



A presença feminina no setor de projetos da antiga Fábrica Oca em Jacareí/SP, 1970-1979.

Eduarda Alves Temoteo;¹
Rosemary Lopes Rodrigues²

Resumo:

Este artigo discorre sobre a participação feminina no desenvolvimento de projetos de mobiliário durante a década de 1970, na antiga Fábrica Oca, localizada em Jacareí/SP. O estudo constitui um recorte de uma pesquisa mais ampla, ainda em andamento, dedicada à identificação da autoria dos projetos realizados na fábrica de móveis idealizada pelo arquiteto carioca Sergio Rodrigues, implantada em 1965. A investigação tem como principal fonte o acervo de projetos preservado pelo Arquivo Público e Histórico do Município de Jacareí, um dos poucos vestígios materiais da Fábrica Oca, cujo edifício foi demolido em 2019. Os resultados até o momento revelam a presença de uma única mulher atuando no setor de projetos, supostamente contratada como estagiária e que, ao longo de sua trajetória, alcançou ascensão dentro da empresa. Considerando a escassa visibilidade das mulheres na historiografia do design, especialmente em atividades relacionadas ao setor industrial, esta pesquisa contribui ao evidenciar a baixa representatividade feminina no campo e a necessidade de uma revisão historiográfica que possibilite ampliar o reconhecimento de trajetórias profissionais de diversos agentes que ficaram às margens da história.

Palavras-chave:

Historiografia do design; mulheres no design; Fábrica Oca; acervo de projetos; Arquivo Público e Histórico de Jacareí/SP.

¹ Graduanda em Tecnologia do Design de Interiores, Instituto Federal de São Paulo – Campus Jacareí, e.temoteo@aluno.ifsp.edu.br.

² Doutora em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, professora do Instituto Federal de São Paulo – Campus Jacareí, rosemary.lopes@ifsp.edu.br.



1. Introdução

A historiografia do design brasileiro tem sido tradicionalmente narrada a partir de uma perspectiva centrada em grandes ícones e em obras isoladas. Essa abordagem acaba por produzir o que Michelle Perrot (2005) classifica como “apagamento dos traços” que inclui a atuação de uma massa de trabalhadores que viabiliza a produção técnica dos objetos. À luz dessa discussão, este artigo se debruça sobre o debate da participação feminina nos processos projetuais de design, problematizando a invisibilidade historiográfica de mulheres atuantes nas etapas técnicas do desenvolvimento de projetos. O estudo integra uma investigação mais ampla, desenvolvida em nível de iniciação científica, na qual buscamos identificar desenhistas, projetistas e responsáveis técnicos pela produção de mobiliário da antiga Fábrica Oca (ou Indústrias Reunidas OCA S.A.), localizada em Jacareí, no interior de São Paulo. A pesquisa conta com fomento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e Tecnológica do Instituto Federal de São Paulo (PIBFSP – IFSP, Campus Jacareí).

Nossa investigação apoia-se na análise da documentação pertencente ao fundo da antiga fábrica, atualmente sob custódia do Arquivo Público e Histórico do Município de Jacareí (APHMJ), com ênfase nos documentos produzidos pelo seu setor de projetos. Este acervo documental inclui croquis, estudos preliminares, projetos executivos e detalhamentos técnicos. Trata-se de um fundo ainda não inventariado, o que confere à pesquisa um caráter inédito, reunindo registros capazes de assegurar uma amostragem significativa da rotina projetual da empresa. Tomamos como base materiais produzidos pela fábrica, especialmente na década de 1970. A escolha desse recorte temporal justifica-se pelo expressivo volume de projetos presentes no acervo. A análise das fontes documentais estabelece diálogo com a bibliografia selecionada que discute o silenciamento de trajetórias femininas na historiografia do design, contribuindo para ampliar a compreensão sobre a participação de mulheres nos processos industriais e projetuais no Brasil.

Entre os resultados encontrados, destacamos a reduzida participação feminina no setor de projetos da antiga Fábrica Oca, evidenciada pela atuação de apenas uma mulher identificada nominalmente no período estudado. Contudo, os levantamentos sugerem um percurso de ascensão profissional dessa personagem dentro da empresa, revelando um protagonismo significativo em um ambiente historicamente caracterizado como masculino. Nesse sentido, propomos discutir a trajetória dessa profissional a partir da análise do material por ela produzido no setor de projetos, conforme a amostragem de documentos consultados no acervo. Dessa forma, reforçamos o argumento de que as mulheres exerceram papéis relevantes nos meios de produção, ainda que pouco visibilizados, tanto no âmbito da criação quanto no da viabilização técnica.

O artigo está organizado em três tópicos, seguidos das considerações finais. No primeiro, *Design e Gênero: perspectivas bibliográficas*, apresentamos a revisão bibliográfica sobre a relação entre design e gênero, tendo como subtópico *Atuação feminina na historiografia do design*, no qual discutimos os limites da narrativa tradicional e o apagamento da participação feminina. O segundo tópico, *A Fábrica Oca e o seu setor de projetos*, aborda a organização do setor a partir da documentação do APHMJ, percorrendo sobre sua estrutura e sobre o perfil de seus profissionais. No terceiro, *Lucia Redondo: esboços de uma biografia profissional através de seus desenhos*, analisamos sua trajetória com base nos documentos produzidos no setor de projetos. Por fim, tecemos algumas considerações, nas quais propomos tensionar a historiografia do design que frequentemente reduz a produção a um grupo restrito de profissionais consagrados, em detrimento de outros agentes envolvidos nos processos projetuais.



2. Design e gênero: perspectivas bibliográficas

Predomina na bibliografia uma abordagem centrada no produto, em que o gênero é frequentemente reduzido a um atributo estético ou de mercado, uma diferenciação entre o “masculino” e “feminino” incidindo sobre forma e função. No entanto, a discussão proposta por autoras como Isabel Campi (2002) e Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007) parte de uma análise em que o gênero não é apenas um rótulo para o usuário, mas uma categoria que estrutura as relações de trabalho na criação e na hierarquização dos objetos. Para essas autoras, a separação entre a “eficiência técnica” (masculina) e o “ornamento” (feminino) serviu para manter hierarquias onde o trabalho das mulheres era visto como secundário.

