



REVISTA DE ESTUDIOS BRASILEÑOS

e-ISSN: 2386-4540

<https://doi.org/10.14201/reb2021816123136>

O uso da proteção do desenho industrial como forma de apropriação dos grafismos indígenas Wajãpi

El uso de la protección del diseño industrial como medio de apropiación de los grafismos indígenas Wajãpi

The use of industrial design protection as a means of appropriating Wajãpi indigenous graphics

AUTORES

Patricia Pereira Peralta*

ppereira@inpi.gov.br

Juliane Pereira Ranzemberger Gomes**

juliane.gomes@inpi.gov.br

* Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil).

** Doutoranda em Propriedade Intelectual e Inovação pelo Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI, Brasil).

RESUMO:

A pintura corporal Wajãpi foi reconhecida como patrimônio imaterial do Brasil. Esse reconhecimento visa, de certa forma, a proteção desse saber tradicional. Todavia, há limitações para que essa consagração como patrimônio imaterial garanta uma eficaz forma de evitar expropriações dos grafismos. Destarte, há debates sobre o uso dos direitos de propriedade intelectual como forma de proteção dos saberes tradicionais. Nesta linha, este artigo tem por objetivo discutir o uso do desenho industrial, um dos direitos de propriedade industrial, como forma de proteção aos grafismos dos Wajãpi. A metodologia aplicada baseia-se no método dedutivo, por meio da avaliação da literatura pertinente ao objeto proposto. Conclui-se ser o direito de desenho industrial inaplicável para a proteção da pintura Wajãpi.

RESUMEN:

La pintura corporal Wajãpi ha sido reconocida como patrimonio inmaterial de Brasil. Dicho reconocimiento tiene como objetivo, de alguna manera, proteger este conocimiento tradicional. Sin embargo, existen limitaciones para que esa consagración como patrimonio inmaterial sirva de garantía efectiva para evitar la expropiación de los grafismos. Por esa razón, se cuestiona el uso de los derechos de propiedad intelectual como una forma de proteger los conocimientos tradicionales. En este sentido, este artículo tiene como objetivo discutir el uso del diseño industrial, uno de los derechos de propiedad industrial, como una forma de proteger los grafismos Wajãpi. La metodología utilizada se basa en el método deductivo, a través de la valoración de la literatura relevante al objeto de estudio. Se concluye que el derecho de diseño industrial no es aplicable a la protección de la pintura Wajãpi.

ABSTRACT:

Wajãpi body painting was recognized as an intangible heritage of Brazil. This recognition aims, in a way, to protect this traditional knowledge. However, there are limitations so that this consecration as intangible heritage guarantees an effective way to avoid expropriation of these graphics. Thus, there are debates about the use of intellectual property rights as a way of protecting traditional knowledge. In this line, this article aims to discuss the use of industrial design, one of the industrial property rights, as a way of protecting the Wajãpi graphics. The applied methodology is based on the deductive method, through the evaluation of the relevant literature to the proposed object. It is concluded that the industrial design rights are inapplicable for the protection of Wajãpi painting.

1. Introdução

O desenho industrial é um dos direitos enquadrados como de propriedade intelectual¹, mais especificamente, propriedade industrial. Esta engloba também as marcas e patentes como sendo os direitos mais reconhecidos pelos utentes do sistema de propriedade intelectual. Desta forma, o desenho industrial se vê, geralmente, relegado a uma posição secundária, seja na produção de trabalhos académicos sobre o instituto, seja na produção de análises críticas sobre o objeto de sua proteção, o escopo desta e os impactos que ela pode proporcionar no mercado.

Segundo Otero Lastres (2008), o desenho industrial se apresenta como “o mais complexo direito de propriedade industrial de todos”, pois, apesar de sua importância, carece de maiores estudos para deixar de ser o “*pariente pobre*” (Otero Lastres, 1999) da propriedade intelectual². Uma das questões ainda não contempladas no campo da proteção por desenhos industriais é porque a mesma não pode vir a ser interessante para pensar a proteção de grafismos de populações tradicionais, em especial, grafismos indígenas.

Observa-se no mercado concorrencial atual que o desenho industrial pode vir a ser, quando bem utilizado por seus titulares, um direito exclusivo capaz de distorcer a concorrência e criar direitos excludentes tão eficazes e eficientes quanto as patentes. Isso pôde ser constatado em casos discutidos recentemente em tribunais, como o das autopeças de veículos automotivos, impactantes tanto no Brasil (Rodrigues Junior, 2016) como em toda a União Europeia (Lence Reija, 2004), quanto no caso das cápsulas de café (Perongini, 2017) e dos cartuchos de impressoras (Grau-Kuntz, s. d.).

Todavia, este artigo parte da hipótese que o desenho industrial não é conveniente para a proteção de grafismos indígenas, tendo em vista a estruturação da proteção desenhada em momento histórico específico para atender a determinadas finalidades, conforme poderá ser conferido na sequência. Para tentar pôr em teste a hipótese desenhada, o artigo tem por objetivo analisar e discutir a proteção dos grafismos indígenas, em especial o Wajãpi, por meio dos desenhos industriais.

De forma a atender ao objetivo proposto, a metodologia a ser utilizada basear-se-á no método dedutivo, tomando por base a literatura produzida sobre a proteção do desenho industrial, bem como alguma literatura produzida sobre o grafismo indígena Wajãpi, sendo este, atualmente, considerado patrimônio imaterial do Brasil.

O artigo está dividido em algumas seções, além desta introdução e de uma conclusão. A primeira trata da proteção por desenhos industriais. A segunda contextualiza o grafismo Wajãpi e a terceira promove uma análise crítica da pertinência ou não do uso da proteção por desenho industrial do grafismo Wajãpi.

2. Desenhos industriais enquanto propriedade industrial

O desenho industrial é uma das formas de proteção, geralmente, incluída dentro do que se entende por propriedade industrial. Nesta, conforme informado na introdução, para além do desenho industrial, encontram-se previstas as proteções de patentes e marcas. Há, também, no caso do Brasil, a inserção do combate à concorrência desleal, bem como a proteção das indicações geográficas, conforme pode ser observado por meio do disposto no artigo 2º da Lei de Propriedade Industrial nº 9279/1996 (LPI).

PALAVRAS-CHAVE

Grafismo;
Wajãpi; desenho
industrial; saber
tradicional.

PALABRAS CLAVE

Gráfico; Wajãpi;
diseño industrial;
conocimiento
tradicional.

KEYWORDS

Graphics; Wajãpi;
industrial design;
traditional
knowledge.

