguinte, é inaugurado o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) (Figura 68), também por iniciativa de um grupo de empresários da alta burguesia carioca, que compartilhavam uma visão comum de deixar de lado a economia agrícola rumo a uma sociedade industrial, defendendo “ser necessário que a nova etapa, a industrial, tivesse uma expressão formal compatível: uma arte moderna, uma arquitetura moderna, uma cultura material moderna” (Niemeyer, 2007, p. 70).

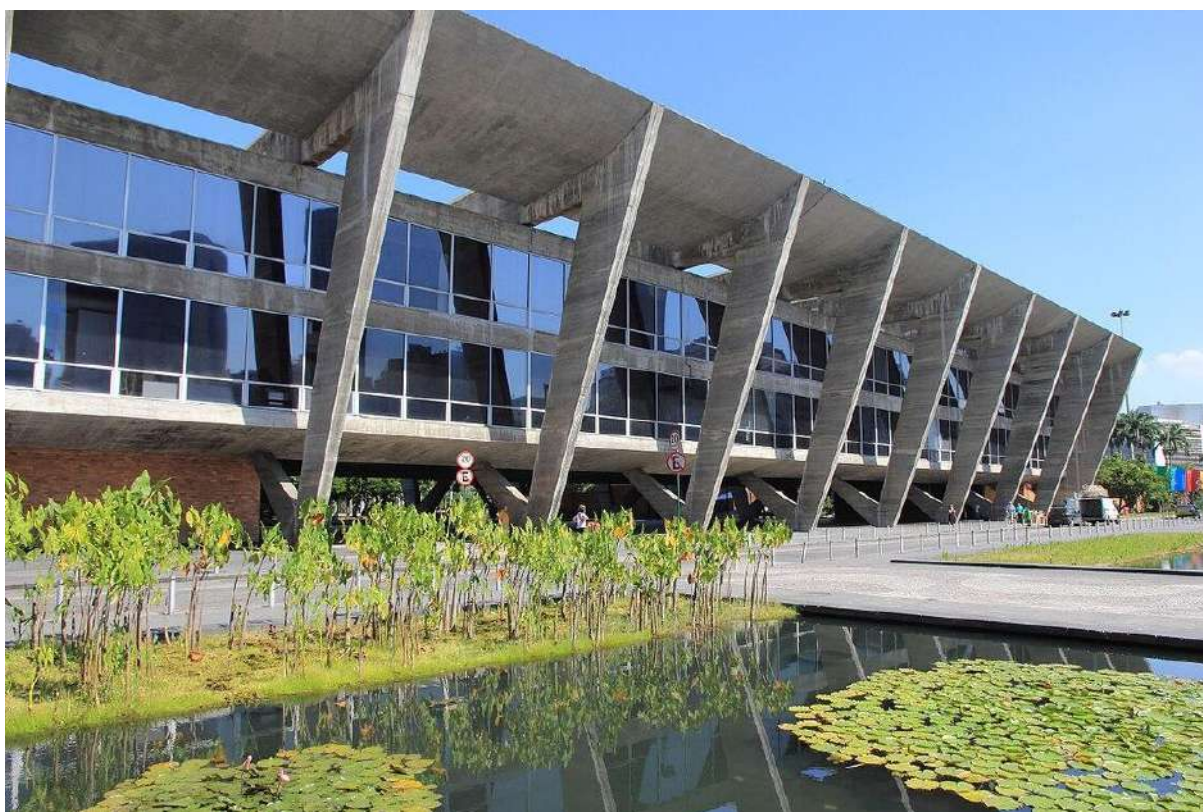


Figura 68 - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM).
Fonte: <https://tinyurl.com/museu-moderna>. Acesso em: 13 jul. 2025.

O Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP, inaugurado em 1951 por iniciativa de Pietro Maria Bardi e sob a coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi, “foi a semente do ensino do *design*, de nível superior, no Brasil” (Niemeyer, 2007, p. 67). Tinha em seu corpo docente nomes que se tornariam importante referência para o *design* nacional, como os próprios Lina e Pietro, Jacob Ruchti, Oswaldo Bratke, Flávio Motta, Lasar Segall e Max Bill, que viria a convidar Geraldo de Barros para estudar em Ulm (Niemeyer, 2007).

Devido a uma série de fatores, Geraldo de Barros repassa sua bolsa de estudos para Alexandre Wollner, tornando-se o primeiro brasileiro a se formar em Ulm. Voltando ao Brasil, fundou a Forminform, em 1958, considerado o primeiro escritório de *design* do Brasil, contando, em seu quadro de sócios, com nomes como Ruben Martins, Ludovico Martino, Walter Macedo e o próprio Geraldo de Barros, e contando ainda, posteriormente, com Karl Heinz Bergmiller em seus quadros (Cardoso, 2000; Niemeyer, 2007). As figuras 69 a 71 mostram alguns dos trabalhos de Wollner durante seu período na Forminform.



Figura 69 - Marcas desenvolvidas por Wollner na Forminform.
 Fonte: <https://tinyurl.com/wollner-forminform>. Acesso em: 13 jul. 2025.

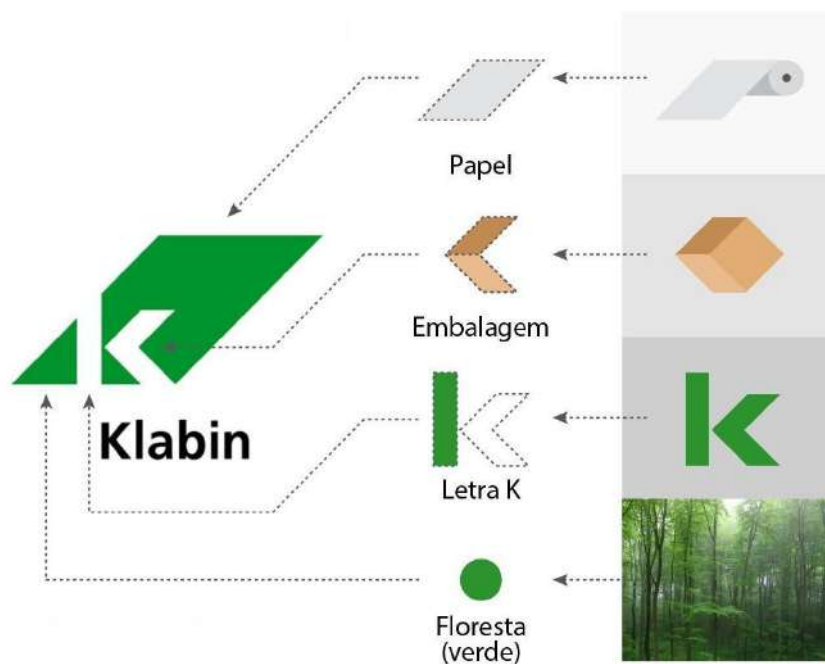


Figura 70 - Processo de criação para a marca Klabin.
 Fonte: <https://tinyurl.com/wollner-forminform>. Acesso em: 13 jul. 2025.



Figura 71 - Embalagem para a marca de sardinhas Coqueiro.
 Fonte: <https://tinyurl.com/wollner-forminform>. Acesso em: 13 jul. 2025.

Os cursos do IAC e as exposições do MASP buscavam estimular uma discussão aprofundada sobre a relação entre *design*, arte, artesanato e indústria, objetivando aproximá-lo do setor produtivo e tornando-o responsável por desenvolver uma cultura visual na sociedade de então (Lona e Barbosa, 2020; Niemeyer, 2007), fazendo com que algumas indústrias inserissem em seus quadros alguns alunos provenientes desses cursos (Niemeyer, 2007).

O IAC só existiu por três anos, graças ao convênio mantido com a Prefeitura. A insuficiência de recursos não permitiu a continuação daquela instituição, que, a despeito da sua breve existência, ensejou o estabelecimento de contato com correntes de pensamento que prevaleceriam no ensino formal de *design* no Brasil, do qual foi pioneira. (Niemeyer, 2007, p. 67).

Em sua visita ao Rio de Janeiro, em 1953, Max Bill propôs a criação de uma escola técnica de *design* na futura sede do MAM, que estava sendo construída no Rio de Janeiro, propondo alterações no projeto original para abrigar uma escola com características próprias e que seguiria os moldes da que estava implementando em Ulm: “um centro de formação que teria por fim desenvolver nos alunos, por meio de atividades críticas, qualidades artísticas e geradoras de formas de arte adaptadas aos aspectos sociais da época” (Niemeyer, 2007, p. 71).

A proposta teve grande aceitação por parte dos diretores do MAM, entusiasmados com a ideia de inserir o museu como protagonista na organização de um curso inédito na América Latina que, “tratando da antinomia entre a arte e a produção industrial, ajudaria a resolver os problemas apresentados pelo crescimento do próprio país” (Niemeyer, 2007, p. 72), formando os novos profissionais “que dariam configuração adequada aos produtos oriundos do processo de industrialização do país, com uma nova estética que expressasse os **novos tempos**” (Niemeyer, 2007, p. 72, grifado no original).

A formação da Escola Técnica de Criação (ETC) no MAM foi aprovada e chegou a ter um pequeno espaço para suas futuras atividades inaugurado pelo então presidente da República, Juscelino Kubitschek. O curso oferecido, que teve seu currículo encomendado a Tomás Maldonado, seria de nível superior, gratuito e formaria profissionais que uniriam a criatividade com conhecimento tecnológico e uma ampla base cultural. (Niemeyer, 2007).

Embora se tratasse de um curso que tinha como objetivo atender ao desenvolvimento do país, por não contar com a participação de representantes dos setores produtivos, terminou sedimentado em ideias que se encontravam deslocadas da realidade da época. Apesar disso, o início das atividades da escola nunca aconteceu, pois o MAM não recebeu os recursos necessários para aquisição de equipamentos e pagamento de pessoal (Niemeyer, 2007).

No final da década de 1950, Lina Bo Bardi mudou-se para a Bahia e idealizou em Salvador, entre 1962 e 1963, uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato. Este projeto, que não chegou a ser implementado devido ao golpe militar de 1964, seria parte das atividades planejadas para o Museu de Arte Popular, a ser instalado no Solar do Unhão. O projeto da escola em Salvador tinha um caráter de ação política e cultural, buscando um desenvolvimento industrial e cultural diferente, condicionando o funcionamento da escola às atividades de um centro de pesquisa para inventariar a produção do artesanato e da manufatura popular do Nordeste (Anastassakis, 2011).

Ela considerava a cultura popular um claro sinal de consciência da realidade brasileira, o que a levou a encontrar as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro nas características formais e na autenticidade dos objetos de uso popular. Sua visão do “pré-artesanato” (termo cunhado por ela) buscava descrever a habilidade de pessoas simples em gerar formas estéticas diante da privação material. Essa visão demonstrava a inteligência e capacidade criativa para superar dificuldades, com o objetivo de encontrar um caminho próprio, brasileiro, para o desenvolvimento do país (Anastassakis, 2011).

Em 1962, as disciplinas de desenho industrial e comunicação visual começaram a ser oferecidas no curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), envolvendo estudantes e professores em uma experiência de formar um novo tipo de profissional (Niemeyer, 2007), objetivos respaldados pelo currículo das disciplinas:

Desenho industrial é o estudo do objeto e do seu uso. O raciocínio empregado na solução dos problemas de *design* não é em absoluto estranho ao arquiteto, mas sim paralelo ao pensamento empregado nos problemas de edificação e planejamento. O arquiteto na sociedade de hoje atua numa gama muito ampla de processos, abrangendo a produção industrial, identificando-se com ela e contendo em si o *designer* [...]. O resultado dessa intervenção deverá ser um *design* caracteristicamente brasileiro, ligado nitidamente ao nosso patrimônio artístico, popular e erudito. (FAU-USP, 1963 apud Niemeyer, 2007, p. 68).

A proposta trazida pela FAU-USP, de tornar o arquiteto o responsável pelas atividades de *design*, não foi seguida pelas demais faculdades de arquitetura do país, terminando por consolidar-se como uma experiência única. Isso, porém, não permitiu que fosse dada mais atenção às disciplinas de desenho industrial dentro do curso, que tiveram sua carga horária

cada vez mais reduzida, até tornar-se um grupo de disciplinas secundárias e eletivas (Niemeyer, 2007).

Explicitou-se, então, uma cisão na área do *design*, que, até agora, está presente: a oposição entre o grupo formado por arquitetos, sobretudo de São Paulo, advogando para si a competência de projetos de *design*, e o contingente de *designers*, formados em cursos de *design*, que rejeitam aquela prerrogativa aos arquitetos. (Niemeyer, 2007, p. 69-70).

Ainda em 1962, em pleno regime militar e durante um longo período de instabilidade política, é inaugurada a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, que se tornou um marco no ensino do *design* no país, e cuja criação foi possibilitada exatamente pelo contexto social da época.

Embora o governo militar no Brasil fosse marcado por uma forte censura às manifestações culturais que pudessem ameaçar sua autoridade, o *design* – denominado de desenho industrial à época – foi paradoxalmente incentivado como parte de uma estratégia de modernização. O chamado “milagre econômico” promovido pelo regime previa um Programa Estratégico de Desenvolvimento (PED), que incluía a industrialização e o avanço tecnológico e científico. Assim, o governo enxergava o *design* como uma ferramenta que poderia ajudar a projetar uma imagem de progresso para o país. (Carus et al., 2025, p. 12).

À época de sua fundação, reportagem publicada na revista Arquitetura assim definia o que se esperava da nova escola:

Velho sonho de arquitetos, artistas plásticos e - num âmbito mais amplo - de todos aqueles que sempre lutaram pela integração da arte na indústria acaba de se tornar realidade: o Governador Carlos Lacerda assinou decreto criando a Escola Superior de Desenho Industrial, primeiro estabelecimento do gênero em toda a América Latina e órgão que, por suas implicações, vem atingir o núcleo do impasse, até hoje não resolvido em nossos país, entre o objeto estético, mas industrialmente inútil, e o produto estritamente funcional, isto é, divorciado de quaisquer preocupações plásticas que porventura o vinculassem a um estágio superior da criação industrial. (Arquitetura, 1963, p. 29).

A ESDI perseguiu a tendência de adaptar o *design* à realidade nacional, em contraste com o funcionalismo reinante à época, em busca de uma identidade própria para o *design* nacional (Carus et al., 2025). Porém, “os *designs* que estavam mais alinhados com a cultura brasileira e que poderiam afirmar a autonomia tecnológica do país não receberam o incentivo necessário” (Carus et al., 2025, p. 12) para seu desenvolvimento.

O protecionismo vigente, aliado a uma política de substituição de importações, contraditoriamente acabou priorizando a entrada de empresas estrangeiras dentro do processo produtivo, que acabavam mantendo os *designs* originais de seus produtos, realizando apenas pequenas modificações para consumo no mercado interno (Carus et al., 2025). Deste modo,

o *design* apoiado pelo novo regime estava desconectado das raízes culturais brasileiras, pois a influência vinha predominantemente de países desenvolvidos, resultando em um *design* que refletia mais as aspirações dos centros industriais estrangeiros do que a diversidade cultural do Brasil. (Carus et al., 2025, p. 13).

A ESDI teve como base de seu currículo inicial a metodologia aplicada nas escolas alemãs, sobretudo na Escola de Ulm, herdeira das ideias da *Bauhaus* e do Estilo Industrial, e buscava manter um equilíbrio entre as ciências humanas e da natureza com o conhecimento tecnológico (Lona e Barbosa, 2020). Apesar disso,

os métodos projetuais permaneciam com características extremamente funcionalistas, em detrimento de outros atributos importantes, como os valores reflexivos e culturais inerentes ao processo da prática em *design*. Repassava-se aos alunos um conceito de *design* cuja “função básica” era projetar produtos para produção em série pelas indústrias. Dessa forma, ensinava-se aos estudantes a importância de saber considerar e aplicar os fatores técnicos, sociais, ergonômicos, estético-formais e produtivos que, uma vez bem dosados, lhes mostrariam um caminho mais lógico e seguro para o sucesso de seu projeto e para o desenvolvimento de novos produtos. (Landim, 2010, p. 143).

Em seu início, a ESDI contava com um pequeno número de professores, com pouca ou nenhuma experiência, seja no ensino superior, seja no exercício profissional do *design*. Dentre eles, destacavam-se Karl Heinz Bergmiller e Alexandre Wollner, dois ex-alunos da HfG-Ulm. Assim como suas predecessoras alemãs, a ESDI era uma escola focada no experimentalismo desenvolvido com orçamento estatal, “o que predispunha a uma combinação quase perversa de anarquia e autoritarismo” (Cardoso, 2000, p. 174), entre outras contradições.

Talvez a maior contradição de todas, a ESDI se apresentava até no nome como uma escola de desenho **industrial**, e isto não somente em um país com um parque industrial relativamente pequeno e pouco adiantado em termos tecnológicos mas, pior ainda, em um estado que já perdera há muito a liderança industrial no cenário nacional. (Cardoso, 2000, p. 174, grifado no original).

A ESDI foi considerada uma instituição de ensino com uma proposta inovadora e como modelo capaz de transformar o ensino superior de *design* no país, o que acabou por não se concretizar. De toda forma, sua sobrevivência e crescimento durante as décadas de 1960 e 1970 demonstram a força das ideias das quais se originou e do modernismo como impulsionador do desenvolvimento cultural brasileiro (Cardoso, 2000).

De acordo com Aloisio Magalhães, “[a] ESDI identifica-se como marco da implantação da atividade no Brasil porque somente quando se inaugura uma estrutura que garanta a sua continuidade – a escola – uma atividade adquire verdadeiramente sua existência autônoma” (Magalhães, 1998, p. 9), permanecendo até hoje como “uma referência de inegável importância para o *design* brasileiro, embora raramente tenha atingido uma produção condizente com a expectativa que cercou sua criação” (Cardoso, 2000, p. 175).

Aloisio Magalhães, um dos mais conhecidos *designers* brasileiros, participou do projeto de criação da Escola Técnica de Criação, no MAM, e da ESDI e sempre defendeu conceitos como a “brasilidade” do *design* e a recuperação da memória artística e cultural brasileira, procurando inserir a cultura nacional como eixo central de seus trabalhos, reunindo

pela primeira vez na história do *design* brasileiro, os conceitos de brasilidade e modernidade (Anastassakis, 2011). Não por acaso, a data de 5 de novembro, dia de seu nascimento, foi instituída no Brasil como o Dia Nacional do *Design*.

Aloisio desenvolveu projetos conhecidos nacional e internacionalmente, como o símbolo do IV Centenário do Rio de Janeiro e a identidade visual da Petrobras (Figura 72), além do *design* das notas do cruzeiro (Figura 73), tendo participado ainda do grupo “O Gráfico Amador”¹⁹⁸, em Recife, na década de 60.



Figura 72 - IV Centenário do Rio de Janeiro (1964) e símbolo e logotipo para Petrobras (1970).
Fontes: <https://tinyurl.com/iv-centenario> e <https://tinyurl.com/logo-petrobras>. Acesso em: 13 jul. 2025.



Figura 73 - Nota comemorativa do Sesquicentenário da Independência (1972).
Fonte: <https://tinyurl.com/ped-0045>. Acesso em: 13 jul. 2025.

¹⁹⁸ “Quando Aloisio Magalhães voltou da Europa para o Recife, em 1954, fundou ao lado de amigos O Gráfico Amador. Espécie de ateliê gráfico e editora experimental, cabia à oficina ‘editar sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores’ [...]. O Gráfico Amador era formado por, além de Aloisio Magalhães, José Laurênio de Melo, Gastão de Holanda e Orlando da Costa Ferreira. Tinham se conhecido na Faculdade de Direito do Recife onde, no Teatro do Estudante de Pernambuco, José Laurênio era tradutor e Aloisio Magalhães responsável pelos cenários e pelos figurinos das peças. Na oficina, Aloisio Magalhães experimentava pela primeira vez sua habilidade de desenhista no objeto impresso, produzido repetidamente.’Na obra realizada nesse período, sua ênfase está no pictórico, ainda não o projeto em si, embora tenha se dedicado a conceber integralmente alguns poucos livros ali realizados’ [...]”. Fonte: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-grafico-amador/>. Acesso em: 13 jul. 2025.

Entre os dias 5 e 14 de setembro de 1972 foi realizado em São Paulo, no Parque Anhembi, a Feira Brasileira de Exportação (*Brasil Export 72*). A feira, cujo objetivo principal era o de mostrar o Brasil como opção para investimentos estrangeiros, contou com a participação de industriais, banqueiros e empresários de diversos países, tendo recebido também a visita do então presidente, general Emílio Garrastazu Médici, e seus ministros da Indústria e Comércio, Pratini de Moraes, e da Fazenda, Delfim Neto (Amato, 2022).

Na ocasião, em discurso para cerca de 300 empresários, Pratini de Moraes destacou a importância da construção de um *know-how* próprio para o país, destacando que “em um primeiro momento a cópia de produtos estrangeiros era admissível, mas já era hora de o país avançar nesse sentido, inclusive aumentando o valor agregado dos produtos brasileiros exportados” (Amato, 2022, p. 510). Além disso,

[p]ara além da discussão mais geral em relação ao evento, no mesmo período em que a *Brasil Export 72* acontecia, discussões sobre um estilo brasileiro e a possibilidade de uma “Marca Brasil” a partir do desenho industrial também eram travadas. Os desenhistas industriais, como Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães, sugeriam [...] que o desenvolvimento do país seria apenas efetivo com políticas governamentais e interesse dos empresários com as pesquisas no âmbito do desenho industrial. (Amato, 2022, p. 511).

Confirmando tal pensamento, em depoimento à Revista D’Art, Wollner conta que:

[e]m 1972, o ministro Delfim Neto trouxe um grupo de japoneses para visitar uma exposição industrial no Anhembi, especialmente voltada para o comprador estrangeiro. Vieram comitivas internacionais inclusive da Alemanha e do Japão. O grupo japonês questionou: “O liquidificador é parecido com a da *Kenwood*, a geladeira com a da *Coldspot*, tudo muito bem fabricado, mas e o *design*?” Então, o Delfim Neto percebeu que para exportar precisava de algo além da tecnologia, era necessário ter *design*, a parte analógica do produto. (Wollner et al, 2002, p. 87).

Na opinião de Aloísio Magalhães, era essencial haver um investimento público para integrar o *design* à rotina das indústrias brasileiras, além da criação de um Centro de *Design* que pudesse catalogar e disponibilizar as diversas iniciativas em prol da criação e desenvolvimento de um *design* efetivamente nacional, iniciativa já várias vezes proposta pela ESDI e sempre ignorada pelo governo federal. Desta forma, a disciplina do desenho industrial e sua prática aplicada às indústrias seriam fundamentais para o desenvolvimento do país (Amato, 2022).

Em matéria publicada no Jornal O Globo (que se encontra reproduzida no Anexo F), por ocasião da *Brasil Export 72*, alunos e professores da ESDI reafirmaram que a criação de um Centro Brasileiro de Desenho Industrial, que seria responsável por elaborar projetos para aquelas empresas que desejassem “conquistar mercado para os seus produtos no exterior” (O Globo, 1972), era uma antiga reivindicação.

Nesse sentido, a escola havia criado um grupo de trabalho que seria encarregado de apresentar sugestões ao Ministério da Indústria e do Comércio de como esse Centro deveria atuar: “funcionaria como um laboratório, facilitando às indústrias a utilização dos serviços técnicos dos *‘designers’*, e ao mesmo tempo ampliando o mercado de trabalho para os profissionais do desenho industrial no Brasil” (O Globo, 1972). O Centro serviria como um laboratório, desenvolvendo pesquisas para atender projetos que seriam solicitados pelas empresas (O Globo, 1972). Mas “[o] governo terminou, o projeto foi engavetado e o governo seguinte não deu continuidade” (Wollner et al, 2002, p. 87).

A mesma edição do jornal publicou uma entrevista com Lívio Levi, então professor do curso de Desenho Industrial da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), de São Paulo, e que também atuava na Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI)¹⁹⁹, criada nos anos 60 e cujo presidente à época era Alexandre Wollner. Ao ser questionado acerca das discussões em torno do anteprojeto do Código de Propriedade Industrial²⁰⁰, Levi foi categórico ao afirmar que:

É realmente lamentável que na redação do anteprojeto do novo CPI apareça a definição do desenho industrial com uma conotação de que essa atividade seria de ornamentação sobreposta, de um simples decorativismo, como se tudo se limitasse à pintura, desenhos e molduras de efeito sobre um produto qualquer. Este é o significado que está sendo dado à expressão “desenho industrial” dentro do próprio Código de Propriedade Industrial. Ora, o código é peça-mestra que regula as modalidades de registros de patentes e modelos industriais; assim, é profundamente lamentável que contenha um erro redacional desse tipo, que torna a figura do *design* uma forma obsoleta e arcaica. (O Globo, 1972).

O ensino do *design* no Brasil carregou consigo, desde o início, uma forte presença da estética modernista, com a preocupação de encontrar uma linguagem formal que pudesse unificar concepções artísticas com elementos da cultura nacional. Com a inauguração da ESDI, porém, seus primeiros professores de projeto, em especial Bergmiller, fizeram prevalecer a estética funcionalista da Escola de Ulm, caracterizada pelo domínio das formas geométricas e tons cromáticos uniformes, o que limitou a experimentação de novas configurações nos projetos de seus alunos, situação somente revertida com a saída desses professores e a renovação gradual do corpo docente (Niemeyer, 2007).

¹⁹⁹ “A Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI – foi a primeira associação profissional de *design* do Brasil e era a única, de seu gênero, existente no País entre 1963 e 1978. A ABDI foi fundada por pioneiros do campo do *design* nos anos 1960 para promover a divulgação e a conscientização sobre o *design* junto a governos e empresários, mas também incluiu em suas principais atividades as discussões sobre as relações de trabalho dos *designers* no mercado como contrato de trabalho, código de ética e regulamentação da profissão.” (Braga, 2007, p. 13).

²⁰⁰ A matéria não traz nenhum tipo de informação para esclarecer se a pergunta refere-se ao disposto na Lei nº 5.772, de 21 de dezembro de 1971, promulgada quase um ano antes da matéria publicada, ou se já haviam sido iniciadas novas discussões para sua reformulação. Essa última hipótese parece não condizer com a realidade, uma vez que o CPI de 1971 vigorou durante 25 anos, até a promulgação da nova LPI, em 1996.

Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller acabaram ditando o que seria ser *designer*. Essa profissão não regulamentada, ainda mal definida “foi sendo conceituada pelos professores de projeto no curso de *design*: o que eles faziam é que era *design*” (Niemeyer, 2007, p. 111), tanto nas salas de aula quanto em seus escritórios.

Em resumo, a formação do *design* no Brasil, ao longo da segunda metade do século XX, foi profundamente influenciada por fatores históricos e culturais, tanto internos quanto externos. Desenvolveu-se sob forte influência do racionalismo europeu, o que valorizou a qualidade técnica e funcional dos produtos, juntamente com uma estética minimalista, baseada em formas geométricas simples. Essa orientação foi considerada bastante conveniente para a economia globalizada, facilitando a produção seriada e distribuição em massa de bens padronizados (Moraes, 2006).

Apesar do predomínio inicial do racionalismo e da imitação de modelos externos, o *design* brasileiro começou a amadurecer, especialmente a partir dos anos 80, influenciado pelo pós-modernismo e a globalização, começando a reconhecer e abraçar a sua própria base cultural (Moraes, 2006).

Parece que esta realidade que se delineia na era atual, como parte de um novo cenário mundial, pode trazer novas esperanças para o *design* brasileiro, pois ela coloca em evidência os valores múltiplos e plurais que sempre estiveram presentes na base formativa da experiência brasileira. (Moraes, 2006, p. 260).

Em 1988, por ocasião de um *workshop* realizado em Florianópolis com representantes de escolas de *design* do país, foi divulgado um documento chamado de Carta de Canasvieiras, referendado no V Encontro Nacional de Desenhistas Industriais, realizado nesse mesmo ano, em que se propunha que o termo *design* fosse oficialmente adotado pelas instituições de ensino, visando a harmonização de um termo já amplamente utilizado e uma melhor compreensão e identificação da profissão (Kaizer, 2022).

Por fim, e apenas a título ilustrativo, o Apêndice A mostra uma linha do tempo dos principais movimentos artísticos apresentados neste capítulo, sobrepondo-se uns aos outros e convivendo (quase) em harmonia.

3.4 DESIGN: CONJUGANDO O ORNAMENTAL E O PROJETUAL

Ao longo do século XX, o *design* oscilou entre a busca por uma estética própria e a necessidade de atender às demandas da produção industrial. Movimentos como o *Arts and*

Crafts, o *Art Nouveau* e a *Bauhaus* evidenciaram essa dualidade, ora buscando resgatar o valor do artesanal e da arte aplicada, ora buscando integrar o artista à produção industrial.

A tensão entre o ornamental e o projetual, a arte e a técnica, influenciou a prática do *design* e gerou uma série de debates acerca da importância de sua atividade: enquanto alguns defendiam a estética como elemento essencial do *design*, outros enalteciam a simplificação formal e a supremacia da função sobre a forma.

A história do surgimento e desenvolvimento do *design* se confunde com a própria história da industrialização e da sociedade de consumo. As diferentes correntes estéticas e as diversas abordagens da relação entre arte, técnica e funcionalidade demonstram a complexidade dessa área do fazer humano.

Assim, baseado nessas premissas, a atividade do projetar no *design* é um processo coletivo, uma atividade multidisciplinar que vai muito além da forma plástica externa ou da mera ornamentação, inserido em um ambiente de negociação e tomada de decisões onde os diversos participantes de uma equipe possuem um conhecimento em comum que “lhes habilita a perceber o que é relevante para ser compartilhado e a selecionar como apresentar a informação de forma útil à equipe” (Ferreira et al., 2010, p. 19).

No Brasil, o desenvolvimento do *design* foi influenciado pela industrialização tardia e pela busca por uma identidade nacional. As primeiras iniciativas de ensino, como o IAC do MASP e a ESDI, embora inspiradas em modelos europeus como a Escola de Ulm, enfrentaram o desafio de adaptar o *design* à realidade local, tentando conciliar a brasilidade com a modernidade e o funcionalismo. A luta para que o *design* fosse reconhecido como uma atividade projetual estratégica, e não apenas como um “desenho” ou “ornamento”, foi fundamental, defendendo a necessidade de investimento público e o reconhecimento do *designer* como um profissional essencial para o desenvolvimento do país.

O processo de desenvolvimento de produtos pode ser representado resumidamente assemelhado a um funil (Figura 74), em que uma série de ideias e conceitos iniciais vão sendo lapidados e reduzidos pela equipe de desenvolvimento, de acordo com o escopo do projeto, a um número de alternativas que permita sua prototipação e testagem, a partir do qual se define o produto final, aquele que mais se adequa às definições do projeto e às possibilidades de produção, considerando-se os diversos fatores envolvidos durante toda a etapa: ergonomia, viabilidade de produção, custos de produção, comercialização e distribuição, etc.

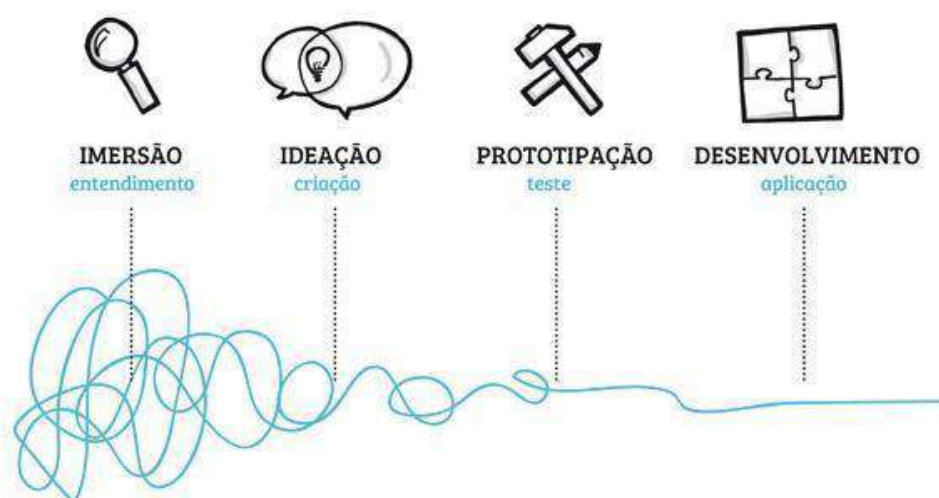


Figura 74 - O processo do projeto de *design*.

Fonte: <https://tinyurl.com/d-thinking>. Acesso em: 31 ago. 2024.

Segundo Löbach (2001), o resultado de um projeto de *design* precisa obedecer e incorporar, mas não se limitando a, três funções primordiais: a Função Prática, a Função Estética e a Função Simbólica (Figura 75).

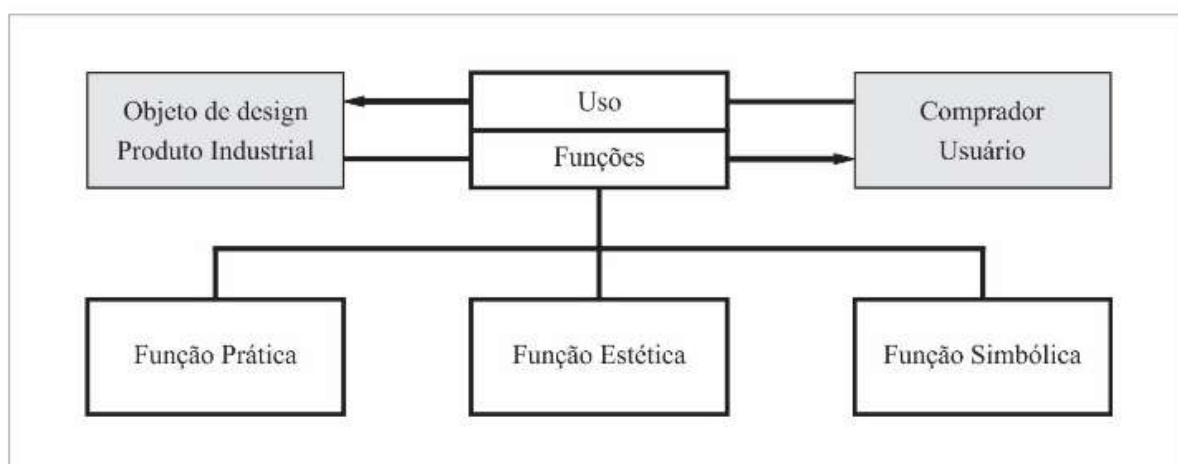


Figura 75 - Funções de um produto.

Fonte: Löbach (2001).

Embora seja desejável um equilíbrio entre esses atributos, espera-se que, a depender da finalidade desejada para o produto, algum deles se sobressaia sobre os demais: “[n]o projeto de uma engrenagem, as funções práticas estão em primeiro plano de interesse” (Löbach, 2001, p. 54), enquanto no projeto de interiores, por exemplo, a função estética é predominante. Nunca se olvidando, porém, das demais funções, pois “[o]s aspectos essenciais das relações dos usuários com os produtos industriais são as funções dos produtos, as quais se tornam perceptíveis no processo de uso e possibilitam a satisfação de certas necessidades” (Löbach, 2001, p. 54).

Todo produto industrial tem uma aparência sensorialmente perceptível, determinada por elementos de configuração, forma, cor, superfície etc. Possui também uma função estética que definimos como aspecto psicológico da percepção sensorial durante o uso. A esta função estética pode-se juntar a função prática, a função simbólica ou ambas. Sempre porém uma das funções terá prevalência sobre as outras. (Löbach, 2001, p. 67).

A inserção do *design* no projeto e desenvolvimento de produtos remonta ao início do século XX, com o Funcionalismo. Uma série de fatores, como “a rejeição do ornamento, as novas possibilidades e limitações introduzidas pelo modo de produção industrial, o espírito vanguardista da época, uma nova sensibilidade social” (Kasper, 2009, p. 19), fez com que os *designers* começassem a repensar as relações entre a produção industrial e o consumo de massa e entre forma e função: “tendo asseverado que o uso de um artefato é apenas a execução de uma função que lhe é inerente, a tarefa do *designer* será de encontrar a forma mais bonita, mais simples, mais econômica, mais ‘necessária’ para materializar a função atribuída ao artefato” (Kasper, 2009, p. 19).

Cada vez mais, o usuário é colocado no centro das atenções do *designer*, visando otimizar sua relação de uso com o objeto. Esse usuário, porém, nem sempre atua passivamente sobre o objeto, agindo como seria o esperado diante de um uso já pré-definido pelo projeto que lhe deu origem, mas “descobrimos novas possibilidades dos artefatos, inventamos” (Kasper, 2009, p. 21). Assim,

[e]stabelecida num momento em que o *design* estava se constituindo como disciplina, num contexto de mutação do sistema produtivo, a dupla necessidade-função, fundamento epistemológico do *design* até hoje, não constitui a única forma possível de pensar a atividade projetual. Podemos indagar se as transformações recentes na maneira de fabricar os artefatos (manufatura flexível, por exemplo), tanto como o lugar crescente ocupado pelas tecnologias da informação em todos os níveis dos processos de produção e de consumo, não oferecem uma ocasião de se pensar o *design* de outra forma. (Kasper, 2009, p. 22).

O uso (ou a função) de um objeto é apenas um dos parâmetros que norteiam um projeto de *design*, devendo estar plenamente adaptado a seu usuário e prevenir esses usos imprevistos, buscando minimizar seus efeitos. Pensar apenas na função, engessa o projeto e não permite novas possibilidades.

Partir de uma função a ser realizada implica, com efeito, pensar o trabalho de projeto em termos de resolução de problema, o que pressupõe que o artefato se insere numa situação que lhe preexiste. O *design* pode ser pensado, em vez disso, como criação de possibilidades de uso. (Kasper, 2009, p. 22).

Um exemplo de projeto com “*design* aberto” pode ser visto, ironicamente, no banquinho *Ulm Stool*, projetado por Max Bill e Hans Gugelot em 1954, para ser usado na própria Escola de Ulm, um polo, por essência, do Funcionalismo. Apesar de ter sido projetado

para um uso claramente definido (sentar-se), este objeto serviu a fins muito diversos (Kasper, 2009), como pode ser visto na figura 76.



Figura 76 - O banco *Ulm Stool* e alguns de seus diferentes usos.
 Fonte: <https://tinyurl.com/ulm-stool>. Acesso em: 09 jul. 2025.

O *design* contemporâneo é compreendido como um processo coletivo de tomada de decisões, uma estrutura lógica para solucionar problemas e criar possibilidades de uso. As metodologias projetuais do *design* visam coordenar, integrar e articular os diversos fatores do processo produtivo, buscando um equilíbrio entre função prática, estética e simbólica.

O que devemos enfatizar então é que *design* é um processo interminável de invenção e reinvenção de soluções, não devendo ser encarado nem como uma doutrina, nem como um receituário de prescrições estéticas, funcionais ou morais, muito menos ainda como uma linguagem de elite ou como um sistema ou processo universal rígido de geração de idéias. *Design* é uma prática de significação de novas realidades, potencialmente criativa e inovadora, se assim o desejarmos, mas também potencialmente reprodutora de modas e estilos do momento, se a coragem de inventar e criar nos faltar; uma prática heterogênea de resolução de problemas, envolvendo contextos específicos muito diversificados e sujeitos históricos sujeitos a desejos, emoções, hábitos, e ideologemas contraditórios. (Cauduro, 1996, p. 18).

Longe de ser uma atividade autônoma e limitada ao embelezamento superficial, o *design* é uma “arte implicada”, inserindo-se na fase de concepção do objeto e moldando a interação entre usuário e produto. É uma atividade dinâmica, que continua a evoluir, adaptando-se às transformações sociais, tecnológicas e culturais, sempre com o objetivo de dar forma a produtos que tornem a vida humana mais eficiente e satisfatória.

4 EM BUSCA DE UMA SÍNTESE ENTRE ORNAMENTO E FUNÇÃO

Na comparação da atual definição proposta pelo *World Design Organization* (WDO) e das demais definições apresentadas ao longo do capítulo anterior com o disposto no art. 95 da LPI, é notório o distanciamento entre ambas. Enquanto a primeira traduz o *design* como um processo criativo, que considera em sua atividade projetual uma série de fatores que vão resultar em um produto com “uma unidade coerente”, a definição legal ignora todo esse desenvolvimento projetual para concentrar-se apenas no resultado ornamental estético final de todo o processo, “a forma plástica ornamental de um objeto ou o conjunto ornamental de linhas e cores que possa ser aplicado a um produto” (Brasil, 1996e), como se este resultado constituísse uma entidade isolada do esforço criativo dispendido em sua projeção e desenvolvimento.

Forma e função são dois requisitos inseparáveis na criação de artigos manufaturados. Independente da ênfase que se dê a cada um dos lados dessa balança, se o produto final é resultado de uma metodologia projetual ou se foi elaborado por pessoas sem o desejado domínio dessa *expertise*, seria esperado que uma adequada proteção legal abarcasse ambos, sem que houvesse a necessidade de reivindicar uma série de expedientes legais distintos, seja a proteção por desenhos industriais ou por modelos de utilidade, para que a criação, como um todo, pudesse estar protegida.

O ornamento vem sendo discutido e transformado desde o final do século XVIII, chegando a tornar-se um elemento central de uma estratégia de competição econômica e reforma moral, como a ocorrida na Inglaterra, ao tempo em que teóricos, artistas e arquitetos discutiam sobre sua origem, seu desenvolvimento e a necessidade de sua renovação (Braga, 2019), debate que teve seu apogeu durante a Exposição Universal de Londres.

Pela primeira vez, os produtos de quase todas as nações, das mais ricas às menos industrializadas, eram exibidos no mesmo lugar, oferecendo a possibilidade de um confronto direto entre eles, podendo-se comparar suas qualidades e defeitos. Entretanto, o resultado deste panorama global parecia, para muitos, ilustrar uma grande crise nas artes decorativas e na ornamentação dos produtos ocidentais. Aos progressos tecnológicos não correspondia uma maior qualidade estética, muito pelo contrário. Os *stands* europeus revelavam a ausência de unidade estilística. Os objetos exibiam o uso de uma ornamentação excessiva e desordenada, citações incessantes de estilos históricos ou uma superabundância decorativa de inspiração naturalista. Tudo isso resultava em uma má adaptação à função dos objetos e à ausência de *decorum*. Essa situação era interpretada por alguns como o resultado dos efeitos adversos da industrialização. (Braga, 2019, p. 6).