No campo da arquitetura, que estabelece um diálogo direto com o design, Paula Monteiro (2015) argumenta que a invisibilidade das trajetórias femininas decorre da construção de uma narrativa historiográfica monumental. Essa perspectiva privilegia escalas grandiosas e obras isoladas, historicamente associadas a figuras masculinas, em detrimento de práticas cotidianas e coletivas, nas quais a presença das mulheres era mais expressiva. No âmbito do desenho industrial, a mão de obra feminina, embora constante, permanece sistematicamente sem nome. Esse fenômeno não deve ser entendido como uma simples lacuna documental, mas como uma característica estrutural do sistema que, segundo Simioni (2007), tende a descrever designers como “esposa” ou “colaboradora”, negando-lhe o pleno direito à autoria. Esse apagamento é nítido nas trajetórias como de Charlotte Perriand e de Lilly Reich, cujas produções foram frequentemente absorvidas pelo prestígio de seus parceiros. Como aponta Silvana Rubino (2010), a recepção dessas profissionais era frequentemente marcada por discriminações, é emblemático o episódio em que Le Corbusier, ao receber Perriand em seu ateliê, afirmou: “aqui não bordamos almofadas”. Apesar dessa hostilidade inicial, Perriand tornou-se responsável pelo desenvolvimento de icônicas linhas de mobiliário no ateliê do arquiteto durante cerca de uma década, embora sua coautoria tenha sido frequentemente negligenciada, reconhecida apenas em anos recentes. De modo análogo, Lilly Reich teve sua maestria em tecidos e na montagem de exposições, desenvolvida em parceria com Ludwig Mies van der Rohe, frequentemente fundida ao legado do arquiteto. Em ambos os casos, evidencia-se a lógica descrita por Simioni (2007): ao homem reserva-se a “idealização intelectual”, enquanto à mulher é atribuída a “mera execução” ou a manufatura de elementos considerados secundários, como o têxtil e o mobiliário, sendo que, neste último caso, a produção ainda era registrada e atribuída ao nome da figura masculina.

Segundo Monteiro (2015), a ausência de mulheres na historiografia tradicional não se deve a uma falta de produção, mas a um foco em questões que excluem o processo coletivo e a execução técnica. Revelar essas contribuições exige um deslocamento do olhar: da assinatura individual para a linha de produção; do monumento para o cotidiano; e do projeto abstrato para a manualidade concreta. Somente ao enfrentar as escolhas narrativas que sustentam o anonimato nas esferas fabril e manual, torna-se possível transitar de uma história de assinaturas isoladas para um registro fiel a pluralidade das redes de colaboração que fundamentam o design.

2.1 A atuação feminina na historiografia do design

Em ensaio publicado na década de 1980, Cheryl Buckley (2025 [1986]) enfatizou o caráter coletivo do processo projetual em design, ao defender a necessidade de uma nova postura historiográfica no campo do conhecimento, alinhada às perspectivas feministas, na época, em ascensão nas ciências humanas e sociais. A autora ressalta a importância de que a história do design incorpore os múltiplos agentes envolvidos tanto na produção quanto no consumo dos artefatos. Em seu texto, critica a abordagem histórica tradicional do design por negligenciar reflexões sobre os modos de operação patriarcais que estruturam não apenas a produção dos objetos, mas também a



própria constituição disciplinar do campo. Para Buckley (2025 [1986]), tal abordagem acaba por legitimar o protagonismo quase exclusivo do profissional reconhecido como criador, convertendo a história do design em uma sucessão biográfica restrita a um número limitado de indivíduos considerados responsáveis pela produção projetual, sobretudo, no período do modernismo. Como sintetiza a autora, “a história do design é reduzida a uma história de quem cria o design” (Buckley, 2025 [1986], p. 55).

Essa crítica à historiografia do design formulada por Buckley na década de 1980 foi retomada pela própria autora cerca de trinta anos depois, quando reafirmou argumentos anteriormente apresentados à luz dos debates mais recentes do movimento feminista. Essa revisão evidencia não apenas a atualidade de suas primeiras proposições, mas também a permanência das lacunas que ela identificara no campo historiográfico. Ao nos debruçarmos sobre os pontos indicados pela autora, sobressai a relevância de pensar a dimensão coletiva na produção do design, sobretudo no âmbito da produção industrial, bem como o convite a tensionar uma história excessivamente centrada em grandes ícones (Buckley, 2025 [2020]). Não se trata de minimizar a importância dos profissionais historicamente reconhecidos, mas de ampliar o foco para abarcar os múltiplos agentes envolvidos no processo de concepção, fabricação e circulação de artefatos.

Em direção semelhante à de Buckley, cujos textos foram publicados em língua portuguesa apenas em 2025, a crítica ao protagonismo excessivo dado pela história do design a algumas personalidades aparece na obra intitulada *Anônimos: móvel moderno brasileiro além dos ícones*, organizada por Latorraca *et al.* (2025). O exaustivo levantamento realizado pelos autores na busca por identificar personagens e empresas que contribuíram para a produção do design brasileiro, partiu do esforço de mapear parte do mobiliário moderno que estava distante dos grandes nomes privilegiados pela historiografia. O estudo revela que muitos dos designers identificados estavam diretamente vinculados aos nomes das empresas em que atuavam. Embora a discussão sobre gênero estivesse fora do escopo da pesquisa empreendida, notamos que, dentre as 14 empresas mapeadas por Latorraca *et al.* (2025), e com autoria identificada, apenas em uma, a Arredamento Móveis, fundada em 1960, os autores apresentaram a atuação de designers mulheres, tratam-se de Fabíola Bergamo e Beth Neves³. Provavelmente, a ausência de nomes femininos decorre da dificuldade generalizada de encontrar a autoria dos artefatos em fontes históricas, quando desvinculados de nomes historicamente reconhecidos. Esse entrave, apontado pelos pesquisadores, configura-se como um desafio recorrente para aqueles que se dedicam a investigações de temáticas dessa natureza. Desse modo, se já é complexo problematizar a historiografia do design por meio da identificação e incorporação de agentes tradicionalmente invisibilizados, essa complexidade se aprofunda quando se institui o gênero como critério de recorte interpretativo. Onde se situam as mulheres na história do design? Que papéis lhes foram social e profissionalmente atribuídos? E, dentre esses, quais efetivamente foram registrados e legitimados pela historiografia?

