

EU TRANSO... ELA TRANSA: A COMÉDIA ERÓTICA CARIOCA E SUAS TRANSGRESSÕES À DITADURA MILITAR NO BRASIL DOS ANOS 1970

EU TRANSO... ELA TRANSA: THE EROTIC COMEDY IN RIO DE JANEIRO AND ITS TRANSGRESSIONS AGAINST THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP IN THE 1970S.

EU TRANSO... ELA TRANSA: LA COMEDIA ERÓTICA EM RÍO DE JANEIRO Y SUS TRANSGRESIONES FRENTE A LA DICTADURA MILITAR BRASILEÑA DE LOS AÑOS SETENTA

Original recebido em: 16 de setembro de 2025

Aceito para publicação em: 02 de fevereiro de 2026

Publicado em: 13 de maio de 2026

Carlos Guilherme Vogel

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Brasil

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo

1. RESUMO

Este trabalho aborda o ciclo de comédias eróticas produzidas no Rio de Janeiro, nos anos 1970, por vezes considerado um cinema de importância menor dentro da cinematografia nacional e incapaz de levantar críticas à ditadura militar vigente à época. A partir do conceito de “arqueologia do saber”, de Michel Foucault, combinando análise fílmica e pesquisa em documentos de arquivo do DCDP, o estudo se debruça sobre *Eu transo... ela transa*, filme de 1972, dirigido por Pedro Camargo. A obra associa diversão popular e crítica social ao narrar a história de um pai de família que negocia privilégios morais e financeiros, provocando reflexões que aludem ao clientelismo, à corrupção e à hipocrisia presente nos discursos oficiais sobre temas como família, governo e trabalho. O artigo procura discorrer sobre como esse filme atua na contramão do que afirmava a crítica, sendo capaz de revelar importantes críticas e transgressões frente ao autoritarismo da ditadura militar no Brasil.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Comédia Erótica; Rio de Janeiro; Censura; Ditadura Militar.

2. ABSTRACT

This paper approaches the production of erotic comedies in the city of Rio de Janeiro during the 1970's. This cycle of production is usually considered inferior when compared to Brazilian cinematography, as well as criticized for being unable to antagonize the military dictatorship in operation at that time. In light of Michel Foucault's "archeology of knowledge", this paper analyzes both the 1972 film *Eu transo... ela transa* [*I get laid...she gets laid*], directed by Pedro Camargo, and

the film report produced by the government's censorship department. It is argued that the film successfully associates popular entertainment with social criticism by narrating the story of a very respectful father who negotiates moral and financial privileges, promoting reflections upon clientelism, corruption and hypocrisy as components of official discourses regarding family, government and workforce. Consequently, this paper advocates that the film in question counteracts the discourse of the critics, for it is able to transgress the authoritarian regime of the Brazilian military dictatorship.

Keywords: Brazilian Cinema; Erotic Comedies ; Rio de Janeiro; Censorship; Military Dictatorship.

3. RESUMEN

Este estudio analiza el ciclo de comedias eróticas producidas en Río de Janeiro en la década de 1970, consideradas un cine menor dentro de la cinematografía nacional e incapaz de cuestionar la dictadura militar. A partir del concepto de arqueología del saber de Michel Foucault y combinando análisis filmico con archivos del DCDP, examina *Eu transo... ela transa* [*Yo lo hago... ella lo hace*], película de 1972, dirigida por Pedro Camargo. La obra fusiona entretenimiento popular y crítica social al narrar la historia de un padre de familia que negocia privilegios morales y económicos, provocando reflexiones que aluden al clientelismo, la corrupción y la hipocresía presentes en los discursos oficiales sobre temas como la familia, el gobierno y el trabajo. El artículo examina cómo esta película desafía las apreciaciones de la crítica especializada y al mismo tiempo pone de relieve denuncias y transgresiones significativas frente al autoritarismo de la dictadura militar en Brasil.

Palavras clave: Cine brasileiro; Comedia erótica; Río de Janeiro; Censura; Dictadura Militar.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda as comédias eróticas produzidas no Rio de Janeiro durante os anos 1970, como forma de expressão cultural, muitas vezes consideradas como mero entretenimento em comparação a movimentos contemporâneos, tais quais o Cinema Novo e o Cinema Marginal, que se tornaram conhecidos como movimentos de vanguarda cultural e política. Ao contrário dos movimentos vanguardistas surgidos na década de 1960, a comédia erótica foi, por muito tempo, considerada um tipo de cinema menor, menos sério e incapaz de se posicionar contra o regime autoritário que vigorava no país, tendo sido apelidada de forma pejorativa pela mídia e pela crítica cinematográfica como “pornochanchada” (Nascimento, 2018). De acordo com Inimá Simões (1999), foram inúmeros os movimentos que partiram da sociedade contra esses filmes, incluindo entidades religiosas e cidadãos de perfil conservador; apesar disso, o público costumava lotar as salas que exibiam comédias eróticas.

Este estudo tem como ponto de partida a tese de doutorado do presente autor (Vogel, 2024), na qual se delinea um panorama do ciclo de comédias eróticas produzidas no Rio de Janeiro nos anos 1970, destacando sua autonomia frente a outros polos produtivos – como o paulista – e apontando sua relação singular com os temas sexualidade, cidade e censura. O

objeto de análise deste artigo é o filme *Eu transo... ela transa*, dirigido por Pedro Camargo, realizado pela Produções Cinematográficas R. R. Farias Ltda. e lançado em 1972. A partir dessa obra, o artigo se propõe a abordar como o ciclo de produções de comédias eróticas, na contramão do que afirmava a crítica, é capaz de revelar importantes transgressões frente ao autoritarismo da Ditadura Militar no Brasil. Através da análise fílmica, da revisão crítica da bibliografia especializada e da leitura de documentos de arquivo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)¹, o estudo identifica os mecanismos pelos quais essas produções tensionaram normas morais e desafiaram dispositivos estatais de controle ideológico.