O progresso da civilização ocidental parecia ser a origem de sua decadência estética, em seu afã de ornamentar indiscriminadamente objetos para todos os usos. Além disso, o avanço tecnológico na produção industrial havia retirado todo o valor dos ornamentos, que precisavam ser adaptados a novos processos e materiais e repensados como símbolos de uma nova era (Braga, 2019).

Em comparação, os produtos dos países menos desenvolvidos, produzidos de maneira tradicional e manual, pareciam demonstrar uma ornamentação muito mais coerente e unificada. Isto levou a um interesse crescente para as artes extra europeias, que ultrapassou a simples curiosidade pelo exótico mas proporcionou uma profunda reflexão sobre a natureza mesma das artes decorativas e do ornamento. (Braga, 2019, p. 7).

Ainda na Inglaterra do final do século XIX, um grupo de reformadores do *design*, que tinha como objetivo “encontrar regras de base que pudessem servir para produzir uma ornamentação racional que poderia então ser facilmente adaptada aos meios de produção em série e às máquinas” (Braga, 2019, p. 7), contava entre seus quadros com um arquiteto chamado Owen Jones, cuja experiência não se resumia apenas a projetos arquitetônicos, mas incluía ainda *design* gráfico, editoração, litografia, decoração de interiores, organização de museus, *design* de móveis, têxtil, etc. (Braga, 2019).

Mas o livro que estabeleceu Jones como um dos grandes especialistas do ornamento de todo século 19, é sem dúvida alguma a sua *Grammar of Ornament*. [...] Composta por vinte capítulos, [...] é um grande *in-folio* ilustrado por 100 cromolitografias que oferecem mais de dois mil motivos ornamentais provenientes de diversas culturas e períodos históricos. (Braga, 2019, p. 8).

No prefácio à sua Gramática [Figura 77], Jones assim expressava sua intenção:

Portanto, tudo o que me propus a fazer ao compor a coleção que ousei chamar de **Gramática do Ornamento** foi selecionar alguns dos tipos mais proeminentes em certos estilos intimamente relacionados entre si, e nos quais certas leis gerais pareciam reinar independentemente das peculiaridades individuais de cada um. Ousei esperar que, ao justapor imediatamente as muitas formas de beleza que cada estilo de ornamento apresenta, eu pudesse ajudar a deter aquela tendência infeliz de nossa época de se contentar em copiar, enquanto durar a moda, as formas peculiares de qualquer época passada, sem tentar apurar, geralmente ignorando completamente, as circunstâncias peculiares que tornavam um ornamento belo por ser apropriado, e que, como expressão de outras necessidades, quando assim transplantado, falha completamente.²⁰¹ (Jones, 1856, p. 1, grifado no original).

²⁰¹ No original: “All, therefore, that I have proposed to myself in forming the collection which I have ventured to call the *Grammar of Ornament*, has been to select a few of the most prominent types in certain styles closely connected with each other, and in which certain general laws appeared to reign independently of the individual peculiarities of each. I have ventured to hope that, in thus bringing into immediate juxtaposition the many forms of beauty which every style of ornament presents, I might aid in arresting that unfortunate tendency of our time to be content with copying, whilst the fashion lasts, the forms peculiar to any bygone age, without attempting to ascertain, generally completely ignoring, the peculiar circumstances which rendered an ornament beautiful, because it was appropriate, and which as expressive of other wants, when thus transplanted, as entirely fails.”.



Figura 77 - *The Grammar of Ornament*, de Owen Jones (1856).
Fonte: Jones (1856).

Jones “[f]oi o primeiro a levantar especificamente a ornamentação como um problema gramatical, embora o termo, em sua obra, fosse usado de forma paragrafíca, em seu sentido de ordem e não em sentido textual”²⁰² (Scopa, 2018, p. 80). Seu objetivo foi o de enumerar os princípios que regem todas as formas ornamentais, independente de estilo ou época, buscando apresentar uma teoria universal para o ornamento, possibilitando a criação de um novo estilo que representasse os usos e aspirações da cultura da época. Para Jones, o ornamento nada mais era que um sistema organizado com base em regras de composição geométrica encontradas na natureza (Braga, 2019).

²⁰² No original: “[f]ue el primero en plantear específicamente la ornamentación como un problema gramatical, si bien el término gramatical estaba utilizado de forma paragrafíca, en su sentido de orden y no en sentido textual.”.

Estas regras são apresentadas no início do livro, na lista de trinta e sete axiomas intitulada “*General principles in the arrangement of form and colour, in architecture and the decorative arts*”. Esta lista exemplifica uma tentativa de reduzir a imensa diversidade da produção ornamental a uma série de regras gerais e tratar o ornamento como um sistema normativo coerente e científico. Ao contrário do artista, e como o arquiteto, o ornamentista não deve copiar a natureza como *mimesis*, mas sim trabalhar como ela; isto é, ele deve aplicar às leis gerais de ordem e harmonia e às regras matemáticas e geométricas que a estruturam. O ornamentista deveria pois aprender como aplicar as leis gerais de ordem e harmonia bem como as regras matemáticas e geométricas que as governam. (Braga, 2019, p. 9).

No século XIX, o ornamento começou a assumir um significado específico. A partir dos movimentos vanguardistas do século XX, porém, sua rejeição transformou-se em uma reflexão sobre a própria arte, entre aqueles que queriam continuar empregando o ornamento em seus trabalhos e os que seguiam em direção a um racionalismo cada vez mais funcionalista: “[s]e tomarmos como autêntica a afirmação de Loos de que, no futuro, as celas das prisões seriam ornamentadas para punir ainda mais os condenados, podemos verificar a intensidade da controvérsia sobre o ornamento que ocorreu no final do século XIX e início do século XX”²⁰³ (Scopa, 2018, p. 85).

No curso do século XIX, problemas técnicos e estéticos encontraram soluções pouco convincentes em produtos industriais. A indústria aumentou a produção e se mostrou capaz de fabricar novos produtos. Produziu divisão social de trabalho, na qual incluiu um novo especialista, o projetista de produto. Contudo, esse profissional absorveu tradições culturais dominantes que valorizavam discrepâncias formais. O proto-*designer* lidou inadequadamente com a exuberância formal. Seus projetos geraram tensões entre a forma e a função dos produtos industriais emergentes. Graças a essas influências culturais seus projetos sofreram deformidades. A tentativa de tornar as formas exuberantes afetava a funcionalidade dos produtos. (Batista e Batista, 2004, p. 1).

A partir da segunda metade do século XIX, surgiram algumas teorias que situavam o ornamento simplesmente como um elemento decorativo colocado sob uma superfície da qual, se fosse retirado, não resultaria em prejuízo formal, exceto com relação à sua estética (Pedroni, 2020).

Não apenas o ornamento foi reduzido ao aspecto decorativo, mas os próprios debates deste período, de 1850-1950, sofreram restrições à sua profundidade teórica. Debates esses que envolviam historiadores da arte, artesãos, críticos, teóricos, *designers* e arquitetos, mas que muitas vezes eram reduzidos às conhecidas fórmulas anti-ornamentais [...]. Tais afirmativas esvaziaram-se de seus contextos de origem e sintetizaram toda a produção teórica daquele momento a uma negação do uso do ornamento. Da teoria do ornamento, produzida no período em questão, foi retirado o diálogo com a produção industrial, em que o ornamento já não tinha lugar, em comparação às utilidades do objeto. (Pedroni, 2020, p. 92).

De acordo com uma definição que remonta ao Renascimento, “ornamento é um conjunto de técnicas e motivos [...] associados principalmente – mas não exclusivamente – às

²⁰³ No original: “[s]i tomamos como autêntica la frase de Loos diciendo que en el futuro las celdas de las cárceles estarían ornamentadas para mayor castigo de los condenados, podemos verificar la intensidad de la polémica sobre el ornamento que tenía lugar a fines del siglo XIX y principios del XX.”.

artes industriais ou ao revestimento de superfícies arquitetônicas”²⁰⁴ (Grabar, 2010, p. 5). Em um outro significado possível, o ornamento “é definido justamente pela sensação de prazer que se sente ao olhar para ele”²⁰⁵ (Grabar, 2010, p. 6). A partir dessas definições, pode-se afirmar que “o ornamento não é mais uma coisa, mas uma emoção, uma paixão, uma ideia, que afeta tudo o que é criado por artistas e artesãos. É uma propriedade da obra de arte que transforma quem a contempla”²⁰⁶ (Grabar, 2010, p. 7).

Além disso, a palavra “ornamento”, em sua origem etimológica, carrega significados ainda mais amplos e para além do decorativo, representando, entre outras coisas, “um acessório; algo que serve principalmente para uso, mas também pode servir como adorno”²⁰⁷ sofrendo, ao longo das décadas, com a deturpação de seu sentido original em favor dos interesses reinantes em cada época.

A herança modernista trouxe consigo uma supervalorização da forma, em detrimento ao ornamento: “[r]eduzido a uma forma aplicada de modo impensado, ou compulsivo, a um objeto, o ornamento seria um elemento puramente decorativo, que chegou mesmo a ser odiado” (Pedroni, 2020, p. 93). Apesar disso, a nascente indústria oferecia a produção de objetos em grande quantidade e com cada vez maior qualidade, mas ainda buscando incorporar valores de uma cultura artesanal, entre eles o excesso de ornamentação em detrimento da funcionalidade (Batista e Batista, 2004).

Só no alvorecer do século passado tem início, pois, a existência de objectos produzidos industrialmente com base em desenhos concebidos e estudados para uma produção em série. Nesses primeiros objectos [...] vê-se quase sempre perpetuada a errônea concepção que consiste em mascarar as características funcionais do objecto mediante sobreposições ornamentais ao gosto dominante da época. Por outras palavras: o produto saído da máquina ainda não era concebido como algo capaz de possuir uma esteticidade própria derivada da conjunção da funcionalidade com o

²⁰⁴ No original: “l’ornement est un ensemble de techniques et de motifs [...] associés principalement – mais pas exclusivement – avec les arts industriels ou bien recouvrant des surfaces architecturales”.

²⁰⁵ No original: “il se définit justement par le sentiment de plaisir que l’on ressent en le regardant”.

²⁰⁶ No original: “l’ornement n’est plus une chose, mais une émotion, une passion, une idée, qui affecte tout ce qui est créé par les artistes et les artisans. C’est une propriété de l’œuvre d’art qui transforme celui qui la regarde.”.

²⁰⁷ “Ornament. c. 1200, ournement, ‘an accessory; something that serves primarily for use but also may serve as adornment; ornamental apparel, jewels’, from Old French *ornement* ‘ornament, decoration’, and directly from Latin *ornamentum* ‘apparatus, equipment, trappings; embellishment, decoration, trinket’, from *ornare* ‘to equip, adorn’, from stem of *ordo* ‘row, rank, series, arrangement’. The sense shift in English to ‘something employed simply to adorn or decorate, something added as an embellishment, whatever lends grace or beauty to that to which it is added or belongs’ is by late 14c. (this also was a secondary sense in classical Latin). Meaning ‘outward appearance, mere display’ is from 1590s. The figurative use is from 1550s; the meaning ‘one who adds luster to one’s sphere or surroundings’ is from 1570s.”. Em tradução livre: “Ornamento. c. 1200, ournement, ‘um acessório; algo que serve principalmente para uso, mas também pode servir como adorno; vestimenta ornamental, joias’, do francês antigo *ornement* ‘ornamento, decoração’, e diretamente do latim *ornamentum* ‘aparelho, equipamento, adornos; embelezamento, decoração, bugiganga’, de *ornare* ‘equipar, adornar’, do radical de *ordo* ‘fileira, classificação, série, arranjo’. A mudança de sentido em inglês para ‘algo empregado simplesmente para adornar ou decorar, algo adicionado como um embelezamento, o que quer que empresta graça ou beleza àquilo ao qual é adicionado ou pertence’ é do final do século XIV (este também era um sentido secundário no latim clássico). O significado de ‘aparência externa, mera exibição’ é da década de 1590. O uso figurativo é da década de 1550; o significado de ‘aquele que adiciona brilho à sua esfera ou arredores’ é da década de 1570.”. Fonte: <https://www.etymonline.com/word/ornament>. Acesso em: 17 jul. 2025.

formal e sem que lhe fosse acrescentado um factor decorativo sobreposto. (Dorfles, 1978, p. 127-128).

Com Adolf Loos e sua aversão à ornamentação clássica e aplicada em excesso, teve início um processo de desenvolvimento de uma configuração objetiva para os objetos, incentivada pelo avanço dos meios de produção e que começou a surgir com a *Bauhaus*:

A metodologia e a forma de configuração ali desenvolvidas eram compreendidas como uma superação dos estilos. Tal fato, ao lado de sua utilização irrestrita, se tornava um novo estilo, um símbolo de pequena, intelectual e progressista camada da população que demonstrava isto pelo uso de móveis de tubo de aço e estantes espartanas em suas casas e apartamentos. (Bürdek, 2006, p. 59).

Nesse sentido, a máxima de Sullivan, de que a forma deve seguir a função²⁰⁸, começou a impregnar os projetos de *design*, resultando em que:

[a] função no *design* passou a ser normalmente interpretada levando-se em conta sua praticidade, e concluiu-se que a maneira de fazer um produto e o uso que se pretende dar a ele devem, inevitavelmente, manifestar-se em sua forma. Essa premissa omite o papel da decoração e o modo como os sentidos podem ser expressos por meio das formas ou vinculadas a elas. (Heskett, 2008, p. 34).

Segundo Rafael Cardoso,

Não existe função; existem funções. Temos o mau hábito de usar a palavra “função” de modo impreciso, para abranger conceitos e valores bastante distintos entre si. Se alguém diz, por exemplo, que determinado aparelho eletrodoméstico é “funcional”, o que isso quer dizer, exatamente? Quer dizer que ele funciona? Ou seja, que ligando na tomada o motor vai rodar? Nesse caso, seria preferível empregar um termo mais claro como “funcionamento”. “O liquidificador não funciona”, é uma afirmação bem diferente de “o liquidificador não cumpre sua função”. Ou, por outro lado, ser funcional quer dizer que ele é bem adaptado para o conforto do usuário, que é fácil de manusear, usar e limpar? Nesse caso, seria preferível usar uma palavra como “operacional”, ou falar em termos de qualidades ergonômicas, que podem ser testadas e comprovadas. O que é mais comum, e bem mais problemático, é empregar o termo “funcional” para descrever a aparência do objeto. Tornou-se corriqueiro, principalmente entre *designers* e arquitetos, olhar para um artefato e descrevê-lo como “funcional”, independentemente até das questões de ele funcionar ou não, de ser mais ou menos operacional. Geralmente, o que se quer dizer com isso é que ele corresponde a uma fórmula estilística e a preceitos formais derivados da época do modernismo internacional, sendo os principais: a ausência de ornamento; o despojamento de sua estrutura; a correspondência de sua configuração à geometria euclidiana; e a restrição da paleta de cores, com predileção por cores sólidas ou primárias. No fundo, essa acepção do termo carece de maior significado. Um artefato pode muito bem parecer funcional sem nem, ao menos, funcionar ou ser operacional. (Cardoso, 2012, p. 54).

O Funcionalismo, aliado ao desprezo pelo ornamental, acabou reduzido a questões de natureza puramente formal, utilizado para esconder alternativas simplórias no projeto de *design*, situação que somente começou a ser alterada quando se passou a considerá-lo como essencial para a experiência de uso e eficiência dos produtos (Batista e Batista, 2004):

²⁰⁸ Bürdek (2006) é da opinião de que Sullivan acabou sendo mal interpretado em sua afirmação, pois estaria se referindo não às funções práticas dos objetos, mas às suas dimensões simbólicas: “cada coisa na natureza tem a sua configuração, quer dizer uma forma, uma aparência externa, pela qual nós sabemos o que significa, e o que a diferencia de nós mesmos e de todas as outras coisas” (Sullivan, 1896 apud Bürdek, 2006, p. 59).

o funcionalismo corrigiu distorções de produtos da era vitoriana. Eliminou a exuberância do Historicismo inglês e imprimiu maior racionalidade aos produtos industriais[...]. Contudo a noção de funcionalismo estreitou-se. Reduziu-se a aspectos formais de produtos. Sendo considerada como um valor inerente aos produtos. (Batista e Batista, 2004, p. 3).

De acordo com Papanek, “[c]hamamos de função do *design* a maneira como o *design* cumpre seu propósito. [...] O conceito de que o que funciona bem deve necessariamente ser bonito foi a desculpa desajeitada que deu origem aos móveis e utensílios estéreis e assépticos das décadas de 1920 e 1930”²⁰⁹ (Papanek, 2014, p. 30).

“Devo projetar visando funcionalidade ou prazer estético?” [...] No *design* atual, esta é a pergunta mais comum, mais compreensível e mais complexa. “Você quer que algo seja bonito ou que cumpra sua função?”. Essas são barreiras que separam apenas dois dos muitos aspectos da funcionalidade. Mas a resposta é simples: o valor estético é parte inerente da função.²¹⁰ (Papanek, 2014, p. 31).

Essa simbiose entre os diversos fatores a se considerar em um projeto de *design* e a função que o produto resultante deve desempenhar é esquematizado por Papanek em um diagrama hexagonal, que é mostrado na figura 78, onde esses diversos fatores estão interligados e considerando-se a função do objeto como ponto central do projeto.

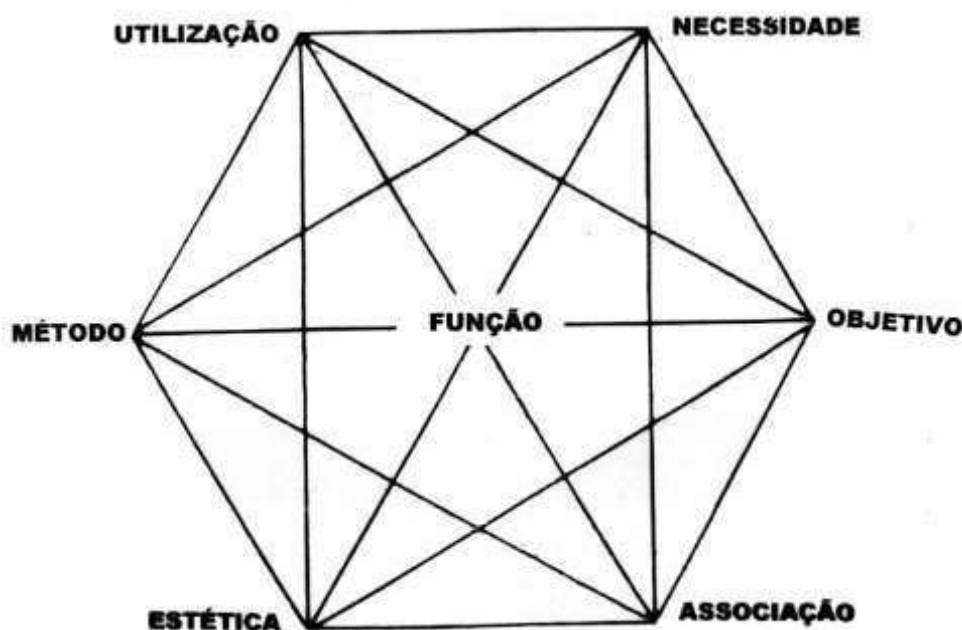


Figura 78 - O complexo funcional de Papanek (1977).
Fonte: Papanek (2014), traduzido por Batista e Batista (2004).

²⁰⁹ No original: “[Il]amamos función del diseño a la manera en que este cumple su propósito. [...] El concepto de que aquello que funcione bien será necesariamente bonito ha sido la torpe excusa que dio lugar a los mobiliarios y utensilios estériles y asépticos de los años veinte y treinta.”.

²¹⁰ No original: “¿Debo diseñar basándome en la funcionalidad o en una estética agradable?’ [...] En el diseño actual esta es la pregunta más corriente, la más comprensible, y la más complicada. ‘¿Quiere usted que sea bella, o que cumpla con su cometido?’. Se trata de barricadas que separan lo que no son más que dos de los muchos aspectos de la función. Pero la respuesta es sencilla: el valor estético es parte inherente de la función.”.

Apesar disso, deve-se considerar que as características utilitárias e funcionais de um objeto não são indispensáveis ou essenciais em um projeto de *design*.

Com efeito, é possível conceber a existência (e, sobretudo, **dá-se** a existência) de objetos “inúteis”, ou seja, puramente “ornamentais” [...]. Assim, poderemos concluir que, para se poder afirmar que um objeto pertence ao *design* industrial, é necessário: 1º. o seu caráter de série; 2º. a sua produção mecânica; 3º. a presença nele de um coeficiente estético que se deve ao projeto inicial e não à posterior intervenção manual de um artífice. (Dorfles, 1978, p. 10, grifado no original).

Desta forma, mesmo que seja possível delinear uma fronteira claramente definida entre o ornamental e o funcional em um desenho industrial, a questão que se coloca é se ambas as características podem ser protegidas pelo desenho industrial ou se deveria haver uma clara “separação” entre elas, em que uma seria protegida por desenho industrial e a outra por modelo de utilidade.

4.1 ORNAMENTO, FUNÇÃO E A PROTEÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL

A Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) disponibiliza uma extensa relação de legislações estrangeiras, com as principais leis de propriedade industrial de diversos países²¹¹. Embora em constante atualização, é provável que a versão em vigor de algumas delas não esteja disponível, mas é possível vislumbrar um quadro geral com respeito ao estado da técnica da proteção ao desenho industrial em cada um desses países.

O quadro disponibilizado no Apêndice B compila o disposto nessas distintas legislações (em tradução livre), com foco na definição legal dada ao desenho industrial, acompanhadas das respectivas proibições quanto ao registro da forma ditada por considerações técnicas ou funcionais, quando houver.

Analisando o disposto por essas legislações estrangeiras com relação às respectivas definições de desenho industrial para fins de proteção legal, percebe-se que há uma incidência quase global de exigência de um caráter ornamental para que um objeto seja protegido como desenho industrial. Apesar do termo “ornamental” ou “ornamento” não reinarem absolutos, faz-se uso de terminologia similar ou equivalente para definir o mesmo requisito.

Esses termos podem ser vistos na figura 79, compilados em uma “nuvem de palavras”²¹² que representa o nível de incidência de cada um deles, retirados das respectivas

²¹¹ Disponível em: <https://www.wipo.int/en/web/wipolex>. Acesso em: 25 jun. 2025.

²¹² As nuvens de palavras foram elaboradas utilizando-se a ferramenta fornecida através da página web Venngage, disponível em: <https://pt.venngage.com/features/criar-nuvem-de-palavras>. Acesso em 25 jun. 2025.

expressões legais utilizadas para definir o que se concebe como desenho e/ou modelo industrial para fins de proteção.



Figura 79 - Nuvem de palavras, requisitos de proteção.
Fonte: elaborado pelo autor (2025).

De forma similar, e para melhor visualização e compreensão desses requisitos, a figura 80 mostra esses mesmos termos, porém de forma condensada, agrupando-se aqueles de significado semelhante em torno de uma mesma expressão.



Figura 80 - Nuvem de palavras condensada, requisitos de proteção.
Fonte: elaborado pelo autor (2025).

Como se observa, mesmo que não haja referência direta ao termo “ornamental” como requisito para proteção por desenho industrial, as demais expressões utilizadas remetem às suas mesmas características, a de elemento decorativo ou estético aplicado a um produto.

Assim como o caráter ornamental é uma exigência praticamente absoluta para proteção ao desenho ou modelo industrial, a maioria dessas legislações estrangeiras²¹³ também proíbe que se registre, por desenho industrial, a forma ditada por considerações técnicas ou funcionais. Há, porém, alguma diferenciação na expressão que é utilizada para abranger tal proibição, quando houver, que é representada de forma esquemática na figura 81²¹⁴.



Figura 81 - Nuvem de palavras, proibição legal ao registro.
Fonte: elaborado pelo autor (2025).

Tais advérbios, que acompanham a exclusão à proteção da forma de um objeto ditada por considerações técnicas ou funcionais, alteram de forma significativa seu escopo: a não proteção por desenho industrial de um objeto cuja forma é ditada “inteiramente” por considerações técnico-funcionais é mais abrangente, e de mais fácil definição e aplicação, do que aquela que dispõe ser não protegível o objeto cuja forma é “essencialmente” constituída por esses elementos²¹⁵.

²¹³ Dentre as legislações estrangeiras apresentadas no Apêndice B, apenas a da Austrália admite explicitamente a proteção, por desenho industrial, de objetos com características que sirvam a um propósito funcional.

²¹⁴ Na figura, o termo “funcional” indica aquelas legislações cuja referência à proibição de registro é feita apenas à forma ditada pela função, sem que haja menção a qualquer advérbio em especial.

²¹⁵ De acordo com o Dicionário Aurélio, os termos mostrados nas figuras possuem as seguintes definições: inteiramente - por completo, totalmente; basicamente - assinala ou destaca a importância de algo, utilizado para ressaltar a indispensabilidade do que lhe é essencial; unicamente - de maneira única, com exclusividade; exclusivamente - de modo particular, único;

A LPI define, em seu art. 100, II que não pode ser registrado por desenho industrial aquilo que for constituído por uma forma “determinada **essencialmente** por considerações técnicas ou funcionais” (Brasil, 1996e, grifo nosso). Mas, como se poderia definir um desenho industrial cuja forma seria ditada pela função que precisa desempenhar?

Como “funcionalidade” é um termo vago que se presta a uma série de definições, o princípio básico da rejeição da proteção de características funcionais é, em si, obscuro. [...] Quando se deve concluir que um *design* é “ditado exclusivamente” por requisitos técnicos? Se um artigo totalmente funcional pode ser moldado em uma variedade de formas, seu *design* é ditado exclusivamente por sua função? Afinal, como existem várias opções eficazes para moldar o artigo, a escolha final pode ser baseada em considerações não técnicas, sejam elas estéticas [...] ou econômicas [...].²¹⁶ (Afori, 2010, p. 860).

Embora possa haver uma série de projetos distintos, e puramente funcionais, para cumprir com um mesmo objetivo técnico, o fato de considerações estéticas (e não-funcionais) levarem à escolha de uma solução técnica, não nega a natureza essencialmente funcional do desenho industrial (Afori, 2010).

Uma questão relacionada e primordial é, então, como a lei deve tratar os casos em que a escolha de um dos *designs* puramente funcionais foi feita devido a características não funcionais que se integram à forma funcional: as características não funcionais são incorporadas à natureza funcional? Ou as características funcionais tornam-se protegíveis porque são incorporadas às características não funcionais?²¹⁷ (Afori, 2010, p. 863).

A situação torna-se ainda mais complexa quando se procura separar ornamentalidade e função em um desenho industrial cuja forma não é ditada “essencialmente” por considerações técnico-funcionais. Embora uma série de critérios tenha sido apresentada no capítulo anterior²¹⁸, estes não são utilizados quando do exame técnico de um pedido de registro de desenho industrial no Brasil, para verificar se o objeto do pedido enquadra-se no disposto no art. 100, II da LPI.

Por isso, é necessário iniciar uma discussão acerca do disposto no art. 95 da LPI, que considera, para fins de proteção, o desenho industrial simplesmente como “a forma plástica **ornamental** de um objeto ou o conjunto **ornamental** de linhas e cores que possa ser aplicado

principalmente - de modo principal, acima dos demais, com relevância e importância; somente - apenas; essencialmente - o que é imprescindível, de maneira essencial. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

²¹⁶ No original: “Because ‘functionality’ is a vague term that lends itself to a number of definitions, the basic principle of rejecting protection for functional features is itself unclear. [...] When should it be concluded that a design is ‘solely dictated’ by technical requirements? If a wholly functional article can be formed in a variety of shapes, is its design solely dictated by its function? After all, since there are several effective options for shaping the article, then the choice that is ultimately made could be based on non-technical considerations, whether aesthetic [...] or economic [...].”

²¹⁷ No original: “A related, overriding question is, then, how the law should treat cases in which choosing one of the purely functional designs was made due to non-functional features which are integrated with the functional shape: are the non-functional features swallowed into the functional nature? Or do the functional features become protectable because they are merged into the non-functional features?”

²¹⁸ No subitem 3.2.1 - O ornamental em contraponto ao funcional.

a um produto, proporcionando resultado visual novo e original na sua configuração externa e que possa servir de tipo de fabricação industrial” (Brasil, 1996e, grifo nosso).

4.1.1 O registro de desenho industrial e o artigo 95 da LPI

Os exemplos de registros de desenho industrial concedidos, escolhidos para análise e discussão, foram retirados das Revistas de Propriedade Industrial (RPI)²¹⁹ publicadas em 2025, desde a RPI 2818, de 07 de janeiro, até a RPI 2845, de 15 de julho.

Antes, porém, é necessário apresentar algumas premissas nas quais as discussões a seguir estão baseadas, sendo a primeira delas aquela acerca do que se entende aqui por “ornamental”. Baseado nos conceitos de diversos autores já apresentados ao longo dos capítulos anteriores, pode-se definir o ornamento como aquelas características que “visam a dar aos produtos e artigos industriais um aspecto novo que, além de distingui-los de outros semelhantes, os torne mais agradáveis à vista” (Cerqueira, 2010, p. 213), ou ainda àquilo que se refere “a exterioridade nova, a nova forma do objeto [...], ao gosto, à forma, à côr, ou à figura, que o satisfaça” (Miranda, 2012, p. 607).

Desta forma, o caráter ornamental a que se refere a LPI, como condição para a proteção de um objeto por desenho industrial é aquilo que se pode considerar como acessório, decorativo e supérfluo na configuração de um objeto, para além das características funcionais que o mesmo venha a ter: “[e]sse caráter acessório do desenho industrial é, acreditamos, a única característica verdadeiramente distintiva de desenhos desse tipo”²²⁰ (Philippon, 1880, p. 55).

É importante frisar que a forma de um desenho industrial, cujo registro tenha sido concedida, é absoluta e está protegida independente da utilização que venha a ser dada ao objeto. Apesar de haver uma lista de produtos nos quais os objetos dos registros de desenhos industriais são classificados²²¹, esta, no Brasil, é de cunho apenas administrativo, não

²¹⁹ A RPI é o veículo de publicação oficial do INPI, em que são publicados os despachos relativos a cada uma das modalidades de proteção à propriedade industrial sob responsabilidade da autarquia, e encontram-se disponíveis em <https://revistas.inpi.gov.br/rpi/>.

²²⁰ No original: “[e] caractère accessoire du dessin industriel est, croyons-nous, le seul caractère vraiment distinctif des dessins de ce genre.”

²²¹ A Classificação de Locarno, estabelecida pelo Acordo de Locarno (1968), é uma classificação internacional utilizada para fins de registro de desenhos industriais e é periodicamente atualizada. Apesar de não ser signatário do Acordo, o Brasil utiliza essa classificação para indicar o campo de aplicação do objeto de um pedido de registro de desenho industrial, que pode ser consultada em <https://www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/desenhos-industriais/classificacao>.

limitando a proteção do registro à classe informada quando da efetivação do pedido. Assim, a forma do produto deve ser considerada *per se*, independente do campo de aplicação indicado para o mesmo, pois o registro protege a forma e não o seu uso²²². Apesar disso, a classe indicada é um dos pilares essenciais para poder caracterizar o produto no qual o desenho industrial é aplicado²²³.

De acordo com o disposto na 2a. edição do Manual de Desenhos Industriais do INPI, que “tem por finalidade consolidar diretrizes e procedimentos de análise de desenhos industriais” (DIRMA, 2023, p. 8), o aspecto ornamental de um objeto “[r]efere-se às características visuais decorativas e acessórias, apostas à configuração do produto com o propósito de definir sua aparência” (DIRMA, 2023, p. 23) e “resulta de todas as suas características visuais externas deliberadamente concebidas no intuito de caracterizar, especificar ou particularizar a aparência de determinado produto, a despeito dos resultados técnicos e/ou funcionais que possam delas resultar” (DIRMA, 2023, p. 99).

Assim, quando um registro de desenho industrial é concedido de acordo com tais premissas, pode-se afirmar que se encontra de acordo com o disposto no art. 95 da LPI.

Os exemplos a seguir servem para ilustrar que tipo de objetos esses registros protegem, e foram escolhidos com base nas principais classes de Locarno para as quais os pedidos de desenho industrial, estatisticamente, são mais reivindicados, informação que pode ser obtida através do Anuário Estatístico de Propriedade Industrial publicado pelo INPI²²⁴, cuja edição mais recente é de 2023, mostrada na figura 82.

²²² “O campo de aplicação do produto no qual o desenho industrial foi aplicado é definido pela Classificação de Locarno. O campo de aplicação indicado no registro revela o propósito do produto, ou seja, a sua destinação. O campo de aplicação é uma ferramenta administrativa que permite a catalogação do desenho industrial e pode ser utilizado para delimitar a busca de anterioridades durante o exame de mérito de um desenho industrial. [...] O campo de aplicação não restringe o escopo de proteção do registro de desenho industrial. Assim, a configuração de um automóvel, por exemplo, estará protegida na classe de automóveis (12-08), bem como na classe de brinquedos (21-01) e em qualquer outra classe.” (DIRMA, 2023, p. 97).

²²³ “A identificação do produto no qual o desenho industrial está aplicado depende da adequação entre: a) a representação nas figuras; b) a indicação do produto no título do pedido; e c) o campo de aplicação, indicado por meio da classificação de Locarno.” (DIRMA, 2023, p. 94).

²²⁴ Disponível em <https://www.gov.br/inpi/pt-br/inpi-data/relatorios/Anuario-Estatistico-de-Propriedade-Industrial>. Acesso em: 05 ago. 2025.

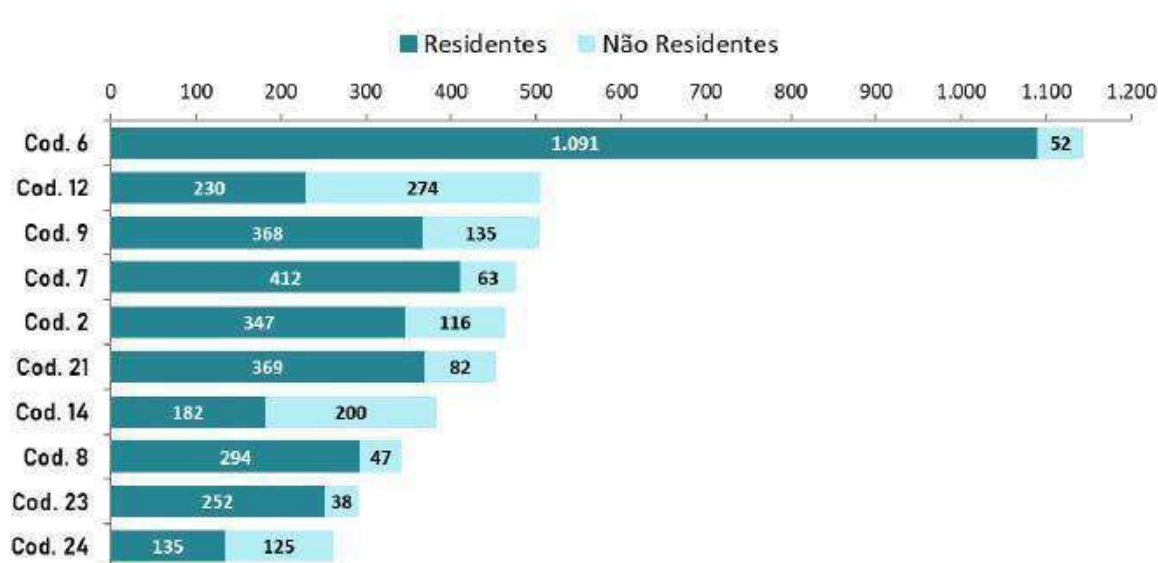


Figura 82 - Pedidos de desenho industrial depositados em 2023.

Fonte: AECON/INPI (2024).

Embora a figura apresente o quantitativo de pedidos de desenho industrial depositados apenas no ano de 2023, pode-se assumir, com pouca margem de erro, que o quadro é representativo do que vem ocorrendo nos últimos anos²²⁵. Como se depreende, a maioria (cerca de 15,5%) dos pedidos de desenho industrial depositados por nacionais é efetuada na classe de Locarno de Mobiliário (classe 6), seguido, em ordem de grandeza, por Mercadorias de uso doméstico (classe 7); Jogos, brinquedos, barracas e mercadorias esportivas (classe 21); Embalagens e recipientes para o transporte ou manuseio de mercadorias (classe 9); Artigos de vestuário e costura (classe 2); Ferramentas e ferragens (classe 8); Equipamentos para distribuição de fluido, equipamentos sanitário, de aquecimento, ventilação e ar condicionado, combustível sólido (classe 23); Meios de transporte ou elevação (classe 12); Equipamentos de gravação, comunicação ou recuperação de informação (classe 14); e, por último, Equipamentos médicos e laboratoriais (classe 24).

A figura 83 apresenta exemplos de desenhos industriais depositados na classe de Mobiliário, concedidos em acordo com o disposto na LPI, por possuírem características essencialmente ornamentais, seja em sua forma, seja através da disposição de seus elementos constitutivos ou da aplicação de algum padrão ornamental de linhas e cores em sua configuração externa, o que os afasta completamente, e sem nenhuma dúvida, da forma ditada por considerações técnicas ou funcionais.

²²⁵ Tal informação pode ser comprovada a partir dos relatórios de anos anteriores, disponíveis em <https://www.gov.br/inpi/pt-br/inpi-data/relatorios/Anuario-Estatistico-de-Propriedade-Industrial>.

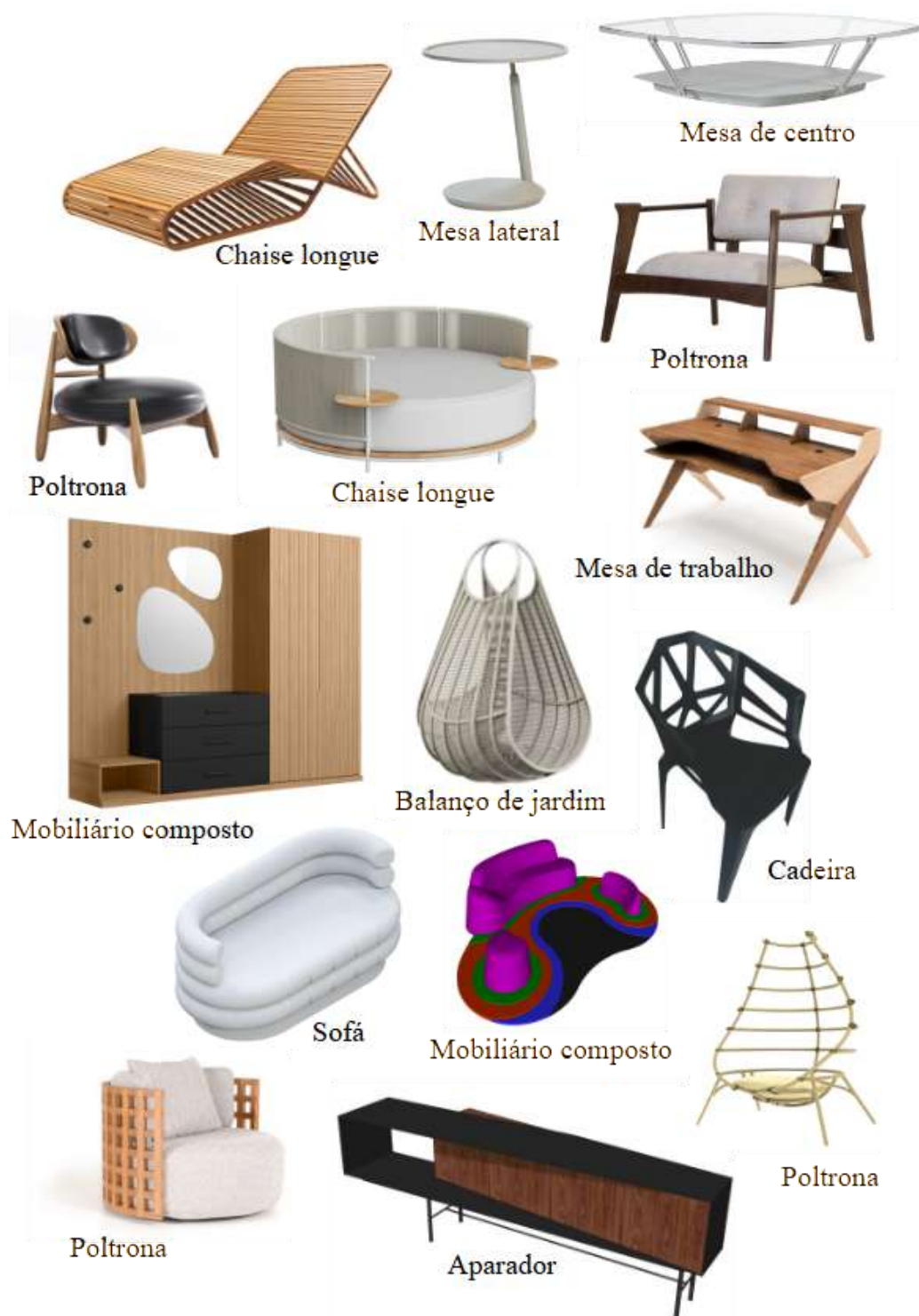


Figura 83 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 6 de Locarno.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, as figuras 84 a 92 apresentam exemplos de registros de desenhos industriais concedidos nas demais classes apontadas, nos quais também se verificam, predominantemente, características claramente ornamentais, a despeito da função que cada um desses objetos possa vir a desempenhar.



Figura 84 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 7 de Locarno.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 85 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 21 de Locarno.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 86 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 9 de Locarno.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 87 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 2 de Locarno.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 88 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 8 de Locarno.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 89 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 23 de Locarno.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 90 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 12 de Locarno.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 91 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 14 de Locarno.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 92 - Registros de desenho industrial concedidos na classe 24 de Locarno.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

Pelo que se depreende das figuras apresentadas, até mesmo objetos de conformação mais simples, como o haltere mostrado na classe 21, e para aqueles que, a princípio, seria esperado que tivessem sua forma ditada essencialmente por considerações técnicas, como alguns dos mostrados nas classes 8 e 24, podem possuir características ornamentais que os façam sobressair e os afastem de seus similares de conformação técnico-funcional.