Podemos notar que a identificação da atuação feminina no campo do design, mesmo no âmbito da historiografia considerada “oficial”, ainda se mostra limitada. Para essa problematização, é necessário, evidentemente, considerar as condições históricas, orientadas pela sociedade patriarcal, conforme apontado por Buckley (2025 [1986; 2020]), que restringiram o acesso das mulheres à formação profissional e dificultavam às oportunidades de inserção e ascensão no mercado de trabalho, mais evidentes em períodos anteriores ao contemporâneo. No contexto brasileiro, a pouca representatividade feminina na historiografia oficial pode ser demonstrada nas pesquisas empreendidas por Santos (2017) acerca do móvel moderno no Brasil. Em seu trabalho, também sem

³ Nas pesquisas de Latorraca *et al.* (2025) foram encontradas empresas que, embora utilizassem nomes femininos, como Fátima Arquitetura Interiores e Celina Decorações, haviam sido fundadas e administradas por homens.



o viés de debate sobre gênero, observa-se que a produção anterior à década de 1990 é associada quase exclusivamente à figura da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi⁴. Somente ao tratar dos anos subsequentes a autora passa a mencionar outras profissionais, como Luciana Martins (atuante na empresa Ovo, em parceria com Gerson de Oliveira), Claudia Moreira Salles e Etel Carmona. Em seguida, são apresentados nomes vinculados a uma “nova geração”, como Carol Gay e Juliana Llusa. A obra de Santos (2017), ao privilegiar nomes de maior projeção no mercado da produção de mobiliário, evidencia que o reconhecimento da presença feminina no design brasileiro se dá de maneira tardia e permanece circunscrito a recortes específicos, revelando ainda uma reduzida representatividade no âmbito historiográfico.

Apesar disso, o esforço empreendido por pesquisadores como Buckley (2025) e Latorraca *et al.* (2025) demonstra as múltiplas tramas históricas⁵ ainda por descortinar. Essas obras reforçam a urgência de repensar a historiografia do design e apresentam a amplitude de um campo de pesquisa ainda em aberto. Sobre o recorte de gênero, conforme apontado anteriormente, observamos que nos últimos anos houve uma intensificação da reflexão do tema numa proposta de revisão historiográfica. Contudo ainda há uma carência na atribuição de nomes a profissionais femininas que participaram de maneira direta ou indireta na produção do design, especialmente, no período modernista, quando a profissão ganhou notável evidência, principalmente, no Brasil. Entendemos que o debate em torno da identificação de autoria é, sem dúvida, complexo. Ainda assim, torna-se fundamental problematizar a participação de mulheres em empresas de design, especialmente no setor de mobiliário, cujos nomes permanecem ausentes numa historiografia tradicionalmente centrada em grandes ícones. Trata-se de tensionar os critérios que definem visibilidade, reconhecimento e legitimidade no campo do design, ampliando o olhar para os processos coletivos de produção e para os agentes historicamente silenciados. Afinal, quem existe para além dos ícones, cuja contribuição ao mobiliário moderno brasileiro é amplamente reconhecida?

3. A Fábrica Oca e seu setor de projetos

“Em muitos casos de produtos industrializados incorporados à cultura, o desconhecimento da autoria também é fato. O caráter industrial tende a desindividualizar o produto como resultado de um processo multifacetado ou não mapeado” (Latorraca *et al.*, 2025, p. 18).

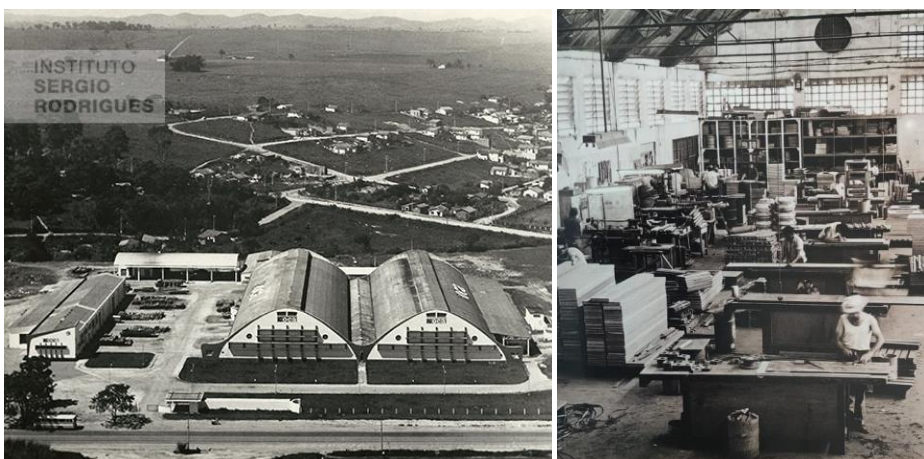
Sem dúvida, o anonimato da criação de artefatos dentro do contexto fabril é comum, diante da própria natureza industrial, conforme apontado no excerto acima. Entretanto, em determinadas condições, é possível que haja a associação de um único nome a uma vasta produção industrial. Isso aconteceu com a antiga Fábrica Oca, estabelecida em 1965, na cidade de Jacareí, interior de São Paulo (Figuras 1 e 2). Por trás desta fábrica de mobiliário moderno, havia o protagonismo de um ícone do design, o arquiteto carioca Sergio Rodrigues, responsável por sua implantação. Embora o estabelecimento da empresa esteja associado ao seu nome, em trabalhos biográficos ao seu respeito pouco se dá evidência a esse feito, sendo, a fábrica, muitas vezes, confundida com a loja Oca, proposta uma década antes da instalação fabril, na cidade do Rio de Janeiro. Acreditamos que a curta permanência de Sergio Rodrigues na administração da Fábrica Oca, com saída registrada em 1968, tenha reduzido a relevância desse empreendimento nos registros biográficos do arquiteto, ainda que

⁴ Outros estudos, como o de Andrade e Rebello (2007), evidenciam as contribuições da engenheira Carmem Portinho nos esforços de institucionalização do ensino de design no Brasil.