Recibido:
31/05/2020

Aceptado:
15/09/2020

No Brasil, o desenho é protegido desde o Decreto nº 24.507 de 1934 e, com a entrada em vigor da LPI em substituição ao Código da Propriedade Industrial (CPI) de 1971, o instituto que antes se configurava como uma modalidade de patentes passou à esfera do registro. Isso possibilitou maior celeridade ao exame, tendo em vista o disposto nos artigos 101 a 104. De acordo com Barbosa:

Considerado 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. Sujeito, sob o CPI de 1971, a um procedimento em tudo similar ao das demais patentes, os desenhos e modelos passavam pelo exame substantivo, prévio à concessão. (...) Não obstante essa singularidade, entendo que o desenho industrial se submete ao modelo constitucional da patente, e está sujeito a seus requisitos. Não é a natureza que define o título, mas seus requisitos, seus efeitos jurídicos e econômicos, e a sua funcionalidade social. Em todos esses requisitos, a proteção do desenho industrial é uma proteção patentária (Barbosa, 2003, pp. 499-500).

Por desenho industrial, a atual LPI, por meio do seu artigo 95, estabelece que serão protegidas as formas plásticas ornamentais de um objeto (referindo-se à forma em três dimensões) ou os conjuntos ornamentais de linhas e cores (referindo-se às formas bidimensionais) que sejam aplicados a um produto. O mesmo artigo estabelece a necessidade de os desenhos que pleiteiam a proteção terem que ser novos e originais em sua configuração externa. A novidade e a originalidade são consideradas, conjuntamente com o aspecto ornamental, requisitos a serem atendidos pelas formas destinadas a serem protegidas por meio do desenho industrial. O último requisito exigido a tais formas vem também expresso no artigo 95 da LPI. Trata-se de a forma requerida servir de tipo de fabricação industrial (Brasil, 1996)³.

A definição disposta no artigo 95 da LPI expõe obstáculos, como será visto ao longo deste texto, para a proteção dos grafismos indígenas, sejam dos Wajāpi, sejam de outras etnias. Tais dificuldades advêm dos requisitos exigidos, quais sejam: a novidade, a originalidade e servir de tipo de fabricação industrial.

A definição de novidade encontra-se contida no artigo 96 da mesma LPI, no qual se entende que o desenho industrial, para ser considerado novo, não poderá estar compreendido no estado da técnica. O mesmo artigo, por meio do seu parágrafo 1º, adenda que não estará compreendido no estado da técnica o desenho que não tiver sido tornado acessível ao público antes da data do depósito do pedido, no Brasil ou no exterior, por uso ou qualquer outro meio (Brasil, 1996). A novidade requerida não encontra limites temporais ou espaciais. Em qualquer tempo ou lugar, um desenho tornado público torna-se um óbice a outro requerido junto ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI), autarquia federal responsável pela aplicação da LPI.

Por seu turno, a originalidade está contida no artigo 97 da LPI, no qual se lê ser o desenho industrial considerado original quando dele resulte uma configuração visual distintiva, em relação a outros objetos anteriores, podendo tal resultado visual original ser decorrente da combinação de elementos conhecidos, conforme parágrafo único do mesmo artigo (Brasil, 1996).

A novidade, enquanto requisito de desenho industrial, mantém sua filiação à novidade aplicada às patentes. De acordo com Barbosa:

não há distinção entre o requisito de novidade aplicável às patentes de invenção, às patentes de modelos de utilidade e ao registro de desenho industrial (...) nos dois casos a novidade é impiedosamente a mesma (Barbosa, 2013, s. p.).

A novidade, de acordo com Otero Lastres (1975), revela-se um requisito objetivo, tendo em vista que a existência de uma forma igual ou muito semelhante é suficiente para indicar a falta desse requisito em um pedido de desenhos industriais. Em contraponto, a originalidade revela-se um requisito no qual a objetividade torna-se um pouco mais difícil de ser obtida, tendo em vista o grau que uma forma deve ter para se diferenciar das precedentes já disponíveis no estado da técnica. Isso depende de um conjunto de

fatores que incluem tendências de objetos no mercado, o tipo de produto e a forma que o mesmo deve ter para cumprir uma determinada função, entre outros fatores que acabam por influenciar o grau de liberdade que um designer possui para poder projetar formas originais.

Otero Lastres (1998) acaba por defender que deveria existir um único requisito para o desenho. Este deveria ser algo distinto da novidade e próximo do que o direito brasileiro define como sendo a originalidade. Cabe acrescentar que, na maior parte dos sistemas jurídicos, a novidade convive com outro requisito, que se equipara à originalidade do direito brasileiro. Destarte, no direito europeu, tal requisito denomina-se 'caráter singular'. O caráter singular que poderia se tomar como a originalidade presente na LPI, é um requisito complexo de apreciação e que deverá ter em conta um conjunto de fatores para além da forma em questão, devendo-se atentar à impressão global que a forma suscita em um utilizador informado. A figura do utilizador informado inexistente na legislação de propriedade industrial brasileira. Contudo, pode ser encontrada em textos científicos e mesmo em alguma doutrina. Apesar de já se fazer presente no direito brasileiro, sua categorização vem sendo difícil mesmo na União Europeia onde a mesma surgiu.

Por fim, tem-se o requisito da aplicação industrial. A propriedade industrial foi desenhada para dar proteção a bens intangíveis que seriam aplicados e utilizados na indústria e no comércio. Desta forma, o requisito de aplicação industrial visa a delimitar esse campo de atuação ou utilização da forma requerida como passível de proteção por desenhos industriais. Moro dispõe que "[t]em aplicação industrial tudo aquilo que possa ser usado ou produzido na indústria, entendida esta de forma ampla". Apenas a citada autora que "[a] aplicação industrial depende somente da avaliação da possibilidade de industrialização ou de uso na indústria", destacando que os "objetos artesanais que não possam ser produzidos em série na indústria ou objetos que se utilizem de produtos ou elementos encontrados na natureza" (Moro, 2009, p. 242) não são passíveis de serem registrados como desenhos industriais. Após a apresentação da arte gráfica Wajāpi, retornar-se-á aos requisitos de desenho industrial.

Há, ainda, considerações sobre o requisito da ornamentalidade, que é garantir que aquilo requerido como desenho industrial possua a capacidade de ornamentar objetos, ou seja, diz respeito à aparência e ao aspecto exterior de objetos. Todavia, este não parece constituir um problema para o objetivo deste artigo.

Por fim, cabem algumas palavras sobre o que não pode ser protegido como desenho industrial de acordo com as disposições da LPI. A primeira disposição a negar proteção a algo é a contida no artigo 98 da citada Lei. Segundo tal artigo, não se considera desenho industrial qualquer obra de caráter puramente artístico. Para este tipo de obra, há legislação específica. Trata-se da proteção autoral que abraça tanto as obras artísticas, quanto as literárias. A lei a ser aplicada é a 9610/1998, conhecida como lei de direitos autorais.