Na tese, esse ciclo de filmes é estudado a partir do conceito de “arqueologia do saber”, proposto por Michel Foucault (2005), na busca de se compreender os discursos que atravessam a comédia erótica como práticas sociais que se organizam em camadas históricas, repletas de jogos de verdade, exclusões e estratégias de visibilidade. Na obra de Foucault, é proposto um método de análise do discurso que visa a constituição dos saberes e valoriza as inter-relações discursivas e suas articulações com as instituições, de forma a compreender como os saberes aparecem e se transformam. Não se trata de uma busca por reconstituir ou repetir o que foi dito, mas de propor uma reescrita, uma transformação regulada do que já foi escrito (Foucault, 2005). A partir desse conceito, propôs-se uma metodologia própria para a pesquisa, tendo a “arqueologia do saber” como base epistemológica, guiando o estudo de forma controlada, mas com foco em múltiplas fontes, as quais possibilitam olhares distintos e particulares em relação ao objeto de estudo. Através da análise fílmica (Vanoye; Goliot-Lété, 2002) e das histórias contadas pela atriz Sandra Barsotti (2020), da pesquisa em documentos de arquivo da DCDP e de conversas despretensiosas nos corredores de um cinema de rua, da revisão bibliográfica e do diálogo com pesquisadores, diretores e familiares de profissionais envolvidos nessas produções, foi possível reescrever essa história, para recontá-la de forma a provocar novas reflexões sobre esses filmes.

Para o presente artigo, essa proposta metodológica foi replicada, porém concentrando-se em uma única obra, permitindo um aprofundamento maior sobre a mesma e sobre as questões propostas a partir dela. Tendo em vista esse recorte, são mobilizados três

¹ Órgão vinculado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, a Divisão de Censura iniciou suas funções oficialmente no ano de 1972, através do Decreto de número 70.655, durante a Ditadura Militar, e permaneceu em funcionamento até a promulgação da nova Constituição Federal, em 1988. Substituiu o antigo SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas), que havia sido criado em 1946, pelo Governo Federal. Entre as funções da DCDP estava o controle de conteúdos políticos em filmes, músicas e peças teatrais, bem como nas programações de cinema, rádio e televisão. Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-3>>. Acesso em 16 Ago. 2025.

eixos metodológicos que se complementam. O primeiro eixo compreende a análise fílmica detalhada do filme *Eu transo... ela transa*, com ênfase nas estratégias narrativas, na construção dos personagens e nos dispositivos visuais que permitem a emergência de sentidos subversivos. O segundo consiste na revisão crítica da literatura acadêmica sobre o gênero – abrangendo desde os estudos pioneiros sobre a chanchada e o cinema marginal até as investigações contemporâneas sobre erotismo e censura – para situar a produção carioca num panorama histórico da cinematografia nacional. Já o terceiro eixo envolve a análise de documentos de arquivo a respeito do filme selecionado, incluindo os pareceres e recursos do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e do Conselho Superior de Censura (CSC), que revelam o jogo de poder envolvido na autorização, no veto parcial ou total e na classificação de obras sob o crivo da censura. Durante este percurso, os estudos de Michel Foucault são trazidos como base para reflexão.

Partindo da hipótese de que algumas obras do ciclo de filmes em questão tecem, sob o verniz do entretenimento popular, transgressões significativas ao projeto moral e político da Ditadura Militar, busca-se, através do filme *Eu transo... ela transa*, compreender as brechas discursivas abertas pela sátira, pelo riso e pelo erotismo. O texto a seguir se organiza em três seções principais. A primeira contextualiza o surgimento e a consolidação da comédia erótica no Rio de Janeiro, articulando-a a antecedentes nacionais e às influências internacionais; a seção seguinte se dedica à análise fílmica, detalhando trama, personagens e estratégias de sutileza crítica; e a terceira seção, por sua vez, examina o dossiê de censura do filme, destacando as classificações, as justificativas morais e os silêncios políticos dos técnicos de censura. A conclusão retoma as hipóteses iniciais, refletindo sobre o legado da comédia erótica como prática cultural de resistência simbólica durante o regime militar.

2 A COMÉDIA ERÓTICA CARIOCA: O RISO E O SEXO EM TEMPOS DE LIBERDADE SEXUAL E CENSURA GOVERNAMENTAL

Nos anos finais da década de 1960, o cinema popular brasileiro atravessava um hiato, desde que as produções de comédias de costume – que ficaram conhecidas como “chanchadas”, por conectarem ao riso elementos musicais e ligados ao Carnaval – entraram em declínio após quase três décadas de sucesso junto ao público. É nesse contexto que surge,

inicialmente no Rio de Janeiro, com *Os paqueras*² e *A penúltima donzela*³ e em seguida em São Paulo, com *Adultério à brasileira*⁴, todos do ano de 1969, uma vertente singular de produções cinematográficas, que conjugava humor e erotismo. A abertura de novas salas de projeção em bairros de classe média e a tentativa de se consolidar uma produção cinematográfica nacional em plenos anos de “milagre econômico”⁵ (Hermann, 2005) criaram terreno fértil para que a comédia erótica despontasse, atraindo espectadores para as salas de cinema.

Sob o rigor do Ato Institucional nº 5⁶ – que intensificou a vigilância sobre expressões artísticas e restringiu liberdades políticas – diretores, produtores e roteiristas encontraram na leveza do tema uma forma de seguir realizando seus filmes, buscando, por vezes, driblar a censura e, por outras, adaptar-se para que o valor investido não fosse perdido com o veto da exibição. Ao explorar a nudez e o riso como formas de insurgência, essas produções ofereciam um alívio lúdico ao espectador, transformando-se em um refúgio diante da atmosfera autoritária. A necessidade de contornar cortes e classificações, porém, obrigou a criatividade narrativa a se sofisticar, criando códigos e insinuações que escapavam ao olhar vigilante dos censores.

O olhar para as produções que têm a cidade do Rio de Janeiro como polo produtivo é motivado pela singularidade de sua comédia erótica em relação à indústria paulista da Boca do Lixo. Embora compartilhem a mesma genealogia da chanchada, as obras cariocas se diferenciam pelo uso de cenários urbanos característicos (praias, bairros de classe média, pontos turísticos etc.), pela representação de um imaginário de lazer e por estar calcada em elementos conectados à sociabilidade e à identidade carioca (Seligman, 2000; Abreu, 2015; Nascimento, 2018).

² Filme brasileiro, dirigido por Reginaldo Faria e lançado no ano de 1969. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 16 Ago. 2025.

³ Filme brasileiro, dirigido por Fernando Amaral e lançado no ano de 1969. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 16 Ago. 2025.

⁴ Filme brasileiro, dirigido por Pedro Carlos Rovai e lançado no ano de 1969, composto por três segmentos, intitulados *A assinatura*, *O telhado* e *A receita*. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 16 Ago. 2025.

⁵ Período entre os anos de 1968 a 1973, em que a economia brasileira viu seus índices melhorarem em relação à década anterior e presenciou-se um estímulo ao consumo. “O ‘milagre’ realizado nesse período foi a combinação desse crescimento com a redução das taxas de inflação” (Hermann, 2005, p.89). Enquanto no período 1964-1967 a média anual da inflação ficou em 45,4%, no período compreendido entre 1968-1973 essa média reduziu para 19,1% (Veloso; Villela; Giambiagi, 2008). O índice foi considerado bastante satisfatório pelo governo e seus defensores, mesmo com a inflação ainda não controlada e impactando o orçamento familiar do brasileiro.