⁵ Em diálogo com a noção de trama desenvolvida por Paul Veyne (1998), na medida em que reconhece o caráter seletivo e situado da investigação histórica.



tenha sido uma das iniciativas mais bem-sucedidas de mecanização da produção de seu mobiliário⁶. O entendimento de haver poucas menções sobre a fábrica vem da leitura de trabalhos como aquele organizado por Soraia Cals (2000), que, embora apresente registros fotográficos de seu interior, faça pouca referência a esse estabelecimento. Segundo Seffrin (2000), Sergio deixou a gestão da empresa devido a aborrecimentos e frustrações com os sócios envolvidos.



Figuras 1 e 2: Vista aérea da antiga Fábrica Oca e registro de seu espaço interno, nos anos de 1960.
Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (1965); Cals (2000, p. 45).

Os três anos de permanência de Sergio Rodrigues foram suficientes para associar a sua imagem a toda a história da antiga fábrica, do início até o encerramento de suas atividades, na década de 1990. Pressupomos que essa associação esteja relacionada, somada à relevância histórica de seu proponente, à própria produção da empresa que, além de reproduzir peças originalmente desenhadas por ele, manteve a linguagem estética proposta pelo arquiteto. Essa linguagem está articulada ao que Santos (2024) pontua como um comprometimento pela brasilidade, utilizando formas, materiais e padrões nacionais que atribuíam um pioneirismo às suas criações. Contudo, diante da saída de Sergio Rodrigues, e pensando no caráter coletivo do processo de projeto em design, sobretudo, em ambientes industriais, nos questionamos: quem foram os agentes responsáveis pela manutenção dessa linguagem estética dos móveis da Fábrica Oca e pela reprodução seriada das linhas do design moderno brasileiro?

Para elucidarmos essa questão, nos debruçamos sobre a documentação remanescente da antiga fábrica e disponível no Arquivo Público e Histórico do Município de Jacareí (APHMJ). Trata-se de um fundo documental do antigo setor de projetos da empresa. Pelo volume do acervo, que, até o momento desta publicação, ainda não passou por um processo arquivístico de inventário, optamos por analisar essas fontes atribuindo como recorte temporal a década de 1970, período em que consta os documentos mais pretéritos do fundo, embora tenhamos encontrado pranchas avulsas da década de 1960 com a assinatura de Sergio Rodrigues. Dessa escolha, e dentro da execução de nove meses de pesquisa, ao longo do ano de 2025, resultou na análise de uma amostra de 445 pranchas de projeto⁷.

⁶ Para suprir a demanda do público consumidor, Sergio Rodrigues abriu, em 1956, uma pequena fábrica denominada Tapa, no bairro Bonsucesso, no Rio de Janeiro; entretanto, a produção ainda era artesanal. Tentando diminuir os custos de seus mobiliários e atender a um maior público, criou a loja Meia Pataca, em 1963, para a venda de móveis produzidos em escala industrial, mas a empresa durou apenas cinco anos (Zappa, 2015).

⁷ A inexistência de inventário do Fundo Fábrica Oca impossibilita a determinação precisa da porcentagem correspondente à amostragem analisada. A pesquisa foi desenvolvida no período previsto pelo PIBIFSP, com o objetivo de abranger o maior número possível de documentos disponíveis.



A opção feita considerando as limitações do acervo e o tempo de desenvolvimento da investigação, foi importante para que pudéssemos identificar agentes envolvidos no processo projetual do design das peças produzidas pela antiga fábrica.

Apesar do organograma da empresa, localizado entre os documentos analisados, sugerir uma simplificação da organização fabril ao indicar genericamente a presença do “designer” entre os profissionais, observamos que o setor de projetos apresentava, na prática, uma estrutura hierárquica mais complexa e articulada. Além da existência de projetos vindos de escritórios externos, como identificamos, no período estudado, a colaboração do designer Freddy Van Camp, havia desenhos elaborados no interior da fábrica dentro de uma estrutura organizacional hierárquica, como pode ser verificado nos carimbos das pranchas projetuais. Desse modo, os projetos analisados são acompanhados, em geral, pelas seguintes indicações funcionais dos profissionais envolvidos: desenhista, projetista e responsável técnico. Cabe salientar que tais indicações não se apresentavam, necessariamente, de forma simultânea. Há projetos nos quais consta apenas a identificação do desenhista; em outros, aparecem tanto desenhistas quanto projetistas, por vezes tratando-se do mesmo profissional. E, em numerosos casos não há qualquer menção de autoria, sobretudo nos desenhos destinados à instrução de montagem. Constatamos que 26% dos documentos consultados apresentaram assinaturas incompletas, ilegíveis ou inexistentes (Gráfico 1). Essa omissão de nomes não deve ser lida apenas como falha de registro, mas como indício da invisibilidade técnica do “chão de fábrica”, onde o profissional muitas vezes atua como mão de obra anônima.

Gráfico 1

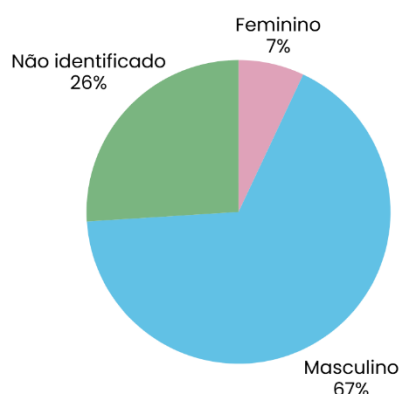
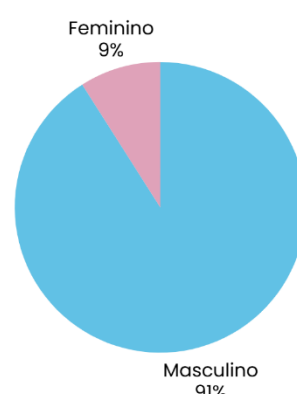


Gráfico 2



Gráficos 1 e 2: Distribuição percentual da autoria nos documentos do Fundo Fábrica Oca: (1) considerando a totalidade dos documentos, incluindo aqueles de autoria não identificada; (2) proporção por gênero nas autorias identificadas.