Destarte, se uma forma serve para ornamentar um objeto de utilidade industrial, tornando o mesmo mais competitivo, a mesma teria como tendência a proteção pela propriedade industrial. No caso de a obra em questão ser feita sem essa finalidade, tendo um interesse de agradar aos sentidos, sem uma aplicação industrial, ela seria abraçada pela proteção autoral. Contudo, essa separação entre o que teria uma aplicação industrial e o que seria feito sem um interesse tão objetivo não vem sendo algo fácil de ser feito, o que gera polémica no campo da proteção do desenho industrial, levando alguns autores a apontar para uma natureza híbrida da proteção do desenho industrial (Otero Lastres, 2008).

Outras formas também veem negada sua tentativa de proteção, como ocorre com aquilo que for contrário a 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 (Brasil, 1996). Tal proibição é de difícil aplicação, tendo em vista a mesma se alicerçar em aspectos culturais que possuem dinâmica própria. Além disso, cabe destacar que são diversos os grupos sociais, com modos e costumes também diversos. Apesar da dificuldade de aplicação dessa proibição, ela é constante em todos os bens protegidos pelos direitos de propriedade industrial. Não apenas desenhos industriais, mas marcas e patentes contam com proibições equivalentes.

O desenho industrial também não pode ser constituído por forma necessária comum ou vulgar do objeto ou aquela que seja determinada essencialmente por considerações técnicas e funcionais (Brasil, 1996). Nesta proibição, há duas vertentes que devem ser observadas separadamente. Quando se fala em formas que sejam necessárias comuns ou vulgares, o legislador quis excluir do campo de proteção do desenho industrial, as formas que, por já estarem em domínio público, possuindo um uso generalizado, não podem e não devem ser apropriadas de forma exclusiva por nenhum agente sob pena de criarem desestruturação da concorrência leal entre os demais.

No caso das formas que são determinadas essencialmente por considerações técnicas e funcionais, proíbe-se a sua proteção, tendo em vista a não concessão, por meio do desenho industrial, de um tipo de proteção que deverá advir do instituto de patentes. Este possui requisitos distintos, processo administrativo diferente e tempo de proteção menor. Cabe acrescentar que, apesar de tentar impedir que uma forma útil seja protegida por desenho industrial, essa proibição comunga objetivos correntes com a proibição de proteger a forma comum ou vulgar através do desenho industrial. Conforme Lence Reija, *“El fundamento de esta prohibición reside en la necesidad de fomentar la libre competencia y en favorecer a los consumidores, ampliando sus posibilidades de elección”* (Lence Reija, 2004, p. 30).

A proteção da propriedade industrial deve ser sempre pensada em conjunto com os princípios que regem a livre concorrência, pois, enquanto monopólio, a propriedade industrial cria uma alteração na concorrência. Tal alteração não deve superar os benefícios que o sistema visa a garantir, qual seja, a geração de inovação por meio da possibilidade de apropriação exclusiva daquilo no qual se investe e inventa.

3. A arte gráfica Wajāpi

Segundo o Dossiê produzido no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), tem-se que:

Os Wajāpi do Amapá são, atualmente, 670 pessoas, distribuídas entre 48 aldeias. Constituem um grupo remanescente de um povo outrora muito mais numeroso, subdividido em vários grupos independentes e cuja população total foi estimada em cerca de 6 mil pessoas no começo do século XIX. Esta etnia tem origem em um complexo cultural maior, de tradição e língua tupi-guarani, hoje

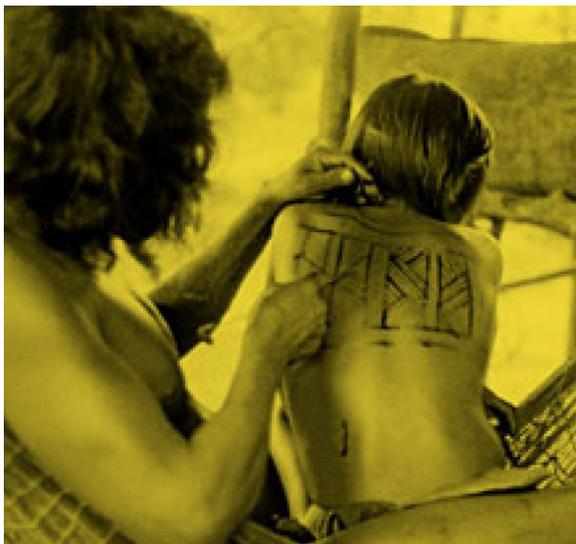
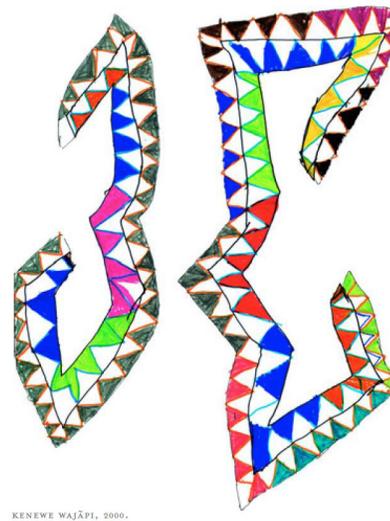
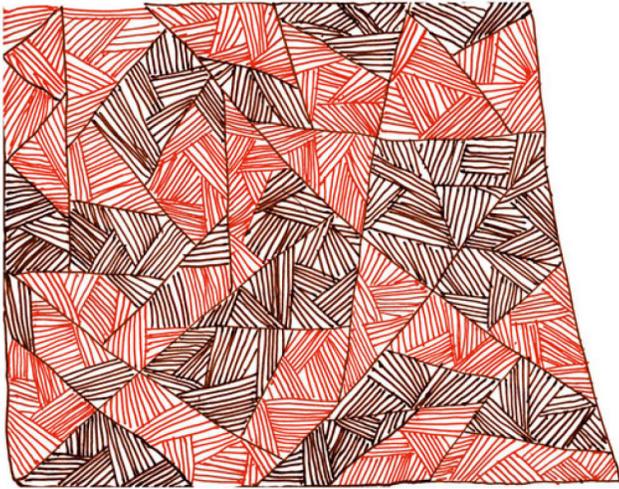


Imagem 1. Pai elabora composição gráfica nas costas do filho.
Foto: Dominique T. Gallois. Fonte: Iphan (2006, p. 17).



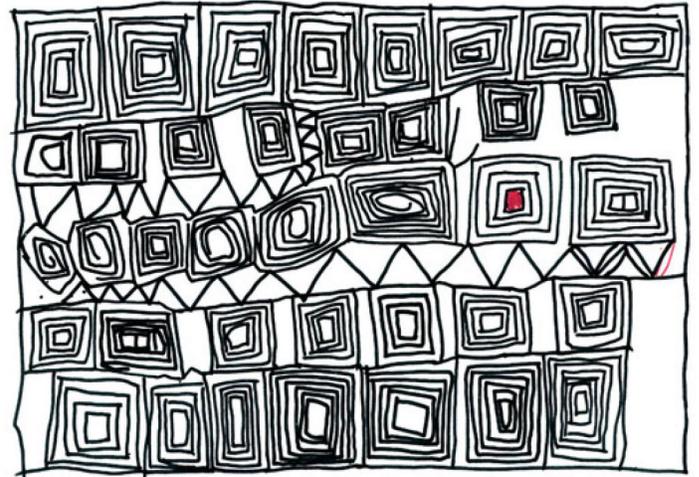
KENEWE WAJĀPI, 2000.