Não se trata aqui de definir “graus de ornamentalidade”, ou de afirmar que tal objeto é mais ou menos ornamental que outro, mas de assegurar-se que tais objetos, para que sejam passíveis de proteção por desenho industrial no Brasil, estejam de acordo com o disposto no art. 95 da LPI.

Um claro exemplo são as embalagens, que, por si só, possuem formas comuns ou ditadas por sua funcionalidade e que estão, ademais, em sua maioria, já inseridas em domínio público e sendo comercializadas livremente. Ao se aplicar, porém, um padrão ornamental de linhas e cores a uma embalagem cuja forma já é de uso livre, a mesma acaba revestida de suficiente individualidade, capaz de distingui-la de seus similares e tornando-a, além de passível de registro pela exigência do disposto no art. 95 da LPI, nova e original com relação a objetos anteriores.

4.1.2 O art. 100 da LPI e a vedação legal ao registro de desenho industrial

Por óbvio, todo objeto deve cumprir com uma função predeterminada, para a qual foi inicialmente projetado. Porém, para que possa ser protegido como desenho industrial, como reza o disposto na LPI, sua ornamentalidade deve sobressair sobre as questões técnicas que porventura tenham sido consideradas em sua configuração.

Embora não seja o escopo deste estudo discutir em profundidade a forma de objetos ditada essencialmente pela função a ser desempenhada, não é possível analisar e criticar o requisito de ornamentalidade, exigido pelo art. 95 da LPI para a concessão do registro de desenho industrial, sem a contraposição dada por seu oposto.

Como critério para a escolha dos exemplos de registros de desenhos industriais concedidos mostrados a seguir, foi considerada a configuração visual externa dos objetos do registro, em que a percepção do elemento ornamental torna-se dúbia e, em alguns casos, acaba confundindo-se com uma forma que tenha sido ditada por considerações técnicas ou funcionais ou que possa ser considerada como uma forma comum ou vulgar de um objeto.

Ainda com relação ao previsto pelo Manual de Desenhos Industriais:

Todos os desenhos industriais apresentam, em maior ou menor grau, características funcionais e ornamentais. No entanto, por vezes, a configuração de um produto resulta essencialmente de imposições relacionadas a seu funcionamento, sem preocupações relacionadas à sua aparência ornamental.

Nessas situações, ainda que haja algum aspecto ornamental na configuração externa, se essas características não preponderam sobre o que se observa como técnico ou funcional, tal configuração não pode ser registrada como desenho industrial. Assim, ainda que detalhes ornamentais sejam apostos à configuração ditada essencialmente por considerações técnico-funcionais, o desenho industrial não é registrável. (DIRMA, 2023, p. 101).

Cabe ressaltar que, apenas se o objeto de um pedido de registro de desenho industrial incidir em algum dos incisos do art. 100 da LPI²²⁶, o pedido será indeferido. Caso contrário, por força do disposto no *caput* do art. 106 do mesmo dispositivo legal²²⁷, o registro deverá ser concedido e o respectivo certificado emitido. Se for o caso, o próprio INPI ou terceiros com

²²⁶ “Art. 100. Não é registrável como desenho industrial: I - o que for contrário à moral e aos bons costumes ou que ofenda a honra ou imagem de pessoas, ou atente contra liberdade de consciência, crença, culto religioso ou idéia e sentimentos dignos de respeito e veneração; II - a forma necessária comum ou vulgar do objeto ou, ainda, aquela determinada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais.” (Brasil, 1996e).

²²⁷ “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. [...] § 4º Não atendido o disposto no art. 100, o pedido de registro será indeferido.”. (Brasil, 1996e).

legítimo interesse podem instaurar administrativamente um pedido de nulidade²²⁸, a ser analisado pela instância recursal da autarquia, que emitirá um parecer opinando pela nulidade ou pela manutenção do referido registro.

Para auxiliar na discussão, serão apresentados alguns exemplos de registros de pedidos de desenhos industriais, depositados no Brasil por nacionais e concedidos pelo INPI, que se situam em uma “zona cinzenta”, nos quais pode ser verificado que o requisito de ornamentalidade dos objetos dos registros é de difícil percepção, quando não inexistente.

Apesar disso, em sua maioria, não podem, a princípio, ser enquadrados no que respeita ao art. 100, II do mesmo dispositivo legal, uma vez que não possuem sua forma “determinada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais” (Brasil, 1996e).

Pelos critérios já anteriormente apresentados, como o da multiplicidade das formas, por exemplo, ao se variar a configuração de tais objetos, o resultado técnico obtido permanecerá o mesmo, e, portanto, pode-se concluir que suas formas não estão diretamente ligadas à função que devem desempenhar.

Por outro lado, é inegável que, nos exemplos a seguir, os aspectos ornamentais acabam reduzidos a um segundo plano, em detrimento daquelas características que, embora não ditadas essencialmente por considerações técnicas ou funcionais, posto que sua configuração não está diretamente ligada à sua função, são necessárias para que o objeto venha a desempenhá-la adequadamente.

Em suma, pode-se afirmar que tais objetos não foram projetados para serem classificados como ornamentais, no sentido em que se vem discutindo aqui, mas com um claro intuito de ter uma configuração imposta por questões relacionadas a seu funcionamento, sem se preocupar com detalhes estéticos, ainda que algumas características ornamentais sejam percebidas e estejam inseridas nessa configuração ditada essencialmente por considerações técnico-funcionais.

Um claro exemplo de objetos desse tipo são os maquinários agrícolas (classe 15), mostrados na figura 93. Embora seja possível vislumbrar alguns poucos detalhes ornamentais na configuração de tais máquinas, sua forma é projetada, essencialmente, para desempenhar a função à qual se destinam.

²²⁸ “Art. 113. A nulidade do registro será declarada administrativamente quando tiver sido concedido com infringência dos arts. 94 a 98. § 1º O processo de nulidade poderá ser instaurado de ofício ou mediante requerimento de qualquer pessoa com legítimo interesse, no prazo de 5 (cinco) anos contados da concessão do registro [...]” (Brasil, 1996e).

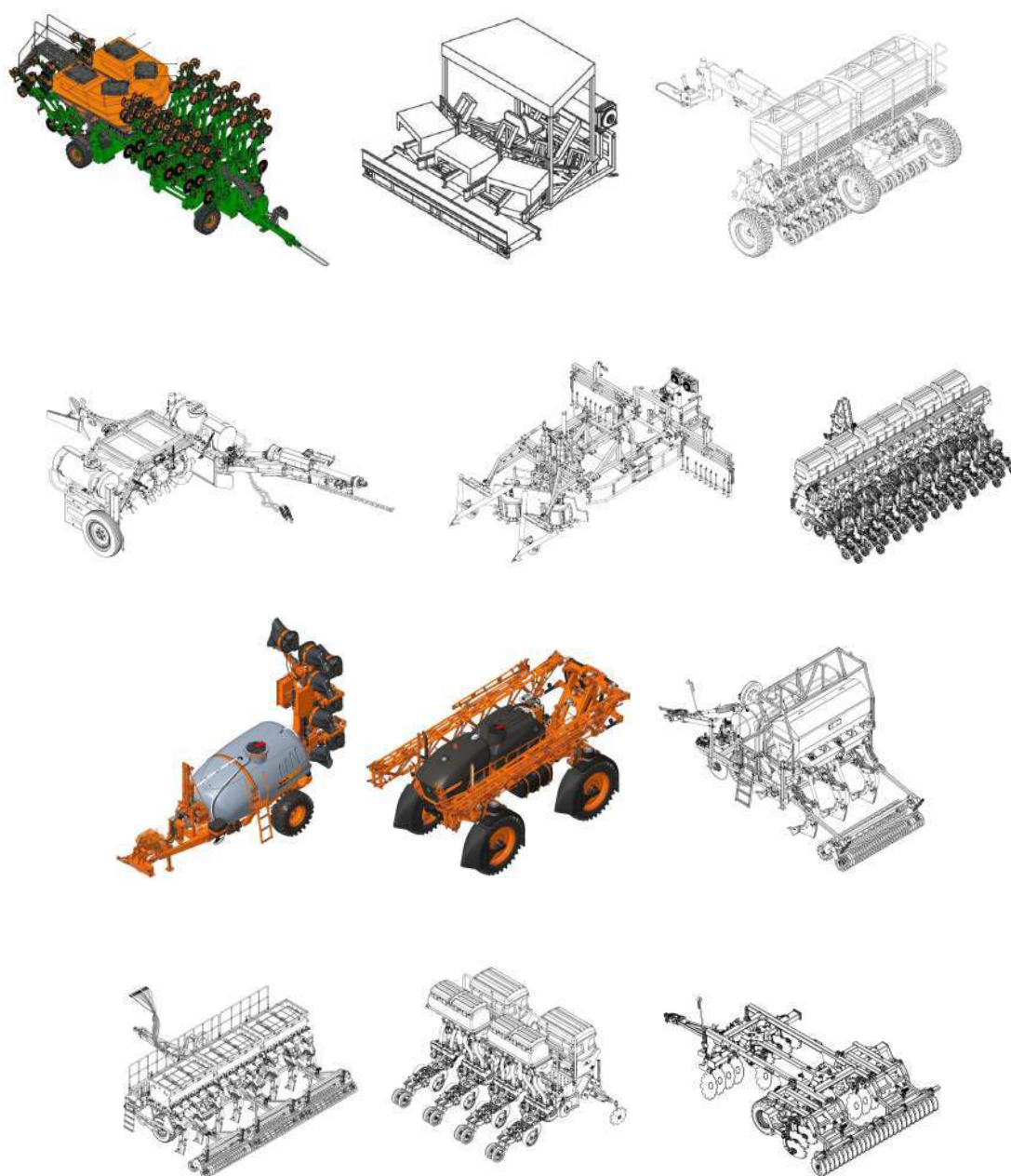


Figura 93 - Registros de maquinários agrícolas concedidos pelo INPI.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

Como já exposto, algumas legislações estrangeiras possuem uma definição mais precisa a respeito da proibição legal de objetos cuja forma seja ditada pela função, utilizando-se de expressões como “inteiramente”, “exclusivamente” ou “unicamente”, o que faz com que seja vetado o registro por desenho industrial daqueles objetos cuja forma esteja integralmente ditada por considerações técnicas ou funcionais, e nos quais nada de ornamental pode ser considerado ou subsista em suas configurações externas (como, por exemplo, um parafuso ou uma engrenagem).

Por outro lado, a legislação brasileira é vaga a esse respeito, pois o termo “essencialmente”, presente no artigo 100, não exige que o objeto, cuja proteção se requer por meio de desenho industrial, tenha sua configuração constituída integralmente por considerações técnicas ou funcionais, mas admite que, em havendo certas características ornamentais apostas à forma, tais objetos seriam passíveis de registro.

Apesar disso, tais características ornamentais, de acordo com o Manual de Desenhos Industriais, devem preponderar sobre aquilo que se observa como técnico-funcional, o que, como se observa pelos exemplos apresentados, nem sempre ocorre ou é difícil de discernir. Desta forma, mesmo que tais máquinas agrícolas não tenham sua configuração ditada “essencialmente” por considerações técnicas ou funcionais, estas se sobrepõem a quaisquer possíveis aspectos ornamentais que venham a possuir.

Uma segunda classe de produtos que merece atenção, e para os quais são concedidos registros de desenho industrial no Brasil, é a de pneus, principalmente para automóveis (classe 12 de Locarno). A figura 94 mostra alguns desses objetos registrados pelo INPI²²⁹.



Figura 94 - Registros de pneus concedidos pelo INPI.

Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

A princípio, os sulcos e ranhuras presentes na superfície dos pneus (a banda de rodagem) poderiam ser considerados como ornamentais, dando a cada um deles características específicas. Porém, observa-se que tais elementos estão inseridos no objeto,

²²⁹ Ao contrário dos demais exemplos de registros de desenhos industriais, não foram encontrados, dentro do período definido para a pesquisa, pneus depositados por nacionais. Desta forma, excepcionalmente, os objetos dos registros mostrados nessa figura pertencem a titulares estrangeiros.

exclusivamente, para desempenhar uma função técnica. Os sulcos, posicionados ao longo da banda de rodagem, servem para escoar a água em pisos molhados, garantir a aderência do pneu em diferentes condições, como em curvas e frenagens e reduzir ruídos durante o uso; já as ranhuras, que são os desenhos ao longo da banda de rodagem, são utilizadas para maximizar as funções desempenhadas pelos sulcos²³⁰ (Figura 95).



Figura 95 - Sulcos e ranhuras presentes em bandas de rodagem.
Fonte: <https://tinyurl.com/sulcos-ranhuras>. Acesso em: 23 jul. 2025.

Desta forma, bandas de rodagem (as partes do pneu que entram em contato com o solo) deveriam ser consideradas como tendo sua forma ditada exclusivamente por considerações técnico-funcionais e, portanto, o pedido deveria ser indeferido. Além disso, cada banda de rodagem é projetada para um determinado tipo de pneu (o objeto completo, em que se insere a banda de rodagem) e para um uso específico.

Apesar disso, tais pedidos, tanto de bandas de rodagem quanto de pneus, têm seus registros concedidos pelo INPI, o que viola o disposto na LPI, por não serem dotados de caráter ornamental, mas puramente funcional. Não se poderia sequer alegar que um pneu, enquanto forma completa, possui características ornamentais, pois, em essência, é constituído por uma forma considerada comum e vulgar.

Outro exemplo de registros, aparentemente indevidos, concedidos é o de braquetes ortodônticos (Figura 96), elementos cuja forma é determinada essencialmente pela função a desempenhar, qual seja, a de unir o fio ortodôntico aos dentes através de uma resina adesiva, possibilitando que o aparelho ortodôntico realize os ajustes necessários na arcada dentária do usuário²³¹.

²³⁰ Fonte: <https://www.blog.acheipneus.com.br/post/sulcos-dos-pneus>. Acesso em: 23 jul 2025.

²³¹ Fonte: <https://ortoeto.com.br/braquetes/>. Acesso em: 08 ago. 2025.

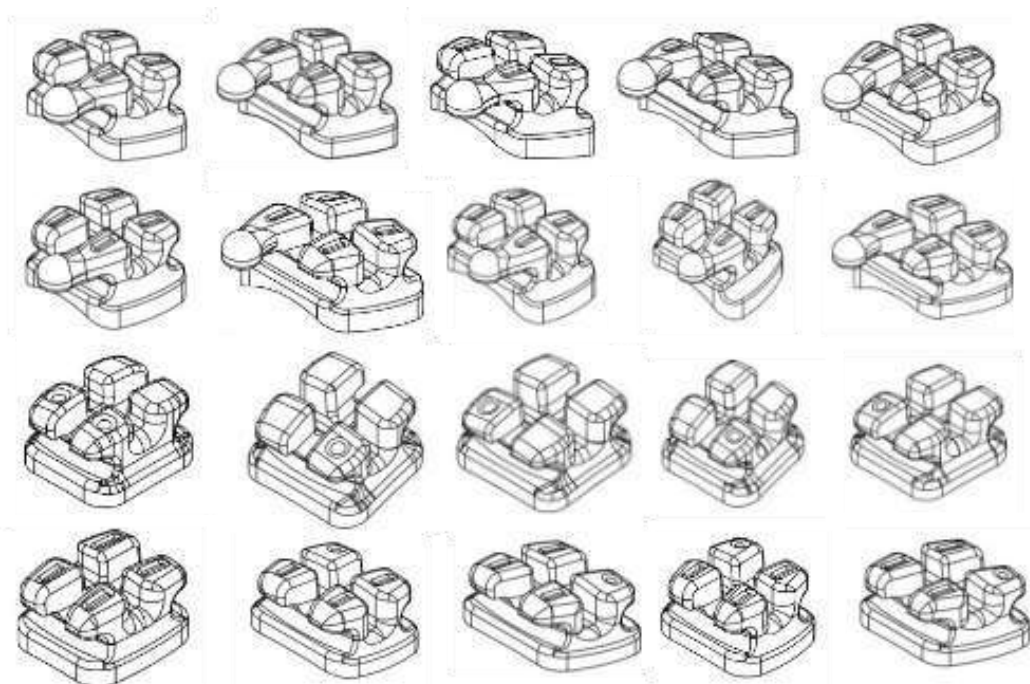


Figura 96 - Registros de braquetes ortodônticos concedidos pelo INPI.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

Embora haja certo apelo estético em aparelhos ortodônticos (Figura 97), que acabam refletindo e determinando a escolha de seus usuários, essa ornamentalidade encontra-se presente no aparelho ortodôntico em sua configuração integral, mas não necessariamente em algumas de suas partes constitutivas, da qual o braquete é apenas uma delas (Figura 98).



Figura 97 - Aparelho ortodôntico.
 Fonte: <https://tinyurl.com/aparelho-dental>. Acesso em: 08 ago. 2025.

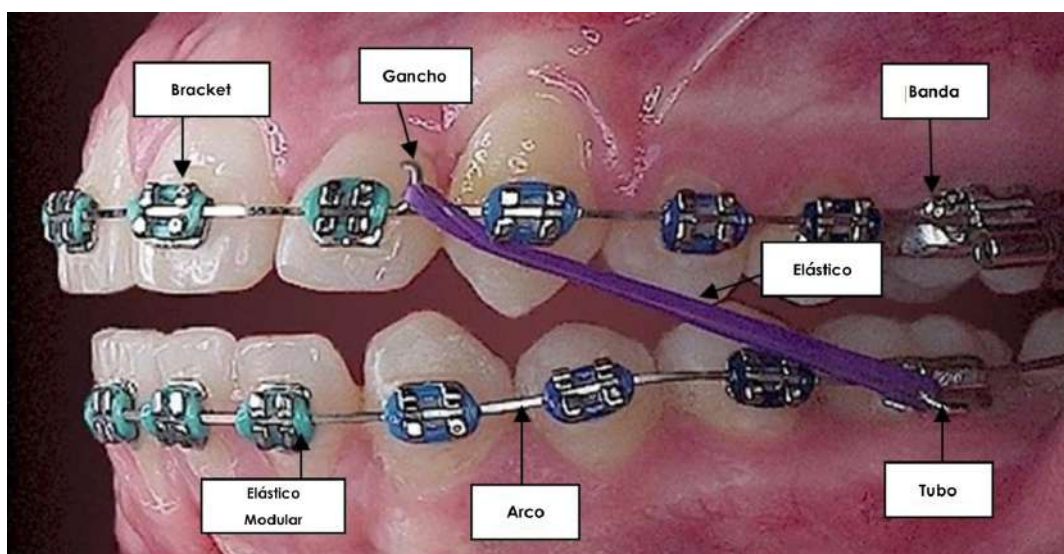


Figura 98 - Elementos constitutivos de aparelhos ortodônticos.
 Fonte: <https://tinyurl.com/braquete>. Acesso em: 08 ago. 2025.

A seguir, nas figuras 99 a 101, são apresentados outros exemplos de registros concedidos pelo INPI em diversas categorias de produtos, os quais, a princípio, deveriam ter sido indeferidos por possuírem sua forma ditada essencialmente (no sentido em que as características funcionais se sobrepõem aos aspectos ornamentais) por considerações técnicas ou funcionais.

Reforça-se, porém, o já comentado anteriormente: o art. 100 da LPI não exige que o objeto do registro tenha sua configuração constituída integral ou unicamente por considerações técnicas ou funcionais, mas admite que, em havendo certas características ornamentais apostas à forma, tais objetos poderiam ser passíveis de registro.

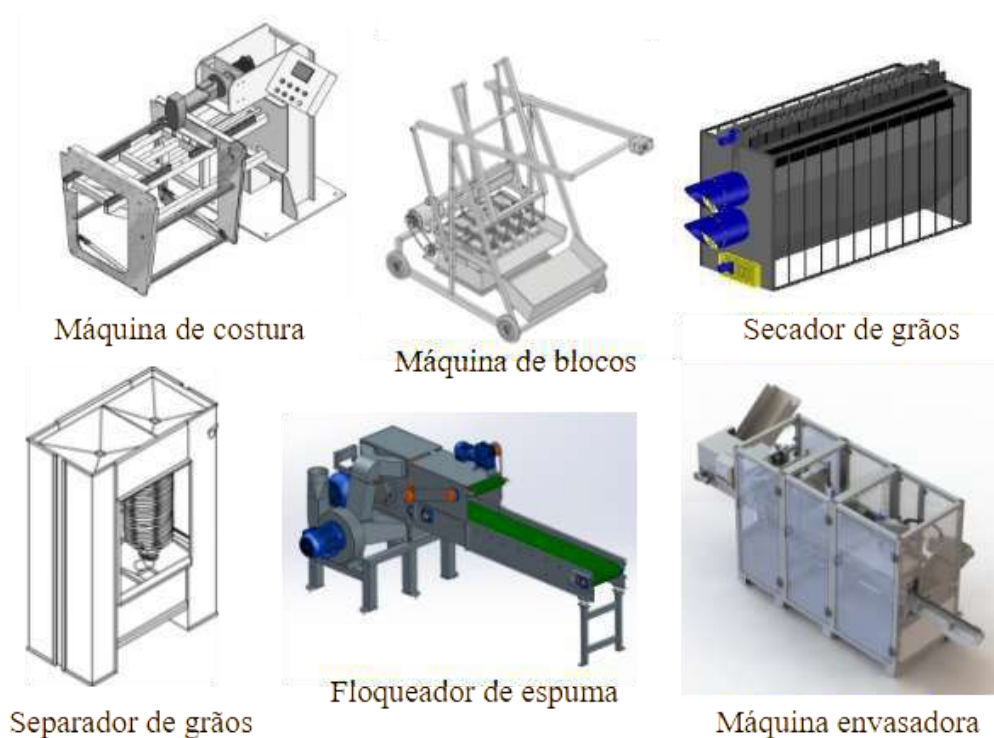


Figura 99 - Registros de maquinários diversos concedidos pelo INPI.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

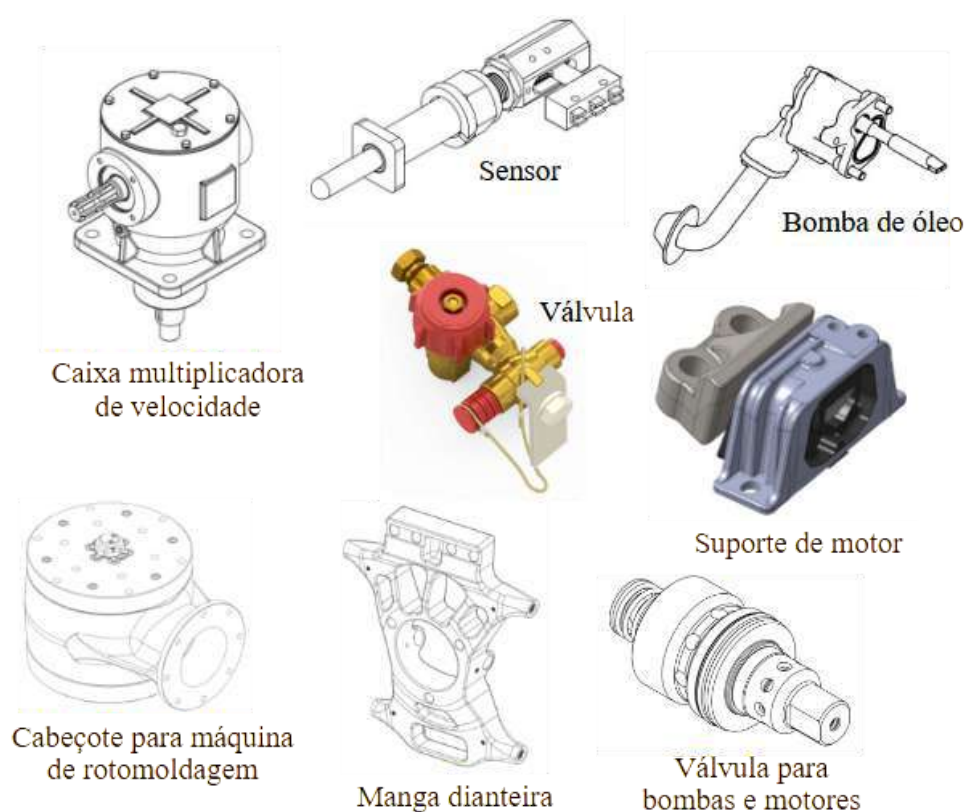


Figura 100 - Registros de partes e peças de máquinas concedidos pelo INPI.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).



Figura 101 - Registros de bombas e motores concedidos pelo INPI.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

Se pode restar alguma dúvida com relação à ornamentalidade *versus* funcionalidade dos exemplos apresentados acima, vislumbrando-se algum resquício de ornamentalidade nos mesmos e defendendo, assim, a sua concessão, a figura 102 mostra uma série de objetos destinados, clara e exclusivamente, a cumprir com uma determinada função técnica, o que se encontra refletido em sua configuração. São objetos para os quais não há sentido em se falar de ornamentalidade, pois não foram projetados para serem ornamentais, no sentido em que se vem tratando o termo até aqui, de acessório, supérfluo e decorativo.

Ademais, seu uso, o mais das vezes, não é orientado por uma questão estética, mas pela capacidade de cumprir adequadamente com a função a que se destinam. Não são escolhidos por serem mais ou menos agradáveis esteticamente que seus similares, mas por fatores que podem implicar em desempenho, custo, disponibilidade ou exclusividade.

Apesar disso, todos esses objetos tiveram seus registros concedidos.

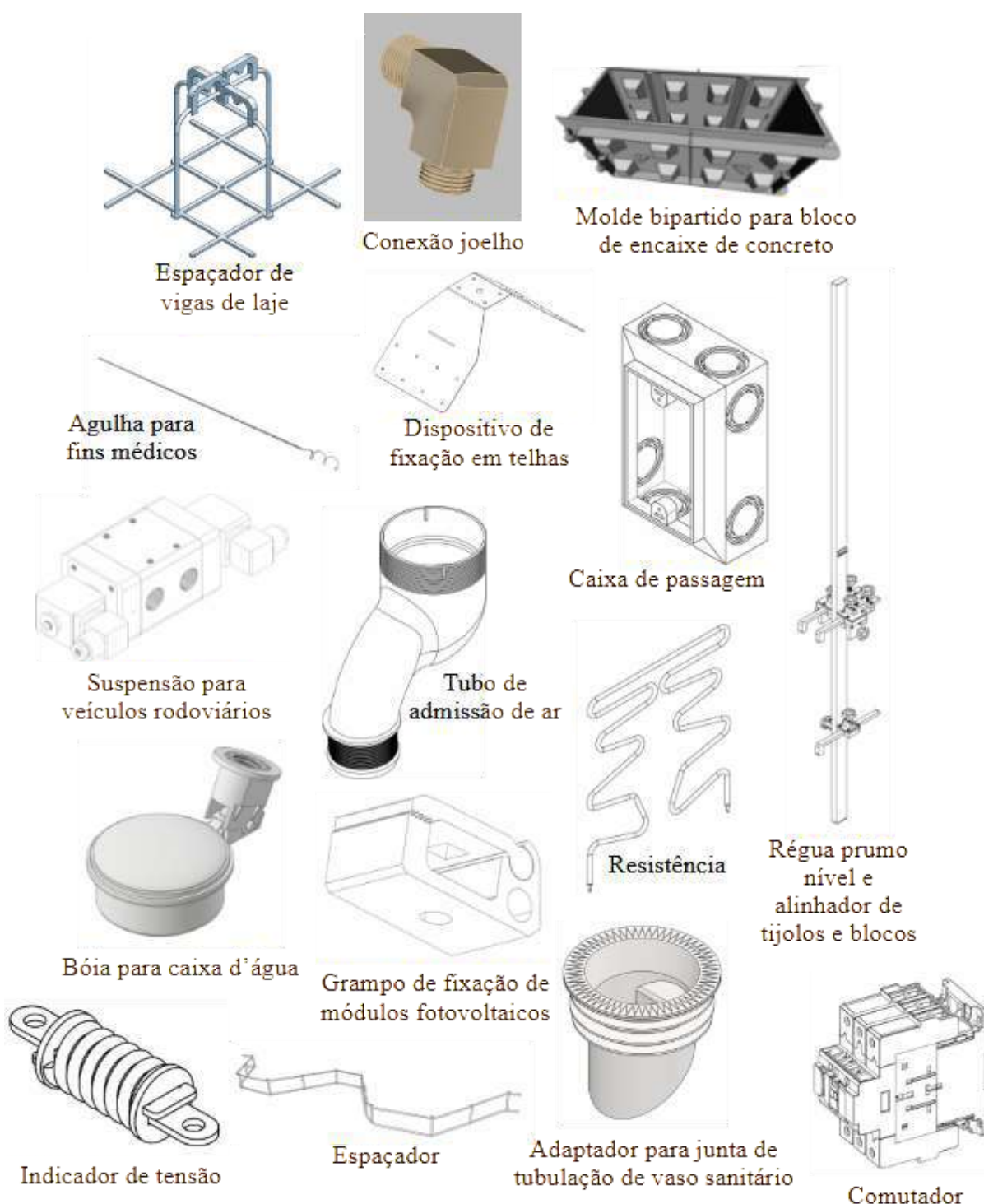


Figura 102 - Registros de objetos técnico-funcionais concedidos pelo INPI.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

Além da forma configurada essencialmente a partir de considerações técnico-funcionais, o art. 100, II também não admite proteção, por desenho industrial, da forma necessária comum ou vulgar do objeto²³². Recorde-se que, independente do uso ao qual

²³² “A forma comum ou vulgar é aquela em que não há nenhum tipo de esforço criativo por parte do autor, como nos casos em que o desenho industrial apenas reproduz uma forma básica sem nenhuma característica visual que a torne distintiva.

o objeto está destinado, a proteção da forma é absoluta, não se limitando à indicação informada no ato do depósito do pedido de registro. O objeto pode ter formas inusitadas para o uso a que se propõe, mas a exclusividade dada pelo registro a uma “forma livre” pode impedir sua exploração por terceiros em qualquer campo de aplicação e impedir o desenvolvimento tecnológico e a criação de novos produtos.

Em alguns casos, o objeto efetivamente criado e comercializado é distinto daquele mostrado no registro, passando a contar com alguma ornamentação aplicada, fazendo com que sua adequação a uma forma comum ou vulgar não mais se aplique. Porém, o registro de desenho industrial protege o que é representado nas figuras que o acompanham, não o objeto efetivamente produzido e colocado à venda.

Apesar disso, a figura 103 mostra alguns desses objetos, com formas comuns ou vulgares (e, em alguns casos, ditadas também pela função), que deveriam ter sido indeferidos, mas para os quais o registro foi concedido.

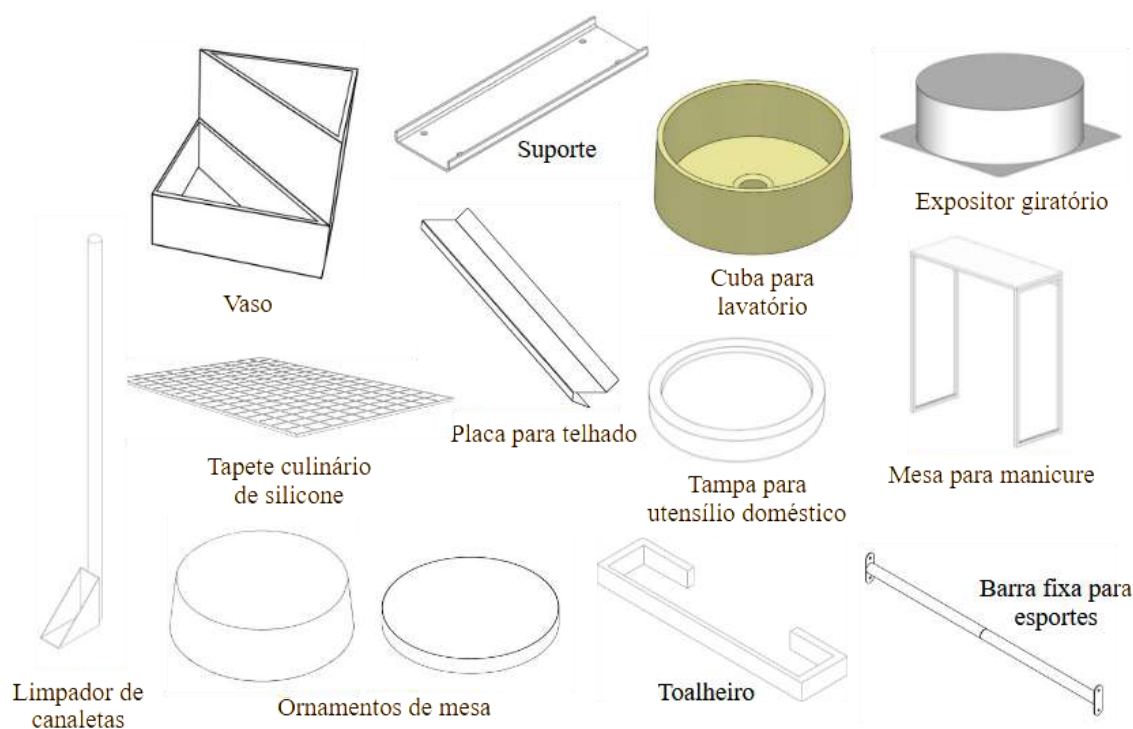


Figura 103 - Registros de objetos com formas comuns ou vulgares concedidos pelo INPI.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de concessão na RPI (2025).

A partir de todo o exposto, cabe agora discutir acerca dos procedimentos de exame de desenhos industriais do INPI e como estes acabam afetando as decisões recentes tomadas pela divisão técnica, no que respeita ao indeferimento (ou concessão) de pedidos com desenhos

Exemplos de formas básicas são: uma esfera, um cubo, uma pirâmide ou um prisma, entre outras formas básicas. Também são consideradas formas básicas as formas bidimensionais: círculo, elipse, quadrado, retângulo, triângulo ou estrela, entre outras.” (DIRMA, 2023, p. 100).

industriais cuja forma careça do requisito de ornamentalidade ou seja ditada por considerações técnicas ou funcionais.

4.2 O EXAME TÉCNICO DE DESENHOS INDUSTRIAIS NO INPI

A publicação da 1a. edição do Manual de Desenhos Industriais (doravante, apenas Manual), instituída pela Resolução nº 232/19, de 7 de janeiro de 2019, representou um marco, pois, pela primeira vez, visando “a necessidade de assegurar maior qualidade, transparência e uniformidade no âmbito do exame de Desenhos Industriais, os princípios da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência, dentre outros que devem reger Administração Pública” (INPI, 2019), tanto a divisão técnica de desenhos industriais da Diretoria de Marcas, Desenhos Industriais e Indicações Geográficas (DIRMA) do INPI, quanto os usuários desse sistema de proteção, passavam a contar com procedimentos de exame claramente definidos e publicizados.

O Manual contou com uma revisão de atualização publicada em fevereiro de 2022 e teve sua 2a. edição, atualmente em vigor, regulamentada através da Portaria INPI/PR nº 36, de 6 de setembro de 2023, cuja última atualização data de 12 de julho de 2024. A nova edição trouxe uma série de atualizações, resultado do aperfeiçoamento dos procedimentos existentes e da inclusão de novas diretrizes referentes ao registro de desenhos industriais no âmbito do Acordo de Haia²³³.

Dentre as atualizações implementadas, destacam-se, entre outras, os procedimentos relativos ao registro de desenhos industriais de tipografias (não admitido até então); interfaces gráficas de usuário, estáticas ou animadas (cujo aperfeiçoamento do exame permitiu que fossem registradas tal qual depositadas); novos entendimentos acerca de variações configurativas de um mesmo desenho industrial; o fim da exigência de um número mínimo de

²³³ “O Acordo de Haia é um sistema de registo internacional que oferece a possibilidade de proteger desenhos ou modelos industriais num certo número de Estados ou organizações intergovernamentais (ambos chamados “Partes Contratantes”) mediante um único pedido internacional depositado junto da Secretaria Internacional da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI).” Fonte: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/designs/911/wipo_pub_911.pdf. Acesso em: 25 jul. 2025. O instrumento de adesão do Brasil ao Acordo de Haia, assinado pelo Presidente da República, foi depositado junto à OMPI na data de 13 de fevereiro de 2023, com entrada em vigor no Brasil a partir de 01 de agosto de 2023, regulamentado pela Portaria INPI/PR nº 25, de 3 de julho de 2023 e promulgado pelo Decreto 11.627, de 2 de agosto de 2023.

figuras para representar o objeto reivindicado e a possibilidade de representação contextual para representar o que é efetivamente reivindicado no pedido de registro²³⁴ (DIRMA, 2023).

No que respeita à oposição entre ornamentalidade e funcionalidade do objeto de um pedido de registro de desenho industrial, a 1a. edição do Manual já apresentava as mesmas disposições da edição atualmente em vigor:

A primeira etapa do exame técnico é analisar a aplicabilidade do art. 100 da LPI. Se o desenho industrial incide nos incisos I ou II, o pedido deverá ser indeferido nos termos do § 4º do art. 106 do mesmo diploma legal [...].

Muitos objetos possuem, em maior ou menor grau, tanto características técnicas quanto ornamentais. No entanto, por vezes a forma plástica resulta mais da necessidade de funcionamento do produto que de preocupações relacionadas à aparência ou ao aspecto visual.

Nessas situações, por mais que haja certo aspecto ornamental nas formas do objeto, se essas características não preponderam sobre o que se observa como técnico ou funcional, o objeto não pode ser registrado como desenho industrial.

O pedido de registro que contiver objeto cuja forma plástica seja determinada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais será indeferido com base no § 4º do art. 106 da LPI, ainda que a configuração em tela seja nova e original. (DIRMA, 2019, p. 79-80).

Ou seja, a princípio, os procedimentos que regem o indeferimento de pedidos de registro cujos objetos reivindicados encontram-se em consonância com o disposto no art. 100, II da LPI não sofreram modificação com as revisões e a nova edição do Manual. Apesar disso, a partir da publicação 1a. edição do Manual²³⁵, observa-se um constante decréscimo no número de indeferimentos publicados pelo INPI com relação a esses objetos, como se observa pelo gráfico mostrado na figura 104.

²³⁴ “A Procuradoria Federal Especializada junto ao INPI manifestou-se por meio do PARECER n. 00019/2022/CGPI/PFE-INPI/PGF/AGU no sentido de que o uso de linhas tracejadas ou colorização pode representar partes para as quais não é reivindicada proteção e que a opção por tal tipo de representação é facultada ao depositante. Assim, cabe ao depositante decidir pelo uso ou não de partes tracejadas ou colorizadas para as quais não é requerida a proteção, servindo tais ilustrações apenas para contextualizar a criação reivindicada.”. (DIRMA, 2023, p. 126).

²³⁵ A 1a. edição do Manual foi tomada como ponto de referência, uma vez que não havia nenhum tipo de procedimento de exame publicado anteriormente à sua promulgação.

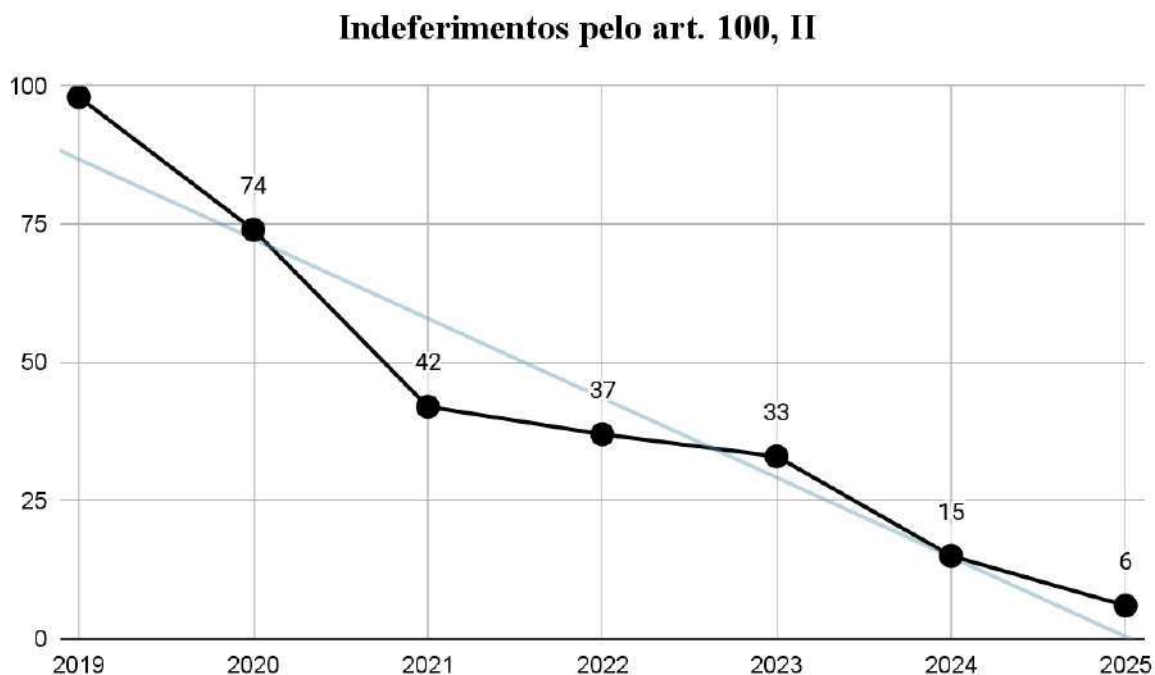


Figura 104 - Número de indeferimentos publicados por ano (em 2025, até 15 jul).
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de indeferimento na RPI (2025).

Durante esse período, uma série de objetos foram indeferidos, tanto por terem sido considerados comuns ou vulgares (Figura 105), quanto por possuírem uma forma ditada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais (Figura 106)²³⁶, muitos deles bastante semelhantes a alguns dos mostrados nos exemplos anteriores, que foram concedidos²³⁷.

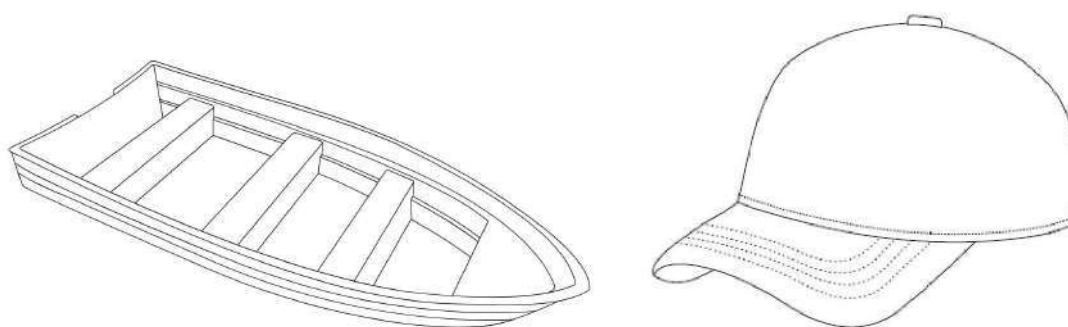


Figura 105 - Pedidos indeferidos por possuírem forma comum ou vulgar.
 Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de indeferimento na RPI (2025).