Fonte: elaborados por Temoteo (2025).

A análise das 445 pranchas possibilitou a identificação de 20 assinaturas de profissionais envolvidos no setor de projetos da empresa: Abreu, Aristeu, Aristeu J. M., Aristeu M., Donizetti, Elinei, Eliney, Freddy, J. Ferreira, J. L. Roberto, Jônatas, José R. Melo, Lucia, Luiz, Nildo, Pedro, Roberto, Teixeira, Ubirajara, Valmir. Como podemos ver, a maioria dos registros carece de indicação de sobrenome, restringindo-se em muitos casos somente ao primeiro nome ou rubricas. Outros indicam ser a mesma pessoa com grafias diferentes ou com sobrenomes complementares, porém, esses dados ainda precisam ser cruzados com outros documentos, especialmente de natureza administrativa, que não estão tratados no acervo e, por isso, com pouca acessibilidade. Porém, nessa amostragem, é possível analisarmos que os resultados obtidos indicam uma assimetria de gênero nos processos projetuais da década de 1970 (Gráfico 2). A identificação de apenas uma mulher entre os profissionais nomeados contrasta com a expressiva participação de homens (91%), evidenciando que o ambiente



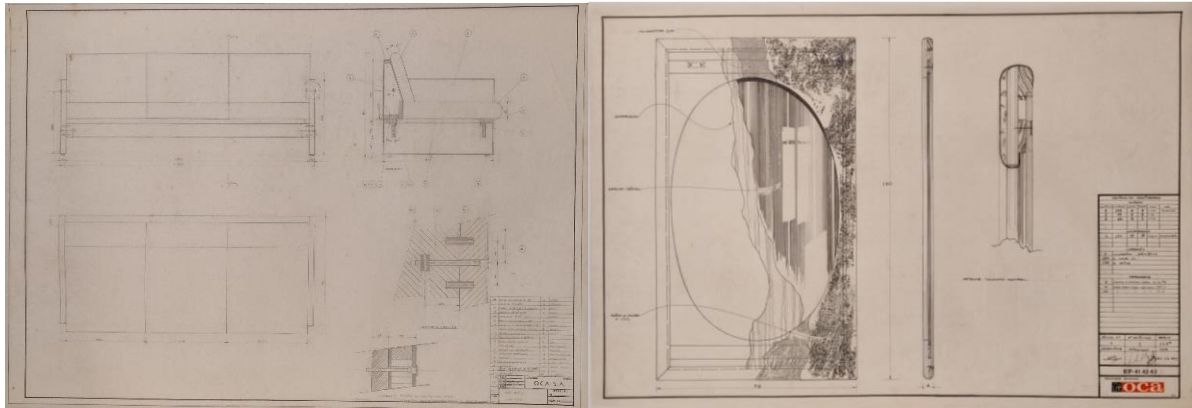
do desenho industrial operava de forma predominantemente masculina. Ao nos debruçarmos sobre as pranchas de projeto, o nome Lucia reiterava-se em um volume expressivo de peças gráficas. Quem seria essa profissional? O que o acervo documental da fábrica revela a seu respeito? Nas tentativas de cruzamento de dados, foi possível identificar seu sobrenome: tratava-se de Lucia Redondo.

4. Lucia Redondo: esboços de uma biografia profissional através de seus desenhos

Entre as pranchas de projetos produzidas na antiga Fábrica Oca, elaboradas por uma massa de profissionais que, em grande parte, atuavam no anonimato, encontram-se peças gráficas desenvolvidas por Lucia Redondo, sobremaneira entre os anos de 1977 e 1979, conforme a amostragem do acervo analisado. Como mencionado no tópico anterior, os registros apontam tratar-se da única mulher atuante no setor de projetos da fábrica no período estudado.

Ao analisarmos a proporção de desenhos assinados por Lucia, em comparação aos realizados por outros desenhistas e projetistas, identificamos um volume expressivo de produção que não representa um coletivo feminino, mas a atuação individual de uma única profissional. Os 9% indicados no Gráfico 2 demonstram que a presença de Lucia Redondo se configura como um caso de excepcionalidade. A ausência de registros anteriores a 1977 sugere uma inserção tardia ou pontual de uma mulher no setor de projetos ao longo da década analisada, ainda que marcada por uma produção intensa no intervalo dos dois anos considerados. Ou seja, a atuação feminina no setor ocorreu apenas nos anos finais da década analisada. É desconhecido se se tratou da primeira inserção de uma mulher nesse âmbito, uma vez que não é possível assegurar a inexistência de perdas documentais ao longo da trajetória da empresa. Seria inconsistente afirmar que estamos diante da totalidade da documentação produzida no período; entretanto, à luz do material atualmente disponível sobre o histórico da fábrica, Lucia Redondo configura-se como um marco da presença feminina no setor de projetos.

A análise qualitativa dos suportes e técnicas de desenho revelou indícios de uma hierarquização funcional. Ao confrontar as peças gráficas assinadas por Lucia com aquelas de autoria masculina, observam-se distinções fundamentais na natureza do documento técnico. As pranchas que carregam sua assinatura, em sua maioria, foram elaboradas em lapiseira ou grafite sobre papel vegetal/manteiga (Figura 3). A representação desses desenhos apresenta características comumente associadas às etapas preliminares de desenvolvimento de projeto, ou seja, estudos de forma e detalhamento que antecedem a normalização final para a produção. Em contraste, os registros de autoria masculina concentram-se majoritariamente no uso da caneta nanquim (Figura 4). Nestes documentos, observa-se o rigor do traço uniforme, o uso extensivo de instrumentos de precisão (como normógrafos para legendas e cotas). O levantamento comparativo das técnicas empregadas por Lucia Redondo e pelos profissionais do gênero masculino demonstra uma distribuição assimétrica dos tipos de documento técnico (Gráfico 3). Constatamos que, de toda a sua produção analisada, foram localizados apenas uma cópia heliográfica (de 1978) e um desenho finalizado a nanquim (de 1979). Todos os demais registros consistem em estudos realizados a grafite que, possivelmente, passariam por revisão e/ou correção para a elaboração do desenho definitivo da peça. Considerando o cenário observado, é plausível supor que essa etapa final fosse executada por uma figura masculina.