⁶ Conhecido como AI-5, o ato institucional promulgado em 13 de dezembro de 1968 ampliava os poderes do Presidente da República, inclusive para dissolver o Congresso Nacional, intervir nos Estados e Municípios, cassar direitos políticos dos cidadãos brasileiros, bem como a suspensão de diversas garantias constitucionais (Brasil, 1968).

As escolhas estéticas e narrativas desses filmes dialogam com ciclos de produção da cinematografia internacional, como o *sexploitation*⁷ estadunidense, que teve Russ Meyer como seu maior representante; as comédias eróticas mexicana e argentina dos anos 1960 e 1970; e principalmente a chamada *commedia all'italiana*, ciclo de produções do país europeu que consistia em filmes de baixo orçamento, reduzido tempo de produção, com foco na nudez feminina e apresentação de relações sexuais de forma simulada. De acordo com Nascimento (2018), a comédia erótica italiana inspirou a produção nacional, que seguiu passos parecidos, como a produção de um grande número de filmes de baixo custo; a formação de um conjunto de estrelas formado por mulheres classificadas por um padrão de beleza característico; uso de temáticas recorrentes como a virgindade, o casamento e o adultério; presença de arquétipos como o do supermacho e o da donzela com certo ar de malícia; e ainda a divisão em episódios, bastante utilizada em produções nacionais, tal qual o já citado *Adultério à brasileira*.

A comédia erótica produzida no Rio de Janeiro incorpora essas influências estrangeiras e as adapta ao imaginário local. No lugar da classe média italiana, aparecem o malandro boêmio e a donzela com certo ar de malícia, transitando por cenários praianos da capital carioca. Essa apropriação cria um mosaico de referências em que as piadas de humor de duplo sentido servem como metáforas sobre relações de poder e consumo, sobre a liberdade sexual e também acerca do conservadorismo vigente. A estrutura narrativa típica dessas produções gira em torno de conflitos familiares ou amorosos que se resolvem por meio de artifícios cômicos e pela satisfação de desejos sexuais contidos. Costumam figurar um protagonista masculino de meia-idade em crise – seja por dívidas ou ambições sociais –, uma jovem atraente e aparentemente ingênua e um jovem bonito e atlético, que rivaliza com o homem de meia-idade. Cabe sinalizar que essa estrutura por vezes é alterada, mas se mantém uma triangulação em que um dos vértices pretende inviabilizar a relação amorosa/romântica/sexual do casal central. Em *Eu transo... ela transa*, por exemplo, o romance entre os jovens Carlinhos e Leninha (personagens de Marcos Paulo e Sandra Barsotti) coloca a perder os planos financeiros de Roberto (interpretado por Jorge Dória).

Embora compartilhe características com a pornochanchada paulista da Boca do Lixo, tais quais a produção rápida, elenco misto de veteranos e estreantes e a realização a partir de orçamentos modestos, a comédia erótica carioca destaca-se pelo uso constante de locações

⁷ Produções estadunidenses ligadas ao cinema de exploração (*exploitation*), destinados a atrair principalmente o público masculino, que tinham no sexo um dos charmes centrais, “nos quais as figuras femininas eram, quase sempre, reduzidas a meros objetos sexuais” (Cánepa, 2009, p.3).

urbanas icônicas, como as praias de Copacabana e Ipanema, pontos turísticos, como o Aterro do Flamengo e a Pedra do Arpoador, e imagens-símbolos da cidade, como o Pão-de-Açúcar e o Corcovado. Essas locações, que se apresentam como cenários para a ação desses filmes, são tão fundamentais quanto os personagens e o roteiro. O apelo visual dessas paisagens reforça o vínculo com o público local e projeta o Rio de Janeiro como protagonista. Além disso, a trilha sonora privilegia sucessos populares da música brasileira, estreitando ainda mais a identificação do público urbano. A participação de artistas consagrados da televisão confere legitimidade e amplia o alcance comercial, numa década em que as telenovelas da TV Globo ganhavam destaque e atraíam a audiência.

De acordo com a atriz Sandra Barsotti (2020), a relação entre os artistas que participavam das comédias eróticas e os que atuavam nas telenovelas nem sempre era de coleguismo e revelava um preconceito que se estabelecia principalmente com relação às mulheres. Enquanto os homens transitavam de forma mais tranquila entre os dois tipos de produção, como Claudio Cavalcanti, Claudio Marzo, Jorge Dória e Marcos Paulo, com relação às mulheres, o preconceito era maior e poucas atrizes do ciclo tiveram grandes oportunidades na televisão e em filmes considerados mais “sérios”. Ainda assim, Barsotti estreou na televisão no ano de 1975 com um papel coadjuvante em *Pecado Capital*⁸ e no ano seguinte foi escalada para um dos papéis centrais de *O Casarão*⁹, ambas novelas do horário das 20h, considerado o carro-chefe da teledramaturgia nacional.

Por fim, a comédia erótica estabelece um circuito de consumo cultural que, mesmo olhado com desdém por setores conservadores, constitui uma etapa importante na história do cinema nacional, ao revelar tensões entre moral, diversão e política em plena ditadura, poucas vezes observadas pela crítica cinematográfica, que insistia em taxar tais obras como filmes menores e pornográficos. Fato semelhante ao que ocorreu com a comédia erótica italiana, cujas questões políticas, sociais e econômicas eram ignoradas pelos críticos (Nascimento, 2018).

A partir da análise do filme *Eu transo... ela transa* (1972), na próxima seção, será possível refletir sobre a presença da comédia e do erotismo, no ciclo de filmes em questão, como espelho crítico das contradições sociais, políticas e econômicas do Brasil no período.

⁸ Telenovela brasileira, de autoria de Janete Clair e dirigida por Daniel Filho e Jardel Mello, levada ao ar pela TV Globo entre os anos de 1975 e 1976. Fonte: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/pecado-capital-1a-versao/>>. Acesso em 16 Ago. 2025.

⁹ Telenovela brasileira, de autoria de Lauro César Muniz e dirigida por Daniel Filho e Jardel Mello, levada ao ar pela TV Globo em 1976. Fonte: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-casarao/>>. Acesso em 16 Ago. 2025.