Imagem 2. Moju kā'gwer espinha de anaconda ou sucuriju.
Fonte: Iphan (2006, p. 29).



MIWĀ WAJĀPI, 1985.

Imagem 3. Paku kā'gwer espinha do peixe paku. Fonte: Iphan (2006, p. 38).



KUMAI WAJĀPI, 1985.

Imagem 4. Jawi jaboti. Fonte: Iphan (2006, p. 43).

representado por diversos povos, distribuídos entre vários estados do Brasil e países adjacentes. Até o século XVII, os Wajāpi viviam ao sul do rio Amazonas, numa região próxima da área até hoje ocupada pelos Asurini, Araweté e outros, todos falantes de variantes dessa mesma família linguística (Iphan, 2006, p. 9).

A pintura Wajāpi, de acordo com o Dossiê do Iphan (2006) serve para decorar corpos e objetos, sendo que os Wajāpi do Amapá usam tinta vermelha, extraída do urucum, bem como o tom verde do suco de jenipapo, além de resinas perfumadas. Surgem em suas pinturas diversos seres como sucuris, onças, jiboias, peixes e borboletas, compondo um repertório codificado de padrões gráficos.

A tradição gráfica que os Wajāpi do Amapá denominam *kusiwa* aplica-se à decoração de corpos e objetos, envolvendo técnicas e habilidades diversificadas, como o desenho, o entalhe, o trançado, a tecelagem etc. Sua função principal, no entanto, vai muito além deste uso decorativo, pois o manejo do repertório de padrões gráficos é um prisma que reflete, de forma sintética e eficaz, a cosmologia deste grupo, suas crenças religiosas e práticas xamanísticas (Iphan, 2006, p. 12).

O material produzido pelo Iphan citado e reproduzido acima faz parte do Dossiê do processo de reconhecimento da arte gráfica Wajāpi como patrimônio imaterial do Brasil, que também obteve o reconhecimento como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2003 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Esse reconhecimento como patrimônio imaterial tem o Iphan como a entidade que conduz e promove o registro em um de seus livros, conforme estes estão discriminados no Decreto nº 3551/2000.

Em que pese a relevância do instrumento de registro do patrimônio imaterial como instrumento de preservação da memória, este instituto não se mostra tão eficiente como uma ferramenta de defesa ativa desse patrimônio. Conforme o relato do Iphan na Avaliação Preliminar da Política de Salvaguarda de Bens Registrados (2002-2010), observou-se que o registro não se configurou como um dispositivo eficiente contra o assédio de agentes do mercado:

como primeiro registro, a instrução foi pioneira e por mais cuidadosa que tenha sido, não foi suficiente para o esclarecimento pleno das questões que só vieram à baila agora, em 2010, quando situações concretas se configuraram. Diante da abordagem recente de uma fábrica de cosméticos a respeito do uso de grafismos *Kusiwa*, os Wajāpi se deram conta que o registro no IPHAN não é análogo ao

registro no INPI; e não os protege ou garante direitos, necessariamente de propriedade intelectual. É reconhecimento oficial do Estado em relação à titularidade coletiva do grupo, útil, para jurisprudência, mas não cria direito ou prerrogativa (Iphan, 2011 *apud* Rego & Souto, 2004, p. 32).

Além do assédio da empresa de cosméticos, um outro caso ficou bastante conhecido em que um famoso designer utilizou a arte *kusiwa* para papeis de parede. Através do Iphan, foi possível a realização de um acordo extrajudicial para interrupção imediata da comercialização dos produtos. É interessante ressaltar que a principal preocupação dos caciques neste caso não se tratava da repartição de eventuais lucros e sim do uso indevido dos símbolos sagrados:

O cacique Kumaré, na reunião realizada em 02 de maio de 2011, na cidade de Macapá, assim expressou a sua preocupação: “as pessoas [que adquiriram o papel de parede] podem ter problemas de saúde, precisamos saber para onde foram os papéis de parede, o endereço das pessoas, o xamã precisa ajudar”. E ainda: “Nós os wajāpi não somos os donos do *kusiwa*, o dono é invisível, nós wajāpi temos que cuidar do *kusiwa*, é nossa responsabilidade”. O sentimento generalizado, perceptível por meio desta última fala do Cacique Kumaré, era o de que haviam falhado em sua missão e que as consequências poderiam ser muito graves (Brayner, 2012, p. 102).

Vianna (2004) aponta que o registro nos livros do Iphan é meramente declaratório. Isso, de certa forma, fragiliza uma política mais robusta de garantir a apropriabilidade ou a autoria para aqueles que são os verdadeiros produtores e gestores dos saberes e conhecimentos tradicionais. O registro, para Vianna (2004), agrega sentido, podendo, de certa forma, legitimar decisões jurídicas. Todavia, o mesmo não irá implicar ou constituir uma jurisprudência tão eficaz, como tem sido o caso do tombamento. A própria autora coloca questões muito sensíveis relativas a como esse bem, considerado um patrimônio imaterial, pode se posicionar frente ao direito de autoria, de propriedade e de usufruto (Vianna, 2004). Para Vianna (2004), é necessário desenvolver o direito positivo passível de dar conta da natureza imaterial do bem cultural, como é o caso da pintura corporal Wajāpi, bem como da titularidade difusa desses tipos de bens culturais.

Acompanhando ainda o Dossiê produzido pelo Iphan no processo de reconhecimento como bem imaterial para a pintura corporal Wajāpi, observa-se que a tradição de decoração dos corpos se vê estendida a objetos do uso cotidiano. A pintura dos Wajāpi é uma atividade do cotidiano, realizada no contexto familiar. Tais pinturas constituem-se em um desafio criativo e em um prazer estético não tendo nada a ver com marcas étnicas, símbolos rituais ou tatuagens (Iphan, 2006).

Observa-se do trecho acima que se tem ampliado o campo de aplicação da pintura Wajāpi, inicialmente restrita aos corpos dos integrantes da etnia. Há diversos suportes que recebem a pintura atualmente, como é o caso da cerâmica destinada à venda, bem como as cuias, na tecelagem de bolsas e tipoias, além do trançado de cestos. Há, também, a presença da pintura em canetas e papéis (Iphan, 2006).