Figuras 3 e 4: Projeto de mobiliário OCA, 1978, assinado por Lucia Redondo; Projeto de mobiliário OCA, 1971, assinado por Nildo.

Fonte: acervo do APMJ (1978; 1971).

Gráfico 3

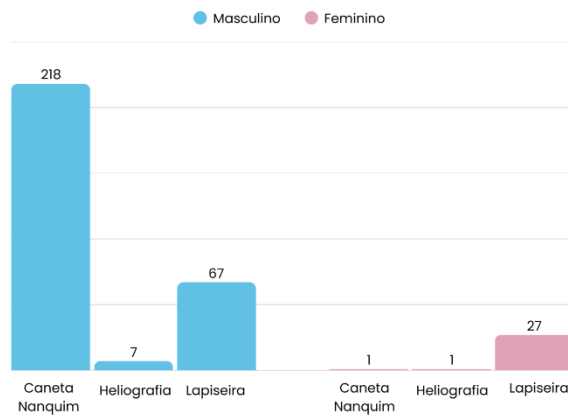


Gráfico 3: Distribuição de técnicas e instrumentos de desenho por gênero dos autores (1970-1979).

Fonte: elaborado por Temoteo (2025).

A observação dos desenhos de Lucia, bem como sua comparação com aqueles produzidos pelos homens atuantes no setor, nos conduz ao levantamento de algumas hipóteses acerca de sua atuação entre os anos de 1977 e 1979: (i) a possibilidade de que estivesse em fase de aprendizagem, configurando uma relação contratual de estágio na empresa; (ii) estivesse recém-inserida no mercado de trabalho; (iii) não dispusesse da formação ou da experiência exigidas para atividades de maior responsabilidade; ou, ainda, (iv) de que sua atuação estivesse condicionada a uma hierarquização de gênero, na qual o trabalho feminino não alcançava as etapas finais do desenvolvimento projetual. A consulta a documentos produzidos em períodos posteriores ao recorte temporal adotado corrobora a validade das três primeiras proposições, conforme apresentaremos a seguir. Contudo, a inserção tardia de uma mulher no setor de projetos constitui um aspecto relevante a ser problematizado, pois não podemos descartar a hipótese de uma hierarquização de gênero nesse âmbito, sobretudo em espaços que demandavam domínio técnico abrangente dos processos de produção industrial de mobiliário, historicamente marcados pelo protagonismo masculino.

Nos registros históricos acerca do desenvolvimento do design de mobiliário moderno no Brasil, observamos a participação feminina, em muitos casos, vinculada a atividades consideradas complementares ao desenvolvimento do produto ou à sua comercialização. Ao investigar a trajetória da empresa Mobilinea, de propriedade do designer Ernesto Hauner, Santos (2015) identifica a atuação



de Georgia Hauner, cuja contribuição abrangeu o planejamento e a execução de *showrooms*, a direção de editoriais para a divulgação dos produtos da empresa em revistas especializadas, bem como a concepção de anúncios publicitários. Ao ressaltar a relevância de Georgia, Santos (2015) chama atenção para a omissão historiográfica de atividades que, embora não diretamente associadas à autoria formal do produto, constituem dimensões estruturantes da prática do design, esta entendida, conforme discutido até aqui, como um trabalho coletivo, atravessado por múltiplas competências e agentes. Tal invisibilização contribui para a consolidação de narrativas centradas em figuras masculinas e na ideia de autoria individual, em detrimento das redes colaborativas que sustentam a produção material e simbólica do mobiliário moderno.

Nesse sentido, a identificação de Lucia Redondo no setor de projetos de uma antiga fábrica de móveis instiga-nos a lançar luz sobre a presença feminina em instâncias tradicionalmente associadas a homens com domínio técnico necessário à concepção projetual. Não há evidências de sua participação direta no processo criativo das peças, porém, seus desenhos podem configurar uma etapa de criação, uma vez que nesta fase, problemas técnicos de produção poderiam ser identificados, o que, conseqüentemente, levava a discussões entre a equipe responsável e a resolução de problemas. Assim, ainda que seus desenhos possam ser entendidos como representações “menores” do objeto a ser desenvolvido, seja pelo instrumento utilizado (grafite) ou pela qualidade da representação gráfica, que sugere um domínio técnico ainda em processo de consolidação, esses documentos mostram-se partes de um processo coletivo do design, e situa a presença feminina numa etapa significativa da produção de objetos.

Mais do que registrar um nome, o estudo da atuação de Lucia Redondo pelos seus desenhos nos ajuda a problematizar as dinâmicas que atravessaram a organização do trabalho em design e de investigar em que medida sua atuação tensiona ou confirma os padrões historiográficos consolidados sobre o design de mobiliário no país. A análise dos instrumentos de trabalho oferece uma comprovação material dessas dinâmicas. A distinção entre a massa de desenhos de Lucia (grafite/estudos preliminares) e os desenhos masculinos (nanquim/projetos executivos) reflete a divisão sexual do trabalho descrita por Perrot (2005), quando discute sobre a participação feminina no processo de industrialização no século XIX. Para esta autora, tradicionalmente, aos homens eram atribuídas as tarefas consideradas mais complexas, que exigiam precisão e domínio técnico, o que os levava a ocupar postos de supervisão e acompanhamento. Às mulheres, por sua vez, eram destinados trabalhos auxiliares, geralmente realizados em condições de subordinação e que demandavam menor grau de especialização.