²³⁶ Ressalta-se que nenhum dos indeferimentos publicados teve sua decisão reformada pela instância recursal do INPI, uma vez que seus titulares não conseguiram comprovar o requisito de ornamentalidade para os objetos do pedido.

²³⁷ Somente a partir da RPI 2554, publicada em 17/12/2019, os pedidos indeferidos ou arquivados deixaram de ter suas figuras publicadas, evitando que o objeto desses pedidos fossem inseridos no estado da técnica e permitindo seu redépósito. Os exemplos mostrados nas figuras 105 e 106 são de pedidos indeferidos anteriormente a essa proibição.

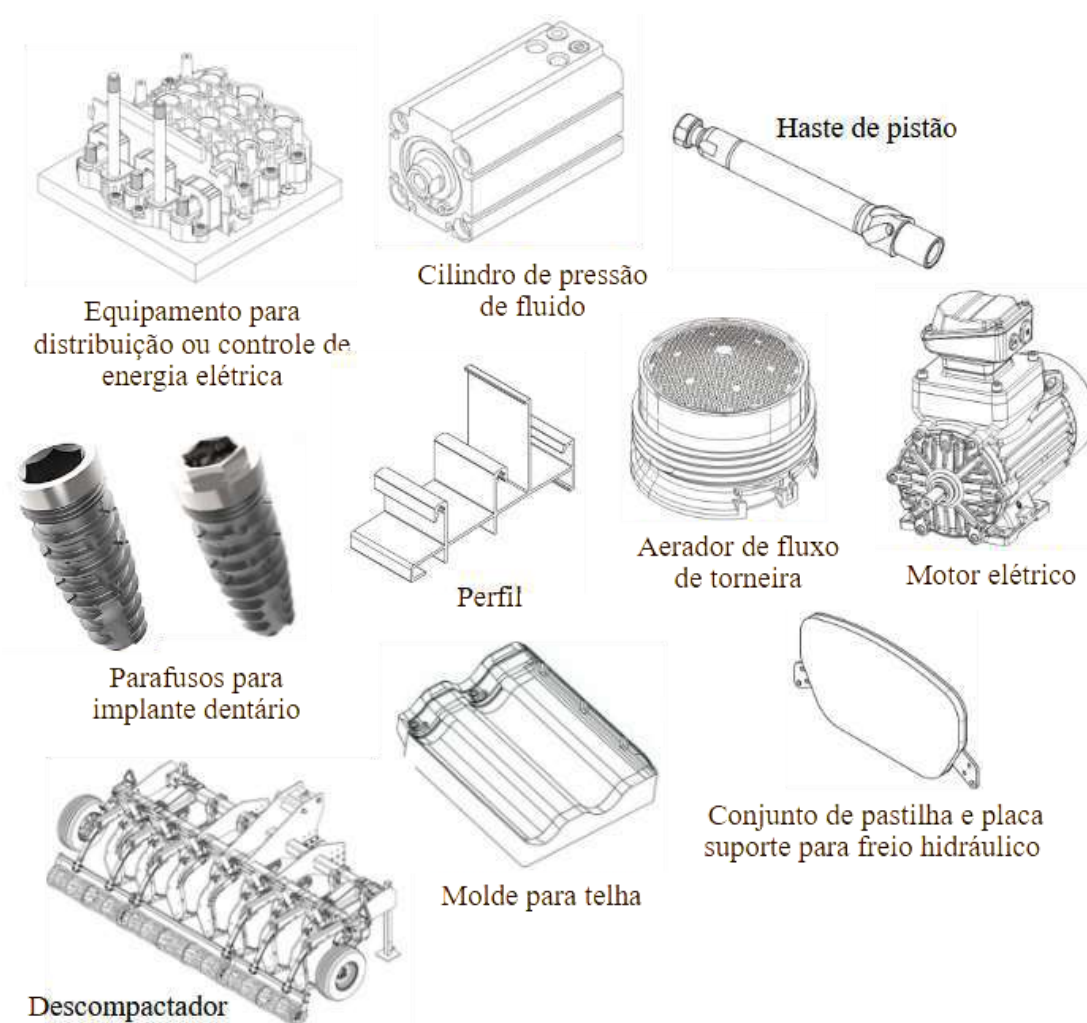


Figura 106 - Pedidos indeferidos por possuírem forma ditada por considerações técnicas ou funcionais.
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de publicações de indeferimento na RPI (2025).

Algumas explicações podem ser aqui apresentadas, em uma tentativa de justificar a mudança de atitude da divisão técnica do INPI com relação a esses objetos cujas formas estejam ditadas por considerações técnicas ou funcionais ou sejam enquadrados como objetos comuns ou vulgares, antes indeferidos e agora, em sua maioria, concedidos, mesmo que não tenha havido nenhuma alteração no dispositivo legal ou nos procedimentos de exame, a partir da publicação da 1a. edição do Manual.

A primeira delas refere-se à própria letra da lei, em seu art. 100, II e sua menção à vedação ao registro da forma determinada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais. Como já apresentado, o termo “essencialmente”, ao contrário de algumas definições presentes em legislações estrangeiras, torna dúbio o reconhecimento de objetos que venham a se enquadrar nessa situação. A tendência atual é a de que, caso haja algum traço de ornamentabilidade presente no objeto, mesmo que mínimo e, portanto, contrariando o disposto

no Manual, o mesmo acaba sendo concedido. O termo “essencialmente” está, cada vez mais, sendo interpretado como “integralmente”, passando-se a indeferir apenas aqueles objetos para os quais não haja dúvida quanto à sua configuração funcional.

Some-se a isso o fato de que a LPI não define o que é uma forma determinada essencialmente por considerações técnico-funcionais, nem o requisito de ornamentalidade exigido para fins de proteção por desenho industrial. Apesar de se pretender reduzir essa lacuna através dos procedimentos de exame dispostos no Manual de Desenhos Industriais, as definições e considerações sobre o tema ainda são bastante tímidas e insuficientes para minimizar ou eliminar as dúvidas que possam vir a surgir com o exame da configuração externa dos pedidos de registro de desenhos industriais depositados no INPI.

Aliado a isso, cabe destacar que a formação acadêmica dos examinadores não permite aferir, com certeza, se determinada forma foi ditada por considerações técnicas ou funcionais. Ao contrário dos examinadores de patentes, que possuem uma formação específica no campo tecnológico em que atuam, os de desenho industrial são desenhistas industriais ou arquitetos, que não possuem conhecimento técnico suficiente em muitos dos campos de aplicação dos objetos reivindicados nos pedidos de registro de desenhos industriais, fazendo com que, na ausência de total certeza, o registro acabe sendo concedido.

Ressalta-se ainda que, já desde a publicação da 1a. edição do Manual, a divisão técnica, que antes publicava o indeferimento do pedido de pronto, passou a formular exigência técnica para que o titular do pedido mostre, preferencialmente através de exemplos de uso do objeto requerido, as características ornamentais do mesmo. Baseado nos argumentos apresentados, o examinador pode (ou não) acatá-los, concedendo o registro por obedecer ao requisito de ornamentalidade exigido, o que também ajuda a justificar a gradativa diminuição no número de indeferimentos.

Outra mudança de procedimento que pode ter afetado o número de indeferimentos, está relacionada à necessidade de justificativa para tal decisão, o que antes não ocorria, bastando apenas indicar que o objeto do registro concordava com o disposto no art. 100 da LPI. Para isso, o examinador necessita realizar alguma pesquisa que balize sua decisão, o que leva tempo e pode não ser conclusiva mas, de qualquer maneira, afetando a produtividade com que o mesmo precisa cumprir durante o ano.

Alguns procedimentos de exame e a possibilidade de proteção por desenho industrial a novos objetos, antes não permitidos ou cuja resolução era inadequada, mas admitidos a partir da 2a. edição do Manual, também podem servir de indicativo para a diminuição no número de

indeferimentos, como a possibilidade de inclusão de renúncias no objeto do registro, a permissão ao uso de textos e marcas na representação e uma melhor compreensão dos pedidos de registro de interfaces gráficas de usuário, principalmente as dinâmicas ou animadas.

Na figura 107 é mostrada, à esquerda, uma interface gráfica de usuário estática. Antes da 2a. edição do Manual, o procedimento seria solicitar, através de exigência técnica, para que o titular excluísse as linhas tracejadas das figuras, por não constituir a matéria reivindicada do objeto. Caso o titular cumprisse a exigência, o que, em grande parte das vezes, não ocorria, uma vez que o objeto que pretendia registrar restaria “desfigurado”, o resultado seria o que se vê à direita na figura: uma série de formas básicas, fora de contexto e que acabaria sendo indeferida por possuir forma vulgar.

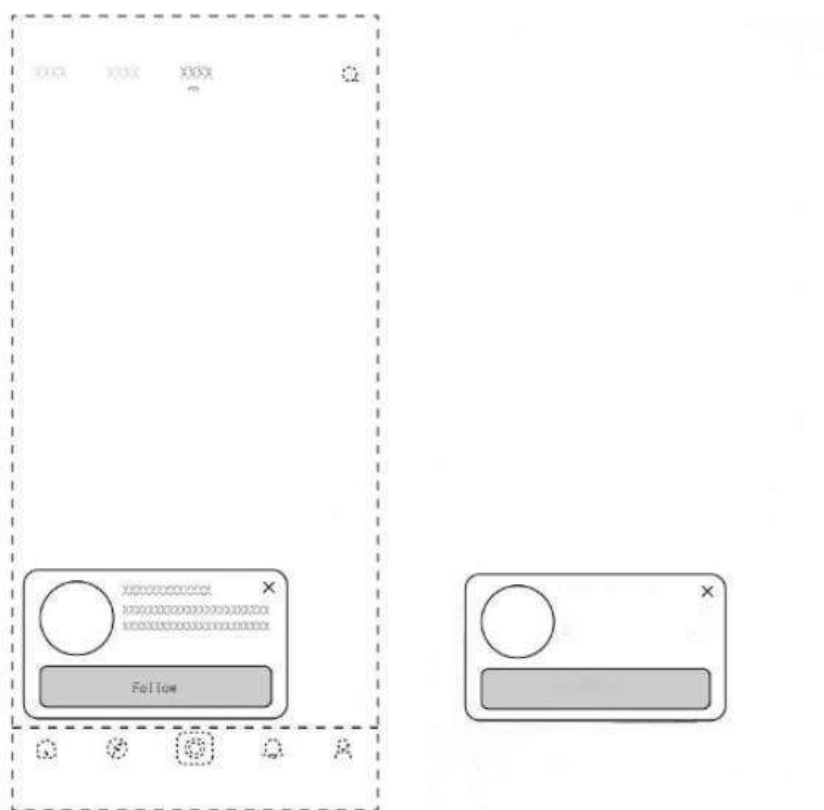


Figura 107 - Interface gráfica, procedimentos de exame.
Fonte: adaptado de DIRMA (2023).

A partir da atual edição do Manual, as interfaces gráficas estáticas são aceitas tal qual solicitadas. Problema similar ocorria com as interfaces gráficas dinâmicas, que são representadas através de uma série de figuras representando a sequência de animação reivindicada. Antes, essa sequência era tratada como uma série de desenhos industriais independentes para os quais, por às vezes não possuírem as mesmas características distintivas, era solicitada sua divisão em um ou mais pedidos divididos de desenho industrial.

Novamente, a reivindicação inicial terminava completamente mutilada e, na maioria das vezes, a exigência para divisão não era cumprida, acarretando no arquivamento do pedido. Um exemplo de interface gráfica dinâmica é mostrado na figura 108.

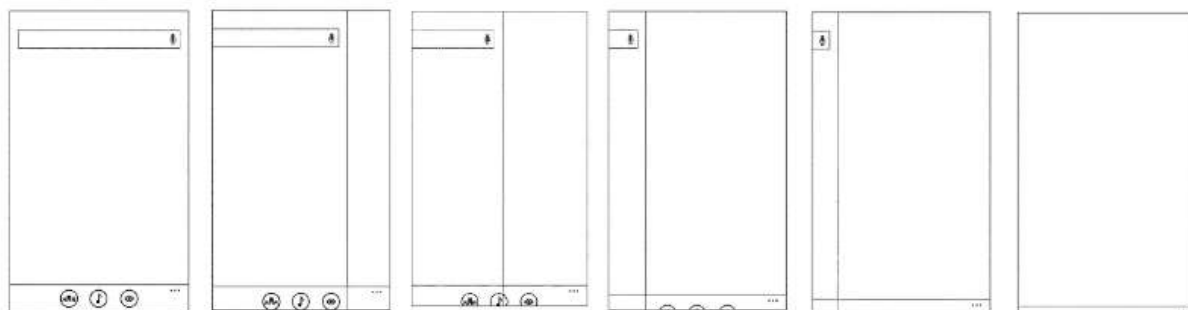


Figura 108 - Interface gráfica dinâmica.
Fonte: DIRMA (2023).

A partir da solicitação de divisão do pedido, uma sequência que deveria representar os quadros de uma animação, seria dividida em uma série de outros pedidos, cada um deles com um pedaço da interface gráfica animada, o que descaracterizaria completamente seu sentido. Além disso, não era incomum que algumas dessas “partes”, como o último quadro mostrado na figura acima, fosse enquadrada como uma forma vulgar estando, portanto, sujeito ao indeferimento. Como no exemplo anterior, a partir da 2a. edição do Manual passou-se a compreender uma interface animada tal qual depositada, fazendo praticamente zerar o número de indeferimentos com relação a esses objetos.

Ademais, cabe observar que, a princípio, Interfaces Gráficas de Usuário, ou *Graphic User Interfaces* (GUI) deveriam ser consideradas como desenhos industriais ditados por considerações técnicas ou funcionais, uma vez que são desenvolvidas e utilizadas para otimizar a interface entre usuários e sistemas informatizados. O posicionamento de seus elementos não obedece a critérios ornamentais, mas visam otimizar a ergonomia, a usabilidade e a experiência do usuário no uso do sistema²³⁸. A ornamentalidade presente nas GUIs advém apenas dos padrões aplicados a esses diversos elementos gráficos que a compõem, como menus, ícones e botões.

Devido a essa falta de harmonização dos procedimentos de exame com as melhores práticas internacionais, os titulares de pedidos de desenho industrial, principalmente

²³⁸ “Graphical user interfaces (GUIs) are visual systems that let users interact with digital devices through elements like buttons, icons, and menus. UX (user experience) designers shape these interfaces to support intuitive, efficient user journeys and help users achieve their goals with clarity and confidence.”. Em tradução livre: “Interfaces gráficas de usuário (GUIs) são sistemas visuais que permitem aos usuários interagir com dispositivos digitais por meio de elementos como botões, ícones e menus. Designers de UX (experiência do usuário) moldam essas interfaces para oferecer suporte a jornadas intuitivas e eficientes do usuário e ajudá-los a atingir seus objetivos com clareza e confiança.”. Fonte: https://www.interaction-design.org/literature/topics/graphical-user-interfaces?srltid=AfmBOooLtelwurJCAmGu4LMh7MwlAS6kyHsgC0yPEDKq-w5VftQe_PSQ. Acesso em: 06 ago. 2025.

estrangeiros, que tinham constantemente seus pedidos indeferidos por estes serem conformados por uma forma ditada por considerações técnicas ou funcionais, reduziram bastante o número desses depósitos ou simplesmente deixaram de pedir proteção no Brasil para esse tipo de objeto. Com menos depósitos, menos indeferimentos.

Uma busca nos bancos de dados de desenhos industriais do INPI²³⁹ na classe 18-02 de Locarno, por exemplo, que engloba, entre outros produtos, cartuchos de toners para impressoras, um objeto cuja forma é exclusivamente ditada por considerações técnicas, uma vez que são projetados, especificamente, para serem utilizados em um único e determinado tipo de impressora, mostra que o último depósito foi efetuado em março de 2022. Apesar disso, alguns desses objetos (Figura 109) acabaram sendo concedidos e os respectivos registros encontram-se ainda em vigor.

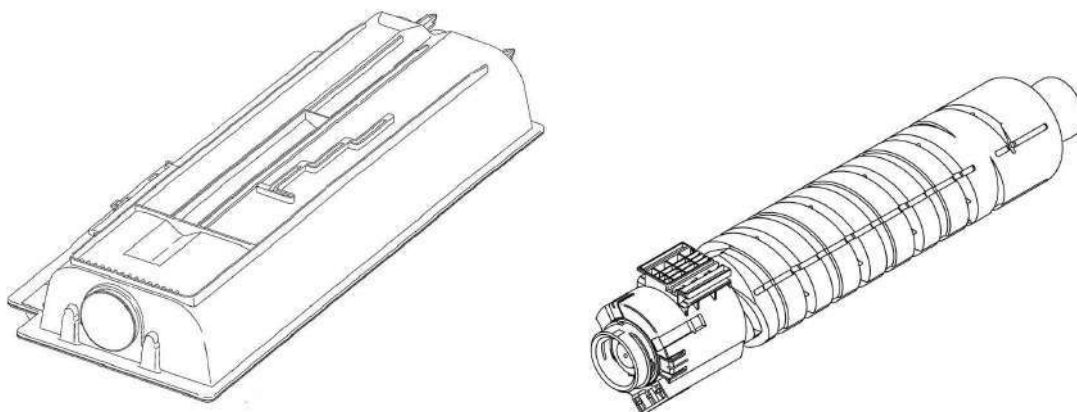


Figura 109 - Registros de cartucho e toner de impressão concedidos pelo INPI.
Fonte: BuscaWeb (2025).

E por último, mas não menos importante: a divisão técnica de desenhos industriais possui um quadro reduzido de pessoal, contando atualmente com cinco examinadores e um chefe de divisão, que precisam se dividir para examinar pedidos de registro de desenhos industriais, responder às dúvidas de usuários através da plataforma Fale Conosco, atuar como assistente técnico pelo INPI em ações judiciais e participar de grupos de trabalho com vistas à implantação ou melhoria de procedimentos e sistemas (como a atualização do Manual), além de contribuir com discussões técnicas acerca de diversos assuntos relativos à proteção de desenhos industriais no país, como os estudos realizados para a adesão do Brasil ao Acordo de Haia e a configuração e adaptação de uma plataforma para o exame técnico de desenhos industriais desenvolvido pela OMPI (IpasDI).

²³⁹ Disponível em <https://busca.inpi.gov.br/pePI/>.

Apesar de todo o exposto, e a partir dos exemplos apresentados, não resta dúvidas de que a divisão de exame técnico de desenhos industriais do INPI segue concedendo registros de desenhos industriais para objetos que, claramente, deveriam ser enquadrados no disposto no art. 100 da LPI, por serem constituídos por forma necessária comum ou vulgar, não possuírem qualquer requisito de ornamentalidade e estarem destinados a cumprir com uma função técnica, o que se vê refletido em sua configuração formal externa, determinada por considerações técnicas ou funcionais.

4.3 O *DESIGN* PARA ALÉM DO ORNAMENTO: REPENSANDO A PROTEÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL NO BRASIL

A importância da atividade do *design* no cenário nacional, tanto no âmbito econômico quanto social, torna a atualização da definição legal de desenho industrial uma necessidade, pois este, em essência, não se limita a embelezar produtos, mas exerce um impacto profundo na funcionalidade, usabilidade, significado cultural e valor de mercado dos objetos.

Ignorar essa realidade através da manutenção de uma legislação destoante da atividade do *design*, focando apenas nas características ornamentais da forma final do produto, pode acarretar em prejuízo significativo para o desenvolvimento do setor no país, desestimulando investimentos em inovação e criatividade, além de colocar em risco a proteção jurídica adequada às criações de desenho industrial. Segundo Patrocínio, “[n]esse cenário o *design* assume uma importância ainda maior que o habitual, pois passa a ser o diferencial que confere valor a um produto frente aos seus competidores” (Patrocínio, 2018, p. 5).

O tema da proteção ao *design* emerge nesse contexto como elemento fundamental na preservação da capacidade dos mercados. Sem proteção adequada, há ameaças evidentes à inovação e competitividade das empresas e, consequentemente, à economia do país.

Cabe observar que [...] no Brasil o *design* continua afastado da formulação e implementação das políticas de inovação, que tendem a contemplar exclusivamente a inovação focada em ciência e tecnologia. Diferente do que tem acontecido nos últimos anos, devem-se implementar políticas de inovação que passem a incluir o *design* como uma ferramenta necessária à transferência do desenvolvimento científico e tecnológico para o mercado, especialmente na sua capacidade de servir às pequenas e médias empresas, tornando-as competitivas no mercado nacional e internacional. (Patrocínio, 2018, p. 6).

Para comprovar essa importância, estudo coordenado pelo INPI, em conjunto com IP Key América Latina, AL-INVEST Verde DPI e Ministério do Desenvolvimento, Indústria,

Comércio e Serviços (MDIC), apontou as contribuições econômicas de indústrias intensivas no Brasil, com relação aos direitos de propriedade intelectual. Os dados relativos àqueles setores que mais investem na proteção ao desenho industrial estão representados na figura 110. Tais setores foram responsáveis por 88% do total de desenhos industriais concedidos no período entre 2017 e 2022 (INPI, 2025).

CNAE 5dig	Descrição	Desenhos/ 1.000 pessoas ocupadas
25.41-1	Fabricação de artigos de cutelaria	40,1
32.40-0	Fabricação de brinquedos e jogos recreativos	30,0
15.33-5	Fabricação de calçados de material sintético	17,8
24.52-1	Fundição de metais não ferrosos e suas ligas	16,5
74.10-2	Design e decoração de interiores	14,9
20.32-1	Fabricação de resinas termofixas	11,2
46.65-6	Comércio atacadista de máquinas e equipamentos para uso comercial; partes e peças	10,5
32.91-4	Fabricação de escovas, pincéis e vassouras	8,9
22.29-3	Fabricação de artefatos de material plástico não especificados anteriormente	6,3
32.20-5	Fabricação de instrumentos musicais	6,0
31.03-9	Fabricação de móveis de outros materiais, exceto madeira e metal	5,8
77.40-3	Gestão de ativos intangíveis não financeiros	5,8
16.21-8	Fabricação de madeira laminada e de chapas de madeira compensada, prensada e aglomerada	5,6
29.20-4	Fabricação de caminhões e ônibus	5,3
31.01-2	Fabricação de móveis com predominância de madeira	5,3
28.13-5	Fabricação de válvulas, registros e dispositivos semelhantes	5,3
32.30-2	Fabricação de artefatos para pesca e esporte	5,2
25.93-4	Fabricação de artigos de metal para uso doméstico e pessoal	5,0
31.02-1	Fabricação de móveis com predominância de metal	4,9
46.52-4	Comércio atacadista de componentes eletrônicos e equipamentos de telefonia e comunicação	4,8

Figura 110 - Os 20 setores mais intensivos em desenhos industriais.
Fonte: INPI (2025).

Qualquer discussão que diga respeito a considerações técnicas acerca da proteção de desenhos industriais no país deve estar acompanhada das respectivas análises políticas, econômicas e sociais, a fim de se aferir se setores importantes para a economia brasileira estão sendo atendidos ou se acabam não fazendo uso do sistema. Na listagem mostrada, “as atividades de manufatura são dominantes, com 16 dos 20 principais setores. As atividades de serviços e comércio respondem pelos 4 setores restantes” (INPI, 2025, p. 36).

A questão que precisa ser colocada aqui é que tipo de proteção o Brasil quer dar aos desenhos industriais depositados no país. Duas opções se abrem: ou o INPI deixa de conceder registros de desenhos industriais a produtos que, embora não tenham sua forma ditada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais, são desprovidos do caráter de ornamentalidade como exigido pela LPI e discutido aqui, mantendo-os apenas sob outras formas de proteção, como a de modelo de utilidade, ou tal condição carece de revisão e atualização, de modo a abarcar tais produtos, mesmo que não em sua totalidade.

Como visto, a proibição de proteção por desenho industrial de formas ditadas por questões técnicas ou funcionais está presente na grande maioria das legislações estrangeiras. Apesar disso, uma busca na plataforma *Global Design Database*²⁴⁰, mantida pela OMPI, é capaz de mostrar que tais objetos, que, em teoria, não deveriam ser protegidos por desenho industrial, têm seu registro concedido em várias dessas jurisdições.

Seria esperado que seja reivindicada concessão para alguns desses objetos também no Brasil, seja através de solicitação diretamente ao INPI, seja por via do Acordo de Haia, com a expectativa de que sejam também concedidos e assegurados com a mesma proteção adquirida em outros países.

Em suma, o que se está propondo aqui é a eliminação do requisito de ornamentalidade para a proteção ao desenho industrial, mas acrescentando-se que devem ser definidos critérios objetivos do que se entenderia por uma forma ditada por considerações técnicas ou funcionais, cujo escopo de proteção estaria além daquela oferecida pelo desenho industrial.

A ambiguidade dessa questão, estipulada no art. 100, II da LPI ao se referir à forma ditada “essencialmente” por considerações técnicas ou funcionais, não permite que se defina objetivamente aqueles objetos para os quais a proteção por desenho industrial deve ser negada.

Desta forma, propõe-se, como conclusão deste estudo, pequenas alterações a serem efetuadas no art. 95 e 100 da LPI, com vistas a uma melhor definição do escopo de proteção aos desenhos industriais no país:

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.

Art. 100. Não é registrável como desenho industrial:

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

²⁴⁰ Disponível em <https://designdb.wipo.int/designdb/en/index.jsp>.

II - a forma necessária comum ou vulgar do objeto ou, ainda, aquela determinada ~~essencialmente~~ inteiramente [unicamente, exclusivamente] por considerações técnicas ou funcionais.

A redação proposta, apesar de simples, visa ampliar o escopo de proteção por desenho industrial para aqueles objetos inseridos numa “zona cinzenta” entre a ornamentalidade e a forma ditada pela função, evitando que o foco da proteção recaia na mera ornamentalidade do objeto e permitindo que outros aspectos do desenvolvimento de produtos, como ergonômicos, simbólicos, culturais e técnicos também possam ser brindados com esse tipo de proteção.

Exceção deve ser feita àqueles objetos que tenham sido pensados para cumprir com uma função determinada, para a qual sua forma, inteiramente ditada por considerações técnicas ou funcionais, não pode ser alterada, sem que se altere o resultado técnico obtido.

Além disso, é necessário que as definições legais de proteção ao desenho industrial estejam alinhadas com políticas industriais que visem o desenvolvimento técnico e econômico do país, sem o qual correm o risco de reduzir-se a mera formalidade jurídica, protegendo *designs* que nunca chegarão ao mercado ou cujo registro será utilizado como barreira para evitar que concorrentes possam usufruir de alguma fatia do mercado consumidor.

Por fim, mas não menos importante, espera-se que este trabalho sirva de introdução para novos e mais aprofundados estudos sobre alguns dos temas aqui abordados, como definir claramente o conceito de ornamentalidade exigido pela LPI e esclarecer o escopo do que significa uma forma ditada por considerações técnicas ou funcionais, entre outras das mais diversas questões envolvendo a proteção ao desenho industrial no Brasil.

Dentre elas, a exigência de se enquadrar o objeto de desenho industrial como sendo passível de fabricação industrial, condição que vem sendo paulatinamente eliminada em algumas legislações estrangeiras, admitindo-se que a proteção alcance, também, o resultado do trabalho artesanal e da obra única, mas que não se confundem com aquelas obras de caráter puramente artístico, além daquilo que hoje é projetado não mais para o real, mas que sobrevive apenas no mundo virtual.

Tais mudanças cobram sua urgência ao se verificar que, em essência, a atual LPI continua protegendo o que já era protegido pelos regulamentos da cidade de Lyon, em 1711: o ornamento. A proteção ao desenho industrial deve afastar-se de suas origens e começar a proteger aquilo que o *design* realmente entrega à sociedade: um produto que vai muito além de sua ornamentação externa.

Desta forma, a legislação brasileira de proteção ao desenho industrial passaria a alinhar-se, efetivamente, ao resultado da atividade projetual do *design*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo central refletir criticamente sobre os limites e desafios impostos à proteção do resultado da atividade do *design* no contexto jurídico brasileiro de proteção ao desenho industrial. A análise desenvolvida ao longo do trabalho evidenciou a dicotomia entre a natureza funcional e projetual do *design* e a exigência legal de que o desenho industrial possua um caráter ornamental para que possa ser protegido.

Esse antagonismo se revela como um dos principais entraves à plena tutela das criações do *design* no Brasil, visto que a legislação atual, ao exigir a ornamentalidade como requisito, acaba por excluir da proteção uma série de criações cujo valor está intrinsecamente relacionado ao projeto de um produto, no qual forma e função possuem um diálogo unificado, contínuo e frutífero.

Tal ambiguidade ainda persiste, refletindo a natureza do desenho industrial ora como objeto de direito autoral (criação independente e originalidade), ora como propriedade industrial (novidade). A possibilidade de exclusão de objetos ditados essencialmente por questões técnicas ou funcionais é opcional, permitindo aos países proteger tanto *designs* estéticos quanto funcionais, adaptando a proteção local às respectivas demandas domésticas.

É precisamente nesse ponto que reside a principal dicotomia e o conflito central abordados pelo estudo: a lei brasileira, ao insistir no caráter ornamental como requisito necessário para a proteção ao desenho industrial, adota uma definição que se mostra anacrônica e muitas vezes conflitante com a própria natureza e a prática da atividade contemporânea do *design*, que não se limita a simplesmente ornamentar ou embelezar superficialmente um produto, mas deve ser entendida como um processo projetual complexo, que integra fatores técnicos, econômicos, ergonômicos e estéticos, buscando uma unidade coerente no produto final.

O *design* busca sintetizar funcionalidade e ornamentalidade de maneira indissociável, onde a forma deve traduzir uma escolha estética deliberada e não apenas uma consequência inevitável da função.

Essa rigidez conceitual na legislação brasileira se manifesta na prática. Embora o Manual de Desenhos Industriais do INPI disponha que as características ornamentais devem preponderar sobre aquelas determinadas por considerações técnicas ou funcionais, a observação dos registros concedidos pela autarquia revela que, mesmo esses objetos cujas

formas são claramente ditadas por sua função, ou com formas comuns ou vulgares, têm obtido e seguem obtendo proteção.

As razões para essa prática podem ser explicadas por uma série de fatores, como a própria ambiguidade da lei, a formação dos examinadores, sem o conhecimento técnico necessário para definir claramente se uma forma foi ditada essencialmente pela função a ser desempenhada, e as mudanças nos procedimentos de exame trazidos pela nova edição do Manual de Desenhos Industriais.

Essa flexibilidade, embora possa facilitar o registro de pedidos de desenhos industriais, cria uma inconsistência com o rigor da exigência ornamental ditada pela LPI. Consequentemente, a proteção legal no Brasil se desvia da realidade da atividade projetual do *design*, que atua na interface da estética com a funcionalidade, em vez de ser resultado de um mero ornamento aplicado a um produto.

A proteção jurídica do *design* ainda se encontra em um terreno nebuloso. A natureza híbrida do *design*, na junção da arte e da indústria, torna difícil sua categorização definitiva. A questão não é separar arte da indústria, mas distingui-las, reconhecendo que o *design* realiza uma síntese que não se confunde com a arte pura nem se limita à ornamentação superficial.

A importância do *design* no cenário econômico e social, evidenciada por sua contribuição em setores intensivos em desenho industrial, exige uma legislação que acompanhe o dinamismo dessa atividade. A atual definição legal no Brasil, centrada apenas na ornamentalidade, ignora o vasto desenvolvimento projetual e o papel estratégico do *design* na funcionalidade, usabilidade e valor de mercado dos produtos. A manutenção dessa abordagem anacrônica pode prejudicar o desenvolvimento do setor, desincentivando investimentos em inovação e criatividade.

Diante desse panorama, o trabalho propôs uma revisão dos artigos 95 e 100 da LPI, visando melhor definir o escopo da proteção ao desenho industrial. Isso permitiria que o registro de pedido de desenho industrial no Brasil abrangesse uma gama mais ampla de criações, incluindo aquelas situadas em uma “zona cinzenta”, onde elementos estéticos, ergonômicos, simbólicos e técnicos se unem.

Em última análise, a adoção de uma perspectiva mais abrangente, que reconheça o *design* como uma atividade projetual estratégica e multidisciplinar, capaz de coordenar e articular os diversos fatores do processo produtivo em busca de um equilíbrio entre as funções prática, estética e simbólica, é fundamental. Essa mudança legislativa não apenas alinharia o Brasil às melhores práticas internacionais e à compreensão contemporânea da atividade do

design, mas também fortaleceria o ambiente de inovação, assegurando que as criações da forma, que são intrínsecas ao valor e à competitividade dos produtos, recebam a proteção jurídica adequada.

A complexidade da atividade do *design*, sua capacidade de gerar significado e valor para além do estético ou do puramente utilitário, exige uma legislação que não o reduza a conceitos restritos, mas que proteja sua natureza multifacetada e seu papel essencial na sociedade contemporânea.

Portanto, a proteção ao *design* se justifica por ser este um importante fator de diferenciação de produtos e incentivo à concorrência e à inovação. A criação das leis de proteção aos desenhos e modelos industriais foi motivada por um viés essencialmente utilitarista: o objetivo geral foi o de incentivar as artes decorativas e aumentar a comercialização de artigos manufaturados por meio de seu apelo estético ao público consumidor, tornando-os mais atrativos, incentivando a demanda e agregando valor comercial aos mesmos, oferecendo em troca a devida recompensa a seus criadores.

O estudo conclui que a exigência de ornamentalidade, tal como definida na Lei de Propriedade Industrial, é, de fato, anacrônica e ineficaz para o *design* contemporâneo. Desta forma, entende-se que a questão de pesquisa proposta foi respondida de forma adequada, evidenciando que o *design*, em sua concepção atual, ultrapassa a mera estética ou decoração superficial de um objeto, compreendendo um processo projetual que integra aspectos estéticos, funcionais, ergonômicos, simbólicos, culturais e técnicos. A legislação brasileira, ao se apegar à forma plástica ornamental como requisito primordial para proteção ao desenho industrial, desconsidera essa natureza projetual e complexa da atividade do *design*, reduzindo-a ao resultado de uma mera decoração superficial de produtos.

De forma similar, acredita-se que o objetivo geral do trabalho foi plenamente cumprido, através da elaboração de uma análise profunda e comparativa da legislação de proteção ao desenho industrial, utilizando uma metodologia qualitativa baseada em pesquisa bibliográfica e documental e demonstrando que a noção de ornamento foi concebida para um cenário de produção industrial completamente distinto do contemporâneo.

O estudo ainda conclui que a LPI, em sua concepção atual, não é pertinente para a proteção do *design* contemporâneo, sendo necessária sua atualização de forma a alinhar o Brasil às tendências globais de proteção e valorização da inovação e do resultado da atividade projetual do *design*.

Em suma, o trabalho respondeu de forma conclusiva à questão de pesquisa e cumpriu integralmente os objetivos propostos. A manutenção do conceito de ornamentalidade é um obstáculo real à adequada proteção ao *design* contemporâneo, gerando inconsistências na prática do INPI e prejudicando a inovação no país. A pesquisa analisou essa problemática de forma abrangente e propositiva, justificando a necessidade de uma reforma legislativa visando redefinir o escopo de proteção ao desenho industrial e valorizar o resultado da atividade projetual integral do *design*.

Por fim, as limitações observadas no decorrer desta pesquisa abrem espaço para novos estudos e aprofundamentos sobre a questão da proteção legal ao desenho industrial, como: a elaboração de uma definição objetiva sobre o significado de “ornamental”, no sentido em que é proposto pela Lei de Propriedade Industrial brasileira; a pertinência da substituição do termo “essencialmente”, no art. 100, II do mesmo dispositivo legal, por outro que melhor defina o objeto a ser excluído desse tipo de proteção; ou o aprimoramento nos procedimentos de exame de pedidos de registro de desenhos industriais que possam se adequar às práticas projetuais do *design*, sem que, para isso, haja a necessidade de qualquer mudança legislativa.

O campo do desenho industrial ainda é pobre em estudos acadêmicos que se debruçam sobre sua proteção legal ou sua natureza jurídica. Aprimorar a discussão acerca de conceitos e requisitos legais de proteção ao desenho industrial no Brasil, visando adequá-los às melhores práticas internacionais e ao resultado da atividade projetual do *design* contemporâneo, pode vir a contribuir para o desenvolvimento e crescimento dessa modalidade de proteção, fazendo com que deixe de ser reconhecida como o “primo pobre” da propriedade industrial e passe a ocupar o lugar de importância que lhe é devido.

REFERÊNCIAS

- AFORI, O. F. The Role of the Non-Functionality Requirement in Design Law. **Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal**, v. 20, n. 3, p. 847–874, 2010. Disponível em: <https://ir.lawnet.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1460&context=iplj>. Acesso em: 22 maio 2025.
- AGU/PGF - ADVOCACIA-GERAL DA UNIÃO - PROCURADORIA-GERAL FEDERAL. Procuradoria Federal Especializada junto ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial. **Parecer nº 00019/2022/CGPI/PFE-INPI/PGF/AGU**. 9 jun. 2022. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/desenhos-industriais/arquivos/legislacao-di/PARECER_00019_2022_CGPI_PFEINPI_PGF_AGU.pdf. Acesso em: 25 jul. 2025.
- AMATO, R. Brasil Export 72: um caminho para entender a relação entre design e indústria no Brasil. In: 14º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 2022. **Anais...** Rio de Janeiro: 2022. p. 503–516. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/brasil-export-72-um-caminho-para-entender-a-relao-entre-design-e-industria-no-brasil-37915>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- ANASTASSAKIS, Z. **Triunfos e Impasses - Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. 2011. 420 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/4108647/Triunfos_e_Impasses_Lina_Bo_Bardi_Aloisio_Magalh%C3%A3es_e_a_institucionaliza%C3%A7%C3%A3o_do_design_no_Brasil. Acesso em: 13 jul. 2025.
- ANCA STAMATE, E. **La protección del diseño industrial en la encrucijada entre el derecho de propiedad industrial, el de propiedad intelectual y el derecho contra competencia desleal**. 2017. 533 f. Tese (Doutorado) – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10803/462971>. Acesso em: 13 ago. 2024.
- ANDRADE, T. N. de. A permanência do estilo funcionalista: entre apropriações e ressignificações. **transverso**, n. 8, p. 9–22, jul. 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/transverso/article/view/5198>. Acesso em: 5 maio 2025.
- ARAÚJO, R. L. de; MAURO, R. G. D. A construção do sistema internacional de proteção da propriedade intelectual: uma contextualização histórica reflexiva para compreensão dos seus comandos normativos. In: II ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI, 2020. **Anais...** Florianópolis: 2020. p. 94–113. Disponível em: <http://site.conpedi.org.br/publicacoes/nl6180k3/9o1882zw/AF1r1FP8E4459mbl.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2022.
- ARQUITETURA. Objeto Estético vai se tornar Utilidade. **Arquitetura**, n. 7, p. 29–30, jan. 1963. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Pa2YTxWCsjfu-BqmJ1xOBqV5Au87Kt3W/view>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- ARRABAL, A. K. A dualidade “arte e técnica” para a propriedade intelectual. In: XV CODAIP – ESTUDOS DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 2022. **Anais...** [...]. Curitiba: GEDAI/UFPR, 2022. p. 349–373. Disponível em: https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Anais-XV-Codaip_2022.pdf. Acesso em: 20 maio 2023.

ASCENSÃO, J. O. Direito Intelectual, Exclusivo e Liberdade. **Revista Esmafe : Escola de Magistratura Federal da 5ª Região**, n. 3, p. 125–145, mar. 2002. Disponível em: <https://revista.trf5.jus.br/index.php/esmafe/article/view/127>. Acesso em: 15 fev. 2024.

ASO, T. History and Current Status of Design Protection in France. *In*: ASO, T.; RADEMACHER, C.; DOBINSON, J. (org.). **History of Design and Design Law: An International and Interdisciplinary Perspective**. Singapore: Springer Singapore, 2022. p. 249–272.

ASTUDILLO GÓMEZ, F. Aproximación al Estudio del Diseño Industrial - Homenaje Póstumo al Doctor Miguel Arteaga Bracho. **Revista Propiedad Intelectual**, n. 10, p. 21–62, dez. 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1890/189018622003.pdf>. Acesso em: 12 maio 2025.

AZEVEDO, J. F. A origem do Pensamento Industrial Fabril no Brasil e a primeira entidade representativa de grupo industrial. **Revista Tamoios**, v. 11, n. 1, jun. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tamoios/article/view/18134>. Acesso em: 5 maio 2025.

AZEVEDO, W. **O que é design**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARATA, M. Manuscrito inédito de Le Breton sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 14, p. 283–307, 1959. Disponível em: <https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/748f145d-8cbd-47fb-9480-14646d8530bc/full>. Acesso em: 10 jul. 2025.

BARBOSA, C. **Propriedade Intelectual: Introdução À Propriedade Intelectual Como Informação**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

BARBOSA, D. B. Da ornamentabilidade e acessoriedade como características do desenho industrial. **Revista de Propriedade Intelectual, Direito Contemporâneo e Constituição**, n. 6, p. 308–327, jun. 2014. Disponível em: <http://pidcc.com.br/br/component/content/article/2-uncategorised/135-da-ornamentabilidade-e-acessoriedade-como-caracteristicas-do-desenho-industrial>. Acesso em: 17 maio 2025.

_____. **Do requisito de originalidade nos desenhos industriais: a perspectiva brasileira**. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/4397087/Do_requisito_de_originalidade_nos_desenhos_industriais. Acesso em: 13 set. 2024.

_____. **O Acordo TRIPs da Organização Mundial de Comércio**. [s. d.]. Disponível em: https://www.dbba.com.br/wp-content/uploads/acordo_trips.pdf. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. **Uma introdução à Propriedade Intelectual**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2003. Disponível em: https://www.dbba.com.br/wp-content/uploads/introducao_pi.pdf. Acesso em: 4 abr. 2025.