No Dossiê, destaca-se também que os Wajāpi são detentores de um “repertório codificado de padrões gráficos”. Tais padrões, segundo o Dossiê, “representam, de forma sintética e abstrata, partes do corpo ou da ornamentação de animais e de objetos”. Constitui-se por um conjunto de 21 padrões, recebendo o nome de *kusiwa*. Conforme o citado documento, “[e]ste repertório, enquanto bem cultural, não é um produto acabado”, pois ele se modifica de forma dinâmica. Há padrões descontinuados, modificados e mesmo a inserção de novos (Iphan, 2006, p. 18).

Os padrões geralmente são desenhados nas pernas e nas costas. Nos desenhos efetuados sobre os corpos, eles são compostos de forma variada, formando composições complexas, não sendo, portanto, utilizados de forma isolada. A atividade de pintura corporal, por se dar no âmbito familiar, faz com que haja grande variedade nas composições, sendo “impossível encontrar duas pessoas com o mesmo conjunto de padrões pintados em seus corpos” (Iphan, 2006, p. 81). Essa variedade também é encontrada quando o suporte não é corpo. Aliás, o uso dos novos suportes potencializou a variedade de combinações de padrões (Iphan, 2006). De acordo com o Dossiê:

O sistema gráfico *kusiwa* opera como um catalisador para a expressão de conhecimentos e de práticas que envolvem desde relações sociais, crenças religiosas e tecnologias, até valores estéticos e morais. O excepcional valor desta forma de expressão está na capacidade de condensar, transmitir e renovar – por meio da criatividade dos desenhistas e dos narradores – todos os elementos particulares e únicos de um modo de pensar e de estar no mundo, próprio dos Wajāpi do Amapá (Iphan, 2006, p. 81).

Destarte, conforme se pode acompanhar no Dossiê, o sistema gráfico *kusiwa* não possui apenas a função de embelezar corpos e objetos. O sistema é bem mais complexo não podendo ser limitado nem mesmo a uma espécie de expressão gráfica. Os grafismos possuem eficácia simbólica de reflexão da relação com o outro, seja este animal, vegetal ou humano (Iphan, 2006). De acordo com o documento do Iphan:

o sistema gráfico e as narrativas acopladas não expressam apenas taxinomias, crenças e sentimentos, mas também processos históricos, que continuam validando os modos particulares de conhecer que os Wajāpi do Amapá utilizam para se situar no mundo contemporâneo. Eles contêm, ao mesmo tempo, um saber sobre as origens e o destino da humanidade, preceitos morais e valores estéticos, assim como todo um conjunto de conhecimentos práticos para o manejo do seu próprio meio-ambiente. Também armazenam a história de suas relações com outros grupos da região, incluindo a população não-indígena. Remetem, portanto, a um processo cultural vivo, ou seja, dinamicamente enriquecido pela experiência de sucessivas gerações (Iphan, 2006, pp. 81-83).

Apesar da complexidade da qual goza entre os integrantes da etnia Wajāpi, o grafismo foi expropriado e utilizado em contextos completamente distintos daquele aplicado por seus produtores, adentrando no contexto da sociedade de consumo ocidental por não indígenas. Acompanhando a antropóloga Dominique Gallois:

É nesse contexto de profundas mudanças que nossa linguagem da propriedade passa a ser apropriada, com imenso interesse por parte dos jovens. Efetivamente, uma tendência majoritária entre os Wajāpi está preocupada em impedir, ou pelo menos controlar mais eficazmente, o acesso e uso de padrões gráficos *kusiwarā* pelos não-índios. Mas há também um movimento inverso, favorável à difusão dessas e de outras marcas da cultura, incluindo objetos, imagens ou mesmo escritos, para assegurar a visibilidade dos seus detentores (Gallois, 2012, p. 20).

Esse uso por não indígenas, como visto, foi contestado pelos Wajāpi que conseguiram frear processos de expropriação, principalmente pelo seu reconhecimento como patrimônio imaterial. Entretanto, o caso concreto demonstra a fragilidade do instituto, que poderia ser encaminhado para desfechos imprevisíveis se levado para a esfera judicial. Também não há um sistema que permita a aplicação de um conceito de propriedade, conforme o mesmo vem sendo utilizado no contexto da sociedade capitalista, por meio da aplicação do sistema da propriedade intelectual.

Conceitos como o de originalidade, autoria, novidade, distintividade parecem estranhos ao contexto de produção da pintura corporal Wajāpi. Todavia, os integrantes da etnia se veem inseridos nesse contexto e tentam lidar com esses novos conceitos e nomenclaturas, conforme pode ser observado no trabalho da antropóloga Dominique Gallois, que acompanha os Wajāpi há tempo significativo. Para esta pesquisadora, “O paradigma da proteção, bem como da valorização cultural, traz consigo efetivas mudanças, sociais e culturais” (Gallois, 2007, p. 96). De acordo com Gallois:

Como ponto de partida para a discussão, deve ficar claro que se apenas os Wajāpi se atreveram a encaminhar um dossiê à Unesco e obtiveram do IPHAN um registro de sua arte gráfica, esse “produto” cultural registrado não lhes “pertence”. Em acordo com sua própria tradição, a maior parte das expressões culturais e saberes praticados pelos Wajāpi, como os grafismos, não lhes pertencem, nem são criações deles, Wajāpi. (...) São elementos que pertencem a outros e foram literalmente capturados ou resultam de fluxos complexos de intercâmbio. Aliás, (...), são saberes e práticas que não poderiam, logicamente, ser nem deles, nem de outros grupos. Não só porque são produto das redes de troca entre humanos e sobrenaturais, como porque são gerados e apenas expressados no

âmbito desse sistema de trocas, entre pessoas, entre grupos, entre humanos e não humanos (Gallois, 2007, pp. 97-98).

O que está na pauta das colocações da autora é a produção de “objetos culturais destinados ou não ao mercado e através dos quais (...) se afirmam como sujeitos de direitos especiais” (Gallois, 2007, p. 95). A autora acrescenta que quando saberes e práticas indígenas conseguem escapar a lógica do mercado ou minimamente não priorizar o retorno econômico da exploração de tais bens culturais nesse mercado, esses saberes e práticas alcançam níveis de agregação simbólico muito mais relevantes dentro das perspectivas dos grupos que os vivenciam (Gallois, 2007, p. 99).

Todavia, a pesquisadora (Gallois, 2007) aponta as mudanças ocorridas no contexto não apenas da etnia Wajāpi, bem como com outras que compartilham territórios e com as quais os Wajāpi promoviam intenso processo de troca cultural. Esta faz-se essencial para os mais velhos que não se consideram detentores de saberes ou mesmo dos grafismos do sistema de pintura corporal que utilizam. Já na perspectiva dos mais novos encontra-se uma invasão dos conceitos e da lógica do mercado, onde o sistema tradicional de trocas entre as diferentes etnias é substituído pela lógica da propriedade. Esse contexto proporciona uma nova concepção de uso que levará a questionamentos sobre qual ou quais direitos podem incidir sobre as referidas pinturas. Sendo assim, coloca-se no próximo tópico a reflexão a respeito do desenho industrial ser ou não passível de ser utilizado para garantir a apropriação da pintura corporal pelos Wajāpi.