Desse modo, guardadas as devidas proporções e considerando os distintos contextos, observamos a reprodução parcial da divisão sexual indicada por Perrot (2005) na Fábrica Oca, sobretudo no que se refere ao momento tardio de ingresso de uma mulher em um setor que, em princípio, exigia especialização, conhecimentos específicos e domínio técnico. Soma-se a isso a posição ocupada por essa primeira profissional, pois, se sua entrada ocorreu na condição de estagiária, cabe questionar por que não houve, anteriormente, a contratação de mulheres já formadas como projetistas ou desenhistas. A localização de raras exceções finalizadas a caneta nanquim assinadas por Lucia comprova sua competência técnica para a execução final, sobretudo em 1979, quando seus desenhos já revelavam maior maturidade na elaboração gráfica com a experiência acumulada pela profissional ao longo dos anos de atuação na fábrica. Portanto, é provável que, nos últimos anos da década, o uso predominante do grafite não se deveu à incapacidade técnica, mas a reprodução de uma estrutura funcional adotada pela empresa.

Embora a análise material dos anos de 1970 sugira uma posição inicial de Lucia de menor hierarquia, os dados do acervo apontam para uma mobilidade profissional significativa. A hipótese de que a sua atuação estivesse vinculada, inicialmente, a contratos de estágio ou experiências de formação confirma-se pela observação dos registros. Desse modo, o cenário descrito anteriormente



se altera com a localização de um documento datado da década de 1980, no qual a assinatura de Lucia Redondo figura no campo “visto” de pranchas desenvolvidas no setor de projetos da fábrica. Tal identificação indica sua atuação na revisão do trabalho realizado por outro profissional, atribuindo-lhe um grau de responsabilidade técnica no processo de elaboração dos projetos (Industrias Reunidas Oca S/A, 1986b). Embora este documento extrapole o recorte temporal delimitado pela pesquisa, sua inclusão busca qualificar a interpretação dos dados anteriormente analisados. Trata-se de um vestígio documental que permite reavaliar retrospectivamente a posição ocupada por Lucia no setor de projetos, evidenciando que sua atuação nos estudos preliminares configurou uma etapa de um percurso de formação profissional.

Os documentos da década de 1980 revelam, ainda, a formação de Lucia em Arquitetura e Urbanismo, e não em Design ou Desenho Industrial. Essa constatação reforça as lacunas na formação educacional do período, com a absorção de arquitetos pela indústria nos setores de projetos. Como ressalta Niemeyer (2007, p. 64), até meados do século XX, "os industriais brasileiros sequer sabiam direito o que era design". Desse modo, essa integração de arquitetos com a indústria moveleira era um movimento natural de uma categoria profissional que detinha o monopólio do saber projetual técnico. Embora tenhamos identificado a atuação de profissionais designers em projetos para a Fábrica Oca, como o caso de Freddy Van Camp, ainda é preciso se debruçar para entender o perfil formativo dos desenhistas e projetistas que atuavam exclusivamente na empresa⁸.

Outros documentos avulsos encontrados no APHMJ, de meados da década de 1980, apontam uma sociedade entre a arquiteta Lucia Redondo e o designer Roberto Vicente, descritos como profissionais liberais. São documentos contratuais de prestação de serviços que apontam uma mudança na relação profissional entre Lucia e a fábrica naqueles anos (Industrias Reunidas Oca S/A, 1986a). Em contextos fora da empresa, há registros de sua colaboração em projetos realizados por Sergio Rodrigues. Lucia é mencionada por Seffrin (2000) entre os profissionais que participaram do desenvolvimento de protótipos de mobiliário projetados pelo arquiteto, ao lado de Franco Magrini, Arthur Jorge de Carvalho e Freddy Van Camp. Na publicação, é citada pelo autor como “Lucinha Redondo”, um tratamento nominal mais informal, o que configura uma possível relação de proximidade com Sergio Rodrigues. Porém, também nesse contexto, trata-se da única mulher identificada no grupo, o que revela, simultaneamente, a sua representação feminina e o caráter coletivo do trabalho de design, entendido não como uma atividade individual, mas como um processo contínuo de colaboração entre diferentes agentes.

5. Algumas Considerações

Ao analisar o fundo documental da Fábrica Oca, pudemos constatar que a invisibilidade feminina no design brasileiro não decorre de uma ausência de atuação, se baseia, sobretudo, nas estruturas ditadas pelo patriarcado, que tendem a ignorar o caráter coletivo da produção, privilegiando a atuação de determinados agentes em detrimento de outros e condicionando a forma como a história é narrada. Desse modo, a trajetória de Lucia Redondo na Fábrica Oca, recuperada por meio de assinaturas em projetos, é uma possibilidade de tensionamento das práticas historiográficas do design.

Observamos que o design moderno brasileiro, frequentemente narrado como uma sucessão de grandes ícones, foi, na verdade, sustentado por uma densa rede de colaboradores técnicos. Ao deslocarmos nosso olhar do nome de Sergio Rodrigues para o setor de projetos, nos deparamos com um cenário de anonimato sistêmico. O anonimato e a relevância subestimada atingem a maior parte

⁸ Para uma melhor caracterização desse perfil profissional, seria relevante avançar no levantamento de suas respectivas trajetórias biográficas, o que poderia contribuir para uma compreensão mais ampla dos processos de profissionalização do design no período.



dos agentes técnicos, mas recai com maior peso sobre as mulheres, cuja atuação era frequentemente confinada às etapas preliminares ou de suporte, como constatamos nos registros de Lucia. A inserção desta arquiteta, primeiro como desenhista e, posteriormente, em funções que envolviam revisão técnica, sinaliza que a presença feminina na indústria ocorreu de forma lenta e resiliente, chegando a ocupar lugares que a historiografia tradicional falhou em registrar.

Portanto, diante da breve biografia apresentada, construída a partir de fontes documentais, é possível aferir que profissionais como Lucia Redondo apresentam trajetórias que possibilitam a abertura de caminhos tanto para a inserção de outras mulheres na história do design, quanto para o reconhecimento de outros agentes que permanecem no anonimato. Contudo, a exploração mais aprofundada dessas trajetórias somente será possível a partir de um reconhecimento historiográfico do caráter coletivo do processo de design.