BARBOSA, R. **O desenho e a arte industrial - discurso**. 1882. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/222316>. Acesso em: 12 maio 2025.

BARDI, L. B. **Tempos de grossura: O design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

BARON, P. Where Art Meets Science; Beauty Meets Utility - The Strange World of Industrial Design Protection. **University of Tasmania Law Review**, v. 18, n. 2, p. 194–224, 1999. Disponível em: <https://www.austlii.edu.au/cgi-bin/viewdoc/au/journals/UTasLawRw/1999/13.html>. Acesso em: 5 ago. 2025.

BASSO, M. Os fundamentos atuais do direito internacional da propriedade intelectual. **Revista CEJ**, v. 7, n. 21, p. 16–30, jun. 2003. Disponível em: <https://revistacej.cjf.jus.br/cej/index.php/revcej/article/view/541/721>. Acesso em: 3 nov. 2022.

BATISTA, W. B. A Cultura das Feiras. *In*: 6º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, nov. 2004. **Anais...** São Paulo: nov. 2004. p. 206–213. Disponível em: https://storage.googleapis.com/memoria-ped.appspot.com/articles%2F6_pd_design_2004%2F02-197.pdf. Acesso em: 4 mar. 2025.

_____. Desenho Industrial e mudança de paradigmas. *In*: 5º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, nov. 2002. **Anais...** Brasília: nov. 2002. p. 961–968. Disponível em: https://memoriapeddesign.com.br/articles/industrial_design_and_paradigms_change. Acesso em: 17 maio 2025.

BATISTA, W. B.; BATISTA, D. Técnica e funcionalidade. *In*: 6º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, nov. 2004. **Anais...** São Paulo: nov. 2004. p. 8. Disponível em: https://storage.googleapis.com/memoria-ped.appspot.com/articles%2F6_pd_design_2004%2F15-111.pdf. Acesso em: 4 mar. 2025.

BATISTA, W. B.; PÉRET, T. C. As Feiras do século XIX e a digressão da cultura de projetos. *In*: VIII SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, HISTÓRIA E EDUCAÇÃO, 2004. **Anais...** Paraíba: 2004. p. 7. Disponível em: <http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anas8/artigos/WagnerBragaBatista.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2022.

BENABDESLAM, L. Originalité et nouveauté: origine et évolution d’une confusion. **Revue internationale du droit d’auteur**, n. 273, p. 29–52, 2022.

BENTLY, L. The Design/Copyright Conflict in the United Kingdom: A History. *In*: DERCLAYE, E. (org.). **The Copyright/Design Interface: Past, Present and Future**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 171–225.

BIELINSKI, A. C. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. **19&20**, v. IV, n. I, p. 11, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm. Acesso em: 8 ago. 2024.

BLACK, M. Desenho Industrial: Arte ou Tecnologia. **Arquitetura**, n. 14, p. 18–19, ago. 1963. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Esi_yJfMSjAi_6Sud1jk2QqoN7fzRwe3/view. Acesso em: 15 jul. 2025.

BODENHAUSEN, G. H. C. **Guía para la aplicación del Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial, revisado en Estocolmo en 1967**. Genebra: Oficinas Internacionales Reunidas para la protección de la Propiedad Intelectual (BIRPI), 1969. Disponível em: https://tind.wipo.int/record/35059/files/wipo_pub_611.pdf. Acesso em: 5 jul. 2025.

BOGSCH, A. Exposé Introductif. 1987. **La protection des dessins et modèles: vieux débats, nouveaux enjeux**. Paris: 1987. p. 5–7. Disponível em: <http://www.creda.ccip.fr/colloques/pdf/1987-dessins-modeles/dessins-actes.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

BOMFIM, G. A.; GIOVANELLI, T. Produto Brasileiro: origens e desenvolvimento - O prazer no tabagismo. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN, 2003. **Anais...** Rio de Janeiro: 2003. p. 6.

BONSIEPE, G. **A tecnologia da tecnologia**. São Paulo: Edgard Blücher, 1983.

_____. O futuro do design na América Latina. **Design & Interiores**, v. 3, n. 16, out. 1989.

BOZÉRIAN, M. J. Rapport présenté au nom de la Section des Dessins et Modèles de Fabrique. In: THIRION, M. C. (org.). **Congrès International de la Propriété Industrielle tenu a Paris du 5 au 17 septembre 1878 - Comptes rendus sténographiques**. Paris: Imprimerie Nationale, 1879. p. 65–83. Disponível em: https://archive.org/details/congresinternati00cong_19/. Acesso em: 29 maio 2025.

BRAGA, A. V. Do exotismo à perspectiva global: Owen Jones e a gramática do ornamento em série. **Revista de História da Arte - Série W**, n. 8, p. 5–14, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/38406683/Do_exotismo_%C3%A0_perspectiva_global_Owen_Jones_e_a_gram%C3%A1tica_do_ornamento_em_s%C3%A9rie. Acesso em: 19 maio 2025.

BRAGA, M. da C. ABDI: história concisa. **Revista D.: design, educação, sociedade e sustentabilidade**, n. 1, p. 13–32, 2007. Disponível em: https://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=ensaios_det&id=67&titulo=ensaios. Acesso em: 19 maio 2025.

BRANDÃO, A. Anotações a lápis para uma História do Design. **Visualidades**, v. 12, n. 1, p. 197–216, jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/33699/pdf/141629>. Acesso em: 12 maio 2025.

BRANDÃO, M. B. A. Design não é Ornamento. **Revista da ABPI**, n. 8, p. 66–67, 1993.

BRASIL. Império do Brasil. Lei de 16 de dezembro de 1830. **Manda executar o Código Criminal**. Coleção de Leis do Império do Brasil: 1830. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LIM/LIM-16-12-1830.htm. Acesso em: 11 jul. 2024.

_____. Presidência da República. Lei nº 496, de 1º de agosto de 1898. **Define e garante os direitos autoraes**. Coleção de Leis do Brasil: v. 1, 1898. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>. Acesso em: 6 maio 2024.

_____. Presidência da República. Decreto nº 1.606, de 29 de dezembro de 1906. **Crea uma Secretaria de Estado com a denominação de Ministerio dos Negocios da Agricultura, Industria e Commercio**. Coleção de Leis da República do Brasil: 31 dez. 1906. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/historicos/dpl/DPL1606-1906.htm. Acesso em: 15 maio 2024.

_____. Presidência da República. Decreto nº 22.989, de 26 de julho de 1933. **Aprova o regulamento do Departamento Nacional da Propriedade Industrial e dá outras**

providencias. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22989-26-julho-1933-498434-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. Presidência da República. Decreto nº 24.507, de 29 de Junho de 1934. **Approva o regulamento para a concessão de patentes de desenho ou modelo industrial, para o registro do nome commercial e do título de estabelecimentos e para a repressão á concorrência desleal, e dá outras providencias.** Diário Oficial da União: seção 1, 26 jul. 1934. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24507-29-junho-1934-498477-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. Presidência da República. Decreto-Lei nº 7.903, de 27 de agosto de 1945. **Código da Propriedade Industrial.** Coleção de Leis da República do Brasil: 1945. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del7903.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. Presidência da República. Decreto-Lei nº 254, de 28 de fevereiro de 1967. **Código da Propriedade Industrial.** Diário Oficial da União: seção 1, 28 fev. 1967. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-254-28-fevereiro-1967-374675-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. Presidência da República. Decreto-Lei nº 1.005, de 21 de outubro de 1969. **Código da Propriedade Industrial.** Diário Oficial da União: 21 out. 1969. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1005impressao.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. Presidência da República. Lei nº 5.772, de 21 de dezembro de 1971. **Institui o Código da Propriedade Industrial, e dá outras providências.** Diário Oficial da União: 31 dez. 1971. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5772impressao.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. Presidência da República. Decreto nº 75.572, de 08 de abril de 1975. **Promulga a Convenção de Paris para a Proteção da Propriedade industrial revisão de Estocolmo, 1967.** Diário Oficial da União: seção 1, 10 abr 1975a. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-75572-8-abril-1975-424105-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 30 maio 2023.

_____. Presidência da República. Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975. **Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971.** Diário Oficial da União: 9 maio 1975b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em: 19 ago. 2024.

_____. Congresso Nacional. Projeto de Lei nº 824, de 1991. **Regula direitos e obrigações relativos a propriedade industrial.** Diário do Congresso Nacional: seção I, v. 51, 9 maio 1991. Disponível em: <https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD09MAI1991.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2025.

_____. Congresso Nacional. Projeto de Lei nº 824-A, de 1991. **Publicação do Parecer do Relator, do Substitutivo do Relator e dos comentários às Emendas oferecidas na Comissão.** Diário do Congresso Nacional: seção I, v. 120, 1 ago. 1992. Disponível em:

<https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD01AGO1992.pdf#page=9>. Acesso em: 19 jun. 2025.

_____. Congresso Nacional. Projeto de Lei nº 824-B/91. **Emendas oferecidas ao Plenário ao Projeto de Lei nº 824-B/91, que “regula direitos e obrigações relativos à Propriedade Industrial”**. Diário do Congresso Nacional: Suplemento ao nº 58, 13 abr. 1993a. Disponível em: <https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD13ABR1993SUP.pdf#page=1>. Acesso em: 19 jun. 2025.

_____. Congresso Nacional. Projeto de Lei nº 824-D, de 1991 - Redação final. **Regula direitos e obrigações relativos a propriedade industrial**. Diário do Congresso Nacional: seção I, v. 94, 3 jun. 1993b. Disponível em: <https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD03JUN1993.pdf#page=104>. Acesso em: 19 jun. 2025.

_____. Presidência da República. 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**. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 30 dez. 1994. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEC&numero=1355&ano=1994&ato=f38k3ZE5UNFpWT0fb>. Acesso em: 3 nov. 2022.

_____. Senado Federal. Projeto de Lei da Câmara, nº 115, de 1993 (Substitutivo). **Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial**. Anais do Senado Federal - Atas da 1a. à 7a. Sessão da 2a. Sessão Legislativa Ordinária da 50a. Legislatura: v. 20, fev. 1996a. Disponível em: https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf-digitalizado/Anais_Republica/1996/1996%20Livro%203.pdf. Acesso em: 19 jun. 2025.

_____. Senado Federal. Redação final do Substitutivo do Senado ao Projeto de Lei da Câmara nº 115, de 1993 (nº 824, 1991, na Casa de Origem). **Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial**. Anais do Senado Federal - Atas da 9a. à 20a. Sessão da 2a. Sessão Legislativa Ordinária da 50a. Legislatura: mar. 1996b. Disponível em: https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf-digitalizado/Anais_Republica/1996/1996%20Livro%205.pdf. Acesso em: 19 jun. 2025.

_____. Congresso Nacional. Projeto de Lei nº 824-F, de 1991. **Parecer encaminhado à Mesa pelo Relator por ela designado em substituição à Comissão Especial**. Diário da Câmara dos Deputados: v. 42, 12 mar. 1996c. Disponível em: <https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD12MAR1996.pdf#page=30>. Acesso em: 19 jun. 2025.

_____. Congresso Nacional. Redação final do Projeto de Lei nº 824-I, de 1991. **Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial**. Diário da Câmara dos Deputados: v. 66, 17 abr. 1996d. Disponível em: <https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD17ABR1996.pdf#page=166>. Acesso em: 19 jun. 2025.

_____. Presidência da República. Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996. **Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial**. Diário Oficial da União: seção 1, v. 93, 15 maio 1996e. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19279.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. Presidência da República. Decreto nº 11.627, de 2 de agosto de 2023. **Promulga o Ato de Genebra do Acordo de Haia referente ao Registro Internacional dos Desenhos Industriais, concluído em Genebra, em 2 de julho de 1999**. 2 ago. 2023. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11627.htm. Acesso em: 25 jul. 2025.

BÜRDEK, B. E. **Design - História, Teoria e Prática do Design de Produtos**. 1. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

BUYUKKOK, S. Adolf Loos and Ornament. **Journal of Design, Planning and Aesthetics Research**, v. 1, n. 1, p. 65–76, 2022. Disponível em: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2432108>. Acesso em: 8 maio 2025.

CAMINHA, P. V. de. **Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus Editora, 1963.

CARA, M. S. **Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina**. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-03032010-101037/publico/mestrado_milene_completo_mio_lo_imagens.pdf. Acesso em: 14 fev. 2024.

CARANI, C. V. Design Patent's Ornamentality Requirement: All or Nothing At All - The Failings of Feature Filtration. **Berkeley Technology Law Journal**, n. 35, p. 44, 2021. Disponível em: https://www.law.berkeley.edu/wp-content/uploads/2021/02/Berkeley-Tech.-L.J.-Special-Issue_Carani-2.pdf. Acesso em: 26 maio 2025.

CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. **Uma Introdução à História do Design**. 1. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

CARDOSO, R. *et al.* Em busca de uma história do produto brasileiro. In: 5º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 2002. **Anais...** Brasília: 2002. p. 6. Disponível em: https://storage.googleapis.com/memoria-ped.appspot.com/articles%2F5_pd_design_2002%2F006.pdf. Acesso em: 4 abr. 2025.

CARTER-SILK, A.; LEWISTON, M. **The Development of Design Law - Past and Future: From History to Policy**. United Kingdom: The Intellectual Property Office, 2012. Disponível em: <https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5a7d90b2e5274a6b89a50d21/ipresearch-designlaw-201207.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2023.

CARUS, L.; WEYDT, S. C.; FONTANIVE, M. A hegemonia industrial na ditadura militar: as transformações socioeconômicas e culturais que impactam o design no Brasil. **Arcos Design**, v. 18, n. 1, p. 7–26, jan. 2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/87142>. Acesso em: 5 maio 2025.

CARVALHO, N. P. de. **Acordo TRIPS Comentado**. 2. ed. Edição do Autor, 2017.

_____. **A estrutura do sistema de patentes e marcas - passado, presente e futuro**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009.

_____. O sistema internacional de patentes e a nova ordem econômica internacional - considerações breves. **Revista de Informação Legislativa**, v. 22, n. 88, p. 169–194, dez. 1985. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/496820>. Acesso em: 15 maio 2023.

CAUDURO, F. V. O Processo de Design. *In*: 2º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 1996. **Anais...** Belo Horizonte: 1996. p. 13–19. Disponível em: https://memoriapeddesign.com.br/articles/o_processo_de_design. Acesso em: 12 maio 2025.

CAVALLO, C. L. Aproximações entre arte, design e indústria nas experiências do Arts & Crafts e do modernismo brasileiro. *In*: 3º SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN DA ESDI, 2017. **Anais...** Rio de Janeiro: 2017. p. 12. Disponível em: <https://even3.blob.core.windows.net/anais/61869.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2024.

CCJ/CAE - COMISSÃO DE CONSTITUIÇÃO, JUSTIÇA E CIDADANIA E COMISSÃO DE ASSUNTOS ECONÔMICOS. **Primeira audiência pública sobre o Projeto de Lei da Câmara nº 115, de 1993**. 9 nov. 1993. Disponível em: https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf-digitalizado/Anais_Republica/1993/1993%20Livro%2020.pdf. Acesso em: 14 fev. 2024.

CERDÁ, D. P. **Novedad y carácter singular como requisitos de protección del diseño: especial referencia a la doctrina administrativa de la OAMI**. 2015. 543 f. Tese (Doutorado) – Universitat de Valencia, Valencia, 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/71044267.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2024.

CERQUEIRA, J. da G. **Tratado de Propriedade Industrial: da propriedade industrial e do objeto dos direitos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010. v. 1.

CHARNLEY, K. Art, design and modernity: the Bauhaus and beyond. **Open Arts Journal**, n. 9, p. 43–56, 2020. Disponível em: <https://openartsjournal.org/issue-9/article-4>. Acesso em: 8 maio 2025.

COMMISSION PERMANENTE INTERNATIONALE DE LA PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE. **Congrès international de la propriété industrielle, organisé par la Commission permanente internationale de la Propriété industrielle avec le concours de l'Association internationale pour la protection de la propriété industrielle et de l'Union des fabricants, à Paris, du 23 au 28 juillet 1900**. H. Le Soudier, 1901. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5804658f>. Acesso em: 5 jul. 2025.

CONTRERAS JARAMILLO, J. C. El aparato teórico en la estructura tradicional del sistema de propiedad intelectual. **Vniversitas**, v. 66, n. 135, p. 99–130, nov. 2017. Disponível em: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vnijuri/article/view/19556>. Acesso em: 31 maio 2023.

CRISPOTTI, E. Premissas históricas do desenho industrial. **Habitat**, n. 50, p. 34–39, 1958. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=106127&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=154>. Acesso em: 06 ago. 2025.

CROCE, M. A. A Economia do Brasil no século XIX. *In*: XI CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA E 12ª CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, set. 2015. **Anais...** Vitória: set. 2015. p. 14. Disponível em: https://www.abphe.org.br/arquivos/2015_marcus_antonio_croce_a-economia-do-brasil-no-seculo-xix.pdf. Acesso em: 4 abr. 2025.

CRUZ FILHO, M. A entrada do Brasil na Convenção Internacional para a Proteção da Propriedade Industrial: Paris, 1883. **Industrial Property**, n. 11, p. 369–386, 1984.

DE LA HOUSSE, C. M. **Conjecturando futuras relações entre design e propriedade intelectual**. 2019. 204 f. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.esdi.uerj.br/ppdesdi/teses-e-dissertacoes/10182/conjecturando-futuras-relacoes-entre-design-e-propriedade-intelectual>. Acesso em: 4 abr. 2025.

DEAZLEY, R. Commentary on the Calico Printers' Act 1787. 2008. **Primary Sources on Copyright (1450-1900)**. Disponível em: https://www.copyrighthistory.org/cam/commentary/uk_1787/uk_1787_com_1072007131417.html. Acesso em: 26 maio 2025.

O GLOBO. “DESIGN” BRASILEIRO PROCURA UMA SAÍDA. **O Globo**, Rio de Janeiro, ed. 14.253, seç. Economia, p. 23, 1 out. 1972. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 26 maio 2025.

DIAS, E. Arte e “indústria” no Rio de Janeiro: uma análise dos escritos de Joachim Le Breton e Félix-Émile Taunay. In: XXVIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2009. **Anais...** Rio de Janeiro: 2009. p. 490–496. Disponível em: <https://www.cbha.art.br/coloquios/2008/anais.pdf>. Acesso em: 19 maio 2025.

DIRMA - DIRETORIA DE MARCAS, DESENHOS INDUSTRIAIS E INDICAÇÕES GEOGRÁFICAS. **Manual de Desenhos Industriais - 1a edição**. INPI - Instituto Nacional da Propriedade Industrial, 7 jan. 2019. Disponível em: https://manualdedi.inpi.gov.br/projects/manual-de-desenhos-industriais-1-edicao-1-revisao/wiki/Manual_de_Desenhos_Industriais. Acesso em: 24 jul. 2025.

_____. **Manual de Desenhos Industriais - 2a. edição**. INPI - Instituto Nacional da Propriedade Industrial, 2 out. 2023. Disponível em: https://manualdedi.inpi.gov.br/attachments/download/3447/Manual_de_Desenhos_Industriais_2a_edicao.pdf. Acesso em: 14 nov. 2023.

DNPI - DEPARTAMENTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL. Revista da Propriedade Industrial. **Diário Oficial**, Brasil, 1934. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

DORFLES, G. **O design industrial e a sua estética**. 2. ed. Portugal / Brasil: Presença / Martins Fontes, 1978.

DRAHOS, P. **The Universality of Intellectual Property: Origins and Development**. In: INTELLECTUAL PROPERTY AND HUMAN RIGHTS, nov. 1998. Genebra: WIPO - World Intellectual Property Organization, nov. 1998. p. 36. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/en/wipo_unhchr_ip_pnl_98/wipo_unhchr_ip_pnl_98_1.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

DU MONT, J. J. A Non-Obvious Design: Reexamining the Origins of the Design Patent Standard. **Gonzaga Law Review**, v. 45, n. 3, p. 531–609, 2009. Disponível em: https://www.ipmall.info/sites/default/files/hosted_resources/DesignPatentAct/Articles/45GonzLRev%20531.pdf. Acesso em: 04 abr. 2025.

DUCHEMIN, J.-L. La protection des modèles d'art appliqué à l'industrie - par le décret de 1793 (loi de 1902) et par la loi de 1909. **Revue internationale du droit d'auteur**, n. 1, p. 91–111, 1953.

DUCREUX, C. **Des Dessins et Modèles de Fabrique - Etude de Droit, de Législation et de Jurisprudence**. 1898. 362 f. Tese (Doutorado) – Université de Grenoble, Paris, 1898. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773233m.texteImage>. Acesso em: 5 jul. 2025.

DUTFIELD, G.; SUTHERSANEN, U. **Global Intellectual Property Law**. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2008.

ELLSWORTH, H. L. **Annual Report of the Commissioner of Patents for 1841**. USPTO - United States Patent Office, 1841. Disponível em: <https://library.si.edu/digital-library/book/annualreportofco1841unit>. Acesso em: 12 maio 2025.

ESTADOS UNIDOS. Congresso dos Estados Unidos da América. Patent Act. **An Act to promote the progress of useful arts, and to repeal all acts and parts of acts heretofore made for that purpose**. 4 jul. 1836. Disponível em: https://patentlyo.com/media/docs/2008/03/Patent_Act_of_1836.pdf. Acesso em: 24 jun. 2025.

_____. Congresso dos Estados Unidos da América. Design Patent Act. **A Bill in addition to an act to promote the progress of the usefull arts**. 6 abr. 1842. Disponível em: https://ipmall.info/sites/default/files/hosted_resources/DesignPatentAct/Legislative%20History%20Reports%20Reports/US%20Design%20Patent%20Act_1842.pdf. Acesso em: 23 jun. 2025.

_____. Congresso dos Estados Unidos da América. Design Patent Act. **A Bill in addition to “An act to promote the progress of the usefull arts”**. 2 mar. 1861. Disponível em: https://ipmall.info/sites/default/files/hosted_resources/DesignPatentAct/Legislative%20History%20Reports%20Reports/US%20Design%20Patent%20Act_1861.pdf. Acesso em: 23 jun. 2025.

_____. Congresso dos Estados Unidos da América. Patents&Copyrights Act. **A Bill to revise, consolidate, and amend the statutes relating to patents and copyrights**. 8 jul. 1870. Disponível em: https://ipmall.info/sites/default/files/hosted_resources/DesignPatentAct/Legislative%20History%20Reports%20Reports/US%20Design%20Patent%20Act_1870.pdf. Acesso em: 23 jun. 2025.

_____. Congresso dos Estados Unidos da América. **A Bill to amend section forty-nine hundred and twenty-nine, Revised Statutes, relating to design patents**. 9 maio 1902. Disponível em: https://ipmall.info/sites/default/files/hosted_resources/DesignPatentAct/Legislative%20History%20Reports%20Reports/US%20Design%20Patent%20Act_1902.pdf. Acesso em: 23 jun. 2025.

FAUCHILLE, A. **Traité de dessins et modèles industriels**. Paris: Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, 1882. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211418b>. Acesso em: 6 jul. 2025.

FERREIRA, C. V. *et al.* **Projeto do Produto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

FORTY, A. **Objetos de desejo - design e sociedade desde 1750**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FUJITA, R. M. L.; JORENTE, M. J. A indústria têxtil no Brasil: uma perspectiva histórica e cultural. **Modapalavra e-periódico**, v. 8, n. 15, p. 153–174, 2015. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5893>. Acesso em: 15 ago. 2024.

FURTADO, C. **Formação Econômica do Brasil**. 32. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

GANDELMAN, M. **Poder e conhecimento na economia global: o regime internacional da propriedade intelectual - da sua formação às regras de comércio atuais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GARCIA, L. O design têxtil no Brasil em três tempos: um estudo exploratório. In: 8º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 2008. **Anais...** São Paulo: 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/17153868/O_Design_T%C3%AAxtil_no_Brasil_em_Tr%C3%AAs_Tempos_um_Estudo_Explorat%C3%B3rio_Anais_P_and_D_2008_. Acesso em: 4 abr. 2025.

GOBERT, P. **La genese du Droit de la Propriete Industrielle**. 2015. 638 f. Tese (Doutorado) – Université de Bordeaux, França, 2015. Disponível em: <https://theses.fr/2015BORD0136.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2025.

GONTIJO, R. **As (Im)Possibilidades da Proteção Legal ao Design no Brasil Contemporâneo**. 2014a. 182 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13252>. Acesso em: 31 maio 2024.

_____. Design, “L’enfant terrible” da propriedade intelectual no Brasil. **Cadernos de Prospecção**, v. 7, n. 3, p. 279–290, set. 2014b. Disponível em: http://www.portalseer.ufba.br/index.php/nit/article/view/11347/pdf_38. Acesso em: 14 fev. 2024.

GRABAR, O. De l’ornement et de ses définitions. **Perspective**, n. 1, p. 5–7, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/1195>. Acesso em: 26 maio 2025.

GRINOVER, L. Desenho industrial. **Habitat**, n. 76, p. 52–54, 1964. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=106127&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=8005>. Acesso em: 6 ago. 2025.

HEES, F. A industrialização brasileira em perspectiva histórica (1808-1956). **Em Tempo de Histórias**, n. 18, p. 100–132, jul. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/19892>. Acesso em: 21 maio 2025.

HESKETT, J. **Design**. São Paulo: Ática, 2008.

HUDSON, T. B. A Brief History of the Development of Design Patent Protection in the United States. **Journal of the Patent Office Society**, v. XXX, n. 5, p. 380–399, 1948. Disponível em: <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/jpatos30&div=67&id=&page=>. Acesso em: 6 ago. 2025.

IDS - INSTITUTO DANNEMANN SIEMSEN DE ESTUDOS DE PROPRIEDADE INTELECTUAL (Org.). **Comentários à Lei da propriedade industrial**. Ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Renovar, 2005.

IN RE STIMPSON, 24 F.2D 1012, 1012. **G. E. Martin; J. A. Van Orsdel**. 5 mar. 1928. Disponível em: <https://www.casemine.com/judgement/us/5914a70aadd7b049346e568a>. Acesso em: 23 jun. 2025.

INPI - INSTITUTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL. **A contribuição econômica das indústrias intensivas em Direitos de Propriedade Intelectual no Brasil**. Rio de Janeiro: 2025. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/inpi-data/estudos/setores_intensivos_2025.pdf. Acesso em: 24 jul. 2025.

_____. Ministério da Economia. Resolução nº 232/19, de 7 de janeiro de 2019. **Dispõe sobre a criação do Manual de Desenhos Industriais**. 7 jan. 2019. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/desenhos-industriais/arquivos/legislacao-di/copy_of_RES_2322019manualdedi.pdf. Acesso em: 24 jul. 2025.

_____. Ministério do Desenvolvimento, Indústria, Comércio e Serviços. Portaria INPI/PR nº 36, de 06 de setembro de 2023. **Institui a segunda edição do Manual de Desenhos Industriais**. 6 set. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/desenhos-industriais/arquivos/legislacao-di/PORT_INPI_PR_36_2023.pdf. Acesso em: 24 jul. 2025.

_____. Ministério do Desenvolvimento, Indústria, Comércio e Serviços. Portaria INPI/PR nº 25, de 03 de julho de 2023. **Dispõe sobre o registro de desenho industrial no âmbito do Acordo de Haia**. 03 de julho de 2023. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/desenhos-industriais/arquivos/legislacao-di/PORT_INPI_PR_25_2023.pdf. Acesso em: 24 jul. 2025.

_____. **Inventando o futuro: Uma introdução às patentes para as pequenas e médias empresas**. Rio de Janeiro: INPI, 2013 (Série sobre A Propriedade Intelectual e as Atividades Empresariais, 3). Disponível em: <https://www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/patentes/materiais-de-consulta-e-apoio/inventando-o-futuro.pdf>. Acesso em: 18 set. 2025.

JONES, O. **The Grammar of Ornament**. 1. ed. Londres: Day and Son, Limited, 1856. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125008700086/mode/2up. Acesso em: 26 maio 2025.

KAHN, A.-E. The Copyright/Design Interface in France. In: DERCLAYE, E. (org.). **The Copyright/Design Interface: Past, Present and Future**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 7–35.

KAIZER, F. Ponto, linha e campo: três modos de ver o campo do design. In: 14º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 2022. **Anais...** Rio de Janeiro: 2022. p. 1271–1285. Disponível em: <https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/ped2022/8797188.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2025.

KASPER, C. P. Além da função, o uso. **Arcos Design**, v. 4, n. 2, p. 18–24, dez. 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/85664>. Acesso em: 12 maio 2025.

KATINSKY, J. R. Desenho Industrial. **AGITPROP - Revista Brasileira de Design**, n. 13, p. 12, 1983.

_____. **Reflexões sobre o design industrial**. São Paulo: Olhares, 2022.

KOSTYLO, J. From gunpowder to Print: the Common origins of Copyright and Patent. *In*: DEAZLEY, R.; KRETSCHMER, M.; BENTLY, L. (ed.). **Privilege and Property: Essays on the History of Copyright**. Reino Unido: Open Book Publishers, 2010. p. 21–50.

KRESALJA ROSSELLÓ, B. **Las creaciones industriales y su protección jurídica: patentes de invención, modelos de utilidad, diseños industriales y secretos empresariales**. 1. ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

LADAS, S. P. **The International Protection of Industrial Property**. Cambridge: Harvard University Press, 1930.

LANDIM, P. D. C. **Design, empresa, sociedade**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

LEE, P.; SUNDER, M. Design Patents: Law Without Design. **Stanford Technology Law Review**, v. 17, p. 277–303, 2013. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2434324. Acesso em: 19 maio 2025.

LEITE, J. de S. Uma Nova Perspectiva para se Estudar Design. **Revista Designe**, n. 3, p. 63–68, 2001.

LEMLEY, M. A.; MCKENNA, M. P. Design Patents Aren't Patents (And It's a Good Thing Too). **The George Washington Law Review**, v. 92, n. 4, p. 101–153, ago. 2024. Disponível em: <https://www.ssrn.com/abstract=4859976>. Acesso em: 12 abr. 2025.

LENCE REIJA, C. El objeto protegido en la Directiva sobre diseño industrial. **Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor**, v. 19, p. 273–306, 1998.

LÖBACH, B. **Design industrial: base para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

LONA, M. T.; BARBOSA, A. M. O Ensino de Design no Brasil: Formação das Escolas, Diretrizes Curriculares Nacionais e ENADE. **DAT Journal**, v. 5, n. 2, p. 53–75, 2020. Disponível em: <https://datjournal.anhembri.br/dat/article/view/192>. Acesso em: 12 ago. 2024.

LOOS, A. **Ornamento y delito y otros escritos**. 2. ed. Espanha: Editorial Gustavo Gili, 1980.

MAGALHÃES, G. Ciência e técnica no Brasil durante a monarquia (1808-89). **Revista de História**, n. 148, p. 125–156, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18956>. Acesso em: 9 abr. 2025.

MALAVOTA, L. M. A propriedade industrial em perspectiva histórica: o devir institucional e o cinquentenário do INPI. **Revista da ABPI**, n. 168, p. 9–33, out. 2020.

_____. **Inovar, Modernizar, Civilizar: considerações sobre o sistema de patentes no Brasil (1809-1882)**. 2011. 391 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/28697>. Acesso em: 4 abr. 2025.

_____. Justificando e legitimando a apropriação da tecnologia: uma discussão sobre o sistema internacional de patentes. *In*: VIII CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA E 9A. CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, 2009. **Anais...** Campinas: 2009. p. 20. Disponível em: https://www.abphe.org.br/arquivos/leandro-malavota_2.pdf. Acesso em: 9 nov. 2022.

MALAVOTA, L. M.; MARTINS, M. de S. N. A Exposição Universal de Viena de 1873 e o Congresso Internacional sobre Patentes. **Revista Brasileira de História da Ciência**, v. 14, n. 1, p. 22–35, jun. 2021. Disponível em: <https://rbhciencia.emnuvens.com.br/revista/article/view/466>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MALDONADO, T. **Design Industrial**. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. **El diseño industrial reconsiderado - Definición, historia, bibliografía**. 1. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

MARCHAL, V. Brevets, marques, dessins et modèles - Évolution des protections de propriété industrielle au XIXe siècle en France. **Documents pour l'histoire des techniques**, n. 17, p. 106–116, jun. 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/dht/392>. Acesso em: 22 maio 2025.

MARTINS, M. de S.; MALAVOTA, L. M. Economia e técnica no contexto da Independência do Brasil. **História Econômica & História de Empresas**, v. 25, n. 1, p. 167–195, abr. 2022. Disponível em: <https://www.hehe.org.br/index.php/rabphe/article/view/863>. Acesso em: 30 maio 2024.

MARTINS, M. de S. N. As Exposições Universais: janelas para o mundo. *In*: MARTINS, M. de S. N.; RODRIGUES, P. P.; REIS, T. de S. dos (org.). **História e Patrimônio em diálogo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio / PPGPACS, 2020. p. 21–39.

_____. **Entre a Cruz e o Capital: Mestres, aprendizes e corporações de ofícios no Rio de Janeiro (1808-1824)**. 2007. 242 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=106898. Acesso em: 31 maio 2024.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MENDONÇA, S. B. A função social da propriedade imaterial à luz da constitucionalização dos direitos privados. **Revista da ABPI**, n. 151, p. 47–55, dez. 2017.

MGBOJI, I. The Juridical Origins of the International Patent System: Towards a Historiography of the Role of Patents in Industrialization. **Journal of the History of International Law**, v. 5, p. 403–422, 2003. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1895545. Acesso em: 2 nov. 2023.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES. **Conférence Internationale pour la protection de la Propriété Industrielle**. Paris: Imprimerie Nationale, 1880. Disponível em: <https://tind.wipo.int/record/30008?v=pdf>. Acesso em: 30 jun. 2025.

MIRANDA, P. de. **Tratado de Direito Privado - Parte Especial - Tomo XVI - Direito das coisas: propriedade mobiliária (bens corpóreos), propriedade intelectual, propriedade industrial**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2012.

MORAES, D. de. **análise do design brasileiro - entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

_____. **Limites do design**. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2008.

NEIRA, L. G. Design, educação, cultura: origens do projeto têxtil no Brasil. **Revista Brasileira de História da Ciência**, v. 6, n. 1, p. 78–88, jun. 2013. Disponível em: <https://rbhciencia.emnuvens.com.br/revista/article/view/243>. Acesso em: 15 fev. 2024.

NIEMEYER, L. **design no brasil - origens e instalação**. 4. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

OLIVEIRA, C. B. D. A arte na engenharia do século XIX: ornamento e estética arquitetônica nas obras de infra-estrutura urbana. In: VI EHA - ENCONTRO DA HISTÓRIA DA ARTE, 2010. **Anais...** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010. p. 93–102. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/carolina_bortolotti_oliveira.pdf. Acesso em: 4 abr. 2025.

OMPI - ORGANISATION MONDIALE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE. **Actes de la Conférence de Stockolm de la Propriété Intellectuelle - 11 Juin 14 Juillet 1967**.

OMPI - Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, 1971. Disponíveis em: https://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/docs/prep-docs/1967_july_Stockholm_311-vol1-fr.pdf e https://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/docs/prep-docs/1967_july_Stockholm_311-vol2-fr.pdf. Acesso em: 5 jul. 2025.

OQUENDO, F. B. **A originalidade como requisito para concessão de registro de desenho industrial: subsídios para uma melhor compreensão no direito brasileiro**. 2014. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.bdt.uerj.br:8443/handle/1/9642>. Acesso em: 4 abr. 2025.

OTERO LASTRES, J. M. **El modelo industrial**. Madrid: Editorial Montecorvo, 1977.

_____. La definición del diseño industrial y los requisitos de protección en la propuesta modificada de Directiva. **Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor**, v. 17, p. 35–48, 1996.

_____. Reflexiones sobre el diseño industrial. **Anuario Facultad de Derecho - Universidad de Alcalá I**, p. 217–235, 2008. Disponível em: https://core.ac.uk/display/58906829?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1. Acesso em: 11 jan. 2024.

PAPANEK, V. **Diseñar para el mundo real - Ecología humana y cambio social**. 2. ed. Barcelona: Pol-len edicions, 2014.

PATROCÍNIO, G. H. T. do. **Políticas de design e a propriedade intelectual: demandas para uma nova era**. Brasília: Sebrae, 2018. Disponível em: <https://sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/Anexos/Pol%c3%adticas%20de%20Design%20&%20Propriedade%20Intelectual%20-%20demandas%20para%20uma%20nova%20era.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2025.

PEDRONI, F. O poder do ornamento: da forma decorativa ao ornamental. **Palíndromo**, v. 12, n. 27, p. 86–99, ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/17071>. Acesso em: 6 maio 2025.

PELLETIER, M. **Droit Industriel: Brevets d'invention, marques de fabrique, modèles et dessins, nom commercial, concurrence déloyale**. 1. ed. Paris: Librairie Polytechnique, 1893a. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91016f>. Acesso em: 6 ago. 2025.

_____. La Protection des dessins et modèles de fabrique dans la législation ancienne, actuelle et future. **Le Chercheur**, p. 28, 1893b. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5851621v/f1n28.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2024.

PERRET, F. Quelle protection juridique? *In*: **La protection des dessins et modèles: vieux débats, nouveaux enjeux**. Paris: 1987. p. 15–21. Disponível em: <http://www.creda.ccip.fr/colloques/pdf/1987-dessins-modeles/dessins-actes.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno - de Wiliam Morris a Walter Gropius**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PHILIPON, É. **Étude sur la Propriété des Dessins Industriels pour servir a l'Histoire de la Fabrique Lyonnaise**. Lyon: Imprimerie Mougin-Rusand, 1882. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=TcAxLaO490wC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 20 jul. 2025.

_____. **Traité théorique et pratique de la propriété des dessins et modèles industriels**. Paris: A. Marescq Ainé, 1880. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=L042AAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 jul. 2025.

POLIDO, F. B. P. **Contribuições ao estudo do direito internacional da propriedade intelectual na era Pós-Organização Mundial do Comércio: fronteiras da proteção, composição do equilíbrio e expansão do domínio público**. 2010. 535 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2135/tde-29082011-115009/>. Acesso em: 30 maio 2023.

POUILLET, E. **Traité théorique et pratique des dessins et modèles de fabrique**. Paris: Librairie Générale de Jurisprudence, 1884. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56751646>. Acesso em: 10 jul. 2025.

POZZO, R. Immanuel Kant on intellectual property. **Trans/Form/Ação**, v. 2, n. 29, p. 11–18, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/rLfb3yPN3p4KPsYpxp8LQCp/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 15 jul. 2025.

PRACHE, L. **Étude sur le droit de l'inventeur de dessins et de modèles de fabrique**. Office des Brevets d'Invention Français et Étrangers et des Marques de Fabrique, 1881. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5833670d>. Acesso em: 5 jul. 2025.

RAMOS TOLEDANO, J. De cultura a mercancia: la configuración de la propiedad intelectual en el marco de la Organización Mundial del Comercio. **Revista La Propiedad Inmaterial**, n. 24, p. 67–94, dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/5198>. Acesso em: 8 nov. 2022.

REDIG, J. **Sobre Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: ESDI/UERJ, 1977.

REZENDE, L. L. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. *In*: CARDOSO, R. (org.). **O Design Brasileiro Antes do Design**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2005. p. 20–57.

RICKETSON, S. **The Paris Convention for the Protection of Industrial Property - A Commentary**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2015.

SANTOS, P. C. D. Um olhar sobre as exposições universais. *In*: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, jul. 2013. **Anais...** Natal: jul. 2013. p. 15. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/42500>. Acesso em: 6 nov. 2023.

SCHNEIDER, B. **Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. São Paulo: Edgard Blücher, 2010.

SCOPA, O. Ornamento y escritura ausente. **Además de - Revista on line de artes decorativas y diseño**, n. 4, p. 77–87, 2018. Disponível em: <http://www.ademasderevista.com/index.php/ADD/article/view/56>. Acesso em: 6 maio 2025.

SEMPERE MASSA, I. L. **La protección jurídica de las formas**. 2013. 459 f. Tese (Doutorado) – Universidad de Alicante, Alicante, 2013. Disponível em: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/35536>. Acesso em: 13 ago. 2024.

SICHELMAN, T.; O’CONNOR, S. Patents as Promoters of Competition: The Guild Origins of Patent Law in the Venetian Republic. **San Diego Law Review**, v. 49, p. 1267–1282, 2012. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2126944. Acesso em: 31 out. 2023.

SILVA, J. M. E. da; MARQUES, E. G.; JÚNIOR, W. G. dos S. A evolução da patente e do desenvolvimento humano. **ip-iurisdiction**, out. 2021. Disponível em: <https://ip-iurisdiction.org/a-evolucao-da-patente-e-do-desenvolvimento-humano/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

SILVA, M. V. V. da; SILVA, J. E. da. A propriedade intelectual como uma evolução histórica do instituto da propriedade imaterial. *In*: XXIII CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 2014. **Anais...** UFPB - Universidade Federal da Paraíba: 2014. p. 99–118. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=53c16d65d012198a>. Acesso em: 1 jun. 2023.

SILVEIRA, N. **Direito de autor no design**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

SOARES, G. A. A construção histórica do sistema de propriedade intelectual. **Revista Jus Navigandi**, n. 4395, jul. 2015. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/34018>. Acesso em: 3 nov. 2022.

SUEMUNE, T. History of Design Protection in the United States of America. *In*: ASO, T.; RADEMACHER, C.; DOBINSON, J. (org.). **History of Design and Design Law: An International and Interdisciplinary Perspective**. Singapore: Springer Singapore, 2022. p. 433–449.

SUTHERSANEN, U. **Design Law in Europe**. Londres: Sweet & Maxwell, 1999.

SZMRECSANYI, T. Esboços de História Econômica da Ciência e da Tecnologia. In: SOARES, L. C. (org.). **Da revolução científica à big (business) science: cinco ensaios de História da Ciência e da Tecnologia**. São Paulo / Niterói: Editora Hucitec / Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001. p. 155–200.

THIRION, M. C. (Org.). **Congrès International de la Propriété Industrielle tenu a Paris du 5 au 17 septembre 1878 - Comptes rendus sténographiques**. Paris: Imprimerie Nationale, 1879. Disponível em: https://archive.org/details/congresinternati00cong_19/. Acesso em: 29 maio 2025.

UNION DE PARIS. Union internationale pour la protection de la Propriété industrielle. **Convention de Paris pour la Protection de la Propriété Industrielle du 20 Mars 1883**. 20 mar. 1883. Disponível em: <https://www.wipo.int/wipolex/en/text/287780>. Acesso em: 28 jun. 2025.