4. O uso da proteção de desenhos industriais de forma a proporcionar a apropriação da pintura corporal pelos wajāpi

Faz-se interessante iniciar este tópico retomando as reflexões de Gallois quando esta pesquisadora aponta ser relevante pontuar que a produção “de objetos culturais é indissociável da produção de sujeitos sociais” (Gallois, 2007, p. 99). Ou seja, novas práticas tradicionais, segundo a pesquisadora citada, configuram sujeitos novos, bem como práticas novas podem possibilitar o ressurgimento de sujeitos tradicionais. Há, para Gallois, “uma intrincada rede de possibilidades, que não pode ser abordada, jamais, a partir de uma simples oposição entre o ‘tradicional’ e o ‘novo’” (Gallois, 2007, p. 99).

Quando relatam para visitantes, em português, como estão buscando proteger seus saberes tradicionais - restringindo seu acesso aos não-índios e aumentando a consciência da comunidade em relação ao valor de suas práticas culturais - os líderes mais jovens usam com hesitações elementos da linguagem dos direitos. Sua dificuldade no manejo das noções de autor, criador, detentor etc. não se deve tanto à falta de domínio da legislação, mas à incompatibilidade desse léxico com as concepções locais sobre a apropriação e circulação de saberes em redes de relações. Não é fácil se afirmar como detentor de conhecimentos alheios (Gallois, 2012, p. 30).

A “Incompatibilidade desse léxico” revela-se uma expressão precisa para lidar com a possibilidade de aplicação de um dos institutos da propriedade industrial para promover algum tipo de proteção e de apropriação às pinturas corporais dos Wajāpi. A própria noção de propriedade industrial ou intelectual parece estranha ao universo de produção Wajāpi, sendo mesmo contestada no seu ambiente de origem, na sociedade capitalista, pois se trata de uma proteção que recai sobre o conhecimento, considerado um bem público. Todavia, como aponta Rodrigues Jr. (2010, p. 59), os investimentos para tornar o conhecimento em algo aplicável possuem custos, o que leva o Estado a criar formas de proteção. Nas palavras do citado autor:

os Estados conferem direitos de propriedade sobre bens públicos, tornando-os artificialmente escassos, com vistas a incentivar indivíduos e instituições a alocar bens genuinamente escassos para a geração de bens públicos. Em outras palavras, a justificativa econômica presume que, se os produtores de bens intelectuais não detiverem os instrumentos para controlar o mercado para suas produções intelectuais, não se engajarão em sua produção (Rodrigues Jr., 2010, p. 59).

Percebe-se, no trecho acima, que há a necessidade de um incentivo garantido pelo Estado, por meio da proteção conferida, para que continue a existir o investimento em inovação e criação. Nada mais distante da atividade desenvolvida no âmbito da pintura corporal dos Wajāpi. Como apontado por Gallois, entre os mais velhos, há o entendimento de a pintura não pertencer a ninguém e de que a troca de conhecimentos e experiências destaca-se como algo que agrada a todos, não sendo reconhecidas inovações individuais que possam advir do gesto pessoal de quem quer que seja.

O desenho industrial como um dos direitos de propriedade industrial cuida, conforme visto, da proteção da forma tridimensional de objetos, bem como de padrões aplicados a produtos. Trata-se de proteção garantida ao design de produto e ao design gráfico. Estas recebem amparo advindo da legislação de propriedade industrial. Não há como não associar a pintura corporal dos Wajāpi ao design gráfico. Todavia, há como efetuar essa proteção? A resposta é negativa.

As razões que impedem a aplicação da proteção do desenho industrial à pintura corporal Wajāpi começam pela definição do que se considera passível de proteção por desenho industrial na LPI, bem como dos requisitos a serem atendidos por todo desenho que chega ao INPI.

Não há que se duvidar que a pintura Wajāpi poderia estar equiparada ao design gráfico. Também não há como negar que a mesma pode ser entendida como um conjunto ornamental de linhas e cores que, como visto, não se aplica apenas ao corpo, mas vê seu campo de aplicação ampliado para objetos, que podem ser entendidos como produtos. Desta forma, não é a definição que se tem de desenho industrial o impeditivo para a proteção. O que se revela como óbice à obtenção desta proteção são os requisitos presentes tanto no artigo 95 da LPI, como nos dois seguintes a este, quais sejam, os artigos 96 e 97.

No citado artigo 95, no qual se define o que pode ser protegido por desenho industrial, tem-se que este exige tanto à forma plástica, quanto ao conjunto ornamental de linhas e cores que os mesmos sejam novos e originais, além de terem de servir de tipo de fabricação industrial.

A novidade, de acordo com o disposto anteriormente, encontra-se tipificada por meio de seu artigo 96, no qual se lê que é novo tudo o que não estiver contido no estado da técnica. Este inclui tudo o que já foi disponibilizado em qualquer tempo e lugar. Trata-se de uma novidade absoluta. Não há como esquecer ou negar que a pintura corporal Wajāpi, de acordo com aquilo já disposto, pertence a um sistema que, apesar de inovações, mantém-se constante há bastante tempo. O seu reconhecimento e conhecimento já se encontram disponíveis. Não há como se falar no atendimento do requisito de novidade.

Quanto à originalidade, este só passa a ser avaliado quando o da novidade é preenchido. Assim, se faz decisivo para a negação da proteção por desenhos industriais da pintura corporal Wajāpi o seu não atendimento ao requisito da novidade. Caso este estivesse preenchido, a originalidade, que pressupõe a capacidade de diferenciação de outros padrões gráficos anteriores, poderia vir a ser questionada. Mesmo se o requisito de novidade pudesse ser preenchido, conforme visto, há aproximações de padrões de pinturas corporais entre as etnias que dividem ou convivem em áreas geográficas próximas. Essas aproximações são derivadas de fluxos de trocas entre etnias, nos quais o saber tradicional se vê disseminado e ampliado. Conforme apontado por Gallois (2007), os mais velhos apreciam estas trocas em detrimentos de demarcadores de propriedade. A originalidade não seria, portanto, diante dessa lógica de trocas e semelhanças, atendida, mesmo que a novidade o fosse.

Há também o requisito do tipo de aplicação industrial, constante no artigo 95. Para Otero Lastres:

La obra originaria es el objeto en el que se materializa por primera vez la creación inmaterial de forma y que va a servir de tipo para la posterior obtención de múltiples ejemplares. Por su parte, las reproducciones son los objetos obtenidos por consecuencia de la reproducción de la obra originaria, es decir, los ejemplares de la misma (Otero Lastres, 1977, p. 507).