Não pretendemos, neste momento, esgotar a biografia de Lucia Redondo, mas sim utilizá-la como um ponto de inflexão necessária a outros desdobramentos dessa investigação. A intenção desta pesquisa alinha-se à urgência de revisar os critérios de visibilidade do campo do design. Entendemos que o reconhecimento de Lucia seja um convite para que futuras investigações se debrucem sobre todos os outros agentes identificados nesta pesquisa. Delineamos que o próximo passo desta discussão envolva o cruzamento de dados administrativos da empresa, bem como a aplicação de outros recursos metodológicos que contribuam para identificar se a transição de Lucia que passou de desenhista para a função de revisora técnica e/ou prestadora de serviços à fábrica na década de 1980 representou uma quebra de paradigma na hierarquia de gênero da empresa.

Por fim, ressaltamos que somente ao problematizar as escolhas narrativas que perpetuam o anonimato historiográfico, especialmente, de mulheres, será possível transgredir de uma história de assinaturas individuais para um registro fiel à pluralidade das redes de colaboração que fundamentam a prática do projeto e revelam a rede colaborativa que constituiu o design moderno brasileiro.

Women's Participation in the Design Department of the Former Oca Factory, Jacareí/SP (1970–1979)

Abstract: This article discusses the participation of women in the development of furniture design projects during the 1970s at the former Oca Factory, located in Jacareí, São Paulo, Brazil. The study constitutes a section of a broader research project, currently in progress, dedicated to identifying the authorship of the design projects produced at the furniture factory conceived by the architect Sergio Rodrigues and established in 1965. The investigation draws primarily on the collection of design documents preserved by the Arquivo Público e Histórico do Município de Jacareí, one of the few remaining material records of the Oca Factory, whose building was demolished in 2019. The findings obtained thus far reveal the presence of a single woman working in the design department, reportedly hired as an intern and who, throughout her professional trajectory, achieved upward mobility within the company. Considering the limited visibility of women in the historiography of design—particularly in activities related to the industrial sector—this research contributes by highlighting the low female representation in the field and by underscoring the need for a historiographical revision capable of expanding the recognition of the professional trajectories of various agents who have remained at the margins of historical narratives.

Keywords: Design historiography; women in design; Oca Factory; design project archive; Arquivo Público e Histórico do Município de Jacareí, Jacareí (SP), Brazil.



Referências

- ANDRADE, A. B. P. de; REBELLO, A. M. A invisibilidade feminina no design: da Bauhaus ao Brasil. **Actas de Diseño**, Buenos Aires, n. 6, p. 141–216, 2008.
- BUCKLEY, C. [1986]. Feito no patriarcado: por uma análise feminista de mulheres e design. *In*: BUCKLEY, C. **Design no patriarcado**. Apresentação de Bibiana Oliveira Serpa. São Paulo: Clube do Livro do Design: Bikini Books, 2025. p. 35-71.
- BUCKLEY, C. [2020]. Feito no patriarcado II: revolver (ou re-revolver) o tema Mulheres e design. *In*: BUCKLEY, C. **Design no patriarcado**. Apresentação de Bibiana Oliveira Serpa. São Paulo: Clube do Livro do Design: Bikini Books, 2025. p. 73-104.
- CALS, S. (org.). **Sergio Rodrigues**. Rio de Janeiro: S. Cals, 2000. p. 195-247.
- CAMPI, I. Diseño y género: las aventuras de Venus en el reino de la razón. **ON Diseño**, nº 232, 2002.
- INDUSTRIAS REUNIDAS OCA S/A (1986a). Contrato de treinamento e orientação do departamento de pesquisa e desenvolvimento. Assinatura de contrato entre o diretor Sr. Alberto Montezuma e os contratantes Roberto Vicente Rodrigues Leite, designer, e Lucia de Azevedo Redondo, arquiteta. *In*: Arquivo Público e Histórico do Município de Jacareí, 2025. (Fundo Fábrica Oca).
- INDUSTRIAS REUNIDAS OCA S/A (1986b). Lista de sub-conjuntos, produto CR 700-002, 22 de maio de 1986. Execução: Lucia. Folha 1/05. *In*: Arquivo Público e Histórico do Município de Jacareí, 2025. (Fundo Fábrica Oca).
- LATORRACA, G.; VARGAS, J.; MATSUDA, K.; TEIXEIRA, R. **Anônimos**: móvel moderno além dos ícones. São Paulo: Olhares, 2025.
- MONTEIRO, P. Mulheres invisíveis: princípios para uma reconstrução do discurso em arquitetura. **Urbana**: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, v. 7, n. 2, p. 55-66, 2015.
- NIEMEYER, L. **Design no Brasil**: origens e instalação. 4. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.
- PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- RUBINO, S. **Corpos, cadeiras, colares**: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. cadernos pagu, Campinas, n. 34, p. 331-362, jan./jun. 2010.
- SANTOS, M. C. L. dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Editora Olhares, 2017.
- SANTOS, M. C. L. dos. **Tradição e modernidade no móvel brasileiro**. São Paulo: Editora Olhares, 2024.
- SANTOS, M. R. dos. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). *In*: ALMEIDA, M. G.; REZENDE, E. J. C.; SAFAR, G. H.; MENDONÇA, R. S. R. de. (org). **Caderno atempo**: histórias em arte e design. v. 2. Barbacena: EdUEMG, 2015. p. 25-43. Disponível em: <https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2015/2015-caderno-atempo-vol-2.pdf#page=109>. Acesso em: 4 fev. 2026.
- SEFFRIN, A. Sergio Rodrigues se recorda. *In*: CALS, S. (org.). **Sergio Rodrigues**. Rio de Janeiro: S. Cals, 2000. p. 195-247.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 45, p. 87-106, set. 2007.
- VEYNE, P. M. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- ZAPPA, R. **Sergio Rodrigues**: Brasil na ponta do lápis. Rio de Janeiro: Instituto Sergio Rodrigues, 2015. Disponível em: <http://www.institutoSergiorodrigues.com.br/biografia.pdf>. Acesso em: 15 de set. 2024.