3 *EU TRANSO... ELA TRANSA*: CRÍTICA SOCIAL COM ARES DE COMÉDIA DE COSTUMES

A comédia erótica *Eu transo... ela transa* explora o conflito entre aparência social e desejo privado, apresentando as peripécias de um pai de família que se despe de escrúpulos para garantir uma vida de facilidades financeiras para seu clã. A partir do eixo central, o filme faz uma crítica à tão defendida moral familiar, ao milagre econômico propagado pelo regime militar e à corrupção que permeia as relações políticas em favor de interesses pessoais.

A narrativa se concentra na história de Roberto, papel desempenhado pelo ator Jorge Dória, o pai de família em busca de uma maneira fácil para resolver seus problemas financeiros. Ele é casado com Dedé, personagem defendida pela atriz Daisy Lúci e pai de Carlinhos (Marcos Paulo), Vanda (Rose Di Primo) e Kiko (Marcelo Marcello), e vive ainda na companhia do sogro Afonso (Rodolfo Arena) e da cunhada Maria Inês (Suzy Arruda). O protagonista é um homem cheio de ideias, que percebe uma excelente oportunidade ao acolher em casa a amante de seu chefe, Guimarães, interpretado pelo ator Fernando Torres, o qual enfrenta problemas conjugais em função das desconfianças da esposa. Leninha, interpretada pela atriz Sandra Barsotti, é a jovem amante acolhida na casa de Roberto, causando desconforto em alguns membros da família. O empreendimento gera lucros para o pai de família, o que permite a ele pequenas vitórias nos confrontos familiares que se estabelecem; mas o envolvimento de Leninha com Carlinhos, o filho mais velho, coloca em risco os planos do empresário e o leva a agir em prol do seu bem maior: a família.



Figura 1 - Cartaz do filme *Eu transo... ela transa*.
Fonte: Cinemateca Brasileira.

A instituição familiar é apresentada no centro da narrativa pelo diretor do filme, que a aborda de forma irônica, usando-a como representação de uma sociedade que se submete ao poder de quem dita as regras. O representante do poder aqui é Roberto, que busca exercer seu domínio sob os demais através do dinheiro. O exercício do poder se desenrola em diferentes níveis do tecido social (Foucault, 2023), dessa forma, utilizar a família como simbologia para uma discussão acerca da situação social, política e econômica de um país imerso em uma ditadura, se configura como um campo fértil e provocativo.

A opção por apresentar um pai de família endividado como protagonista desloca o malandro tradicional da chanchada para a figura de um cidadão comum, de classe média, cujas esquivas morais criam identificação imediata com o público. A narrativa da obra, que consiste em uma adaptação da peça teatral *Copacabana S.A.*, de Jota Gama, progride em três tempos claros: o estabelecimento do conflito econômico, a inserção de Leninha no seio familiar e os desdobramentos afetivos e financeiros dessa inserção.

No primeiro ato do filme, em que as dificuldades econômicas da família e a forma como Roberto lida com elas são apresentadas ao espectador, destacam-se duas cenas. A primeira delas é aquela em que Roberto apresenta ao empresário Guimarães seu novo projeto, que consiste basicamente em uma tentativa de ganhar dinheiro sem muito esforço. Quando

informalmente o empresário revela a dificuldade em ocultar da esposa as suas aventuras extraconjugais com uma jovem recém chegada do interior, Roberto rapidamente vislumbra uma nova oportunidade capaz de render lucro a ambas as partes: ele propõe acolher em sua casa a jovem amante de Guimarães, para que os encontros amorosos sejam camuflados por supostas reuniões de negócios que acontecerão na casa de Roberto.

Ao refletir sobre como determinadas instituições reforçam e reorganizam seus mecanismos internos de poder, Michel Foucault (2014) aborda a forma como as relações intrafamiliares absorvem esquemas externos de poder de forma a tornar o núcleo familiar “o local de surgimento privilegiado para a questão disciplinar do normal e do anormal” (Foucault, 2014, p.208). No filme, a estrutura externa que confere poder ao chefe da família não tem relação com instituições como a igreja ou o governo, é o dinheiro que representa esse papel. Assim, quando questionado por Guimarães sobre como convencer sua família a aceitar fazer parte do esquema, Roberto responde sem pestanejar: “é na cara de pau mesmo!”, pois ele tem consciência de que é o dinheiro que ditará as regras e que irá conferir o aspecto de normalidade desejado para a situação.

A segunda cena que se destaca neste primeiro ato do filme é aquela em que Roberto comunica à família as condições do negócio que acaba de fechar. Dedé, a esposa, tem um choque com a notícia que acaba de receber do marido, o qual sustenta veementemente que “ninguém vai ferir a dignidade da família”. Se a reação da esposa é defensiva, as do sogro e da cunhada são de revolta. Estes acusam Roberto de transformar a casa da família em um bordel. Roberto se defende, citando a sociedade de consumo como a responsável por ditar as regras: “Quem é que pode ter três filhos e pensar em moral de família, hoje em dia?”, questiona Roberto.

A discussão apresentada satiriza a conduta conservadora que atrela sexualidade à moral. Esse comportamento, que visa regular e delimitar as práticas que devem ser aceitas e normalizadas pela sociedade, aprisiona a sexualidade no seio familiar, em torno da função reprodutiva (Foucault, 2010). Em *Eu transo... ela transa*, o comportamento sexual questionável de Guimarães – o de um homem casado que mantém uma jovem amante, diga-se de passagem comportamento bastante comum entre os ditos cidadãos respeitáveis – é trazido para dentro de casa, de forma a ser moralizado: o que ninguém vê, ninguém sabe: “ao que sobra, só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos” (Foucault, 2010, p.10).

Com a chegada da personagem Leninha à casa da família, inicia-se o segundo ato do filme. A primeira cena que demonstra a tentativa de ajuste da nova peça ao quebra-cabeças familiar apresenta todos os personagens do núcleo reunidos à mesa da sala de jantar, em uma situação de completo estranhamento. Na mesa, o silêncio se quebra apenas no momento em que Roberto faz um elogio à comida que está posta, numa tentativa não apenas de agradar a nova moradora, mas de naturalizar sua presença na casa, para que tudo funcione dentro do esperado e para que o verdadeiro motivo de sua presença ali nunca seja mencionado. Para Foucault, a partir da reorganização que aprisiona o sexo na família pelo viés da reprodução, tudo o que não é regulado e não se destina às práticas heterossexuais reprodutivas deve ser condenado ao silêncio. O autor, no entanto, questiona se a repressão do sexo seria mesmo uma evidência histórica ou se, ao contrário, consiste em uma técnica de poder que coloca o sexo em evidência nos discursos (Foucault, 2010). No filme, o sexo aparece em destaque e está presente nas relações que se estabelecem entre os personagens e se conecta intimamente com o exercício do poder, corroborando a tese de Foucault acerca da centralidade deste tipo de discurso.