Dentro da pintura corporal Wajāpi, há como se falar, após a discussão empreendida, em uma obra originária? Aliás, a noção de obra é pertinente na lógica Wajāpi? Se for possível afirmar que há uma “obra originária”, seria possível ser esta um protótipo para ter uma aplicação industrial, ou melhor, uma aplicação em massa sobre os mais diversos objetos do cotidiano?

Nada impede que se transforme qualquer dos grafismos da pintura Wajāpi em um protótipo passível de ser replicado e aplicado industrialmente. O que se deve ter em mente é o quanto tal transformação modifica totalmente os valores dessa produção que tem um modelo baseado em um processo manual, impregnado de gestos e significados simbólicos. Excluir esse modo de produção manual, mesmo familiar, conforme disposto, significa esvaziar sentidos dessa produção, despi-la de significados e valores, negar sua gênese e mesmo um senso de pertencimento. Há que se avaliar o quanto isso não seria o maior ato de expropriação da pintura corporal Wajāpi desta etnia.

Obviamente que, transformar os padrões gráficos em tipo ou protótipo para a produção em massa potencializa que eles sejam comunicados em larga escala, geográfica e socialmente. A questão posta é o quanto isso modifica drasticamente as formas de produção da pintura corporal Wajāpi e o quanto essa modificação poderá levar até mesmo a sua perda.

Para além dos requisitos, faz-se necessário pensar a lógica do sistema de propriedade industrial. Observa-se que ele foi e é pensado como algo que permite a apropriabilidade de algo em função dos investimentos alocados na criação e/ou na inovação. Há dispêndios monetários por parte dos participantes do sistema de produção capitalista. Tais dispêndios demandam a garantia de retornos. O sistema de propriedade industrial existe para permitir que tal lógica seja operacionalizável, para que se torne eficaz. Os sujeitos de direitos devem ser claramente definidos. Destarte, tem-se o investidor, o industrial e o autor/criador/inventor. Todos são sujeitos de direito e entre eles fica estabelecido um sistema contratual no qual cada um recebe sua devida parcela pelo investimento ofertado, seja este criativo ou financeiro. Seria essa lógica pertinente àquela vivida pela etnia Wajāpi? Acompanhando as reflexões de Gallois:

A conexão entre essa concepção de um saber “privado”, que só circula no âmbito de relações entre mestre e aprendiz, com um modelo de propriedade como o nosso, focado na existência de um inventor e centrado na inovação cultural (Saez, 2001), é tênue. Em primeiro lugar, porque um xamã mestre não é “inventor” de suas substâncias, recebidas de seu próprio iniciador, que recebeu outras de um anterior, numa cadeia múltipla. Em segundo lugar, porque a força de seu “pajé” dependerá da continuidade das relações de compartilhamento, tecida entre xamãs, sejam eles humanos ou não-humanos. Trata-se de um modelo de conhecimento em que o valor está fundado na capacidade de circulação, e não de monopólio dos saberes (Gallois, 2012, pp. 23-24).

Diante do disposto, convém citar Marcel Mauss: “[f]elizmente, nem tudo ainda é classificado exclusivamente em termos de compra e venda. As coisas possuem ainda um valor sentimental além do seu valor venal” (Mauss, 2003, p. 294). Há um modo de estar no mundo no qual não apenas o valor de troca e sim o valor de uso, para usar expressões caras ao campo econômico, pode existir e ter continuidade. Atreve-se a apontar a existência de um valor de uso da pintura Wajāpi que está sendo confrontado com as possibilidades de valor de troca que chegam aos integrantes da etnia. Há, também, uma lógica da produção desinteressada, da troca desinteressada e da dádiva que contrastam com a lógica do sistema de propriedade industrial. Segundo Godbout e Caillé:

Na perspectiva da dádiva, pode-se imaginar a sociedade como uma rede constituída da soma das relações únicas que cada membro mantém com os outros (...). Esse sistema central de redistribuição somente pode funcionar quando conectado a essa rede, quando alimentado e habitado pela rede social. O oposto é a burocracia no sentido pejorativo do termo: uma estruturação rígida, incapaz de adaptação (Godbout e Caillé, 1999, pp. 90-91).

A burocracia revela-se, em conjunto com tudo o que foi disposto, como a pedra de toque desta discussão. O sistema de propriedade industrial atende a uma lógica burocrática. Há que se ter autor, inventor, novidade,

originalidade, aplicação industrial, depósito, temporalidade definida para a duração do direito que, no caso do desenho é de no máximo 25 anos, entre tantas outras especificidades do sistema e o quanto as mesmas afrontam e desvirtuam as formas de produzir, viver e trocar que possibilitaram a concretização da pintura corporal Wajāpi como patrimônio imaterial do Brasil. Há que se buscar outras estratégias para além dos direitos de propriedade intelectual para garantir a proteção dos saberes tradicionais. Não apenas o desenho industrial apresenta-se como impossível de ser utilizados. Os demais, como patentes, marcas e mesmo indicações geográficas, podem corromper a estrutura própria da produção e circulação dos saberes tradicionais, como é o caso da pintura corporal Wajāpi.

5. Conclusão

A pintura corporal Wajāpi constitui-se, hoje, como patrimônio imaterial do Brasil. A busca pelo reconhecimento como patrimônio inclui tentativas de proteger esse saber tradicional diante das ameaças de sua perda ou expropriação. Contudo, o título como patrimônio imaterial não garante de forma eficaz direitos de impedir usos dos grafismos por parte daqueles que não pertencem à etnia e com fins muito diversos daqueles usualmente aplicáveis.

Não sem razões, há tentativas de aplicar direitos de propriedade intelectual, que incluem os direitos de propriedade industrial e direitos autorais, sobre as produções derivadas dos saberes tradicionais. Este artigo tinha uma hipótese inicial que pôde ser confirmada pela discussão empreendida, qual seja, a de que o desenho industrial não convém como forma de proteção de grafismos indígenas, como o da pintura corporal Wajāpi.

As razões para a não pertinência deste tipo de proteção foram elencadas no tópico anterior, mas podem ser retomadas de forma sintética nesta conclusão. Verificou-se que o conceito de desenho industrial, em parte, permite entender que a pintura corporal Wajāpi pode ser compreendida como um conjunto ornamental de linhas e cores a ser aplicado a um produto, tendo em vista a ampliação do escopo de aplicação da citada pintura que, atualmente, não se restringe aos corpos humanos.

Todavia, os grafismos constantemente produzidos e reproduzidos, seja em corpos, seja em objetos, não atendem aos requisitos de novidade e originalidade e, para atenderem ao requisito de tipo de fabricação industrial, deverão sofrer significativa transformação em sua forma de produção e reprodução, iminentemente manual.