_____. **Actes de la Conférence reunie à Bruxelles du 1er au 14 Décembre 1897 et de 11 au 14 Décembre 1900**. Bureau International de l'Union, 1901. Disponível em: <https://tind.wipo.int/record/30003?v=pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

_____. **Actes de la Conférence réunie a La Haye du 8 Octobre au 6 Novembre 1925**. Bureau International de l'Union, 1926. Disponível em: <https://tind.wipo.int/record/30009?v=pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

_____. **Actes de la Conférence reunie à Lisbonne du 6 au 31 Octobre 1958**. Bureau International de l'Union, 1963. Disponível em: https://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/docs/prep-docs/1958_oct_Lisbon-fr.pdf. Acesso em: 5 jul. 2025.

_____. **Actes de la Conférence reunie à Londres du 1er Mai au 2 Juin 1934**. Bureau International de l'Union, 1934. Disponível em: <https://tind.wipo.int/record/30011?v=pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

_____. **Actes de la Conférence reunie à Washington du 15 Mai au 2 Juin 1911**. Bureau International de l'Union, 1911. Disponível em: <https://tind.wipo.int/record/14125?v=pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

USPTO - UNITED STATES INTELLECTUAL PROPERTY OFFICE. **Manual of Patent Examining Procedure - Chapter 1500 - Design Patents**. 2024. Disponível em: <https://www.uspto.gov/web/offices/pac/mpep/mpep-1500.html>. Acesso em: 26 maio 2025.

VACCARO, C. S. Evolución de la regulación internacional de la propiedad intelectual. **La Propiedad Inmaterial**, n. 17, p. 63–92, nov. 2013. Disponível em: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/3580>. Acesso em: 8 nov. 2022.

VIANA, A. D. O. Henry van de Velde, o art nouveau e a utopia da reconciliação. **DAPesquisa**, v. 6, n. 8, p. 176–195, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14005>. Acesso em: 6 maio 2025.

VILLENEUVE, J. C. de. **Relatório apresentado a S. Ex. Sr. Conselheiro Manoel Buarque de Macedo, Ministro e Secretário d'Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, por Júlio Constâncio de Villeneuve**. Typographia Nacional, 1882. Disponível em: <http://denisbarbosa.addr.com/villeneuve.htm>. Acesso em: 29 abr. 2022.

WALTER, Y. *et al.* Desenho Industrial e Divisão do Trabalho: breve histórico e implicações para a atualidade. *In: 6º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN*, nov. 2004. **Anais...** São Paulo: nov. 2004. p. 1434–1441. Disponível em: https://storage.googleapis.com/memoria-ped.appspot.com/articles/%2F6_pd_design_2004%2F16-09-116.pdf. Acesso em: 4 mar. 2025.

WDO - WORLD DESIGN ORGANIZATION. Industrial Design definition history. **WDO - World Design Organization**. [s. d.]. Disponível em: <https://wdo.org/about/definition/industrial-design-definition-history/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

WOLLNER, A.; DENSER, M.; LUPINACCI, A. L. G. R. A importância do design para o desenvolvimento industrial brasileiro. **Revista D'Art**, p. 87–93, nov. 2002.

ANEXO A - Primeira menção a um modelo industrial depositado no Brasil

Quinta-feira 14

DIÁRIO OFICIAL (Revista da Propriedade Industrial) Junho de 1934 11525

21.925 — Vitalino dos Santos, para a invenção de "Um aparelho destinado a auxiliar o movimento de quaisquer peças rotativas de máquinas". Dep. 11.617, de 7-10-32.

21.926 — Vitalino dos Santos, para a invenção de "Fúnil de detenção automática, para enchimento de vasilhas". Dep. 11.782, de 26-11-32.

21.927 — Hermenegildo Santos do Amaral, por seus procuradores Leclerc & Co., para a invenção de "Um bote de propulsão a hélice, sem motor". Dep. 11.369, de 29-12-32.

21.928 — Continental Can Company, Inc., cessionária de Ronald Bishop Mc-Kinnis, por seus procuradores Leclerc & Co., para a invenção de "Aperfeiçoamento em um produto de café torrado e no processo de fabricação do mesmo". Dep. 12.261, de 17-4-33.

21.929 — Louis de Sousa Aguiar, para a invenção de "Um inalador de vidro". Dep. 12.312, de 2-5-33.

21.930 — Johannes Marx, para a invenção de "Um processo aperfeiçoado para aumentar a velocidade das reações entre sólidos e gases, vapores ou misturas dos mesmos". Dep. 12.409, de 29-5-33.

21.931 — Félixian Fleury, para a invenção de "Um processo químico para ondulação permanente de cabelos e respectivos meios". Dep. 12.416, de 31-5-33.

21.932 — Universal Oil Products Company, por seus procuradores Leclerc & Co., para a invenção de "Processo e aparelho para a conversão pirolítica e a coqueificação de misturas de materiais carbonáceos sólidos finamente divididos e óleo hidrocarbono". Dep. 12.893, de 4-10-33.

21.933 — William Francis Nazareth e Hans August Wilhelm Koeppel, por seu procurador Eduardo Dannemann, para a invenção de "Um novo acondicionamento em e relativo à latas "a vácuo" para conservar, em estado fresco, café, chá, erva mate, cacau e produtos semelhantes, denominado — Acondicionamento Brasil". Dep. 12.895, de 4-10-33.

21.934 — Kellett Autogiro Corporation, cessionária de Mark S. Dupont, por seus procuradores Leclerc & Co., para a invenção de "Aperfeiçoamentos em dispositivos de anúncios aéreos". Dep. 12.917, de 10-10-33.

21.935 — Svenska Aktiebolaget Casacumulator, por seus procuradores Leclerc & Co., para a invenção de "Aperfeiçoamentos em dispositivos para a combustão de combustíveis líquidos". Dep. 12.919, de 10-10-33.

21.936 — International de Lavaud Manufacturing Corporation Limited, cessionária de Norman Felt Shelton Russell e Frederick Charles Langenberg, por seus procuradores Leclerc & Comp., para a invenção de "aperfeiçoamento em processo e aparelho para fundir tubos centrifugamente". Dep. 12.952, de 18-10-33.

21.937 — General Electric, Sociedade Anônima, cessionária de Ted E. Foulke, por seus procuradores Leclerc & Comp., para a invenção de "aperfeiçoamento em aparelho e processo para fabricar dispositivos elétricos a descarga". Dep. 12.990, de 28-10-33.

PATENTES DE MODELO DE UTILIDADE

21.938 — Rodolfo Haltrich, por seu procurador Nestor Alves Martins, para patente de invenção, como modelo de utilidade de "um novo tipo de cadeira desarmável". Dep. 12.430, de 3-6-33.

21.939 — Manuel Vieira Machado, por seus procuradores Castelo & Hargreaves, para patente de invenção, como modelo de utilidade de "uma nova mesa para bagatela". Dep. 12.787, de 25-8-33.

21.940 — Carlos Barbosa Leite Júnior, por seu procurador Moacir Carlos de Gouveia, para patente de invenção, como modelo de utilidade de "um novo modelo de recipiente para conter perfumarias". Dep. 12.801, de 12-9-33.

21.941 — Carlos Barbosa Leite Júnior, por seu procurador Moacir Carlos de Gouveia, para patente de invenção, como modelo de utilidade de "um novo modelo de recipiente para conter perfumaria". Dep. 12.802, de 12-9-33.

21.942 — Carlos Barbosa Leite Júnior, por seu procurador Moacir Carlos de Gouveia, para patente de invenção, como modelo de utilidade de "um novo modelo de recipiente para conter perfumaria". Dep. 12.803, de 12-9-33.

21.943 — Dr. Fausto Leite de Moraes, por seus procuradores Leclerc & Comp., para a invenção de "um afiador de lâminas de barba". Dep. 12.854, de 26-9-33.

21.944 — Afonso de Sá Couto e Eduardo de Camargo Penteado, por seus procuradores Leclerc & Comp., para patente de invenção, como modelo de utilidade de "um bloco de vidro para aplicação em dispositivos destinados a dar cores e abóbados ou faces das senhoras". Dep. 12.921, de 11-10-33.

PRIVILEGIOS DE INVENÇÃO

TERMOS DE DEPÓSITO

Publicação feita de acordo com o art. 44 do Regulamento vigente (dec. 16.264, de 1923):

1. 2.ª Da data da publicação, de que trata o presente artigo, começará a correr o prazo para o deferimento do pedido. Durante 60 dias, poderão apresentar suas oposições ao Departamento Nacional da Propriedade Industrial, aquelas que se julgarem prejudicadas com a concessão da patente requerida.

Térmo 13.814, de 12-6-1934.

Henrique Meyer & Comp. — Estado de Santa Catarina. Pontos característicos da invenção de "novo tipo de punho para meias de criança e "Soquetes" (modelo industrial):

1 — Um novo tipo de punho para meias de crianças e "soquetes", caracterizado pelo fato do punho ser provido de babadinhos sucessivos, os quais poderão variar em tamanho e cores;

2 — Um novo tipo de punho para meias de crianças e "soquetes", como reivindicado em 1, caracterizado pelo fato de oferecer maior resistência elástica e melhor aspecto;

3 — Um novo tipo de punho para meias de crianças e "soquetes", como reivindicado em 1 e 2, conforme se acha ilustrado pelo desenho e igual à respectiva amostra, aqui incluídas.

Terça-feira 20

DIÁRIO OFFICIAL (Revista da Propriedade Industrial) Novembro de 1934 23373

Fabricação das mesmas (termo n. 14.002). — Deferido, de acordo com o laudo técnico.

Dr. Hans Schuller, Emil Matzner e Armand Reilich — Processo para a fabricação de objectos e fios de cauché ou materiais semelhantes (termo n. 14.021). — Deferido, de acordo com o laudo técnico.

Pedro Angelo Covazzoli — Um aparelho para adaptar e extrahir porcas em espelhos de condensador de machinas a vapor e seus semelhantes, denominado — Apparelho Covazzoli (termo n. 13.864). — Deferido, de acordo com o laudo técnico.

I. G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft — Processo para a perparação de sacos armazenaveis e resistentes de acidos dialchilaminocarilfinozos (termo n. 13.879). — Deferido, de acordo com o laudo técnico.

Magazine Repeating Razor Company — Aperfeiçoamentos nos aparelhos de segurança para barba, combinados com depositos de laminas (termo n. 13.937). — Deferido, de acordo com os laudos técnicos.

Eurico Domingos e David Ferreira — Dispositivo denominado prato de ressonancia, destinado á ampliação do som em violões, cavaquinhos, bandolins, guitarras e instrumentos musicaes semelhantes (termo n. 13.510). — Deferido, de acordo com os laudos técnicos.

Dr. G. Domagk — Processo de desinfecção e conservação (termo n. 13.610). — Deferido, de acordo com o laudo técnico.

Katsuhiko Mikiaki — Apparelho extintor de formigas — Vulcão — (termo n. 12.121). — Deferido, de acordo com o laudo técnico.

Per Gustaf Hörnell — Apparelho de irrigação — (termo n. 12.814). — Deferido, de acordo com os laudos técnicos.

Georg Karl Johan Broger, Sven Werner Wallin e Georg Anselm Wessen — Camas de campanha — (termo n. 13.997). — Deferido, de acordo com o laudo técnico.

João Cabral e Henrique Milco — Um aparelho hygienico para distribuição automatica de colherinhas para sorvete, denominado — Distribuidor automatico de colheres para sorvetes — (termo n. 13.764). — Deferido, de acordo com a maioria dos laudos técnicos.

Alexis Marie de Chirée de Courmand — Um avião autónomo, sem motor a combustivel — (termo n. 11.798). — Indeferido, de acordo com os laudos técnicos, por não se tratar de materia privilegiavel.

Jeano Dangla — Um novo tipo de fogão a carvão de lenha, coke ou semelhantes, que serve ao mesmo tempo para cozinhar com gaz, gasolina e kerozene — (termo n. 13.605). — Indeferido, de acordo com os laudos técnicos, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

João Pina e Alvaro Portocarrero — Uma machina para cortar papel hygienico para uso individual nos gabinetes sanitarios (termo n. 10.368). — Deferido, de acordo com os laudos técnicos.

Domingos G. Lino — Uma banca automatica aperfeiçoada (termo n. 13.861). — Indeferido, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Hohms, Broda & Comp. — Novo azulejo (termo n. 14.110). — Indeferido, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Emilio Schraner — Um novo dispositivo de aero e hydroplano (termo n. 12.353). — Indeferido, de acordo com os laudos técnicos, tendo em vista o disposto no art. 34, n. 5, do decreto n. 16.264, de 1923.

Karl Grulich — Disposição de motores em planos de sustentação de aviões (termo n. 9.275). — Indeferido, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Dona Rachel de Affonseca Lapa — Um creme para o rosto e esparadrapo para sua applicação (termo n. 14.095). — Indeferido, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Fabrica de Productos Parafados Ltda. — Um novo producto industrial, obtido do feijão (termo n. 14.100). — Indeferido, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Altino Washington de Faria — Um novo tipo de caixas de madeira compensada (termo n. 13.651). — Indeferido, por deferido, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Modelos de utilidade

Lacerda Irmãos Limitada — Um freio destinado á applicação de medicamentos aos animais denominado — Lacer (termo n. 13.860). — Deferido, de acordo com o laudo técnico.

Marcel Chappe, Antonio de Sampaio Pires Rebelo e Aristoteles Drumond — Novo tipo de aparelho para inalação ou penetração no organismo ou na epiderme de qualquer substancia liquida em vapor superaquecido denominado — Sudo-termo (termo n. 13.634). — Deferido, de acordo com os laudos técnicos.

Luiz Gonzaga de Mello e Dr. Levindo Gonçalves de Mello — Placas denominativas e instructivas para vias e logares publicos (termo n. 14.043). — Indeferido, por faltar ao pedido o requisito essencial de novidade.

Ferrabino & Giaccaglini Ltda. — Um envolvero para acondicionamento em série de lá em novellos (termo numero 13.995). — Indeferido, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Halley Barbosa — Uma gravata com-intertela de borracha ou fimalar (termo n. 14.075). — Indeferido, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Modelo industrial

Henrique Mayer & Comp. — Novo tipo de punho para meias de criança e "soquetes" (termo 13.814). — Indeferido, de acordo com os laudos técnicos, por faltar ao pedido o requisito essencial da novidade.

Methodamentos

Franz Koek e Franz Messner — Processo para a decomposição de café, cacao, mate, para a obtenção de alimentos para animais, que faz objecto do pedido depositado sob o n. 10.376

ANEXO B - Documentação referente ao Termo 13.814, de 12/06/1934


REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
Ministério da Indústria e do Comércio
Instituto Nacional da Propriedade Industrial

INPI
CEDIN
DOCUMENTO ORIGINAL
BENEFÍCIO DE PATENTES

EXEMPLAR
REVISTO

(19) **Int. Cl.²:**
(51)

Cl. BR.:
(52) 9-6-4

PUBLICAÇÃO DE PEDIDO DE PRIVILÉGIO

Número do depósito:
(11) (21) MI 13.814

Data do depósito:
(22) 12 junho 1934

Data da publicação:
(43)

Data da publicação das reivindicações:
(46)

Data da complementação da garantia de prioridade:
(23)

Prioridade unionista:

País: (33)	Número: (31)	Data: (32)
----------------------	------------------------	----------------------

Título:
(54) Novo tipo de punho para meias de criança e soquetes.

Depositante:
(71) HENRIQUE MEYER & CIA.

Procurador:
(74) JÚLIO DE MELLO.

Desdobramento:
(62)

Inventor:
(72)

INPI 021-a

R E L A T O R I O

DESCRITIVO DE UM "NOVO TIPO DE PUNHO PARA MEIAS DE CRIANÇA E "SOQUETES", para o qual podem patente de modelo industrial, de acôrdo com o artigo 1º, alínea a)- do Regulamento a que se refere o Decreto nº 22.989, de 26 de Julho de 1933, Henrique Meyer & Cia., industriais e comerciantes brasileiros, estabelecidos á rua Oto Boehm nº 189, na cidade de Joinville, no Estado de Santa Catharina.

Consiste o presente modelo industrial em um novo tipo de punho para meias de crianças e "soquetes" conforme se vê pelo desenho e amostra aqui inclusos, e consistindo esse novo tipo de punho em um reforço feito de babadinhos sucessivos e que poderão ser de tamanho e côres diferentes, tendo por fim, especialmente, aumentar a elasticidade do punho da meia e bem assim embelezar aqueles referidos tipos de meias, que, presentemente são feitos apenas com punho inteiriço e que, por isso mesmo, não ofereçam a mesma resistencia elastica de que é provido este novo tipo de punho, que constitue o objéto do presente modelo industrial.

O novo tipo de punho que vem de ser descrito é feito em maquina apropriada á fabricaçào de punhos de meias, depois de haver sido tal maquina devidamente aparelhada com o dispositivo especial destinado á fabricaçào dos babadinhos, que constituem a novidade do citado tipo de punho.

Em resumo reivindicamos como pontos característicos do presente modelo industrial, os seguintes:

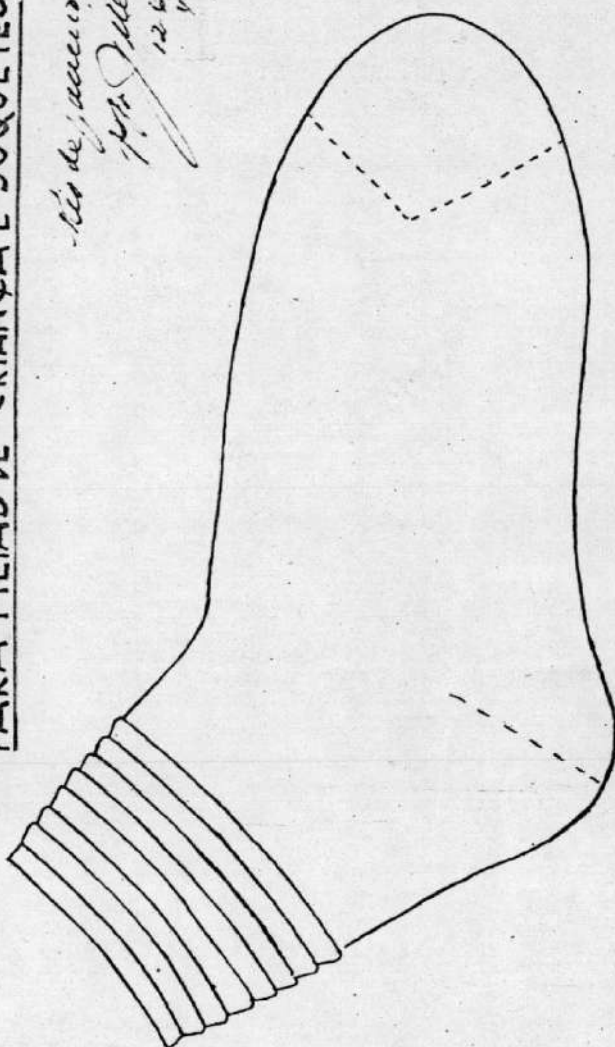
- 1º)- UM NOVO TIPO DE PUNHO PARA MEIAS DE CRIANÇAS E "SOQUETES" caracterizado pelo fáto de punho ser provido de babadinhos sucessivos, os quais poderão variar em tamanho e côres;
- 2º)- UM NOVO TIPO DE PUNHO PARA MEIAS DE CRIANÇAS E "SOQUETES", como reivindicado em 1º, caracterizado pelo fáto de oferecer maior resistencia elastica e melhor aspécto;
- 3º)- UM NOVO TIPO DE PUNHO PARA MEIAS DE CRIANÇAS E "SOQUETES", como reivindicado em 1º e 2º, conforme se acha ilustrado pelo desenho e igual á respectiva amostra, aqui inclusos.

Rio de Janeiro, 12 de Junho de 1934

pp. J. W. C. B. L. S.

12 6 1934

**NOVO TIPO DE PUNHOS
PARA MEIAS DE CRIANÇA E "SOQUETES"**



Dep. de, acc. 13 de Junho 1934
 126 125 124 123 122 121 120 119 118 117 116 115 114 113 112 111 110 109 108 107 106 105 104 103 102 101 100 99 98 97 96 95 94 93 92 91 90 89 88 87 86 85 84 83 82 81 80 79 78 77 76 75 74 73 72 71 70 69 68 67 66 65 64 63 62 61 60 59 58 57 56 55 54 53 52 51 50 49 48 47 46 45 44 43 42 41 40 39 38 37 36 35 34 33 32 31 30 29 28 27 26 25 24 23 22 21 20 19 18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

ANEXO C - Primeira menção a um modelo industrial depositado no Brasil

Sabbado 20

DIARIO OFFICIAL (Revista da Propriedade Industrial)

Outubro de 1934 21513

X — O que vae reivindicado nos pontos I a IX acima para combinação com sons apropriados e com figuras ou bonecos articulados.

XI — O que vae reivindicado nos pontos I a X acima, com os eixos dos segmentos em qualquer posição, com segmentos de contornos adequados, para que nas decomposições de quadros geraes feitas periodicamente pelo aparelho, figurem-se fracturamentos illusorios de todo o quadro, findo cada cyclo de exposição, e após e immediatamente, surja, então, novo quadro de superficie perfeita, exhibindo motivos novos, facultando essas decomposições e composições rapidas e constantes, um vivissimo impressionamento da assistencia.

XII — O que vae reivindicado nos pontos I a XI acima, mostrado em seu conjunto de viabilização mais simples possível, para produção fabril sériada segundo a figura um, numero um a nove dos desenhos.

XIII — O que vae reivindicado nos pontos I a XII acima e essencialmente as peças nucleares deste systema de divulgação e publicidade — eixos com seus segmentos ou folhas rotativas, constantes das figuras numeros um, dois, tres, quatro, seis, sete e sem numero, dos desenhos annexos, destacados sempre no conjunto das mesmas figuras com os numeros de detalhe um, dois e seis.

XIV — O que vae reivindicado nos pontos I a XIII tudo relativo ao novo aparelho Suplacard e ao seu systema de divulgação e publicidade, equidistante a todos os processos actuaes, como vae demonstrado nos desenhos e substancialmente descripto neste memorial e reivindicado nestes quatorze pontos caracteristicos.

Termo n. 14.321 (termo n. 840, de 2 de outubro de 1934, effectuado na Inspectoria Regional de São Paulo).

Rudolpho Bernardi e Pamir Metauero Bernardi, São Paulo.

Pontos caracteristicos da invenção de "um novo descascador de café denominado "Descascador Palmeira":

1º, um descascador de café, constituido por um tambor formado de fitas de aço collocadas, parte em recta, parte em direcção inclinada, com angulo variavel e ajustavel, cuja operação de descasque é obtida pela raspagem destas fitas por sobre o côco espalhando dentro de uma chapa envoltoria do tambor e perfurada segundo os detalhes apresentados em desenho;

2º, um descascador tendo vasadeira ajustavel, removivel, de facil substituição, adaptando-se o typo de perfuração da chapa, conforme mostrado em desenho, ao tamanho e classe do café em côco;

3º, um descascador, cuja vasadeira feita em dois semi-circulos, tem um lado preso e outro movivel, o que permite graduar a vasagem do côco, conseguindo isso por intermedio de parafusos manejados pelo exterior do aparelho;

4º, um descascador, tendo sua vasadeira perfurada com os furos de tamanhos variaveis, com formato de um pequeno circulo atravessados por um rectangulo de cantos arredondados, de menor largura que o diametro delle;

5º, um descascador em cujo interior do tambor estão varias faces raspadeiras e transportadoras, ajustaveis a sua

inclinação para a direita e para a esquerda, referidas á collocação normal á linha de centro do eixo, e tambem no sentido do angulo formado pelo seu gume com a mesma linha de centro do eixo;

6º, reivindica ainda a applicação deste typo de descascador, em qualquer machina já conhecida e destinada ao beneficio de café.

Termo n. 14.322 (termo n. 841, de 2 de outubro de 1934, effectuado na Inspectoria Regional de São Paulo):

Ary dos Santos Garcia, São Paulo:

Pontos caracteristicos da invenção de "um recipiente manteigueira, prismático rectangular, para manteiga vendida ao publico em pequenos pacotes na forma correspondente, e combinado com paliteiros hygienicos e saleiras":

"Um recipiente-manteigueira, prismático rectangular, para manteiga vendida ao publico em pequenos pacotes na forma correspondente, e combinado com paliteiros hygienicos e saleiras, caracterizado por uma caixa prismatica rectangular, para receber a manteiga e funcionar como manteigueira, feita de vidro ou outro material apropriado, e mantida por uma base metallica, assim como provida de tampa; dois paliteiros, sendo um em cada lado dessa caixa e representando pequenas gavetas chatas, corrediças por baixo da dita base metallica em sentido longitudinal a dita caixa, e emergindo como occultando-se de modo simetrico, formando bases moveis do conjunto e alojando em seu interior os palitos decaçando sobre apoios ondulados; disposto o extremo livre desses paliteiros com uma escavação que dá passagem ao dedo polegar para se retirar o palito e um só por vez pela sua parte média, evitando-se tocar no subsequente e na sua parte util; uma saleira em cada um desses paliteiros, que com este se apresenta ao ser puchada para fóra a respectiva gaveta, substancialmente como desenhado e descripto.

Termo 14.323, (termo 842 de 2/10/34 — effectuado na Inspectoria de São Paulo.

Josephina Goulart Pentendo Leite — São Paulo.

Pontos caracteristicos da invenção de "um desenho original para ladrilhos, que, combinado consigo mesmo, dá uma série infinita de variedades". (Desenho ou modelo industrial.)

1 — Um desenho original para ladrilhos, azulejos, lajes de calçadas ou jardins, tacos de assoalhos, e correlactos, que, combinado consigo mesmo, dá uma série infinita de variedades, sendo tal desenho formado por tres arcos de circumferencia que se interceptam, apresentando o aspecto geral de uma secção longitudinal de chifre, desenho esse que pôde ser applicado uma ou mais vezes em ladrilhos, lajes, tacos, azulejos, etc., de qualquer forma que estes sejam, quadradados, rectangulares, triangulares, etc., podendo ainda, ter o desenho qualquer côr ou combinação de côres.

2 — Um desenho original, como acima reivindicado, caracterizado pelo facto, de com um unico desenho, applicado, uma ou mais vezes em ladrilhos de qualquer forma, se obtrem tantas combinações quantas se desejem, tudo como substancialmente descripto e constante dos desenhos annexos.

ANEXO D - Modelos industriais depositados em dezembro de 1933

Quinta-feira 23

DIÁRIO OFFICIAL (Revista da Propriedade Industrial) Agosto de 1934 17493

TERMOS ANTERIORES

Termo n. 764, de 19-7-34 (effectuado na Inspectoria Regional do Estado de São Paulo).

Lívio Benini — São Paulo.

Pontos característicos dos melhoramentos introduzidos na invenção de "Dispositivo applicavel a machinas de moer carne, para espremer tomates ou certas fructas, para obtenção do seu sumo ou succo, que faz objecto da patente numero 21.266.

1 — Melhoramentos introduzidos na invenção de um dispositivo applicavel em machinas de moer carne, para espremer tomates, ou certas fructas, para obtenção do seu sumo ou succo, caracterizados pela fixação do dispositivo, mediante meios convenientes que permitem a sua facil remoção, em um pé ou suporte dotado de meios que permitam a sua fixação no bordo de um recipiente, de uma mesa ou em outro lugar, afim de funcionar independentemente da machina de moer carne, accionado a mão, por meio de manivela, ou a motor por meio de transmissão apropriada.

2 — Melhoramentos accordes com o ponto precedente substancialmente como descriptos e exemplificados nos desenhos juntos, reivindicando-se a applicação do dispositivo tambem para a obtenção da polpa de fructas leguminosas.

Termo n. 13.185, de 19-12-33.

Companhia Palaride Mortari S/A — São Paulo.

Pontos característicos da invenção de "Modelo de enxergão para cama". (Modelo industrial).

1 — Modelo de enxergão para cama, caracterizado por longarinas 1 com travessas 2, de forma typica, uma tela metallica de malhas quadrangulares 3 presa por meio de molas espiraes 4 com ganchos 5 e 6, e caracterizado mais pelas cabeças salientes 7 dos ganchos que sobressaem dos lados externos da armação.

2 — Modelo de enxergão para cama, caracterizado mais por ser provido de uma tela composta de fios metallicos inteiros aos pares presos pelas pontas de modo a se abrirem longitudinalmente em sentido divergente, formando as malhas da tela, substancialmente conforme descripto e representado no memorial e no desenho juntos.

Termo n. 13.186, de 19-12-33.

Companhia Palaride Mortari S/A — São Paulo.

Pontos característicos da invenção de "Modelo de enxergão de cama". (Modelo industrial).

1 — Modelo de enxergão para cama, caracterizado por longarinas 1 com travessas 2, de forma typica, e uma tela metallica de malhas quadrangulares 3 presa por meio de molas espiraes 4 com ganchos 5 e 6, e caracterizado mais pelas cabeças salientes 7 dos ganchos que sobressaem dos lados externos da armação.

2 — Modelo de enxergão para cama, caracterizado mais por ser provido de uma tela composta de fios metallicos inteiros aos pares presos pelas pontas de modo a se abrirem longitudinalmente em sentido divergente, formando as malhas da tela, substancialmente conforme descripto e representado no memorial e no desenho juntos.

Termo n. 13.187, de 19-12-33.

Companhia Palaride Mortari S/A — São Paulo.

Pontos característicos da invenção de "Modelo de cama". (Modelo industrial).

1 — Modelo de cama caracterizado por uma cabeceira e uma peseira constituídas essencialmente por uma peça recurvada ou um conjunto de peças fazendo o mesmo effeito, com ornamentação de fantasia composta de cubos, paralelepipedos, cylindros e troncos de cone, dispostos segundo um criterio original precisamente na ordem alfabetica a—b—c—d—f—g—h—i, sendo a peseira mais baixa; e um enxergão de armação rectangular formado por longarinas 7, 7', 7-s e 7-s', sobrepostas duas a duas, ligadas entre si por pontaletes 8 e 12', conservadas equidistantes por tirantes 9, 9', e 10, com escoras 11 que unem o conjunto; o enxergão tem no centro um tecido metallico de malhas quadrilongas 12, e é preso por molas espiraes 14, 14' e 14-s ligadas por ganchos aos quatro lados internos da armação e por baixo as molas espiraes conicas 13 fixadas entre as peças 10 e a tela metallica 15 composta de fios metallicos inteiros aos pares presos pelas pontas de modo a se abrirem longitudinalmente em sentido divergente, formando as malhas da tela.

2 — Modelo de cama, substancialmente conforme descripto e representado no memorial e no desenho juntos.

Termo 13.268, de 8-1-34.

Armando Köhn — Capital Federal.

Pontos característicos da invenção de "fecho ou capsula de fechamento inviolavel, de metal ou outro material adequado, para garrafas e recipientes analogos" (modelo de utilidade).

1 — Fecho ou capsula de fechamento inviolavel, de metal ou outro material adequado, para garrafas e recipientes analogos, caracterizado pelo facto de ter a fôrma de um pequeno prato fundo, cujo parede lateral se desenvolve em fôrma de um canal aberto para baixo, destinado a envolver interna e externamente a parede da bocca encinturada adrede conformada da garrafa ou recipiente, operando-se a fixação da capsula inventada, na face externa da bocca da garrafa, por meio de grifhos ou garras conseguidos pela fôrma usual, por sulcos ou pregas, e na face interna da bocca da garrafa por meio da dilatação da base do referido prato fundo para dentro de um rebaixo circular no interior da bocca da garrafa, que garante a inviolabilidade e evita o uso da capsula mais de uma vez, em virtude de só poder ella ser retirada inutilizando-a.

ANEXO E - O Manifesto da Bauhaus de 1919

O objetivo final de toda atividade plástica é a construção! Ornamentá-la era, outrora, a tarefa mais nobre das artes plásticas, componentes inseparáveis da grande arquitetura. Hoje elas se encontram em singularidade auto suficiente, da qual só poderão ser libertadas um dia através da consciente atuação conjunta e coordenada de todos os profissionais. Arquitetos, pintores e escultores devem conhecer e compreender de novo a estrutura multiforme da construção em seu todo e em suas partes; então suas obras se preencherão outra vez do espírito arquitetônico que se perdeu na arte de salão.

As antigas escolas de arte não eram capazes de criar essa unidade, e como poderiam, já que a arte não pode ser ensinada? É preciso que elas voltem a ser oficinas. Esse mundo de desenhistas e artistas deve, por fim, tornar a orientar-se para a construção. Se o jovem que sente amor pela atividade plástica começar, como outrora, pela aprendizagem de um ofício, o “artista” improdutivo não ficará condenado futuramente ao exercício incompleto da arte, pois sua habilidade será preservada para a atividade artesanal, onde poderá prestar excelentes serviços.

Arquitetos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe “arte por profissão”! Não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é uma elevação do artesão. A graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade, inconscientemente faz florescer arte da obra de sua mão, entretanto, a base do “saber fazer” é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte primordial da criação artística.

Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a presunção elitista que pretendia criar um muro de orgulho entre artesãos e artistas! Desejemos, imaginemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que juntará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se elevará um dia aos céus como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura.

Walter Gropius

Weimar, abril de 1919

ANEXO F - Matéria publicada no Jornal O Globo (1972) - Reprodução

ECONOMIA



Alunos e professores de ESDI discutem um desenho técnico de "design".

O GLOBO 1-10-72 - Domingo * Página 23

A implantação de um centro brasileiro de design industrial, que elaboraria projetos especiais para empresas. A criação de um conselho nacional de design industrial, para mostrar aos industriais a função do "design". A divulgação, junto ao público, da importância do design industrial na elaboração de uma mercadoria, para que não seja considerado de simples ornamentação de produto acabado. No

Rio e em São Paulo, os "designers" levantaram problemas e sugeriram soluções que possam dar ao design industrial brasileiro condições de concorrer internacionalmente. Com isso ganharia o consumidor, que teria produtos mais funcionais. As indústrias aumentariam suas vendas, com artigos capazes de concorrer com os estrangeiros. E para os desenhistas industriais haveria maior oferta de trabalho.

"Design" brasileiro procura uma saída

RIO

Professores e alunos do Curso Superior de Desenho Industrial — ESDI — reunidos em reunião pelo O GLOBO, discutiram a criação de um Centro Brasileiro de Design Industrial, que elaboraria projetos para as empresas, especialmente aquelas que desejam conquistar mercado para sua produção no exterior.

A direção do ESDI constituiu um grupo de trabalho encarregado de estudar em 25 dias atividades de natureza industrial e do comércio exterior, a fim de definir o Centro Brasileiro de Design Industrial, que funcionaria como um laboratório, facilitando a utilização das técnicas de "design", e, ao mesmo tempo, estimulando a criação de trabalhos para os profissionais de design industrial no Brasil.



Tullio Marzullo: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Valério Zandoni: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



André Robin: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Carlos Peres: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Alberto Mendonça: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".

uma técnica de aperfeiçoamento, interdisciplinar, explicaram os participantes das discussões. Para eles, cada indústria de produção tem suas características próprias, e o design industrial deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

SÃO PAULO

União não é poder. Mas, em São Paulo, o Brasil procura criar uma comissão interministerial, que, desde o início, é um conselho nacional de design industrial, para tratar dos problemas de design industrial, mostrando aos industriais a importância do design industrial na elaboração de uma mercadoria, para que não seja considerado de simples ornamentação de produto acabado. No

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.

O design industrial, segundo os participantes, não é apenas a forma, mas também a função e a estética. Ele deve ser desenvolvido de acordo com as necessidades de cada indústria, e deve ser capaz de proporcionar uma solução para os problemas de cada uma delas.



Tullio Marzullo: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Valério Zandoni: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



André Robin: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



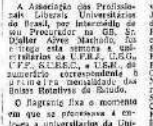
Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



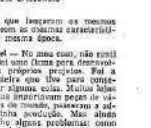
Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



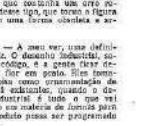
Tullio Marzullo: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



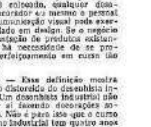
Valério Zandoni: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



André Robin: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



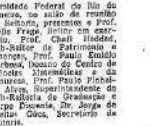
Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".



Paulo Milton Barreto: "O design não é apenas a forma, mas também a função e a estética".

OFICINA da
STO. AMARO

a melhor
- Mecânica, elétrica e
- Eletrônica
- Serviço de manutenção
- Peças

CIA.
SANTO AMARO
DE AUTOMÓVEIS

Atendimento
- Rua São Paulo, 2500
- Tel. 244-2000 e 244-2304

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

APLUB-UNIVERSITÁRIOS

a melhor
- Mecânica, elétrica e
- Eletrônica
- Serviço de manutenção
- Peças

CIA.
SANTO AMARO
DE AUTOMÓVEIS

Atendimento
- Rua São Paulo, 2500
- Tel. 244-2000 e 244-2304

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

O Professor Luiz
Candido de "design"
fundamental para
a criação do curso
de design.

RIO

Professores e alunos da Escola Superior de Desenho Industrial — ESDI — reunidos em assembleia pelo O GLOBO, sugeriram a criação de um Centro Brasileiro de Desenho Industrial, que elaboraria projetos para as empresas, especialmente aquelas que desejam conquistar mercado para os seus produtos no exterior.

A direção da ESDI constituiu um grupo de trabalho encarregado de oferecer em 30 dias sugestões ao Ministério da Indústria e do Comércio relacionadas à ideia do Centro. O centro funcionaria como um laboratório, facilitando às indústrias a utilização dos serviços técnicos dos "designers", e ao mesmo tempo ampliando o mercado de trabalho para os profissionais do desenho industrial no Brasil.

OS PROFISSIONAIS brasileiros consideram a criação de um laboratório de "design" como a mais importante medida para demonstrar aos empresários que precisam do desenho industrial para exportar. As empresas, ou o próprio governo, financiariam a ideia, que será apresentada aos técnicos do Ministério da Indústria e do Comércio.

O laboratório atenderia principalmente às empresas que não necessitam da assistência permanente de uma equipe de "designers", ou não têm condições de contratar um escritório especializado para resolver um problema de engenharia do produto. Ele poderia fornecer projetos mais vinculados à realidade, porque seus técnicos considerariam sempre uma pesquisa prévia de mercado para a fabricação de protótipos. Os professores da Escola Superior de Desenho Industrial — a única reconhecida no Brasil — preferiram falar em laboratório, e não em centro de "design", para evitar confusões com os existentes na França, Canadá e Inglaterra. Os "design centers" destes países funcionam como centrais de documentação. O da Inglaterra, por exemplo, é uma espécie de loja para orientação dos consumidores — ali eles encontram os melhores desenhos dos produtos que desejam adquirir. No Brasil, que não tem uma tradição de "design", "precisamos de um centro prestador de serviços, que atenda às empresas, e dos próprios profissionais brasileiros".

O nosso Centro — de acordo com o pessoal da ESDI — seria mais um laboratório de desenho industrial, que ampliaria o mercado de trabalho para os "designers", e colocaria à disposição das empresas serviços indispensáveis para que racionalizem sua produção. Neste laboratório-centro estariam cadastrados todos os profissionais em atividade no país, o que facilitaria o contato dos técnicos com as indústrias.

A prática do "design"

"Este centro seria criado para fazer desenho industrial, e não para acumular experiências acadêmicas sobre o assunto" — disse um dos participantes. A ideia do laboratório é essencialmente operacional; não de uma instituição universitária para pensar os problemas do "design". Os técnicos sugerem um núcleo prestador de serviços, capaz de resolver os problemas das empresas em nível técnico-industrial.

O laboratório desenvolveria pesquisas industriais e de mercado, para atender aos projetos encomendados pelas indústrias. Haveria entre o centro e os empresários uma relação profissional. Inclusive com contrato de prestação de serviços.

Sua estrutura administrativa poderia ser a de uma fundação, financiada com recursos oficiais — do BNDE, por exemplo, ou do Ministério da Indústria e do Comércio. Ou pelas indústrias, através de verbas especiais da Consideração Nacional das Indústrias. As empresas, todo ano, destinariam uma pequena percentagem dos seus lucros, para a Fundação. Muito embora o laboratório tendesse a se tornar auto-sustentável, necessitaria inicialmente de capital para montagem de gráficas, "ateliers" para fabricação de protótipos, oficinas, envolvendo as diferentes matérias-primas a serem utilizadas na elaboração dos modelos, como madeira e plástico. Ele seria autônomo, e funcionaria quase como uma empresa produtora de "design". Para os alunos e professores entrevistados deveria ser totalmente desvinculado da ESDI, mas absorveria os profissionais formados pela Escola.



Carmem Portinho: "A ESDI poderia fazer um levantamento dos designers existentes no Brasil"



Aluizio Magalhães: "um laboratório para conquistar o mercado"

As vantagens do centro

"Hoje as empresas brasileiras copiam os modelos estrangeiros, porque é mais simples importar uma técnica já aperfeiçoada internacionalmente", explicaram os participantes dos debates. Para eles, essa atitude de acomodação faz com que os produtos brasileiros percam o seu poder de concorrência, especialmente no mercado externo. "Como vamos competir com os manufaturados de outros países, se não temos um desenho original para apresentar lá fora?" A resposta viria com o centro brasileiro de desenho industrial, o laboratório que elaborará projetos para as pequenas e médias empresas, sem condições de manter uma equipe própria de "designers". As empresas, utilizando os serviços do centro, compreenderiam a importância do desenho industrial, que amplia a capacidade de comercialização dos produtos, tornando-os mais funcionais e, conseqüentemente, mais vendáveis.

Os alunos e professores da ESDI acreditam que os empresários passarão a preferir os modelos concebidos no Brasil: "Eles obterão a mesma qualidade de serviços no País, sem precisar recorrer aos padrões importados." O laboratório possibilitaria também maior vinculação dos projetos com a realidade brasileira, e até o acúmulo de experiências para lançamento da "marca Brasil Exportação" — linhas de produtos para o mercado externo, com um desenho que identificaria nossa presença fora do País.

Ao mesmo tempo ele estimularia a criação de novas faculdades de desenho industrial no Brasil, mais adaptadas à nossa realidade econômica. A criação do centro, afirmam os técnicos, estabeleceria um contato mais direto dos "designers" com os problemas do parque industrial, fornecendo as diretrizes para a implantação de cursos mais adaptados às necessidades brasileiras.