Carlinhos, o primogênito, tem um caso com uma mulher mais velha, que lhe retribui o sexo com presentes. Vanda, a filha do meio, preserva-se dos assédios do namorado enquanto trabalha às tardes em um bordel, atendendo a homens maduros. Nem Vanda nem Carlinhos apresentam quaisquer conflitos morais com relação a suas atitudes, apenas se reservam o direito de manter ocultos seus atos transgressores, muito provavelmente influenciados pelo próprio pai, que age em prol da defesa da moral familiar, ou melhor, de uma aparência moral. Enquanto isso, Kiko, o caçula, foge das investidas sexuais de um homem mais velho, que usa sua atraente profissão de automobilista para seduzi-lo. Os três filhos de Roberto estão sujeitos aos detentores do poder: homens e mulheres mais velhos, brancos, donos do capital, que tentam comprar a juventude – e o sexo – de alguma forma, assim como Guimarães faz com Leninha.

A história tem um novo ponto de virada com o início de um romance proibido entre Carlinhos e Leninha e, à medida que a história se desenvolve, a relação da moça com Guimarães começa a perder o sentido. O que muda para Leninha não está relacionado a uma questão moral, pois não há arrependimentos da parte dela com relação ao envolvimento com um homem mais velho e casado que a sustenta financeiramente, mas simplesmente por desejar viver uma nova experiência de relação que não se baseia na economicidade. Após uma tentativa frustrada, em que o jovem casal tenta se estabelecer fora da casa da família, Roberto

se reaproxima do filho, para que este repense suas atitudes e convença a namorada a se submeter novamente ao velho esquema financeiro que servia tão bem a todas as relações já estabelecidas. A virada de jogo deixa Roberto novamente em posição favorável, mas a situação dura pouco.

O jovem casal aparece na cena final, em uma estrada, pegando carona: juntos, partem em busca de uma nova alternativa que não a de se submeter aos velhos esquemas. A estrada se configura apenas como uma possibilidade. Carlinhos e Leninha podem ser comparados ao próprio povo brasileiro e sua atitude pode ser lida como uma incitação sutil ao rompimento com o regime. Dominado pelos detentores do poder, o povo se rebela ao vislumbrar novas oportunidades. Não se sabe para onde vai este novo caminho; ficar, porém, já não é mais viável.



Figuras 2, 3 e 4 - Peças de divulgação do filme *Eu tranço... ela trança*. Na primeira imagem, os atores Jorge Dória e Marcos Paulo. Nas outras duas imagens, figurantes em cenas na praia de Copacabana.
Fonte: Cinemateca Brasileira.

A cena final se conecta com a cena inicial do filme, que apresenta uma mulher trabalhando como caixa de supermercado e funciona como uma atração à parte. Ao som da caixa registradora e com a imagem de valores numéricos se sucedendo na tela à medida que o som indica novos registros, a mulher opera o caixa. Cartazes promocionais se sucedem na tela, estampando frases como “Compre pelo crediário”, “Troque agora”, “Cupons de Mercadoria”, entre outras. Por entre gôndolas com frutas e verduras, uma mulher de cabelos presos, na faixa de trinta a quarenta anos, percorre a loja conduzindo um carrinho de compras. Esse conjunto de planos revela que a cena se passa em um supermercado, em plenos anos em que se propagavam as benesses de um milagre econômico e da redução da inflação no país (Hermann, 2005; Veloso; Villela; Giambiagi, 2008). Em que pese a propaganda do governo, a alta de preços continuava a chegar à mesa das famílias brasileiras, consistindo essa cena inicial em uma crítica irônica ao discurso oficial e seu estímulo ao consumo.

As dificuldades familiares que se evidenciam nas cenas posteriores, nos diálogos entre o casal Roberto e Dedé e nas broncas do avô direcionadas aos netos, com relação a gastos desmedidos, servem de contraponto à cena inicial que invoca o milagre econômico e que atravessa a história do filme. Carlinhos e Leninha, que deveriam se beneficiar desse milagre, acabam sendo usados para que este seja produzido. Uma alusão ao povo que, na prática, não se beneficia do milagre, mas se sacrifica para que ele possa aparecer nos discursos oficiais. Assim, o rompimento do casal jovem com essa estrutura de exploração representa uma possibilidade de rompimento com o regime a partir da tomada de consciência por parte do povo.

Tendo em vista os conflitos/embates entre família, moral, dinheiro e sexo, conclui-se que o filme apresenta diversos momentos de crítica velada ao regime militar e às estruturas de poder vigentes em uma sociedade majoritariamente conservadora. Essas sutilezas, no entanto, parecem não ter sido aventadas pelos censores da ditadura, que estavam mais preocupados com as claras afrontas morais aos ditos bons costumes. A análise dos documentos constantes do dossiê de censura do filme, obtido junto ao Arquivo Nacional, contribui para essa compreensão e será objeto da próxima seção.

4 O FILME SOB O CRIVO DA CENSURA: O DITO E O NÃO DITO, A PARTIR DOS PARECERES DOS AGENTES DA DITADURA

Os dossiês da Divisão de Censura do Governo Federal guardam pedaços da história da cultura e das artes no Brasil. Submetidas a uma avaliação dita criteriosa quanto ao seu conteúdo, muitas obras foram vetadas pelo órgão e não puderam chegar ao público. Filmes, peças de teatro e telenovelas são exemplos de produtos culturais e de entretenimento que precisavam ser auditados antes de obter um certificado de liberação, que deveria ser apresentado previamente a cada exibição. No caso do cinema brasileiro, as análises contidas no dossiê definiam se o filme poderia ou não ser exibido, qual a faixa etária do público a que deveria ser destinado e, ainda, se deveria sofrer cortes ou ajustes em sua narrativa.

Para Arlette Farge (2009), o contato com o arquivo possibilita um “súbito encontro com existências desconhecidas, acidentadas e plenas, que misturam, como que para complicar mais, o próximo (muito próximo) e o distante, o defunto” (Farge, 2009, p.15). Assim, ao estabelecer contato com esse material foi possível um encontro com os censores do regime, através dos rastros deixados por eles nos documentos que assinaram, nos pareceres que

emitiram, nas críticas (e nas omissões) constantes de suas análises, possibilitando estabelecer conexão com outras fontes utilizadas na pesquisa. O pensamento de Farge (2009) dialoga com a “arqueologia do saber” (Foucault, 2005), que vê o documento não como uma matéria inerte da qual a história se apropria, mas como elemento que permite tecer relações. Este não deve ser utilizado como mero validador de um discurso histórico, mas como provocador de inquietações diante de recortes que se tornaram familiares.