Para além disso, o desenho industrial, forjado a partir da lógica da propriedade industrial, que visa a dar formas de proteção ao trabalho criativo que possui valor econômico, possui uma lógica burocrática muito distinta daquela da produção corporal Wajāpi. Destarte, não só os requisitos se tornam difíceis de serem atendidos, mas a própria necessidade de um autor e de um titular parecem criar distanciamentos em relação a uma produção que não pertence nem mesmo aos seres não humanos que emprestam tais formas para serem reproduzidas.

Há na pintura corporal Wajāpi valor de uso. Mesmo quando há um valor de troca, este se alimenta de forma mais substancial nas trocas de saberes e não por meio de trocas de valores monetários. A lógica de um sistema que visa a premiar o criador/inventor que abastece o patrimônio público com novas formas ou novas tecnologias aplicadas à indústria em nada tem a ver com as razões que levam os Wajāpi a produzirem suas pinturas corporais.

Desta forma, entende-se ter atendido ao objetivo traçado no início deste artigo, qual seja, discutir o uso do desenho industrial, um dos direitos de propriedade industrial, como forma de proteção aos grafismos dos Wajāpi. O direito ao desenho industrial foi apresentado e sua análise, após breve incursão sobre a pintura corporal Wajāpi e suas especificidades, foi realizada, tendo como palavra final a inaplicabilidade da proteção por desenho industrial para a proteção da pintura corporal Wajāpi.

NOTAS

¹ De acordo com Barbosa, “A Convenção da OMPI define como Propriedade Intelectual, a soma dos direitos relativos às normas literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes, aos fonogramas e às emissões de radiodifusão. As invenções em todos os domínios da atividade humana, às descobertas científicas, aos desenhos e modelos industriais, às marcas industriais, comerciais e de serviço, bem como às firmas comerciais e denominações comerciais, à proteção contra a concorrência desleal e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico” (2003, p. 1).

² Dispõe Otero Lastres “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” (Otero Lastres, 2008, p. 218).

³ Há diversas definições para os desenhos industriais pela perspectiva da propriedade industrial. Apresentam-se algumas de renomados autores da área. No direito brasileiro, Cerqueira dispõe: “Os desenhos industriais constituem invenções de forma, destinadas a produzir efeito meramente visual, (...) Estas 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). No direito espanhol, que em muito se aproxima do desenho do sistema brasileiro de proteção, Otero Lastres informa: “la denominada ‘estética industrial’ – o, lo que es lo mismo, el conjunto de creaciones de carácter estético que se plasma en la forma visible de los productos – ha alcanzado un extraordinario desarrollo en los últimos tiempos. La razón de ello es el valor, cada vez más creciente, que tiene el diseño como instrumento competitivo de primer orden (...) ante productos prácticamente iguales, el consumidor opta por el que le resulte más atractivo” (Otero Lastres, 2009).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, D. B. (2003). *Uma introdução à propriedade intelectual*. Rio de Janeiro: Lumen Juris.
- Barbosa, D. B. (2013). *Da novidade nos desenhos industriais*. Recuperado de [http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/da_novidade_di.pdf].
- Brayner, N. G. (2012). *Direitos culturais, afirmação identitária e patrimonialização: a salvaguarda das expressões orais e gráficas dos wajápi no Amapá. Colóquio Internacional La transmisión de la tradición para la salvaguarda y conservación del Patrimonio*. Cidade do México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Cerqueira, J. da G. (2010). *Tratado de propriedade industrial*. Rio de Janeiro: Lumen Juris.
- Chavanne, A. e Burst, J-J. (1993). *Droit de la propriété industrielle*. Paris: Éditions Dalloz.
- Fonseca, M.C.L. (2009). *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Gallois, D. T. (2007). Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Oriental. *Revista de Estudos e Pesquisas*, 4(2), 95-116. Recuperado de [https://www.institutoiepe.org.br/media/artigos/doc4.pdf].
- Gallois, D. T. (2012). Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. *Revista de Antropologia*, 55(1), 19-49.
- Godbout, J. T. e Caillé, A. (1999). *O espírito da dádiva*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Grau-Kuntz, K. (s. d.). O desenho industrial como instrumento de controle econômico do mercado secundário de peças de reposição de automóveis - uma análise crítica a recente decisão da Secretaria de Direito Econômico (SDE). *IBPIEuropa*. Recuperado de [https://ibpieuropa.org/?media_dl=327].
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (2006). *Dossiê IPHAN 2 {Wajápi}. Expressão gráfica e oralidade entre os Wajápi do Amapá*. Rio de Janeiro: Iphan.
- Lei n.º 9.279 de 14 de maio de 1.996 (1996). Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial. Brasília, DF. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19279.htm]. Consultado [29-01-2021].
- Lence Reija, C. (2004). *La protección del diseño en el derecho español*. Madrid/Barcelona: Marcial Pons/Ediciones Jurídicas y Sociales.
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Moro, M. C. F. (2009). *Marcas tridimensionais*. São Paulo: Saraiva.
- Otero Lastres, J. M. (1975). El requisito de la novedad de los dibujos y modelos industriales. *Actas de derecho industrial*. Madri: Marcial Pons.
- Otero Lastres, J. M. (1977). *El modelo industrial*. Madri: Editorial Montecorvo.
- Otero Lastres, J. M. (1999). En torno a la Directiva 98/71/CE sobre la protección jurídica de los dibujos y modelos. *Actas de derecho industrial y derecho de autor* (T. 19). Madri: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales.
- Otero Lastres, J. M. (2008). Reflexiones sobre el diseño industrial. *Anuario Facultad de Derecho* (pp. 217-235). Universidad de Alcalá. Recuperado de [https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/6417].
- Otero Lastres, J. M. (2009). *Tratado de derecho mercantil*. Madri: Marcial Pons.
- Perongini, M. F. H. de S. (2017). *Aprisionamento tecnológico e uso da propriedade industrial em mercados secundários: um estudo de caso a partir da análise da "guerra das cápsulas de café"*. Dissertação de mestrado Instituto Nacional da Propriedade Industrial, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Rodrigues Jr., E. B. (2010). *Tutela jurídica dos recursos da biodiversidade, dos conhecimentos tradicionais e do folclore: uma abordagem de desenvolvimento sustentável*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Rodrigues Jr., E. B. (2016). Abuso no exercício dos Direitos da Propriedade Intelectual e as Contribuições do caso Anfape. *Revista da Abpi*, nº 140, 37-46.
- Sant'anna, M. (2009). A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In R. Abreu, & M. Chagas (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Santos, A. C. (2013). *O caso da arte gráfica Wajápi e o embate contra a exploração comercial inadequada: limites e potencialidades das políticas públicas de proteção ao patrimônio imaterial*. Brasília: ENAP.
- Schneider, B. (2010). *Design – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Editora Blücher.
- Vianna, L. C. R. (2004). Legislação e preservação do patrimônio imaterial: perspectivas, experiências e desafios para a salvaguarda das culturas populares. In *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, 1(1), 75-83.