Os problemas da ESDI

Os problemas atuais da Escola Superior de Desenho Industrial se confundem com a situação do "design" no Brasil. O mercado de trabalho, restrito, porque os empresários ainda não compreenderam a importância do "design", provoca um excesso de teoria, quando "a atividade do designista industrial é fundamentalmente prática". A profissão ainda não foi regulamentada, e os professores, mal remunerados, acabam utilizando a escola como "bico". Aqueles que são profissionais, muitos formados pela ESDI, têm seus próprios escritórios e, portanto, pouco tempo para dedicar aos alunos. São eles, justamente, os poderiam atender à necessidade de uma base mais prática, associada à teoria, normalmente desvinculada da realidade.

Dizem os alunos que há um verdadeiro abismo entre aquilo que aprendem na Escola e o mercado de trabalho. A falta de material para as oficinas limita as suas atividades. Os laboratórios não funcionam. Eles acabam se transformando em verdadeiros autódidos. Mas os problemas da ESDI estão relacionados ao estágio atual do "design" no Brasil. Para a Diretora Carmem Portinho, "eles não serão resolvidos enquanto o designista industrial não for valorizado pelas empresas". Ela acha que principalmente as firmas exportadoras deveriam começar a contratar "designers", ou serviços dos escritórios especializados. E também admitir estagiários, auxiliando na formação destes profissionais.

Antes disso, a ESDI poderia colaborar no levantamento dos "designers" brasileiros, ou que trabalhem no Brasil, para evitar a contratação de estilistas. A diretora da Escola elogiou a iniciativa do concurso de "desenho industrial", promovido pelo O GLOBO, e quer que ele se estenda a protótipos, que poderiam servir de imediato às empresas, e demonstrar a eficiência da engenharia do produto.

SÃO PAULO

Design não é pintar flor em prato. O Brasil precisa criar uma comissão interministerial, que desse origem a um conselho nacional de desenho industrial, para tratar dos problemas do design brasileiro, mostrando aos industriais a sua importância na elaboração de produção e na promoção das vendas, especialmente para o mercado externo.

Esta sugestão foi feita a O GLOBO pelo Professor Lívio Levi e pelos estudantes Manuel Matos e Ligia Maria Vezzani, do curso de Desenho Industrial da Fundação Álvares Penteado, de São Paulo. Afirmaram que é necessário promover o desenho industrial e acabar com definições como a que consta do anteprojeto de Código de Propriedade Industrial, que o qualifica de "ornamentação sobreposta".



Manuel de Matos reclama porque seus trabalhos são freqüentemente confundidos com artesanato

O GLOBO — No Brasil, design é uma coisa relativamente recente. De que forma os profissionais preparados pelas escolas de desenho industrial estão sendo recebidos pelas empresas brasileiras?

Lívio — Nós estamos atuando em design, dentro da Associação Brasileira de Desenho Industrial, desde 1963, época em que o movimento surgiu. A situação daquela ocasião, infelizmente, modificou-se muito pouco, na medida em que formamos um grupo disperso e fraco. A própria divulgação do design, que merece um carinho excepcional, é uma atividade que precisa de lastro. Essa atividade representa um ônus e é preciso ver quem vai arcar com esse ônus. Minha posição pessoal em relação ao design tem sido vender uma idéia que me parece a "chave" do design no contexto brasileiro: é preciso que o Governo crie uma Comissão Interministerial de Desenho Industrial. A comissão seria o primeiro passo para que brevemente ocorra a institucionalização desse grupo interministerial, através de um Conselho Nacional de Desenho Industrial.

Esta é a única forma que vejo, a exemplo do que ocorre em diversos outros países, para promover a criação de uma política nacional de design, com todas as suas ramificações, junto às indústrias e aos consumidores, atendendo às necessidades do ensino e às exigências da exportação. Lembro que quando se decidiu implantar uma indústria automobilística no Brasil, criaram-se diversos incentivos. Esse processo de criar incentivos pode também ser aplicado no desenho industrial, uma vez que está provado que o design tem um importante papel a desempenhar, particularmente na conquista e na manutenção de mercados de exportação.

É preciso que o Brasil crie uma estrutura que permita os incentivos das empresas aos trabalhos de design. Tal estrutura já existe, por exemplo, no Canadá, onde há um programa que prevê o estímulo através do pagamento de uma parte do custo do desenvolvimento do trabalho do desenhista industrial por um fundo administrado pelo Ministério da Indústria e Comércio. O industrial se insere no programa, solicita o que pretende e recebe, uma vez liberada a verba, a metade de uma parte do custo do trabalho industrial. Isso é, para o desenho industrial, da maior importância e pode ser facilmente implantado no Brasil.

O GLOBO — O nível de ensino do curso da Fundação Álvares Penteado é da mesma qualidade das escolas estrangeiras?

Lívio — É muito difícil, em um prazo relativamente curto, implantar uma mentalidade de desenho industrial. Isso invade questões de outras áreas, principalmente as do setor do ensino. Quanto a se saber se

há uma equiparação em termos de nível de ensino, eu acho em princípio que não há. A Escola de Desenho Industrial do Rio de Janeiro possui um nível bastante razoável de realização, pois foi baseada na estrutura da escola de Ulm, da Alemanha. Em termos de importância, porém, o Instituto de Tecnologia de Chicago é superior. Esse instituto de desenho industrial possui um excelente gabarito e se caracteriza por uma abordagem bastante pragmática dos problemas do design, com altos níveis de resultados em termos de utilidade prática. Os alunos têm, praticamente, asseguradas suas posições nas indústrias, antes mesmo de se formarem.

O GLOBO — De acordo com o que sugeriu, que atuação teria um conselho nacional de desenho industrial?

Lívio — Nós lutamos há muito anos para tentar criar no Brasil um centro de desenho industrial, a exemplo do que existe em vários países do mundo. Todas as iniciativas, entretanto, foram bloqueadas, porque não havia participação do poder público. Se o Governo desse a sua colaboração, poderiam ser promovidos convênios entre Estados, municípios e federações de indústrias visando a criação de um centro de desenho industrial, que proporcionaria diversas vantagens. Cito algumas delas: um centro de desenho industrial representa uma exposição viva da produção industrial, em que há um certo nível qualitativo extremamente atraente inclusive ao comprador estrangeiro; um centro de desenho industrial é, antes de tudo, uma vitrina da produção do país, altamente interessante e significativa para os importadores; o centro funciona como uma ponte entre o produtor e o desenhista, através de um arquivo no qual constem as capacidades de cada desenhista. É uma forma de se criar uma rede rica de ligações, que produziriam excelentes resultados. Além disso, um centro de desenho industrial aumentaria o poder de escolha do consumidor, que poderia passar a exigir melhor qualidade, melhor acabamento e um bom desenho dos produtos que desejasse.

O GLOBO — Esse desconhecimento da importância do design causa uma evidente preocupação aos alunos que estão no curso de desenho industrial. Que experiências tiveram no tratamento direto com as empresas brasileiras?

Ligia — Como quartanista de um estágio da cadeira de desenho industrial fui a várias firmas de plástico — material que me está interessando no momento. Eram firmas grandes, contudo notei a inexistência de departamentos de projetos, observando que ninguém cuidava da parte de desenho industrial. Todo mundo compra moldes prontos. Através da cópiação, reproduzem exatamente o que vem dos Estados Unidos, Europa ou Japão. Essa indiferença em relação ao design causa problemas às próprias linhas de fabricação, pois já ocorreu coincidências lamentáveis, caso de

empresas que lançaram os mesmos produtos com as mesmas características numa mesma época.

Manuel — No meu caso, não senti muito. Criei uma firma para desenvolver meus próprios projetos. Foi a única maneira que tive para conseguir impor alguma coisa. Muitas lojas de arte, que importavam peças de várias partes do mundo, passaram a adquirir minha produção. Mas ainda assim tenho alguns problemas: como o desenho industrial ainda é desconhecido no Brasil, meu trabalho é confundido com artesanato.

O GLOBO — Como o desenhista industrial vê as definições que constam do anteprojeto do Código de Propriedade Industrial?

Lívio — É realmente lamentável que na redação do anteprojeto do novo CPI apareça a definição do desenho industrial com uma conotação de que essa atividade seria de ornamentação sobreposta, de um simples decorativismo, como se tudo se limitasse à pintura, desenhos e molduras de efeito sobre um produto qualquer. Este é o significado que está sendo dado à expressão "desenho industrial" dentro do próprio Código de Propriedade Industrial. Ora, o código é peça-mestra que regula as modalidades de registros de patentes e modelos industriais: assim, é profundamente lamentável que contenha um erro redacional desse tipo, que torna a figura do design uma forma obsoleta e arcaica.

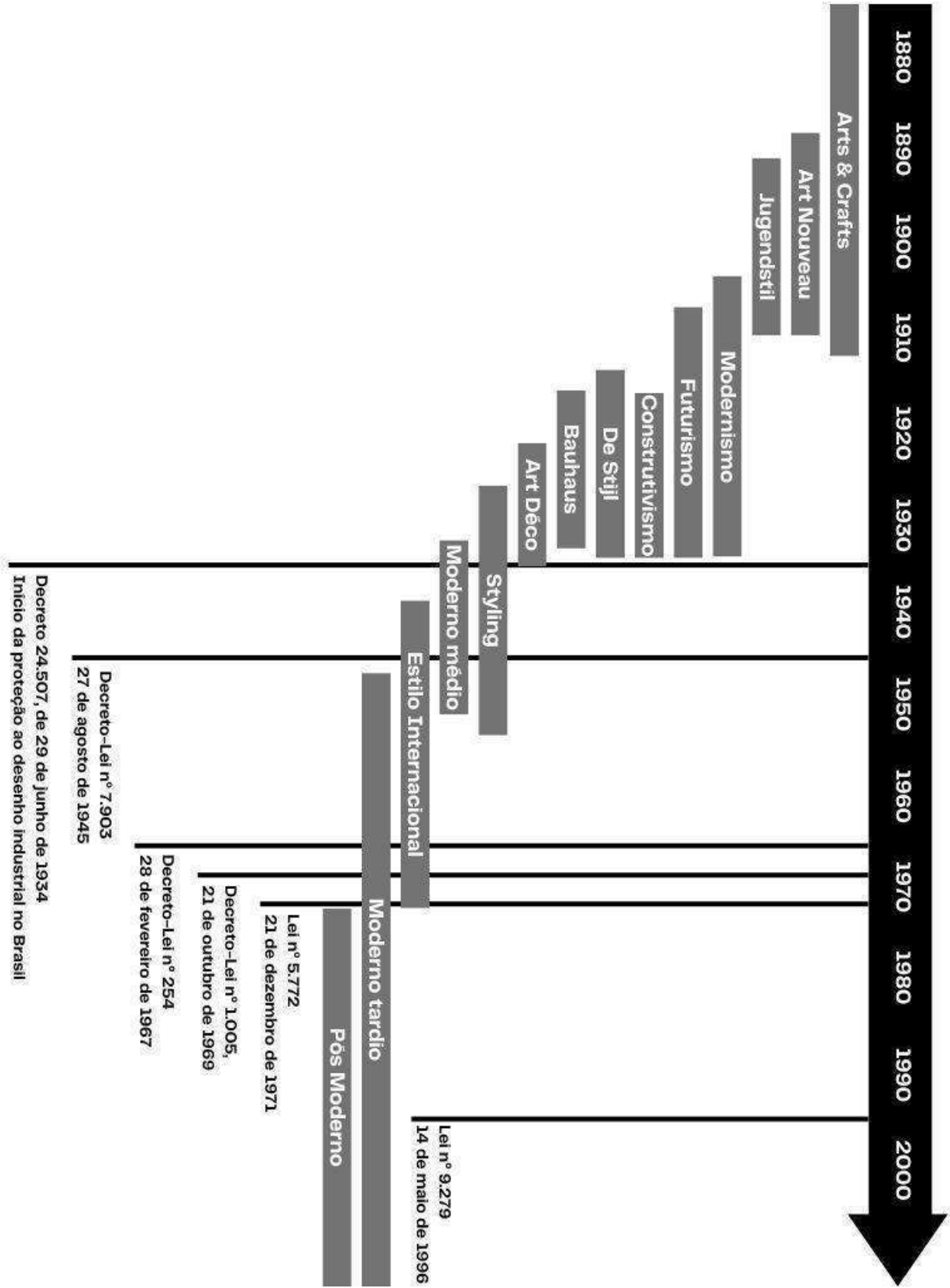
Ligia — A meu ver, uma definição infeliz. O desenho industrial, segundo o código, é a gente ficar desenhando flor em prato. Eles tomaram a coisa como ornamentação de objetos já existentes, quando o desenho industrial é tudo o que vai ser criado em matéria de formas para que o produto possa ser programado em série.

O GLOBO — Quais as limitações que essa definição do CPI provoca?

Ligia — Da forma pela qual o assunto foi colocado, qualquer desenhista, decorador ou mesmo o pessoal que faz comunicação visual pode exercer atividade em design. Se o negócio é ornamentação de produtos existentes, não há necessidade de se procurar aperfeiçoamento em curso tão exigente.

Lívio — Essa definição mostra uma visão distorcida do desenhista industrial. Um desenhista industrial não anda por aí fazendo decorações sobrepostas. Não é para isso que o curso de desenho industrial tem quatro anos de duração. É evidente que a atividade é muito mais ampla, procurando tornar o produto uma unidade industrial, coerente com o ponto de vista de produção e consumo. O desenho industrial interfere na própria criação dos objetos, aproveitando know how e trabalhando em equipe. Não é que esteja disposto a assumir o ônus de ser o inventor e o tecnólogo ao mesmo tempo, mas sim de resolver todos os aspectos práticos da mercadoria.

APÊNDICE A - Linha do tempo dos movimentos artísticos



APÊNDICE B - Definição legal de desenho industrial em legislações internacionais, acompanhadas de suas respectivas proibições quanto ao registro da forma ditada por considerações técnicas ou funcionais (quando houver)

Fonte: WipoLex (<https://www.wipo.int/wipolex/en/legislation/>)

África do Sul	Lei de Desenhos, 1993 (Lei n.º 195 de 1993, alterada até à Lei n.º 38 de 1997)	Desenho significa um desenho estético ou um desenho funcional. Desenho estético significa qualquer desenho aplicado a qualquer artigo, seja para o padrão ou o formato ou a configuração ou a ornamentação do mesmo, ou para quaisquer dois ou mais desses propósitos, e por quaisquer meios que seja aplicado, tendo características que atraem e são julgadas somente visualmente, independentemente da qualidade estética do mesmo. Desenho funcional significa qualquer desenho aplicado a qualquer artigo, seja para o padrão ou o formato ou a configuração do mesmo, ou para quaisquer dois ou mais desses propósitos, e por quaisquer meios que seja aplicado, tendo características que são necessárias pela função que o artigo ao qual o desenho é aplicado deve desempenhar. Nenhuma característica de um artigo, na medida em que seja necessária unicamente para a função que o artigo se destina a desempenhar, concederá ao proprietário registrado de um desenho estético quaisquer direitos nos termos desta Lei em relação a tal característica.
Albania	Lei n.º 9.947 de 07.07.2008 sobre Propriedade Industrial, alterada até à Lei n.º 96/2021 de 07.07.2021	Para efeitos da presente Lei, Desenho Industrial significa as características da forma externa de um produto, em geral, o aspecto ornamental ou estético de um produto, no seu todo ou nas suas partes, que lhe confere um aspecto distintivo e que não está excluído da proteção. O direito a um desenho não será adquirido se as características da aparência externa de um produto forem ditadas unicamente por seu funcionamento técnico.
Alemanha	Lei sobre a Proteção Legal de Desenhos, Lei de Desenhos, alterada até a Lei de 10 de agosto de 2021	Desenho significa a aparência bidimensional ou tridimensional do todo ou de parte de um produto resultante das características, em particular, das linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais do próprio produto ou da sua ornamentação. Estão excluídas da proteção de desenhos as características da aparência dos produtos que são ditadas unicamente por sua função técnica.
Algeria	Portaria n.º 66-86 de 7 de Muharram de 1386 correspondente a 28 de abril de 1966, sobre Desenhos Industriais	Consideram-se desenhos todos os conjuntos de linhas ou cores destinados a dar um aspecto especial a qualquer objeto industrial ou artesanal, e modelos todas as formas plásticas associadas ou não a cores e todos os objetos industriais que possam servir de tipo para a fabricação de outras unidades e que se distingam de modelos semelhantes pela sua configuração.
Angola	Lei n.º 3/92, de 28 de Fevereiro, sobre a Propriedade Industrial	Qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, que possa ser usada como um tipo na fabricação de um produto industrial ou artesanal, será considerada um desenho industrial. Qualquer novo arranjo ou conjunto de linhas ou cores que possa ser aplicado, para uma finalidade industrial ou comercial, na ornamentação de um produto por qualquer

		processo manual, mecânico ou químico, seja simples ou combinado, será considerado um desenho industrial.
Antígua e Barbuda	Lei de Desenhos Industriais de 2003 (Lei n.º 19 de 2003)	Para efeitos da presente Lei, considera-se desenho industrial qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, desde que tal composição ou forma confira um aspecto especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir de padrão para um produto industrial ou artesanal. A proteção ao abrigo desta Lei não se estende a nada num desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico e na medida em que não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
Arábia Saudita	Lei sobre Patentes, Projetos de Layout de Circuitos Integrados, Variedades Vegetais e Desenhos Industriais (emitida pelo Decreto Real n.º M/27 de 29 Jumada al-awwal 1425H (17 de julho de 2004) e alterada pela Decisão do Conselho de Ministros n.º 536 de 19 Shawwel 1439 (3 de julho de 2018))	Desenho industrial significa uma composição de linhas ou cores bidimensionais, ou qualquer forma tridimensional que dá a um produto industrial, ou a um produto de artesanato tradicional, uma aparência especial , desde que não seja apenas para uma finalidade funcional ou técnica , incluindo desenhos têxteis.
Argentina	Decreto-Lei n.º 6.673, de 16 de agosto de 1963, sobre Desenhos Industriais (conforme alterado até o Decreto n.º 27/2018, de 11 de janeiro de 2018)	Para efeitos do presente Decreto, considera-se desenho ou modelo industrial a forma incorporada e/ou o aspecto aplicado a um produto industrial ou artesanal que lhe confira caráter ornamental. Não podem usufruir dos benefícios concedidos por este Decreto-Lei, os desenhos ou modelos industriais cujos elementos sejam impostos pela função técnica que o produto deve desempenhar.
Arménia	Lei de Desenho Industrial, Lei n.º HO-109-N	Para efeitos da presente Lei, entende-se por desenho industrial o aspecto exterior de uma coisa ou de uma parte dela, que resulta dos seus elementos característicos, nomeadamente dos seus contornos, cores, formas, estrutura, bem como dos seus materiais e (ou) da sua ornamentação. Um desenho industrial não será protegido se for caracterizado apenas por uma função técnica.
Austrália	Lei de Desenhos de 2003 (consolidada em 27 de fevereiro de 2020)	Desenho, em relação a um produto, significa a aparência geral do produto resultante de uma ou mais características visuais do produto. Nesta Lei, característica visual, em relação a um produto, inclui a forma, configuração, padrão e ornamentação do produto. Uma característica visual pode, mas não necessariamente, servir a um propósito funcional.
Áustria	Lei de Proteção de	Para os fins desta Lei Federal, um desenho é a aparência de um

	Desenhos de 1990, Lei de Desenhos, alterada até a Lei Federal publicada no Diário Oficial Federal BGBl. I nº 51/2023	produto completo ou de uma parte do mesmo, resultante, nomeadamente, das características das linhas, contornos, cores, forma, textura da superfície e/ou materiais do próprio produto e/ou da sua decoreação . O direito a um desenho ou modelo não existe em relação às características da aparência de um produto que são determinadas exclusivamente pela sua função técnica.
Azerbaijão	Lei n.º 312-IQ, de 25 de julho de 1997, sobre Patentes, alterada até a Lei nº 1142-VIQD de 23 de abril de 2024	Um desenho industrial engloba soluções artísticas e construtivas que determinam a aparência de um produto. Um desenho industrial pode consistir em uma imagem ou um modelo, ou uma combinação destes. Não são considerados desenhos industriais soluções que determinam apenas a função técnica do produto.
Bahrein	Lei n.º 6 de 2006 sobre Desenhos e Modelos Industriais	Qualquer arranjo de linhas e cores e qualquer forma tridimensional colorida ou não colorida será considerada um desenho ou modelo industrial. Não serão registrados como desenho ou modelo industrial, o desenho ou modelo industrial que exija, em geral , considerações técnicas ou profissionais do produto.
Barbados	Lei de Desenhos Industriais, Capítulo 309A (Lei 1981-57, alterada até a Lei 2006-2)	Um desenho industrial é (a) qualquer composição de linhas ou cores; ou (b) qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, que dá uma aparência especial a um produto da indústria ou artesanato e serve como um padrão para um produto da indústria ou artesanato.
Belize	Lei de Desenhos Industriais (Capítulo 254, Lei nº 13 de 2000, Edição Revisada 2020)	Desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, ou qualquer material, associado ou não a linhas ou cores, que dê uma aparência especial a um produto da indústria ou do artesanato e possa servir de padrão para um produto da indústria ou do artesanato e agrade e seja julgado visualmente; desde que não consista em nada que sirva para obter um resultado técnico e não deixe liberdade no que diz respeito a características arbitrárias da aparência.
Bielorrússia	Lei da República da Bielorrússia nº 160-Z de 16 de dezembro de 2002, sobre patentes de invenções, modelos de utilidade e desenhos industriais (alterada até a Lei nº 243-Z de 9 de janeiro de 2023)	A presente Lei reconhece o desenho industrial, ao qual é concedida proteção jurídica, como solução artística ou de desenho artístico de produto que determina a sua aparência e satisfaz as seguintes condições de patenteabilidade: novidade e originalidade. Neste caso, entende-se por produto um item de produção industrial ou artesanal. A proteção legal não será concedida a soluções determinadas unicamente pela função técnica do produto.
Bósnia e Herzegovina	Lei sobre Desenhos Industriais	Para os efeitos desta Lei, as expressões abaixo indicadas terão os seguintes significados: a) desenho industrial é o direito exclusivo à aparência de um produto; b) aparência de um produto é a impressão visual global de um produto produzida no consumidor ou usuário informado; c) desenho é a aparência tridimensional ou bidimensional do produto inteiro ou de parte dele, determinada por suas características visuais, em especial, as linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais de que o produto é feito ou com que é ornamentado , bem como a combinação destes.

		Um desenho industrial não protegerá um desenho que seja ditado unicamente pela função técnica de um produto.
Botsuana	Lei da Propriedade Industrial, Lei nº 8 de 2010	Desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, que confere uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal. Um desenho não será registrado se consistir inteiramente de características ditadas unicamente por considerações funcionais ou técnicas; no entanto, o grau de liberdade do <i>designer</i> no desenvolvimento de seu desenho deverá ser levado em consideração.
Brasil	Lei nº 9.279 de 14 de maio de 1996 (Lei da Propriedade Industrial, conforme alterada até a Lei nº 14.200 de 2 de setembro de 2021)	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. Não é registrável como desenho industrial a forma necessária comum ou vulgar do objeto ou, ainda, aquela determinada essencialmente por considerações técnicas ou funcionais.
Brunei Darussalam	Ordem de Emergência (Desenhos Industriais), 1999	Desenho industrial significa as características de forma, configuração, padrão ou ornamento aplicados a um artigo por qualquer processo industrial, sendo características que no artigo acabado atraem e são julgadas visualmente, mas não inclui características de forma ou configuração de um artigo que são ditadas unicamente pela função que o artigo deve desempenhar.
Bulgária	Lei sobre Desenhos Industriais (SG n.º 81/1999, conforme alterada até 27 de outubro de 2020)	No sentido desta Lei, o desenho industrial, doravante denominado desenho, será a aparência externa visível de um produto ou parte dele, determinada pelas peculiaridades da forma, das linhas, da representação, dos ornamentos, da mistura de cores ou de uma combinação destes. Não serão registrados o desenho ou modelo cujas peculiaridades se fundamentem apenas na função técnica do produto.
Burundi	Lei n.º 1/13, de 28 de julho de 2009, sobre Propriedade Industrial	Desenho industrial é qualquer combinação de linhas ou cores ou qualquer forma plástica, associada ou não a linhas ou cores, desde que essa combinação ou essa forma dê uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir de tipo para a fabricação de um produto industrial ou artesanal, e que atraia o olhar e seja julgada visualmente.
Butão	Lei de Propriedade Industrial do Reino do Butão, 2001	Para os fins desta Lei, qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, ou qualquer material, associado ou não a linhas ou cores, é considerado um desenho industrial, desde que tal composição, forma ou material dê uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir de padrão para um produto industrial ou artesanal, e agrade e seja julgado pelo olhar. A proteção sob esta Lei não se estende a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico e na medida em que não deixe liberdade quanto a características

		arbitrárias de aparência.
Cabo Verde	Código da Propriedade Industrial (aprovado pelo Decreto Legislativo n.º 4/2007, de 20 de agosto, 2007)	O desenho ou modelo designa o ornamento ou aspecto estético de um artigo, incluindo a aparência da totalidade, ou de parte, de um produto resultante das características de, nomeadamente, linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais do próprio produto e da sua ornamentação. Não são protegidas pelo registro as características da aparência de um produto determinadas, exclusivamente, pela sua função técnica.
Camboja	Lei de Patentes, Certificados de Modelo de Utilidade e Desenhos Industriais	Para os efeitos desta Lei, considera-se desenho industrial qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, ou qualquer material, associado ou não a linhas ou cores, desde que tal composição, forma ou material dê aparência especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir de padrão para um produto industrial ou artesanal, e seja atraente e apreciado visualmente. A proteção sob esta Lei não se estende a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico e na medida em que não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
Canadá	Lei de Desenho Industrial (R.S.C., 1985, c. I-9), alterada até 5 de novembro de 2018	Desenho ou desenho industrial significa as características de forma, configuração, padrão ou ornamento e qualquer combinação dessas características que, em um artigo acabado, atraem e são julgadas somente visualmente. Um desenho é registrável se o desenho não consistir apenas em características que sejam ditadas unicamente por uma função utilitária do produto acabado.
Cazaquistão	Lei n.º 427-I, de 16 de julho de 1999, sobre Patentes, alterada até a Lei n.º 128-VII de 20 de junho de 2022	O desenho industrial deve incluir uma solução de desenho artístico de produto da indústria ou indústria caseira, determinando a aparência do produto. Não serão reconhecidas como desenhos industriais patenteáveis as soluções que sejam determinadas exclusivamente pela função técnica de um artigo.
Chile	Lei n.º 19.039, de 6 de março de 2006, sobre Propriedade Industrial (Lei Consolidada aprovada pelo Decreto-Lei n.º 4, de 30 de junho de 2022, incorporando alterações até a Lei n.º 21.355, de 5 de julho de 2021)	O termo modelo industrial compreende toda forma tridimensional, associada ou não a cores, e todo artigo industrial ou artesanal que sirva de padrão para a fabricação de outros conjuntos e que se distinga dos seus semelhantes, seja pela forma, pela configuração geométrica, pela ornamentação ou pela combinação destas, desde que estas características lhe confirmem um aspecto especial, perceptível visualmente, de modo que lhe resulte uma nova fisionomia. O termo desenho industrial se refere a qualquer arranjo, conjunto ou combinação de figuras, linhas ou cores que são desenvolvidas em um plano, para incorporação em um produto industrial para fins ornamentais e que dão a esse produto uma nova aparência. Aqueles desenhos ou modelos cuja aparência é ditada inteiramente por considerações técnicas ou funcionais, sem qualquer contribuição arbitrária do <i>designer</i>, não podem ser registrados como desenhos ou modelos industriais.

China	Lei de Patentes da República Popular da China (alterada até 17 de outubro de 2020)	Desenho industrial significa, no que diz respeito a um produto global ou parcial, qualquer novo desenho da forma, do padrão ou da sua combinação, ou da combinação da cor com a forma ou o padrão, que seja rico em apelo estético e adequado para aplicação industrial.
Chipre	Lei de Proteção de Desenhos Industriais de 2002, Lei n.º 4(I)/2002, alterada até à Lei n.º 119(I)/2006	Desenho ou modelo significa a aparência de todo ou parte de um produto, que resulta das suas características, e em particular das linhas, contorno, cores, forma, textura e/ou os materiais do próprio produto e/ou a decoração que ele ostenta. O registro de um desenho ou modelo não confere direitos sobre as características de aparência do produto que são ditadas exclusivamente por sua função técnica.
Comores	Lei de 14 de julho de 1909, sobre desenhos e modelos (conforme alterada pelo Decreto de 12 de fevereiro de 1913)	Esta Lei se aplica a qualquer novo desenho, qualquer nova forma plástica, qualquer objeto industrial que se diferencie de seus similares, seja por uma configuração distinta e reconhecível que lhe confere um caráter de novidade, seja por um ou mais efeitos externos que lhe conferem uma aparência única e nova.
Comunidade Andina	Decisão n.º 486 que institui o Regime Comum da Propriedade Industrial	A aparência particular de um produto resultante de qualquer arranjo de linhas ou combinação de cores ou qualquer forma externa bidimensional ou tridimensional, linha, contorno, configuração, textura ou material que não altere a finalidade ou uso pretendido do referido produto será considerado um desenho industrial. Não serão passíveis de registro os desenhos industriais cuja aparência seja inteiramente ditada por considerações de caráter técnico ou pelo desempenho de uma função técnica, sem que isso implique qualquer intervenção arbitrária do criador.
Costa Rica	Lei n.º 6.867, de 25 de abril de 1983, sobre Patentes, Desenhos Industriais e Modelos de Utilidade (conforme alterada até a Lei n.º 8.686, de 21 de novembro de 2008)	Para os efeitos desta Lei, considera-se desenho industrial qualquer combinação de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, desde que tal combinação ou forma confira aspecto especial a produto industrial ou artesanal e possa servir de modelo para sua fabricação. A proteção conferida por esta Lei não abrange os elementos ou características do desenho ou modelo industrial que sirvam unicamente para obter um efeito técnico ou funcional.
Croácia	Lei de Desenho Industrial, NN 173/2003-2498, alterado até NN 46/2018-864	Desenho industrial significa a aparência do todo ou de parte de um produto resultante de suas características, em particular, as linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais do próprio produto e/ou sua ornamentação . Um desenho industrial não subsistirá em relação às características de aparência de um produto que sejam ditadas unicamente por sua função técnica.
Cuba	Decreto-Lei n.º 290, sobre Invenções e Desenhos Industriais	Desenho industrial é todo elemento ou combinação de elementos planos, de natureza estética ou ornamental , seja em forma, cor, desenho, textura, com ou sem relevo, ou suas combinações, que, incorporado a um produto industrial ou artesanal, lhe confere um aspecto especial que o distingue de seus similares e pode servir de protótipo para sua produção industrial ou artesanal. Modelo

		industrial é todo produto industrial ou artesanal volumétrico, ou suas partes, cuja forma, configuração, textura, material ou combinações destes lhe conferem aspecto ornamental ou estético especial, que o diferencia de seus similares e pode servir de protótipo industrial ou artesanal. O registro de um desenho ou modelo não é permitido se incluir elementos ou características que foram concebidos exclusivamente para obter um efeito técnico ou para desempenhar uma função técnica.
Dinamarca	Lei de Desenhos Consolidada, Lei Consolidada nº 89 de 29 de janeiro de 2019	Para efeitos da presente Lei, desenho significa a aparência de um produto ou parte de um produto resultante das características do próprio produto ou da sua ornamentação, em especial no que diz respeito a linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais. Um direito de desenho não pode ser obtido com relação às características da aparência de um produto que são ditadas exclusivamente pela função técnica do produto.
Djibuti	Lei n.º 50/AN/09/6. ^a L, de 19 de julho de 2009, sobre a Proteção da Propriedade Industrial	Para os efeitos desta Lei, considera-se desenho industrial qualquer combinação de linhas ou cores e qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, desde que tal combinação ou forma confira aspecto especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir de modelo para fabricação de um produto industrial ou artesanal. Não se beneficiarão da proteção prevista nesta Lei os desenhos que apresentem exclusivamente as características impostas por sua função técnica.
Dominica	Lei de Desenhos Industriais de 1998 (Lei n.º 2 de 1998)	Desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, ou qualquer material, associado ou não a linhas ou cores, que dê uma aparência especial a um produto da indústria ou do artesanato e possa servir de padrão para um produto da indústria ou do artesanato e que agrade e seja julgado visualmente, desde que não consista em nada que sirva para obter um resultado técnico e não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
Egito	Lei n.º 82 de 2002 sobre a Proteção dos Direitos de Propriedade Intelectual, alterada até a Lei nº 178 de 2020	Um desenho industrial é qualquer composição de linhas ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a cores, desde que tal composição ou forma dê uma aparência especial de novidade e seja aplicável industrialmente. Não serão registrados os desenhos industriais cuja forma seja devida basicamente a exigências técnicas ou funcionais do produto.
El Salvador	Lei de Propriedade Intelectual, aprovado pelo Decreto nº 66	Desenho industrial é qualquer forma bidimensional ou tridimensional que, quando incorporada a um produto utilitário, lhe confere uma aparência especial e que é adequada para servir de tipo ou modelo para sua fabricação. Os desenhos industriais incluem: a) Desenhos industriais, ou seja, qualquer combinação de figuras, linhas ou cores incorporada a um produto industrial, incluindo desenhos tecnológicos ou artesanais, para fins ornamentais e conferindo-lhe uma aparência distintiva e particular; b) Modelos industriais, constituídos por qualquer forma tridimensional que sirva de tipo ou padrão para a

		fabricação de um produto industrial ou artesanal, conferindo-lhe uma aparência especial , desde que não implique efeitos técnicos; c) Interfaces gráficas de usuário, que permitem aos usuários interagir com dispositivos eletrônicos por meio de dispositivos digitais.
Emirados Árabes Unidos	Lei Federal nº 11 de 2021 sobre a Regulamentação e Proteção dos Direitos de Propriedade Industrial	Desenho industrial é qualquer criação ornamental ou decorativa , bidimensional ou tridimensional, que produza um desenho específico e que possa ser utilizada como um produto industrial ou artesanal.
Equador	Decisão n.º 486 da Comissão do Acordo de Cartagena que Estabelece o Regime Comum da Propriedade Industrial	Será considerado desenho industrial a aparência particular de um produto resultante de qualquer combinação de linhas ou cores, ou de qualquer forma externa bidimensional ou tridimensional, linha, contorno, configuração, textura ou material, sem que altere o destino ou a finalidade do referido produto. Não serão registrados os desenhos industriais cuja aparência seja ditada exclusivamente por considerações técnicas ou pelo desempenho de uma função técnica, que não incorporem nenhuma contribuição arbitrária do <i>designer</i> .
Eslováquia	Lei n.º 444/2002 Coll. sobre Desenhos, alterada até a Lei n.º 291/2018 Coll.	Desenho é a disposição exterior de um produto ou de parte dele, constituída por elementos, nomeadamente linhas, contornos, cores, forma, estrutura ou material do próprio produto ou da sua decoração . No exame das condições de registro de um desenho ou modelo, não serão tidas em conta as características que sejam determinadas exclusivamente pela função técnica do produto.
Espanha	Lei n.º 20/2003, de 7 de julho, sobre a proteção jurídica dos desenhos industriais (conforme alterada até à Lei n.º 6/2018, de 3 de julho)	Desenho é a aparência de todo ou parte de um produto, que é derivada das características, em particular, das linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais do próprio produto ou de sua ornamentação . O registro do desenho não confere nenhum direito às características de aparência do produto que são ditadas exclusivamente por sua função técnica.
Estados Unidos da América	Código dos Estados Unidos, Título 35 - Patentes (35 U.S.C., alterado até a Lei Pública nº 117-328)	Quem inventar qualquer desenho novo, original e ornamental para um artigo de manufatura poderá obter uma patente para tal, sujeito às condições e requisitos deste título.
Estônia	Lei de Proteção de Desenho Industrial (texto consolidado de 1º de abril de 2019)	Um desenho industrial é o desenho bidimensional ou tridimensional de um produto. Para os fins desta Lei, um desenho industrial significa o conjunto de características de um produto que, separadamente ou em combinação, constituem a forma, configuração, ornamentação , cores, textura e material do produto. Não é concedida proteção legal a um desenho industrial que derive unicamente da função técnica do produto, a menos que o desenho industrial permita a montagem ou conexão específica de produtos dentro de um sistema modular ou de partes de produtos.

Etiópia	Proclamação n.º 123/1995 sobre invenções, invenções menores e desenhos industriais	Desenho Industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, desde que tal composição ou forma dê uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir como um padrão para um produto industrial ou artesanal. A proteção não se estenderá a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico.
Fiji	Lei de Desenhos de 2021 (Lei nº 38 de 2021)	Desenho significa as características de forma, configuração, padrão ou ornamento aplicadas a um artigo por qualquer processo ou meio industrial, sendo características que no artigo acabado dão ao artigo sua aparência geral, mas não incluem um método ou princípio de construção ou características de forma ou configuração que são ditadas unicamente pela função que o artigo a ser feito naquela forma ou configuração tem que desempenhar.
Filipinas	Código de Propriedade Intelectual das Filipinas, Lei da República nº 8293 (edição de 2015)	Um Desenho Industrial é qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, à qual tal composição ou forma confere uma aparência especial e pode servir de padrão para um produto industrial ou artesanal. Não serão protegidos os desenhos industriais ditados essencialmente por considerações técnicas ou funcionais para obter um resultado técnico.
Finlândia	Lei de Desenhos Registrados, Lei n.º 221/1971, alterada até à Lei n.º 551/2019	Desenho significa a aparência de um produto ou parte de um produto, que é determinada pelos detalhes encontrados no próprio produto ou em sua ornamentação, como linhas, contornos, cores, formas, estruturas de superfície ou materiais. Direitos de desenho não podem ser concedidos para detalhes na aparência de um produto que sejam determinados exclusivamente pela função técnica do produto.
França	Código de Propriedade Intelectual, versão consolidada em 17 de fevereiro de 2024	A aparência de um produto, ou parte de um produto, caracterizada em particular por suas linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais, pode ser protegida como um desenho industrial. Essas características podem ser do próprio produto ou de sua ornamentação. A aparência cujas características são impostas exclusivamente pela função técnica do produto não é elegível para proteção.
Gana	Lei de Desenhos Industriais de 2003, Lei 660	Definição de Desenho Industrial para efeitos desta Lei: (a) uma composição de linhas ou cores, qualquer forma tridimensional ou qualquer material, associado ou não a linhas ou cores; (b) um desenho têxtil, é um desenho industrial em que a composição, forma ou material confere uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e pode servir de padrão para um produto industrial ou artesanal. A proteção sob esta Lei não é aplicável a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico na medida em que não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.