A documentação disponibilizada pelo Arquivo Nacional indica que o filme "Eu transo... *ela transa* foi encaminhado para análise do Departamento de Censura em 11 de outubro de 1972. Entre os documentos arquivados, encontra-se a Requisição de Censura, alguns recibos de pagamento de Guias de Encaminhamento, Notas Fiscais de serviço de cópia do filme, Fichas Técnica e Artística da obra, informações sobre o elenco, uma sinopse que traz um resumo da história, além de uma cópia do Certificado de Filme Brasileiro, emitido pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). Logo após a sinopse da obra, um texto de apresentação afirma algo que soa como uma defesa prévia do filme:

“Eu transo... *ela transa*” não é, a rigor, uma crítica. Os valores se renovam, se trocam, se misturam e, frente ao momento em que vivemos, nos é difícil assumir uma posição definida. A maioria está perplexa, uma parte das pessoas luta por valores que regeram a sua formação; outra parte se empenha na descoberta de novos valores e ainda uma parcela (considerável) se omite e permanece à espera para ver no que vai dar. Por isso, uma crônica de costumes que não chega a se propor uma tese, também não comporta heróis nem vilões (Arquivo Nacional, 2023, p.9).

No trecho acima, percebe-se que a produtora R. F. Farias Produções Cinematográficas tenta dissipar qualquer entendimento por parte da censura que pudesse prejudicar a liberação do filme, uma possível estratégia da empresa para afastar o risco de um prejuízo financeiro. O trecho pode ser lido como uma tentativa de evitar qualquer conexão do roteiro com uma crítica ao regime militar, mas sem que essa crítica deixasse de ser feita. Ademais, o documento evidencia uma contribuição dos próprios produtores para um discurso geral sobre a comédia erótica, que a coloca como acrítica e apolítica. A lógica econômica, tão criticada no filme, é sustentada pelos produtores diante das consequências da censura, ao se minimizar o que o próprio filme tinha a dizer. Uma estratégia de sobrevivência que apresenta também efeitos colaterais.

No parecer elaborado no dia 23 de outubro de 1972 e assinado pelos técnicos de censura Antônio Gomes Ferreira e Dalmo Paixão, consta que o enredo do filme se refere a um pai de família que, levado por dificuldades econômicas, se sujeita a situações não recomendáveis do ponto de vista moral para conseguir uma boa posição financeira. Não há

indicativo de associação, por parte dos censores, entre o filme e uma possível crítica ao conservadorismo social. O documento dos censores classifica o filme como um drama, com linguagem simples e mensagem considerada positiva, cujo tema é considerado socioeconômico. Um detalhe deste documento é sobre como são considerados os personagens, que são classificados como “anormais e normais”. Não há, porém, qualquer menção ao significado que os sensores dão a tais termos, mas provavelmente estão ligados ao tipo de comportamento exibido pelos personagens ao longo da narrativa, principalmente o sexual, o que permite uma conexão com o pensamento foucaultiano quanto aos comportamentos sexuais aceitos e os que devem ser silenciados.

A análise do filme realizada pela Censura, no ano de 1972, não identifica nenhum corte a ser feito e nenhum problema com o conteúdo que se pretende exibir. Assim, com as chancelas oficiais de “boa qualidade” e “livre para exportação”, o filme é liberado no dia 23 de outubro de 1972 para exibição nas salas de cinema, para maiores de 18 anos. Segundo dados da ANCINE (2022), o filme atingiu um público de 985 mil espectadores durante sua exibição nos cinemas.

Curiosamente, doze anos após esta liberação, por conta de uma nova submissão, dessa vez para exibição na televisão, as análises do DCDP não soaram tão positivas ao filme. Por conta dessa nova análise, ocorrida em setembro de 1984, constam no dossiê do filme dois pareceres – os de número 5649/84 e 5650/84 – cujo teor direciona para a não liberação do certificado. Ambos se embasam no argumento de que tanto a temática quanto o conteúdo das cenas de *Eu transo... ela não* são apropriadas para a televisão, assim pautando sua negativa. A consideração central é de que as cenas de nudez, o gestual malicioso dos personagens e as insinuações de ato sexual não são adequadas ao veículo, pois tais imagens devem ficar restritas a um público acima de 18 anos. Ao limitar o filme ao cinema, o governo tenta impedir que os referidos comportamentos “anormais” adentrem os lares do país.

O despacho do Gabinete da Diretoria do DCDP, emitido em 04 de outubro de 1984, apresenta a seguinte manifestação da diretora do departamento à época, a senhora Solange Maria Teixeira Hernandez, que decide

(...) pela não liberação do filme “EU TRANSO...ELA TRANSA”, para televisão, considerando tratar-se de obra cinematográfica que, ao abordar inúmeras situações que exploram erotismo, nudez masculina e feminina, malícia nos gestos dos personagens e preliminares do ato sexual (Arquivo Nacional, 2023, p.51).

Não é à toa que o governo opta por impedir que tais comportamentos venham à tona. Ele segue claramente o que Foucault chama de lógica da censura:

Supõe-se que essa interdição tome três formas: afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista. (...) A lógica do poder sobre o sexo seria a lógica paradoxal de uma lei que poderia ser enunciada como injunção de inexistência, de não-manifestação, e de mutismo (Foucault, 2010, p.94-95).

Assim, ao evitar que se fale do que se considera aberração, a Censura Federal não apenas se mostra contrária a comportamentos considerados desviantes, mas sobretudo impede que o assunto seja abordado, para então negar sua existência. O próprio texto do parecer da Censura corrobora a teoria de Foucault sobre a sexualidade, pois reitera o que foi apresentado no filme:

E lá onde hoje vemos a história de uma censura dificilmente suprimida, reconhecer-se-á, ao contrário, a lenta ascensão, através dos séculos, de um dispositivo complexo para nos fazer falar do sexo, para lhe dedicarmos nossa atenção e preocupação, para nos fazer acreditar na soberania de sua lei quando, de fato, somos atingidos pelos mecanismos de poder da sexualidade (Foucault, 2010, p.173).

No período em que se sucedeu a essa negativa, a distribuidora do filme protocolou um pedido de recurso endereçado ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, a quem a chefia do DCDP era subordinada, o qual também foi negado, em 24 de outubro do mesmo ano. Em seguida, foi encaminhado um novo recurso, desta vez direcionado ao Conselho Superior de Censura (CSC)¹⁰ solicitando que o filme fosse liberado para exibição na televisão a partir de 22 horas, horário permitido para espectadores maiores de 16 anos. Para embasar seu pedido, a distribuidora apoia sua justificativa no conteúdo dos programas de televisão, argumentando que “as telenovelas do “horário nobre”, os programas de shows, de humorismo e até mesmo infantis, estão recheados de situações de malícia, de sugestões até mesmo eróticas” (Arquivo Nacional, 2023, p.59) e afirma que, diante disso, a proibição do filme soa injusta e incompreensível.

Nos tempos da chamada abertura à democracia, o DCDP perdia parte de sua força e o governo não sabia exatamente o que fazer com ele. A criação do Conselho Superior de Censura (CSC) ocorreu durante o governo do Presidente João Baptista Figueiredo, com o objetivo de examinar os recursos dos casos de obras vetadas pela DCDP. Sua atuação não foi ponto pacífico, pois colocava os membros mais conservadores do regime em oposição a uma ala mais progressista. Na prática, porém, muitos vetos eram revertidos nesta instância,

¹⁰ Órgão criado em 21 de novembro de 1968, através da Lei Federal de número 5.536/68 e diretamente vinculado ao Ministério da Justiça. Suas principais funções eram elaborar as normas e critérios que deveriam nortear o trabalho dos censores, bem como rever as decisões, a partir dos recursos impetrados pelos criadores de conteúdo.

resultando em reações dos censores que ainda acreditavam na importância de seu trabalho como um libelo contra a depravação moral (Simões, 1999).

Assim, boa parte dos vetos foram flexibilizados, e não foi diferente no caso de *Eu transo... ela transa*, em que a decisão do CSC deliberou a favor do filme, revertendo a decisão da DCDP, em mais uma vitória da ala “progressista” dentro do governo conservador. Ainda assim, no texto de avaliação do Conselheiro responsável pela análise, é perceptível o tom moralista, demonstrando uma visão desfavorável ao filme e à mensagem que este carrega:

O título já revela o descompromisso desta comédia erótica com os princípios morais da sociedade burguesa: “transar todo mundo transa”. A própria caracterização dos personagens e seu relacionamento mútuo já configuram a total inversão dos valores éticos (...). Sob o ponto de vista educativo, a mensagem transmitida pode servir de reflexão ao espectador que possuir suficiente vivência e juízo crítico para relativizar e interpretar adequadamente a forte carga de egoísmo e indução ao hedonismo ali contida. (Arquivo Nacional, 2023, p.61).

Observações como “comédia descompromissada” e “inversão de valores” dão o tom do parecer, que coloca o espectador como responsável pela reflexão acerca da mensagem do filme: somente aquele que possuísse vivência e juízo crítico seria capaz de interpretá-la de forma adequada. Assim, essa colocação demonstra um entendimento de que o espectador age como um mero observador que imita as atitudes dos personagens, o que atribui aos filmes a capacidade de intervir diretamente no comportamento da sociedade. A preocupação, portanto, ainda está centrada nos valores morais que são transmitidos pela obra e na capacidade do espectador de subverter essas mensagens e delas extrair inflexões que levassem a um sentido oposto do que está sendo visto.

O foco do parecer está na preservação dos “bons costumes” e na suposta proteção da família tradicional. A ironia, no entanto, reside no fato de que essa mesma família – encarnada por Roberto, Dedé e seus filhos – serve como paródia explícita da hipocrisia nacional. A Censura ignora esse viés crítico, tratando o filme como uma comédia vulgar, cujo perigo seria apenas o de “desvirtuar os jovens”. Embora o tema do filme tenha sido classificado como socioeconômico, não há nos pareceres qualquer referência à crítica econômica e social contida nas negociações escusas entre Roberto e Guimarães, tampouco às metáforas políticas que atravessam as figuras do “chefe da família” e do “grande empresário”.

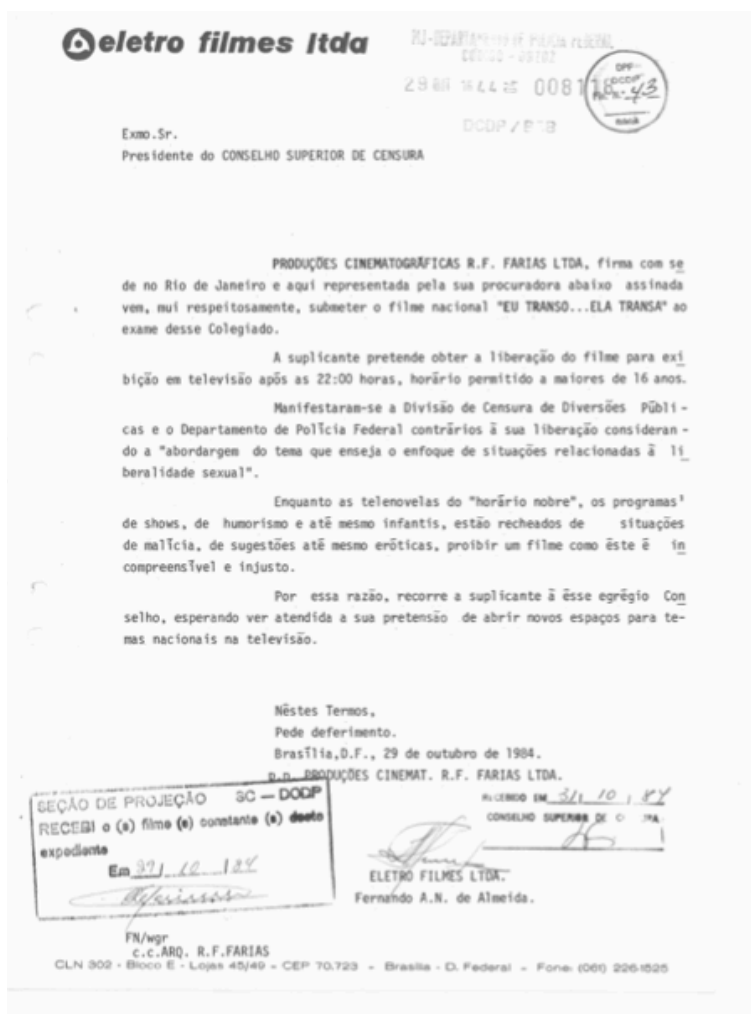


Figura 5 - Ofício encaminhado ao Conselho Superior de Censura (CSC), solicitando reconsideração do veto e reanálise do filme, por ocasião de sua liberação para a televisão. Fonte: Arquivo Nacional.