Geórgia	Lei n.º 3.030, de 4 de maio de 2010, sobre Desenho, conforme alterada até a Lei n.º 1.920, de 23 de dezembro de 2017	Um desenho é a aparência de todo o produto ou de parte dele, resultante das características do produto propriamente dito, incluindo linhas, contornos, cores, formato, textura e/ou material ou decoração do produto. A proteção não se estenderá às características de um desenho que sejam determinadas unicamente pela sua função técnica.
Guatemala	Decreto n.º 57-2000, Lei da Propriedade Industrial	Desenho industrial inclui desenhos e modelos industriais. O primeiro deve ser entendido como qualquer combinação de figuras, linhas ou cores, que se incorporam a um produto industrial ou artesanal, com fins ornamentais e que lhe conferem um aspecto particular e único; e o segundo como qualquer forma tridimensional, que serve como tipo ou padrão para a fabricação de um produto industrial, que lhe confere uma aparência especial e que não tem finalidades técnicas funcionais. A proteção de um desenho industrial não incluirá aqueles elementos ou características do mesmo que sejam inteiramente determinados pelo desempenho de uma função técnica e que não incorporem nenhuma contribuição nova do <i>designer</i>.
Guiana	Lei de Patentes e Desenhos, Capítulo 90:03, Lei n.º 9 de 1937, alterada até a Lei n.º 13 de 1992	Desenho significa apenas as características de configuração de forma, padrão ou ornamento aplicados a qualquer artigo por qualquer processo ou meio industrial, seja manual, mecânico ou químico, separado ou combinado, que no artigo acabado atraem e são julgados apenas visualmente; mas não inclui nenhum modo ou princípio de construção, ou qualquer coisa que seja em substância um mero dispositivo mecânico.
Honduras	Lei da Propriedade Industrial (aprovada pelo Decreto n.º 12-99-E e alterada pelo Decreto n.º 16-2006)	Será considerado desenho industrial qualquer forma bidimensional ou tridimensional que, incorporada a um produto utilitário, lhe confira uma aparência especial e seja adequada para servir de espécie de modelo para sua fabricação. Os desenhos industriais incluem: 1. Desenhos industriais, que são qualquer combinação de figuras, linhas ou cores que são incorporadas a um produto industrial para fins ornamentais e que lhe conferem uma aparência única e distintiva; e, 2. Modelos industriais, constituídos por qualquer forma bidimensional ou tridimensional que sirva de tipo ou padrão para a fabricação de um produto industrial, que lhe confira uma aparência especial, desde que não implique efeitos técnicos e que não tenha sido ditada unicamente por considerações ou exigências técnicas. Um desenho industrial cuja aparência seja ditada inteiramente por considerações técnicas ou pelo desempenho de uma função técnica, que não incorpore nenhuma contribuição arbitrária do <i>designer</i>, não será registrado.
Hong Kong	Portaria de Desenhos Registrados, Capítulo 522, alterado até a Portaria n.º 30 de 2023	Desenho significa as características de forma, configuração, padrão ou ornamento aplicadas a um artigo por qualquer processo industrial, sendo características que no artigo acabado atraem e são julgadas visualmente, mas não inclui características de forma ou configuração de um artigo que são ditadas unicamente pela função que o artigo deve desempenhar.
Hungria	Lei n.º XLVIII de 2001 sobre a proteção jurídica de desenhos,	Um desenho é a aparência de todo ou parte de um produto resultante das características externas do próprio produto ou da sua decoração, em particular o desenho, os contornos, as cores, a

	texto consolidado de 1º de setembro de 2024	forma, a superfície ou as características dos materiais utilizados. Uma característica externa que seja consequência unicamente da finalidade técnica do produto não pode ser protegida pelo desenho.
Iémen	Lei n.º 28 de 2010 sobre Desenhos Industriais	O desenho industrial é a aparência externa estética e decorativa de um produto. Pode incluir linhas ou cores, ou uma forma tridimensional, colorida ou não, que pode ser usada em produção industrializada ou artesanal, incluindo <i>design</i> têxtil. Esta composição ou forma deve ser tal que confira uma aparência específica ao produto industrial ou artesanal. Um desenho industrial pode ser registrado se não tiver sido ditado principalmente por considerações funcionais ou técnicas de um produto.
Ilhas Cook	Lei de Desenhos de 1953, Lei nº 65 de 1953	Desenho significa as características de forma, configuração, padrão ou ornamento aplicados a um artigo por qualquer processo ou meio industrial, sendo características que no artigo acabado atraem e são julgadas exclusivamente visualmente; mas não inclui um método ou princípio de construção ou características de forma ou configuração que são ditadas apenas pela função que o artigo a ser feito nessa forma ou configuração tem que desempenhar.
Índia	Lei de Desenhos, 2000 (Lei n.º 16 de 2000)	Desenho significa apenas as características de forma, configuração, padrão, ornamento ou composição de linhas ou cores aplicadas a qualquer artigo, seja em duas ou três dimensões ou em ambas as formas, por qualquer processo ou meio industrial, seja manual, mecânico ou químico, separado ou combinado, que no artigo acabado atraem e são julgados apenas visualmente; mas não inclui nenhum modo ou princípio de construção ou qualquer coisa que seja em substância um mero dispositivo mecânico.
Indonésia	Lei n.º 31 de 2000 sobre Desenhos Industriais	Desenho Industrial significa uma criação na forma, configuração ou composição de linhas ou cores, ou linhas e cores, ou a combinação delas em uma forma tridimensional ou bidimensional, que dá impressão estética e pode ser realizada em um padrão tridimensional ou bidimensional e usada para produzir um produto, bens ou uma mercadoria industrial e um artesanato prático.
Irã (República Islâmica do)	Lei de Patentes, Desenhos Industriais e Registro de Marcas de 2008	Para os propósitos desta Lei, qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, é considerada um Desenho Industrial, desde que tal composição ou forma dê uma aparência especial a um produto da indústria ou artesanato. Em um Desenho Industrial, a proteção sob esta Lei não se estende somente à obtenção de um resultado técnico sem incorporar mudanças na aparência.
Irlanda	Lei de Desenhos Industriais de 2001 (Lei nº 39 de 2001)	Desenho significa a aparência da totalidade ou de parte de um produto resultante das características, em particular, das linhas, contornos, cor, forma, textura ou materiais do próprio produto ou da sua ornamentação . As características de aparência de um produto que são ditadas

		unicamente por sua função técnica não serão registráveis sob esta Lei.
Islândia	Lei de Proteção de Desenho, Lei n.º 46/2001	Desenho significa a aparência de um produto ou parte de um produto que é determinada por seus elementos individuais ou decoração, em particular linhas, contornos, cores, forma, tipo e/ou material. Os direitos de desenho não cobrem os aspectos da aparência de um produto que dependem exclusivamente da funcionalidade técnica do produto.
Israel	Lei de Desenhos, 5777-2017	Desenho significa a aparência de um produto ou parte de um produto, composto de uma ou mais características visuais do produto ou de parte do produto, conforme o caso, incluindo contorno, cor, forma, decoração, textura ou o material do qual são feitos. Não são elegíveis para proteção como desenho registrado ou não registrado, a aparência de um produto, ou parte de um produto, ditada unicamente pela função do produto.
Itália	Código da Propriedade Industrial (Decreto Legislativo n.º 30 de 10 de fevereiro de 2005, com as alterações introduzidas até à Lei n.º 102 de 24 de julho de 2023)	Pode ser objeto de registro como desenhos e modelos a aparência do produto inteiro ou de parte dele, resultante, em especial, das características das linhas, contornos, cores, forma, estrutura da superfície ou materiais do produto, o próprio produto ou sua decoração, desde que sejam novos e tenham caráter individual. As características da aparência do produto que são determinadas unicamente pela função técnica do próprio produto não podem ser registradas como desenhos ou modelos.
Jamaica	Lei de Patentes e Desenhos de 2020 (Lei nº 1 de 2020)	Desenho significa (a) qualquer composição de linhas ou cores; ou (b) qualquer forma tridimensional (associada ou não a linhas ou cores), que dá uma aparência especial ao produto da indústria ou artesanato e serve como um padrão para um produto da indústria ou artesanato. A proteção do desenho não é aplicável a nada em um desenho que sirva unicamente para obter um resultado técnico ou funcional, na medida em que não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
Japão	Lei de Desenho, Lei nº 125 de 1959, alterada até 1º de janeiro de 2024	Nesta Lei, desenho significa a forma, padrão, cor ou combinação destes de um artigo (incluindo uma parte de um artigo), a forma, etc. de um edifício (incluindo uma parte de um edifício), ou uma imagem (incluindo partes de uma imagem, limitadas àquelas usadas para a operação de um dispositivo ou aquelas exibidas como resultado de um dispositivo exercendo suas funções), que desperta o sentimento estético através do olhar. Não obstante, não podem ser registrados um desenho ou modelo que consista apenas numa forma essencial para garantir a funcionalidade de um artigo ou numa forma essencial para a utilização de um edifício, ou um desenho ou modelo que consista apenas numa indicação essencial para a utilização de uma imagem.
Jordânia	Lei n.º 14 de 2000	Desenho Industrial é qualquer composição ou arranjo de linhas,

	sobre Desenhos e Modelos Industriais	que dá ao produto aparência e apelo especial, seja pela indústria ou artesanato, incluindo desenhos têxteis. Modelo Industrial é uma forma tridimensional, seja associada a linhas ou cores ou não, que dá aparência especial, que pode ser usada para a indústria ou artesanato. Desenhos ou modelos industriais ditados por considerações técnicas ou funcionais não podem ser registrados. No entanto, o Registrador emitirá sua decisão a esse respeito mediante recomendação de uma comissão técnica, que será constituída para esse fim.
Lesoto	Ordem de Propriedade Industrial, 1989 (Ordem n.º 5 de 1989, alterada até à Lei n.º 4 de 1997)	Desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, em que tal composição ou forma confere uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e pode servir de padrão para um produto industrial ou artesanal, mas não inclui nada num desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico.
Letônia	Lei sobre Desenhos, alterado até 1º de julho de 2020	Desenho é a aparência externa de um produto ou parte dele, que resulta das características do produto ou da sua decoração (ornamento), em particular das características das linhas, forma, cores, estrutura da superfície ou materiais utilizados. Não é concedida proteção legal às características da aparência externa de um produto que dependem exclusivamente das funções técnicas do produto.
Libéria	Lei de Propriedade Intelectual da Libéria, 2016	Desenhos industriais significam um artigo útil que é ornamental (atraente) ou estético (visual/artístico). Pode consistir em características tridimensionais, como a forma ou a superfície do artigo, ou características bidimensionais, como padrões, linhas ou cor. O registro não será concedido a um desenho cujas características sejam ditadas unicamente por considerações técnicas ou funcionais.
Líbia	Lei n.º 8 de 1959 sobre Patentes e Desenhos e Modelos Industriais	Quanto à implementação desta Lei, qualquer arranjo de linhas e qualquer forma em cores ou sem cores, usado para produção industrial, seja manualmente ou por meios químicos, será considerado um desenho ou modelo industrial.
Liechtenstein	Lei de 11 de setembro de 2002 sobre Proteção de Desenhos	Para efeitos da presente Lei, desenho significa a aparência de um produto, no todo ou em parte, que resulta, em especial, das características das linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais do próprio produto e/ou da sua decoração. A proteção do desenho será excluída do registro se as características do desenho forem determinadas exclusivamente pela função técnica do produto.
Lituânia	Lei n.º IX-1181, de 7 de novembro de 2002, sobre Desenhos, versão consolidada de 1º de janeiro de 2022	Desenho significa a aparência de todo ou parte de um produto resultante das características, em particular, das linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais do próprio produto e/ou sua ornamentação. O registro de um desenho será declarado inválido se as

		características da aparência de um produto forem ditadas unicamente por sua função técnica.
Luxemburgo	Lei de 16 de maio de 2006, sobre a aprovação da Convenção do Benelux sobre Propriedade Intelectual (Marcas e Desenhos), assinada em Haia, em 25 de fevereiro de 2005	A aparência de um produto ou parte de um produto é considerada um desenho. A aparência de um produto é dada a ele, em particular, pelas características das linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais do próprio produto ou de sua ornamentação. Estão excluídas da proteção prevista neste título as características da aparência de um produto que sejam impostas exclusivamente por sua função técnica.
Macao	Decreto-Lei n.º 97/99/M, Regime Jurídico da Propriedade Industrial (Alterado pela Lei n.º 11/2001)	Só podem ser objeto de proteção ao abrigo do presente Diploma, mediante um título de registro de desenho ou modelo, as criações que se traduzem numa aparência da totalidade ou de parte de um produto devido a características tais como linhas, contornos, cores, forma, texturas e/ou materiais utilizados do próprio produto e ou da sua ornamentação. O registro não protege as características da aparência de um produto resultantes exclusivamente da sua função técnica.
Macedônia do Norte	Lei da Propriedade Industrial	Desenho será a aparência externa de um produto como um todo ou de sua parte, definida por suas designações, ou seja, linhas, contornos, cores, formas, textura e material com o qual o produto é feito ou decorado e/ou seus ornamentos. Um desenho não será protegido se for determinado exclusivamente pelas funções técnicas do produto.
Madagáscar	Portaria n.º 89-019 que estabelece o Regime de Proteção da Propriedade Industrial	Qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, será considerada um desenho industrial. Tal composição ou forma deverá ser necessária para dar uma aparência especial a um produto da indústria ou artesanato e ser capaz de servir como um padrão para um produto da indústria ou artesanato. Se os elementos que constituem a novidade do desenho forem indissociáveis daqueles que servem unicamente para obter um resultado técnico capaz de conduzir a uma invenção patenteável por si só, o desenho em causa não poderá gozar da proteção conferida por esta Portaria.
Malásia	Lei de Desenhos Industriais de 1996, Lei n.º 552, alterada até a Lei n.º A1449	Desenho industrial significa características de forma, configuração, padrão ou ornamento aplicadas a um artigo por qualquer processo ou meio industrial, sendo características que no artigo acabado atraem e são julgadas visualmente, mas não inclui características de forma ou configuração de um artigo que são ditadas unicamente pela função que o artigo tem que desempenhar.
Malawi	Lei de Desenhos Registrados (Capítulo 49:05)	Desenho significa as características de forma, configuração, padrão ou ornamento aplicadas a um artigo por qualquer processo ou meio industrial, sendo características que no artigo acabado atraem e são julgadas apenas visualmente, mas não inclui um método ou princípio de construção ou características de forma ou configuração que são ditadas apenas pela função que o artigo

		a ser feito nessa forma ou configuração tem que desempenhar.
Malta	Lei de Patentes e Desenhos [Cap. 417] (Lei XVII de 2000, alterada até 17 de outubro de 2023)	Desenho significa a aparência de todo ou parte de um produto resultante das características, em particular, das linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais do próprio produto e/ou da sua ornamentação. Um direito sobre um desenho registrado não subsistirá em características de aparência de um produto que sejam ditadas unicamente por sua função técnica.
Marrocos	Lei n.º 17-97 sobre a Proteção da Propriedade Industrial (promulgado por Dahir No. 1-00-91 de 9 Dhul- Qa'dah 1420 (15 de fevereiro de 2000), e alterado até a Lei No. 23-13)	Para efeitos desta Lei, considera-se desenho industrial qualquer conjunto de linhas ou cores e modelo industrial qualquer forma plástica, associada ou não a linhas ou cores, desde que esse conjunto ou forma confira aparência especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir de tipo para a fabricação de um produto industrial ou artesanal.
México	Lei Federal de Proteção à Propriedade Industrial	Os desenhos industriais incluem: I.- Desenhos industriais, que são qualquer combinação de figuras, linhas ou cores que se incorporam a um produto industrial ou artesanal com fins ornamentais e que lhe conferem um aspecto único e distintivo, e II.- Modelos industriais, constituídos por qualquer forma tridimensional que sirva de tipo ou padrão para a fabricação de um produto industrial ou artesanal, que lhe confira um aspecto especial, desde que não implique efeitos técnicos. A proteção concedida a um desenho industrial não incluirá elementos ou características que sejam ditados unicamente por considerações técnicas ou pelo desempenho de uma função técnica, e que não incorporem qualquer contribuição arbitrária do <i>designer</i>.
Mianmar	Lei de Desenho Industrial (Lei n.º 2, de 2019)	Desenho industrial significa a aparência do todo ou de parte de qualquer produto industrial ou artesanal resultante das características, em particular, das linhas, contornos, cores, formas, texturas ou materiais do próprio produto e/ou de sua ornamentação. Não será protegido o desenho industrial ditado essencialmente por considerações técnicas ou funcionais.
Moçambique	Código da Propriedade Industrial (aprovado pelo Decreto n.º 47/2015, de 31 de dezembro de 2015)	Desenho industrial é qualquer conjunto de linhas, cores ou forma em três dimensões, que dê um aspecto visual novo e original a um produto, ou parte do mesmo, e que possa servir de protótipo para a sua fabricação industrial ou artesanal.
Mônaco	Lei n.º 607, de 20 de junho de 1955, sobre Desenhos e Modelos (alterada até a Lei n.º 623, de 5 de novembro de 1956)	Esta Lei se aplica a qualquer novo desenho, qualquer nova forma plástica, qualquer objeto industrial que se diferencie de seus similares, seja por uma configuração distinta e reconhecível que lhe confere um caráter de novidade, seja por um ou mais efeitos externos que lhe conferem uma aparência única e nova.
Mongólia	Lei de Patentes	Desenho industrial significa as soluções artísticas de contornos,

		desenhos, formas, cores, texturas e ornamentos relacionados à aparência do produto. Se a solução de desenho industrial estiver relacionada ao propósito técnico ou básico do produto, não será patenteável como desenho industrial.
Montenegro	Lei sobre a Proteção Legal de Desenhos Industriais (Diário Oficial de Montenegro, n.º 80/2010, 27/2013, 42/2016 e 2/2017)	O desenho industrial é a aparência externa de um produto como um todo ou de uma parte de um produto resultante de suas características, em particular as linhas, contornos, cor, forma, textura e/ou o material do qual o produto é feito e decorado. Um desenho não pode proteger a aparência externa de um produto que é determinada unicamente pela função técnica do produto.
Namíbia	Lei da Propriedade Industrial de 2012 (Lei n.º 1 de 2012) (Alterada pela Lei n.º 8 de 2016)	Desenho significa qualquer característica ou combinação de características de forma, formato ou configuração, ou qualquer característica ou combinação de características de padrão ou ornamentação, incluindo qualquer composição de linhas ou cores, aplicada a um artigo para dar-lhe uma aparência com tais características discerníveis a olho nu, mas não inclui qualquer característica que sirva unicamente para obter um resultado funcional ou técnico. Nenhuma característica de um artigo, na medida em que seja necessária unicamente pela função que o artigo se destina a desempenhar, ou nenhum método ou princípio de construção pode conceder ao proprietário registrado do desenho quaisquer direitos sob o registro.
Nepal	Lei de Patentes, Desenhos e Marcas Registradas de 1965, alterada até 25 de fevereiro de 2016	Desenho significa o contorno, a forma ou o formato de um objeto criado por uma pessoa ou processo.
Nicarágua	Lei n.º 354 sobre Patentes, Modelos de Utilidade e Desenhos Industriais	Desenho industrial significa o aspecto particular de um produto que resulta das características de sua forma, linha, configuração, cor, material ou ornamentação, entre outras coisas, e que inclui todos os desenhos industriais bidimensionais e tridimensionais. Um desenho industrial cuja aparência é determinada inteiramente por uma função técnica e não incorpora nenhuma contribuição arbitrária do <i>designer</i> é excluído da proteção.
Nigéria	Lei de Patentes e Desenhos (Capítulo 344)	Qualquer combinação de linhas ou cores, ou ambas, e qualquer forma tridimensional, associada ou não a cores, é um desenho industrial, se o criador pretende que seja usado como modelo ou padrão a ser multiplicado por processo industrial e não se destina apenas a obter um resultado técnico.
Noruega	Lei de Desenhos, Lei n.º 15 de 14 de março de 2003, Relativa à Proteção de Desenhos, alterada até 1.º de março de 2023	Desenho é a aparência de um produto ou parte de um produto resultante, em particular, das características das linhas, contornos, cores, forma, estrutura ou material do produto ou de sua ornamentação. Não é possível obter direitos de desenho para aquelas características da aparência de um produto que são determinadas somente pela função técnica.

Nova Zelândia	Lei de Desenhos de 1953 (Lei n.º 65 de 1953, consolidada em 28 de outubro de 2021)	Desenho significa as características de forma, configuração, padrão ou ornamento aplicadas a um artigo por qualquer processo ou meio industrial, sendo características que no artigo acabado atraem e são julgadas apenas visualmente; mas não inclui um método ou princípio de construção ou características de forma ou configuração que são ditadas apenas pela função que o artigo a ser feito nessa forma ou configuração tem que desempenhar.
Omã	Lei de Direitos de Propriedade Industrial (promulgada pelo Real Decreto n.º 67/2008)	Desenho Industrial é qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, desde que tal composição ou forma dê uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir de padrão para um produto industrial ou artesanal, e agrade e seja julgada visualmente. A proteção não se estende a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico ou melhorar uma função prática.
Organização Benelux para a Propriedade Intelectual (BOIP)	Lei Uniforme de Desenhos do Benelux	A nova aparência de um produto com função de utilidade pode ser protegida como desenho. Tudo o que é indispensável para a obtenção de um resultado técnico estará fora da proteção desta Lei.
Países Baixos (Reino dos)	Convenção do Benelux sobre Propriedade Intelectual (Marcas e Desenhos) (alterada até 11 de Dezembro de 2017)	A aparência do todo ou de uma parte de um produto será considerada um desenho. A aparência de um produto será transmitida, em particular, por meio das características das linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais do próprio produto e/ou sua ornamentação . Estão excluídas da proteção as características da aparência de um produto que sejam impostas exclusivamente por sua função técnica.
Panamá	Lei n.º 35, de 10 de maio de 1996, sobre Propriedade Industrial	Um modelo ou desenho industrial é qualquer forma bidimensional ou tridimensional que, quando incorporada a um produto utilitário, lhe confere uma aparência especial e o torna adequado para uso como tipo ou modelo para sua fabricação. A proteção conferida ao modelo ou desenho industrial, nos termos desta Lei, não abrange aqueles elementos ou características do modelo ou desenho que sirvam unicamente para obter efeito técnico, ou que sejam ditados unicamente por considerações de ordem técnica.
Papua Nova Guiné	Lei de Patentes e Desenhos Industriais de 2000 (Lei n.º 30 de 2000)	Desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, ou qualquer material, associado ou não a linhas ou cores, desde que tal composição, forma ou material dê uma aparência especial a um produto da indústria ou do artesanato e possa servir de padrão para um produto da indústria ou do artesanato e agrade e seja julgado visualmente. Não é registrável o desenho industrial que serve unicamente para obter um resultado técnico e não deixa liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
Paquistão	Portaria de Desenhos	Desenho significa as características de forma, configuração,

	Registrados, 2000 (Portaria Nº XLV de 2000)	padrão, ornamento aplicado a um artigo por qualquer processo ou meio industrial, sendo características que no artigo acabado atraem e são julgadas apenas visualmente, mas não inclui um método ou princípio de construção ou características de forma ou configuração que são ditadas apenas por considerações técnicas e funcionais.
Paraguai	Lei n.º 868/1981 sobre Modelos e Desenhos Industriais (alterada pela Lei n.º 4.046/2010)	Qualquer combinação de linhas e cores é considerada desenho industrial; e modelo industrial, qualquer forma plástica de linhas e cores destinada a dar uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e que sirva de modelo para sua fabricação. Podem ser registrados desenhos ou modelos industriais novos que não sirvam unicamente para obter efeito técnico.
Peru	Decisão n.º 486 da Comissão da Comunidade Andina que estabelece o Regime Comum da Propriedade Industrial (2000)	Será considerado desenho industrial a aparência particular de um produto resultante de qualquer combinação de linhas ou cores, ou de qualquer forma externa bidimensional ou tridimensional, linha, contorno, configuração, textura ou material, sem alterar o destino ou a finalidade do referido produto. Não serão registráveis os desenhos industriais cuja aparência seja ditada inteiramente por considerações técnicas ou pelo desempenho de uma função técnica, que não incorporem nenhuma contribuição arbitrária do <i>designer</i> .
Polônia	Lei de 30 de junho de 2000 sobre Propriedade Industrial (alterada até a Lei de 9 de março de 2023)	Um desenho industrial é uma forma nova e individual de um produto ou parte dele, dada a ele em particular pelas características de linhas, contornos, formas, cores, textura ou material do produto e por sua ornamentação . O direito de registrar um desenho industrial não abrange as características de um produto resultantes unicamente de sua função técnica.
Portugal	Código da Propriedade Industrial (aprovado pelo Decreto-Lei n.º 110/2018, de 10 de dezembro, e alterado pelo Decreto-Lei n.º 9/2021, de 29 de janeiro)	O desenho ou modelo designa a aparência da totalidade, ou de parte, de um produto resultante das características de, nomeadamente, linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais do próprio produto e da sua ornamentação . Não são protegidas pelo registro as características da aparência de um produto determinadas, exclusivamente , pela sua função técnica.
Quênia	Lei da Propriedade Industrial de 2001 (Lei n.º 3 de 2001, conforme alterada até à Lei n.º 11 de 2017)	Para os fins desta Lei, um desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, desde que tal composição ou forma dê uma aparência especial a um produto da indústria ou artesanato e possa servir como um padrão para um produto da indústria ou artesanato. A proteção sob esta Lei não se estenderá a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico.
Quirguistão	Lei n.º 69, de 23 de março de 2023, sobre Patentes	Um desenho industrial é uma solução para a aparência de um produto industrial ou artesanal. As características essenciais de um desenho industrial incluem características que determinam as características estéticas da aparência do produto, em particular a forma, a configuração, o ornamento , a combinação de cores, as

		linhas, os contornos do produto, a textura ou a granulação do material do produto. A proteção legal como desenho industrial não é concedida a soluções cujas características são determinadas exclusivamente pela função técnica do produto.
Reino Unido	Lei de Desenhos Registrados de 1949 (Capítulo 88, atualizado em 26 de abril de 2023)	Nesta Lei, desenho significa a aparência do todo ou de parte de um produto resultante de suas características, em particular, das linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais do produto ou da sua ornamentação. Um direito sobre um desenho registrado não subsistirá em características da aparência de um produto que sejam ditadas unicamente pela função técnica do produto.
República Árabe Síria	Lei n.º 8/2007 sobre Marcas, Indicações Geográficas e Desenhos e Modelos Industriais	Desenho industrial é toda composição ou formato dos gráficos ou das cores que aparecem nos produtos em um formato que é novo e distinto dos desenhos previamente conhecidos e dá ao produto glamour ou um formato que o distingue de outras mercadorias e produtos similares, seja feito manualmente ou por meio de máquina ou computador, incluindo os desenhos dos tecidos e outros materiais. Modelo industrial é o formato externo de qualquer sólido, seja relacionado aos gráficos e cores ou não, desde que seja novo e distinto dos outros modelos previamente conhecidos e que dê um formato especial que pode ser usado para um produto industrial, artesanal ou outro. Os tecidos que têm desenhos impressos; o papel colorido que é usado para cobrir as paredes ou para materiais de embalagem ou mercadorias; os novos estilos de vestidos, casacos, coberturas de cabeça e acessórios como camisetas, sutiãs, sapatos, bainhas de punhais, garrafas; recipientes de vinho e bebidas alcoólicas, alimentos, bebidas, perfumes e seus formatos; embalagem de papelão que é usada para preparações farmacêuticas e o formato externo de quaisquer outros bens ou mercadorias. Não podem ser registrados os desenhos e modelos industriais que sejam impostos por considerações artísticas, técnicas ou funcionais do produto.
República Checa	Lei n.º 207/2000 Coll., de 21 de junho de 2000, sobre a proteção de desenhos industriais e a alteração da Lei n.º 527/1990 Coll., sobre invenções, desenhos industriais e propostas de racionalização (conforme alterada até a Lei n.º 261/2021 Coll.)	Um desenho industrial é a aparência de um produto ou parte dele, consistindo, em particular, das características das linhas, contornos, cores, forma, estrutura ou materiais do próprio produto, ou da sua decoração. Ao avaliar a elegibilidade de um desenho industrial para registro, características predeterminadas pela função técnica do desenho industrial não são levadas em consideração.
República da Coreia	Lei de Proteção de Desenhos (alterada até a Lei nº 19.710 de 14 de setembro de 2023)	Desenho significa um artigo (incluindo partes de um artigo, fontes e imagens). Refere-se a uma forma, padrão, cor ou uma combinação destes que evoca uma sensação de beleza através da visão. Não podem ser registrados desenhos que consistem apenas em

		formas essenciais para garantir a função de um produto.
República da Moldávia	Lei n.º 161-XVI, de 12 de julho de 2007, sobre a proteção de desenhos industriais (conforme alterada até a Lei n.º 52, de 16 de março de 2023)	Desenho ou modelo industrial significa a aparência externa de um produto ou parte dele, resultante, em especial, das características das linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais e/ou ornamentação do próprio produto. O objeto de proteção pode ser bidimensional (desenho industrial) ou tridimensional (modelo industrial), bem como uma combinação deles. Um desenho industrial determinado exclusivamente por uma função técnica não pode ser protegido.
República Democrática do Congo	Lei n.º 82-001 sobre Propriedade Industrial	Para os fins desta Lei, um desenho industrial será definido como qualquer combinação de linhas e/ou cores destinadas a dar a qualquer objeto industrial ou artesanal uma aparência especial. Um desenho industrial será definido como qualquer forma tridimensional, associada ou não a cores, bem como qualquer objeto industrial ou artesanal que possa ser usado como modelo para a fabricação de outras unidades e que se diferencie de objetos ou formas semelhantes por uma configuração distinta e reconhecível, dando-lhe um caráter de novidade, ou por um ou mais efeitos externos, dando-lhe uma aparência específica e nova. Não será protegido o desenho industrial cuja forma tenha sido concebida para um fim técnico ou industrial, de modo que seja inseparável do resultado pretendido.
República Dominicana	Lei n.º 20-00 sobre Propriedade Industrial (2000)	Considera-se desenho industrial qualquer conjunto de linhas ou combinações de cores ou qualquer forma externa bidimensional ou tridimensional que incorpore um produto industrial ou artesanal de modo a dar-lhe uma aparência especial, sem alterar a função ou finalidade do referido produto. Não será protegido desenho industrial cujo aspecto seja determinado unicamente por uma função técnica e não envolva qualquer contribuição arbitrária do <i>designer</i>.
República Popular Democrática da Coreia	Lei sobre Desenhos Industriais da República Popular Democrática da Coreia (alterada até o Decreto n.º 2052 de 2011 do Presidium da Assembleia Popular Suprema)	Um desenho industrial é um novo desenho ou fotografia que descreve a forma, a cor e a decoração de um produto a ser produzido por métodos industriais. Os desenhos industriais incluem desenhos de produtos e desenhos decorativos para máquinas e equipamentos, transporte, produtos têxteis, necessidades diárias e bens culturais, roupas, móveis, materiais de construção e recipientes de embalagem.
República Unida da Tanzânia	Lei de Propriedade Industrial de Zanzibar, 2008 (Lei n.º 4 de 2008)	Desenho Industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, desde que tal composição ou forma dê uma aparência especial a um produto da indústria ou artesanato e possa servir como um padrão para um produto da indústria ou artesanato, e agrada e seja julgada visualmente. A proteção sob esta Lei não se estende a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico e na medida em que não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.

Romênia	Lei n.º 129, de 29 de dezembro de 1992, sobre a proteção de desenhos (alterada até à Lei n.º 187/2012)	Desenho é a aparência de um produto ou de uma parte dele, em duas ou três dimensões, resultante da combinação das características principais, particularmente linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais do próprio produto e/ou sua ornamentação. Desenhos determinados exclusivamente por uma função técnica não podem ser registrados.
Ruanda	Lei n.º 055/2024 de 20/06/2024 sobre a Proteção da Propriedade Intelectual	Um desenho que reúne linhas, cores ou formas de um produto industrial ou artesanal é considerado um modelo para a fabricação de um produto industrial ou artesanal, compondo um desenho industrial. O registro de um desenho industrial não se estende às partes do desenho industrial que são utilizadas apenas para obter um resultado técnico.
Samoa	Lei de Propriedade Intelectual de 2011 (Lei n.º 9 de 2011)	Desenho significa o desenho de qualquer aspecto da forma, padrão ou configuração (seja interno ou externo) de todo ou parte de um artigo, mas não inclui características de forma ou configuração de um artigo que são ditadas exclusivamente pela função que o artigo deve desempenhar.
San Marino	Lei Consolidada da Propriedade Industrial (Lei n.º 79, de 25 de maio de 2005, alterada até 7 de fevereiro de 2014)	Para efeitos da presente Lei Consolidada, entende-se por desenho ou modelo a aparência do produto inteiro ou de uma parte dele resultante, em especial, das características das linhas, contornos, cores, forma, textura da superfície e/ou materiais do próprio produto e/ou da sua ornamentação. Não são protegidas as características da aparência do produto determinadas unicamente por sua função técnica.
Santa Lúcia	Lei de Desenhos Industriais (Capítulo 13.29, Lei nº 2 de 2001, Edição Revisada 2015)	Para os fins desta Lei, qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, ou qualquer material, associado ou não a linhas ou cores, é considerado desenho industrial quando tal composição, forma ou material confere uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal, pode servir de padrão para um produto industrial ou artesanal, ou atrai e é julgado visualmente. A proteção desta Lei não se estende a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico e na medida em que não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
São Tomé e Príncipe	Código da Propriedade Intelectual (aprovado pelo Decreto-Lei n.º 23/2016)	Desenhos ou modelos designa a aparência da totalidade, ou de parte, de um produto resultante das características de, nomeadamente, linhas, contornos, cores, forma, textura ou materiais do próprio produto e da sua ornamentação. Não são protegidas pelo registro as características da aparência de um produto determinadas, exclusivamente, pela sua função técnica.
São Vicente e Granadinas	Lei de Desenhos Industriais de 2005 (Lei n.º 20 de 2005)	Para os fins desta Lei, uma composição de linhas ou cores, uma forma tridimensional ou um material, associado ou não a linhas ou cores, é considerado desenho industrial quando tal composição, forma ou material confere uma aparência especial a

		um produto industrial ou artesanal, pode servir de padrão para um produto industrial ou artesanal e atrai e é julgado visualmente. A proteção sob esta Lei não se aplica a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico e na medida em que não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
Seicheles	Lei da Propriedade Industrial de 2014 (Lei n.º 7 de 2014)	Desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, desde que tal composição ou forma dê uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e possa servir de padrão para um produto industrial ou artesanal. Um desenho industrial não será protegido por esta Lei quando o desenho for funcional e servir unicamente para obter um resultado técnico.
Serra Leoa	Lei de Patentes e Desenho Industrial de 2012 (Lei n.º 10 de 2012)	Desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer material tridimensional, associado ou não a linhas ou cores, desde que tal composição, forma ou material dê uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal, possa servir de padrão para um produto industrial ou artesanal e seja atrativo e julgado visualmente. Não serão registrados como desenhos ou modelos industriais os desenhos ou modelos que sirvam unicamente para obter um resultado técnico e na medida em que não deixem qualquer liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
Sérvia	Lei de Proteção Jurídica de Desenhos Industriais (Diário Oficial da República da Sérvia nº 104/2009, 45/2015 e 44/2018)	O desenho industrial é a aparência tridimensional ou bidimensional de todo o produto, ou parte dele, que é determinada por suas características visuais, em particular as linhas, contornos, cores, forma, textura e/ou materiais dos quais o produto é feito, ou com os quais é decorado, bem como sua combinação. Um desenho industrial não pode proteger a aparência externa de um produto que é determinada unicamente pela função técnica do produto.
Singapura	Lei de Desenhos Registrados de 2000 (Edição Revisada de 2020, alterada até a Lei de Propriedade Intelectual (Aplicação de Fronteiras) de 2018)	Desenho significa as características de forma, configuração, cores, padrões ou ornamentos aplicados a qualquer artigo ou produto não físico que dão a esse artigo ou produto não físico sua aparência, mas não inclui características de forma, configuração ou cores de um artigo ou produto não físico que sejam ditadas exclusivamente pela função que o artigo ou produto não físico deve desempenhar.
Sri Lanka	Lei da Propriedade Intelectual, n.º 36 de 2003	Qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, que confira uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e seja capaz de servir de padrão para um produto industrial ou artesanal, será considerada um desenho industrial. Qualquer coisa em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico não será protegida por esta Lei.
Sudão	Lei de Desenhos	Desenho Industrial significa qualquer composição de linhas ou

	Industriais de 1974 (Lei n.º 18 de 1974)	cores formadas para dar uma aparência especial a qualquer produto industrial ou feito à mão ou qualquer forma plástica, seja ou não restrita à cor, desde que a forma ou composição possa ser usada como um desenho industrial ou um desenho artesanal. A proteção concedida por esta Lei não se estenderá a nenhuma parte de um desenho industrial se a finalidade do desenho industrial for unicamente alcançar um resultado técnico.
Suécia	Lei de Proteção de Desenhos (1970:485), alterado até a Lei (2024:798)	Desenho é a aparência de um produto ou parte de um produto, que é determinada pelos detalhes do próprio produto ou por detalhes da decoração do produto, em particular no que diz respeito a linhas, contornos, cores, formas, estruturas de superfície ou materiais. Os direitos de desenho podem não cobrir detalhes da aparência de um produto que são determinados exclusivamente pela função técnica do produto.
Suíça	Lei Federal de 5 de outubro de 2001 sobre a Proteção de Desenhos (status em 1º de janeiro de 2022)	Esta Lei protege o desenho de produtos ou partes de produtos que se caracterizam, em particular, pela disposição de linhas, superfícies, contornos ou cores ou pelos materiais utilizados. Um desenho não pode ser protegido se as características do desenho forem ditadas unicamente pela função técnica do produto.
Tailândia	Lei de Patentes B.E. 2522 (1979) (conforme alterada até a Lei de Patentes (nº 3) B.E. 2542 (1999))	Desenho significa qualquer forma ou composição de linhas ou cores que confere uma aparência especial a um produto e pode servir de padrão para um produto industrial ou artesanal.
Tajiquistão	Lei da República do Tajiquistão n.º 16 de 28 de fevereiro de 2004, sobre Desenhos Industriais (conforme alterada pela Lei n.º 856 de 3 de julho de 2012)	De acordo com esta Lei, uma solução artística e de desenho de um artigo que determine sua aparência externa será protegida como um desenho industrial. Um artigo significa um item de fabricação industrial ou artesanal. As características essenciais de um desenho industrial devem incluir aquelas que determinam as identidades estéticas e (ou) ergonômicas da aparência externa do artigo, suas formas e configurações, ornamentos e combinações de cores. Não serão reconhecidos como desenhos industriais patenteáveis, soluções que sejam determinadas exclusivamente pela função técnica de um artigo.
Tonga	Lei da Propriedade Industrial de 1994 (Lei nº 19 de 1994, edição revisada de 2020)	Desenho industrial significa qualquer composição de linhas ou cores ou qualquer forma tridimensional, associada ou não a linhas ou cores, em que tal composição ou forma confere uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal e pode servir de padrão para um produto industrial ou artesanal, mas não inclui nada num desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico.
Trinidad e Tobago	Lei de Desenhos Industriais, Cap. 82:77	Para os fins desta Lei, qualquer composição de linhas ou cores, qualquer forma tridimensional ou qualquer material, associado ou não a linhas ou cores, é considerado desenho industrial quando tal composição, forma ou material confere uma aparência especial a um produto industrial ou artesanal, pode servir de padrão para um

		produto industrial ou artesanal e atrai e é julgado visualmente. A proteção sob esta Lei não se aplica a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico e na medida em que não deixe liberdade quanto a variações arbitrárias de aparência.
Turcomenistão	Lei do Turcomenistão n.º 630-V de 4 de novembro de 2017, sobre a proteção legal de desenhos industriais	Desenho industrial é uma solução artística e de desenho que determina a aparência de um ambiente industrial, um produto novo, original e aplicável industrialmente. As características essenciais de um desenho industrial incluem características que determinam as características estéticas e/ou ergonômicas da aparência do produto, em particular, a forma, a configuração, o padrão e a combinação de cores. Não é permitido conceder proteção legal a desenhos industriais que sejam determinados unicamente pela função técnica do produto.
Ucrânia	Lei n.º 3688-XII sobre a Proteção dos Direitos de Desenhos Industriais	Desenho industrial é o resultado da atividade intelectual e criativa de uma pessoa no campo do desenho artístico. Um desenho industrial pode ser a aparência de um produto ou parte dele, que é definida, em particular, pelas linhas, contornos, cor, forma, textura e/ou material do produto e/ou sua decoração. De acordo com esta Lei, características da aparência de um produto que são determinadas exclusivamente por suas funções técnicas não podem receber proteção legal.
Uganda	Lei da Propriedade Industrial de 2014 (Lei n.º 3 de 2014)	Para efeitos da presente Lei, entende-se por desenho industrial o aspecto de um artigo útil que é ornamental ou estético e que pode consistir em características tridimensionais, como uma forma ou superfície de um artigo, ou numa característica bidimensional, como padrões, linhas ou cores. A proteção do desenho industrial sob esta Lei não se estenderá a nada em um desenho industrial que sirva unicamente para obter um resultado técnico, e na medida em que não deixe liberdade quanto a características arbitrárias de aparência.
União Europeia (UE)	Regulamento (CE) n.º 6/2002 do Conselho, de 12 de dezembro de 2001, relativo aos desenhos e modelos comunitários (alterado pelo Regulamento (CE) n.º 1891/2006 do Conselho, de 18 de dezembro de 2006, que altera os Regulamentos (CE) n.º 6/2002 e (CE) n.º 40/94 para dar efeito à adesão da Comunidade Europeia ao Ato de Genebra do Acordo da Haia relativo ao registro internacional	Para efeitos do presente regulamento, entende-se por desenho ou modelo a aparência do todo ou de parte de um produto, resultante de características especiais, em especial, do contorno, configuração, cor, forma, textura ou material do próprio produto ou de sua ornamentação. Um desenho comunitário não subsistirá em características da aparência de um produto que sejam ditadas unicamente pela sua função técnica.

	de desenhos e modelos industriais)	
Uruguai	Lei nº 17.164, de 2 de setembro de 1999, sobre Patentes (conforme alterada até a Lei nº 19.924, de 18 de dezembro de 2020)	São considerados desenhos industriais patenteáveis as criações originais de natureza ornamental que, incorporadas ou aplicadas a um produto industrial ou artesanal, lhe conferem uma aparência especial. Esse caráter ornamental pode ser derivado, entre outros, da forma, linha, contorno, configuração, cor e textura ou material. Não podem ser objeto de patente de desenho industrial os desenhos cuja forma responda essencialmente à obtenção de um efeito técnico ou a exigências técnicas ou à função que o produto deve desempenhar.
Uzbequistão	Lei de Invenções, Modelos de Utilidade e Desenhos Industriais, Lei nº 397-II de 29 de agosto de 2002, alterada até a Lei nº LRU-908 de 15 de fevereiro de 2024	Os desenhos industriais incluem a solução artística e de desenho de um produto que determina sua aparência. Soluções que são determinadas unicamente pela função técnica do produto não são reconhecidas como desenhos industriais.
Vanuatu	Lei de Desenhos nº 3 de 2003	Um desenho consiste em características de forma, configuração, padrão ou ornamentação que podem ser aplicadas a um artigo. As características devem poder ser julgadas visualmente no artigo finalizado. Um desenho pode ser registrado mesmo que consista em, ou inclua, características de forma ou configuração que sirvam, ou sirvam somente, a uma finalidade funcional.
Venezuela (República Bolivariana da)	Lei da Propriedade Industrial	Desenho industrial significa qualquer arranjo ou combinação de linhas, cores e traços e cores destinados a dar a qualquer objeto industrial uma aparência especial. Entende-se por modelo industrial todo material plástico, combinado ou não com cores, e todo objeto ou utensílio industrial, comercial ou doméstico que possa servir de tipo para a produção ou fabricação de outros e que se diferencie dos seus semelhantes pela sua forma ou configuração diferente. A proteção concedida pelo Estado a um desenho ou modelo industrial refere-se à aparência externa do desenho ou modelo e não se estende ao produto em si ou à utilidade do objeto fabricado.
Vietnã	Lei n.º 50/2005/QH11, de 29 de novembro de 2005, sobre Propriedade Intelectual	Um desenho industrial significa uma aparência específica de um produto incorporada por configurações tridimensionais, linhas, cores ou uma combinação desses elementos. Não será protegida como desenho industrial a aparência de um produto que é ditada pelas características técnicas do produto.
Zâmbia	Lei de Desenhos Industriais de 2016 (Lei n.º 22 de 2016)	Desenho significa um desenho industrial que assume a forma de características de forma, configuração, padrão, ornamento ou composição de linhas ou cores aplicadas a qualquer artigo, seja em duas ou três dimensões ou em ambas as formas, por qualquer processo ou meio industrial, que no artigo acabado atraem e são julgados apenas visualmente, e não estão relacionados com a

		funcionalidade; mas não inclui qualquer modo ou princípio de construção ou qualquer coisa que seja em substância um mero dispositivo mecânico.
Zimbábue	Lei de Desenhos Industriais	Desenho significa as características de forma, configuração, padrão ou ornamentação aplicadas a um artigo por qualquer processo ou meio industrial, sendo características que no artigo acabado atraem e são julgadas apenas visualmente, mas não inclui um método ou princípio de construção ou características de forma ou configuração que são ditadas apenas pela função que o artigo a ser feito nessa forma ou configuração tem de desempenhar.