A análise do dossiê de censura do filme revela com nitidez os critérios morais e comportamentais que norteavam a atuação dos censores durante a Ditadura Militar – e, ao mesmo tempo, expõe os silêncios estratégicos e as ausências reveladoras nas avaliações realizadas pelo órgão. Em suma, o dossiê não apenas registra cortes e classificações, mas encena uma disputa de legitimidade discursiva: de um lado, a repressão que criminaliza a nudez e o erotismo como patologia social; de outro, a abertura controlada que tolera a crítica simbólica desde que emoldurada por restrições que mantêm intacto o estatuto moral hegemônico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou apresentar, a partir de uma análise do filme *Eu transo... ela transa*, do diretor Pedro Camargo, a forma como a comédia erótica carioca dos anos 1970, ao contrário do que se afirmava à época sobre a qualidade intelectual das obras produzidas durante o ciclo, debruçou-se sobre as contradições do regime militar, usando o humor e o erotismo não apenas para entreter, mas também para abrir fissuras discursivas na paisagem cultural autoritária. Em *Eu transo... ela transa*, a trajetória do pai de família endividado, que sacrifica o próprio lar para o benefício de um terceiro, espelha as práticas de clientelismo político e favorecimento econômico. Ao colocar em cena – e apenas de forma sugerida – a nudez e as negociações afetivo-financeiras, o diretor e seu elenco ofereceram ao público um espaço de reflexão sobre o entrelaçamento entre desejo privado e estruturas de poder.

Cabe refletir que o contraste entre os pareceres do DCDP e o conteúdo do tecido filmico revela um Estado mais preocupado com símbolos do que com práticas. A nudez pontual ou as referências à sexualidade são combatidas até certo ponto; já os abusos, o machismo estrutural e os arranjos políticos espúrios são ignorados, justamente por refletirem o sistema em vigor. Talvez por não perceber o teor crítico da obra – para Inimá Simões, os censores eram “ignorantes e obtusos em sua maioria” (1999, p.77) –, a Censura contribui para o fortalecimento da crítica que o filme dirige a ela, crítica essa que escapa pelas frestas: não por esconder suas transgressões, mas por transformar a denúncia em humor, erotismo e comédia popular. E, nesse gesto, o filme realiza o que muitas vezes grupos ativistas não conseguiam: falar ao grande público sobre os limites do poder e sobre o desejo de ruptura.

Assim como o filme analisado, outras obras do período também apresentam críticas sociais importantes em suas tramas. Os já citados *Os paqueras* e *A penúltima donzela* trazem à tona a liberdade sexual que se contrapunha ao conservadorismo vigente no final dos anos 1960; *Quando as mulheres paqueram* (1972), de Victor Di Mello, inverte o papel da paquera e permite às mulheres as mesmas atitudes antes apenas convenientes aos homens; as obras de Antônio Calmon pertencentes ao ciclo das comédias eróticas, como *Gente fina é outra coisa* (1977) e *Nos embalos de Ipanema* (1978), dão destaque às relações de trabalho e a temas como prostituição, homossexualidade e luta de classes, sempre de forma sutil e fiel à fórmula “riso + erotismo”; e, ainda, *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975), de Waldyr Onofre, transfere o protagonismo branco da zona sul carioca para outros tons de pele e à distante zona oeste da capital. Essa lista, no entanto, não é excludente e pode ainda ser complementada por obras de outros diretores.

Ao final, é possível afirmar que a comédia erótica carioca se configura como prática cultural de resistência simbólica: nem manifesto explícito, nem escapismo acrítico, mas um gesto híbrido que tensiona fantasia e realidade, gozo e controle. O legado desse cinema persiste no reconhecimento de que o riso pode ser arma, a sugestão sexual pode ser mais que um artifício para atrair público e os limites da moral imposta podem permitir transgressões furtivas, mostrando como o popular pode subverter o autoritarismo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

ANCINE (Brasil). **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019**. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2019.pdf/view>>. Acesso em: 31 Ago. 2025.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dossiê do filme Eu Transo... Ela Transa**. Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1972-1984. Brasília, 2023. 66f.

BARSOTTI, Sandra. **Entrevista** concedida a Carlos Guilherme Vogel, como material de pesquisa para projeto de documentário intitulado “As Faces de Sandra”. Rio de Janeiro, 25 Jan. 2020.

BRASIL. **Lei nº 5.536**, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/15536.htm>. Acesso em: 03 Set. 2025.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5**, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>. Acesso em: 16 Ago. 2025.

BRASIL. **Decreto nº 70.655**, de 2 de junho de 1972. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacao-original-1-pe.html>>. Acesso em: 03 Set. 2025.

CÁNEPA, Laura Loguércio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. **E-compós**, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Acervo e base de dados relacionada a filmografia nacional.** Disponível em: <<https://www.cinemateca.org.br>>. Acessos entre: 01 Ago. e 05 Set. 2025.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1.** A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Tradução de Roberto Machado. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2023.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Nascimento da Prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HERMANN, Jennifer. Reformas, endividamento externo e do “Milagre” econômico (1964-1973). In: GIAMBIAGI, Fábio et al. **Economia Brasileira Contemporânea: 1945-2004.** Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 2005. p.69-92.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Erotismo no cinema brasileiro.** A pornochanchada em perspectiva histórica. Curitiba: CRV, 2018.

SELIGMAN, Flávia. O Brasil é feito pornô. O ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. 2000. 247f. **Tese** (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância:** a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

VELOSO, Fernando; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fábio. Determinantes do “milagre” econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica. **Revista Brasileira de Economia,** Rio de Janeiro, RJ, Fundação Getúlio Vargas (FGV), v. 62, n. 2, p. 221-246, Abr.-Jun. 2008.

VOGEL, Carlos Guilherme. **Quando os cariocas paqueram:** a comédia erótica no Rio de Janeiro dos anos 1970 e suas transgressões frente à ditadura militar. 2024. 406f. **Tese** (Doutorado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

FILMOGRAFIA ANALISADA:

Eu transo... ela transa. Direção: Pedro Camargo. Produção: Mozael Silveira; Maurício Nabuco. Elenco principal: Jorge Dória; Sandra Barsotti; Marcos Paulo; Daysi Lúcid; Rose di

Primo; Marcelo Marcello; Darlene Glória; Fernando Torres. Brasil: Sincrocine, 1972. Película 35mm, 100 min, colorido, sonorizado.

Carlos Guilherme Vogel

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - PPGCOM/UERJ. Mestre em Comunicação pelo mesmo programa. Especialista em Comunicação Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2008) e em Marketing Empresarial pela Universidade Federal do Paraná (2006). Graduado em Administração pela Universidade de Cruz Alta (2004) e em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria (1999). Atua como Roteirista, Diretor e Produtor de Cinema. Filiado à ABRA (Associação Brasileira de Autores Roteiristas). Atualmente realiza estágio de Pós-Doutoramento no PPGCOM/UERJ.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-Não-Comercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional