

BOCA DO LIXO



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade
ALVARO PENTEADO CRÓSTA

EDITORIA
UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente
EDUARDO GUIMARÃES

ELINTON ADAMI CHAIM – ESDRAS RODRIGUES SILVA
GUITA GRIN DEBERT – JULIO CESAR HADLER NETO
LUIZ FRANCISCO DIAS – MARCO AURÉLIO CREMASCO
RICARDO ANTUNES – SEDI HIRANO

NUNO CESAR ABREU

BOCA DO LIXO
CINEMA E CLASSES POPULARES

2ª EDIÇÃO

ACOMPANHA UM DVD COM A
ÍTEGRA DAS ENTREVISTAS
E A FILMOGRAFIA DA BOCA DO LIXO

EDITORIA UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO
Bibliotecária: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Ab86b Abreu, Nuno Cesar Pereira de.
Boca do lixo: cinema e classes populares / Nuno Cesar Abreu. 2. ed. –
Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

1. Cinema – História. 2. Cultura popular. 3. Indústria cinematográfica.
4. Filme cinematográfico. I. Título.

CDD 791.4309
301.2
791.43
ISBN 978-85-268-1305-2 791.4301

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema – História	791.4309
2. Cultura popular	301.2
3. Indústria cinematográfica	791.43
4. Filme cinematográfico	791.4301

Copyright © by Nuno Cesar Abreu
Copyright © 2015 by Editora da Unicamp

1ª edição, 2006

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

AGRADECIMENTOS

A Fernão Ramos, Patrícia Campos de Sousa, aos entrevistados e a todos os que tornaram possível a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
ANTECEDENTES	15
A TOQUE DE CAIXA E A TODO VAPOR: 1970-1975	43
A BOCA DO LIXO ESTÁ NA RUA DO TRIUNFO: 1976-1982	77
A BOCA DO LIXO ENTRA EM AGONIA	121
PORNOCHANCHADA: ALEGRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO	139
A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA DA BOCA DO LIXO: UM MODO DE PRODUÇÃO.....	183
ENTREVISTAS	217
BIBLIOGRAFIA	219

APRESENTAÇÃO

Este trabalho procura abordar o que chamo aqui de ciclo da Boca do Lixo, um processo de produção cinematográfica que teve lugar num certo período de tempo (anos 1970), num espaço determinado (a Boca do Lixo) e, a despeito de suas precariedades e contradições, conseguiu efetivar uma aliança entre seus três vértices — produção, exibição e distribuição — e produzir um cinema popular com excelente resposta de público. Um processo inserido no contexto mais amplo de expansão da produção cinematográfica (e da indústria cultural de uma maneira geral) paulista e brasileira, marcado pela organização da elite do audiovisual brasileiro em torno da EMBRAFILME — empresa estatal de fomento à produção —, de certa forma com o mesmo propósito, período em que as questões do nacional e do popular se apresentavam como o epicentro das motivações ideológicas.

Uma conjugação de fatores pode ser apontada como tendo levado à formação de um pólo produtor paulista — uma “comunidade” —, que desenvolveu formas econômicas, artísticas e de relacionamento com características próprias. A principal delas, a meu ver, é sua formação a partir da afluência de um contingente egresso das classes populares que ali se profissionalizou. Na Boca, tanto aqueles que assumiram posições de relevo na hierarquia do processo econômico como as equipes de produção — diretores, roteiristas, fotógrafos — são provenientes desses estratos da sociedade.

A Boca do Lixo sempre me fascinou, exatamente por ser um lugar, um “endereço” que aglutinava pessoas que queriam fazer cinema. Diferente do formato empresarial de um estúdio, com jeito de fábrica e comandado por patrões, ela parecia um gueto de liberdade (se é possível mais essa contradição, entre tantas, que oferece). Exagerando na imagem, talvez fosse mais

semelhante a uma frente de trabalho, uma fronteira econômica ou, mesmo, um garimpo. Ao iniciar este trabalho sobre o cinema da Boca, procurei levantar o que havia de pesquisa, estudos ou reflexões sobre o assunto. Encontrei muito pouco (sobre pornochanchada ainda existe algum material), e o que encontrei, em geral, tratava o tema com ironia e distanciamento, com uma tendência a desqualificar os filmes, as pessoas e o processo.

A matéria-prima desta pesquisa são as 16 entrevistas que realizei entre dezembro de 2000 e janeiro de 2002 com produtores, diretores, roteiristas, atores e atrizes que trabalharam na Boca do Lixo e viveram o processo de desenvolvimento daquela indústria. A escolha dos depoentes foi fruto de contatos, indicações e, principalmente, disponibilidade. De todo modo, as principais personagens são mencionadas. A lembrança dessa experiência pelos entrevistados fez aparecer um caldo cultural humanizado, revelando uma história social que a cada instante aumentava o meu interesse em (re)contar. A ironia transformou-se em um olhar generoso, que permite investigar com afeição o “objeto”. As referências biográficas devem ser levadas em conta até novembro de 2002, data em que este texto foi elaborado.

Com base em pesquisa bibliográfica, levantamento da filmografia, comentários sobre os filmes e, principalmente, nas entrevistas, pretendi tecer a trama da história do desenvolvimento do ciclo da Boca do Lixo, compreender o papel que ele desempenhou na vida cultural brasileira, localizar seus produtos no interior da indústria cultural que começava a ganhar complexidade nos anos 1970.

Procurei organizar o texto como um documentário, categoria que talvez melhor defina este trabalho, tanto em sua analogia com o cinematográfico como em seu sentido metodológico. Meu objetivo aqui não foi apresentar uma verdade, mas reunir “documentos” — materiais diversos —, encadeando-os em uma narrativa que fosse, na medida do possível, isenta, poética, verdadeira. O leitor encontrará aqui, no contexto de uma reflexão mais ampla, pequenas reflexões pontuando os vários tópicos, levantando questões, buscando respostas, fazendo diagnósticos, entrelaçadas às falas dos depoentes ou a reflexões de outros analistas. Penso ter reunido, desta forma, um material que assenta um terreno firme, algo seminal, ao mesmo tempo em que aponta para diversas direções, abrindo caminhos para outras abordagens do fenômeno da Boca do Lixo.

O primeiro capítulo deste livro detém-se nos antecedentes da Boca do Lixo. Aborda, inicialmente, as iniciativas anteriores de criação de uma indústria cinematográfica paulista, como os grandes estúdios da Vera Cruz, Maristela etc. Em seguida, traça um quadro da intervenção do Estado na reestruturação institucional do cinema brasileiro, de que resultou a criação da EMBRAFILME, no final dos anos 1960, e na implementação de uma política protecionista de reserva de mercado. Por fim, relata a formação de um núcleo hoje identificado como cinema marginal, a partir da migração de alguns alunos da Escola Superior de Cinema São Luiz para a Rua do Triunfo, que, de certa forma, lança as sementes da fórmula dos filmes com apelo popular: erotismo, títulos chamativos, baixo custo. O “pessoal do cinema” aflui rapidamente para o novo ponto de ebulição do cinema paulista, onde já fincavam raízes novos produtores interessados em criar um cinema compatível com as necessidades do mercado e capaz de estabelecer contato com as classes populares.

No segundo capítulo, busco traçar os caminhos percorridos pela produção da Boca do Lixo entre 1970 e 1975, sob a vigência da lei de obrigatoriedade de exibição dos filmes brasileiros, período em que se consolida uma “política de produtores” — agentes do processo econômico de um pólo de produção incipiente e precário, mas de grande atividade, impulsionado pela entrada decisiva do exibidor/distribuidor no investimento dos filmes. Estruturava-se, então, uma cadeia produtiva de tipo industrial, que seria aprimorada ao longo dos anos 1970. Para ela aflui toda espécie de profissionais “feitos pela vida, formados pela técnica”, em busca de um lugar ao sol que parecia brilhar para o cinema nacional. Surgem os primeiros “heróis” da Boca do Lixo, reconhecidos por seu sucesso pessoal e financeiro, e também seus “trabalhadores culturais”, que procuravam dotar o meio de algum substrato intelectual ou artístico. Assumindo sua diversidade e suas carências, a Boca do Lixo deslancha a toque de caixa e a todo vapor, produzindo o *similar nacional* — dos filmes de gênero —, enfrentando o produto estrangeiro, ocupando significativo espaço no mercado exibidor, em consonância com a política governamental de substituição de importações.

O terceiro capítulo acompanha o desenvolvimento da produção da Boca do Lixo entre 1975 e 1982, período marcado pela consolidação de reputações e pela entrada em cena de novos personagens — uma “segunda geração”

de produtores, diretores, atrizes etc., gerados pelo próprio ambiente da Rua do Triunfo —, tornando mais complexas as relações empresariais. Uma hierarquia de produtores e filmes vai-se firmando, ao mesmo tempo em que surgem os novos-ricos da Boca. Os produtos procuram maior apuro técnico, o similar nacional ganha feições próprias e a exibição torna-se mais receptiva e participante, por conta de seus interesses econômicos evidentes.

Neste capítulo, são apresentados recortes dos percursos de diretores que fizeram a história da Boca. Um leque que inclui desde o experimentalismo consciente de Carlos Reichenbach, passando pelos melodramas de Alfredo Sternheim, ao cinema de ação de David Cardoso. Entram nessa galeria Jean Garret, que perseguia um “padrão Boca de qualidade”, o cinema *naïf* de Tony Vieira, imerso no universo cultural popular, e o cinema pragmático de Ody Fraga, o ideólogo de olhar crítico com opiniões estéticas e políticas articuladas. Como suporte desse cinema, figura um *star system* feminino, com as estrelas cintilando nas telas e nas bilheterias, em cujas filas se alinham segmentos das classes populares — os grandes consumidores dos produtos da Boca do Lixo. Incomodando o cinema brasileiro com seus modos nada educados e seus filmes de gosto discutível, a Boca, com certeza, estava na Rua do Triunfo.

O quarto capítulo do livro aborda a agonia do ciclo da Boca do Lixo, no contexto de decadência do cinema brasileiro como um todo — com o crescente desprestígio da EMBRAFILME e do próprio regime que a sustentava. A potente entrada dos filmes estrangeiros de sexo explícito, num momento de esgotamento do modelo da pornochanchada, a desorganização do circuito exibidor, com a saída do distribuidor/exibidor da produção, e a desobediência das leis protecionistas aceleram a rápida decadência do cinema paulista de mercado, abalando os frágeis alicerces da Boca, sobretudo ao provocar divisões internas quanto à adesão ou não à produção de filmes de sexo explícito como forma de sobrevivência. A produção nacional não consegue competir com o modelo econômico e estético dos filmes *hard-core* americanos e vai desaparecendo, levando junto as salas de cinema populares estigmatizadas pela pornografia.

O quinto capítulo trata da pornochanchada, um abrigo de gêneros que ficou indelevelmente ligado à produção da Boca do Lixo. Compõe-se de três

partes. A primeira procura configurar a pornochanchada em seus aspectos estruturais: a aculturação da comédia italiana, a exploração da fórmula erotismo + baixo custo + título apelativo, o emprego da paródia etc. Trata-se de delinear as convenções e a ideologia do gênero, visto como integrante do conjunto de formas e da dinâmica cultural de uma época. Por um lado, temos a vinculação da pornochanchada ao regime autoritário e a extensão dessa nomeação para designar mediocridade; por outro, uma visão dos filmes como reflexo da onda de permissividade na esfera do comportamento, com a tematização da sexualidade apropriada (consumida e produzida) pelas classes populares. A segunda parte do capítulo busca especular sobre a relação da pornochanchada com o público, em seus aspectos rituais. A relação dialética entre a oferta e a demanda provendo o contexto cultural no qual o gênero se produz. A rejeição das elites ao cinema brasileiro (generalizado como pornochanchada) como sintoma de rejeição da realidade. A pornochanchada como pedagogia erótica, trazendo a “revolução sexual” para o universo popular, produzindo o maior fenômeno de bilheteria da história do cinema brasileiro. A terceira parte abre espaço para o principal foco de atenção dos filmes, a verdadeira matéria-prima dos “negócios” da Boca do Lixo: as atrizes. Apresenta um recorte sobre a vida e a carreira de algumas atrizes que brilharam no precário, mas eficiente, *star system* produzido pelo cinema da Boca do Lixo. Musas, rainhas, deusas, símbolos sexuais que faziam as bilheterias funcionarem e que também andaram enfeitando as revistas masculinas, acendendo a imaginação dos consumidores.

O sexto e último capítulo procura configurar o modo de produção do cinema da Boca, utilizando-se do conceito de “práticas de produção”. São analisadas as formas de composição do capital que permite o desenvolvimento da economia da Boca do Lixo e as práticas de produção acionadas pelos produtores, que surgem como agentes de um processo econômico, responsáveis pela armação de elos interligados que conjuga, harmoniosamente, a distribuição, a exibição e a produção, envolvendo ainda a captação de recursos de investidores, *merchandising*, apoio de prefeituras e demais facilidades que tornaram possível o desenvolvimento de uma “indústria” cinematográfica na Boca do Lixo. Por fim, procura-se rever as causas do colapso e do fim do ciclo da Boca do Lixo.

ANTECEDENTES

CINEMA, ESTADO E MERCADO

Por diversos motivos, os anos 1970 foram especialmente densos e tensos para a sociedade brasileira. Havia, então, um ambiente de muita energia em todos os setores, marcado pela ação política radical (tanto para a esquerda quanto para a direita), pela transformação nas formas de comportamento social (também radicalizadas) e por desdobramentos da inquietação criativa no campo da produção cultural experimentada pelo país nos anos 1960. Os movimentos vindos das metrópoles internacionais — os ecos de Maio de 68 na França, a rebeldia pacifista da juventude americana contra a Guerra do Vietnã, a contracultura do movimento *hippie* e *antiestablishment*, as drogas lisérgicas, a “revolução” sexual e a liberação feminina, entre outros — encontram o Brasil cindido pela resistência (luta armada e luta cultural) ao regime militar, que exercia forte repressão em todas as esferas, especialmente a censura aos meios de comunicação de massa e à produção artística, e promovia a intervenção estatal nos processos produtivos da arte e da cultura. Todas as relações sociais são, de certa forma, “politizadas”. Neste ambiente, a produção cultural teve de aprender a viver, com a cabeça no divã, transitando entre a cultura de massa e a militância de resistência.

Ao longo da década, a potência transformadora das propostas estéticas (e políticas) do CPC da UNE, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, dos teatros de Arena e Oficina e do Tropicalismo, movimentos de forte impacto artístico e cultural surgidos nos anos 1960, foi-se diluindo sob a vigência do AI-5 e a violência do regime militar. Neste contexto, a implementação de um projeto “modernizador” pelo Estado autoritário provocará alterações profundas no campo cultural como um todo, e para o cinema

em especial. Tendo em vista as transformações incisivas nas formas de produção da arte (e dos meios de comunicação) e nos comportamentos cotidianos, o cinema brasileiro é levado, neste momento de (in)definições, a acertar as contas com o passado e ajustar-se às demandas do presente — as pressões vindas do mercado e de um Estado ditatorial.

Empenhados na legitimação econômica e cultural da atividade e em enfrentar o predomínio da produção estrangeira, os realizadores, juntando pragmatismo e ideologia, procuraram trazer para sua esfera de influência o controle do curso do processo de “modernização” do setor, tendo em vista aprofundar a intervenção no mercado, o que implicava transformar as frágeis estruturas produtivas existentes em sólidas instituições. A aliança então estabelecida entre uma parcela do setor cinematográfico identificada com o Cinema Novo e setores governamentais — principalmente com o Planejamento e a Educação e Cultura —, visando à implementação de um processo industrial modernizante, voltado para as relações com o mercado (cinematográfico), de certo modo se mostrou vital para a sobrevivência econômica do cinema brasileiro naquele momento, ao “abrir um canal sólido para a manutenção de conversações e a possibilidade de concretização de um horizonte histórico para o cinema brasileiro”.¹

Até meados dos anos 1960, a atuação governamental no campo cinematográfico limitara-se a um papel legislador e a responder a algumas demandas do setor, como a criação de mecanismos de proteção, com *ênfase na questão da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais*. O cinema como setor industrial (cultural) procura inserir-se concretamente na economia do país ao longo dos anos 1970, com a implementação de uma política institucional ditada por agências governamentais voltadas para o

¹ Como observa Tunico Amâncio (2000, p. 39): “O ‘apadrinhamento’ por parte de segmentos militares mais sensíveis à questão cultural foi fundamental para o estreitamento das relações entre os setores da atividade cinematográfica e o Estado. Tanto o coronel Jarbas Passarinho quanto o coronel Ney Braga, que o sucedeu no Ministério da Educação e Cultura, lideravam grupos de pressão bastante influentes junto aos órgãos encarregados do planejamento dos recursos da União. E ambos foram os autores de inúmeras iniciativas na área cultural. O reconhecimento deste empenho por parte de alguns representantes da área cinematográfica fez selar, simbolicamente, um pacto firmado entre o cinema e o Estado [...]”.

mercado, no ambiente das práticas administrativas centralizadoras do regime. O meio cinematográfico participa ativamente deste processo, integrando estrategicamente com o Estado.

BREVE CRONOLOGIA DAS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E ESTADO (PÓS-1964)

A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), uma autarquia federal, pelo Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, “consolida um programa que concentra no Estado a possibilidade de desenvolvimento industrial do cinema, visto ser um órgão legislador, de fomento e incentivo, fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais”. Com o INC — ao qual são incorporados o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), do Ministério da Educação, e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio —, são criados instrumentos de intervenção no mercado que viriam a se aperfeiçoar com o tempo, como a obrigatoriedade do registro de produtores, exibidores e distribuidores (permitindo dimensionar e controlar a atividade), a obrigatoriedade da cópiagem de filme estrangeiro em laboratório nacional (visando ao fortalecimento da infra-estrutura do cinema) e a competência para legislar sobre a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Em 1967, o INC (Resolução nº 3) estabeleceu 56 dias de obrigatoriedade de exibição para o filme brasileiro, os quais foram distribuídos, por intermédio da Resolução nº 8/67, em 14 dias por trimestre. Já em 1969, a cota do quarto trimestre seria aumentada em 7 dias, passando-se para um total de 63 dias anuais. Em 1971, aumenta-se a “cota de tela” para 84 dias/ano.

Ao INC cabia não somente trabalhar pela ampliação e garantia da reserva de mercado para o cinema nacional, consolidando a aplicação da lei, como incentivar a produção por meio de premiações: o adicional de bilheteria, distribuído a todos os filmes nacionais exibidos em cumprimento da lei de exibição compulsória (os valores variavam de 5% a 20% da renda líquida faturada pelo filme durante os dois primeiros anos de sua carreira comercial), e o prêmio de qualidade, no valor de 300 salários mínimos da época (cerca de 20 mil dólares), atribuído anualmente a 12 filmes selecionados por uma comissão (de notáveis).

Um dos pontos principais do decreto de criação do INC era a destinação dos recursos obtidos com os depósitos compulsórios das empresas distribuidoras estrangeiras ao financiamento de filmes de longa-metragem. Efetivamente, entre 1966 e 1969, estabelece-se o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica com empresas e realizadores nacionais. As formas, as regras comerciais e a organização burocrática destas operações, de certo modo, formaram o embrião das políticas que seriam seguidas mais tarde pela EMBRAFILME, empresa que sucedeu o INC.

Com a promulgação do Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, pela Junta Militar que então governava o país, formaliza-se a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), empresa de economia mista vinculada ao INC. O novo órgão tinha como objetivos: a distribuição e promoção de filmes brasileiros no exterior; a realização de mostras e a organização da participação de filmes nacionais em festivais internacionais; a difusão do cinema brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, podendo ainda exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas ao objeto principal de sua atividade. Seu primeiro diretor-geral foi Durval Gomes Garcia, ex-presidente do INC.

A partir de 1970, a Embrafilme assumiu efetivamente o financiamento de filmes, o que promoveu o fortalecimento de suas atividades e de seu poderio financeiro. Em novembro de 1972, a realização, no Rio de Janeiro, do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (CICB), patrocinado pelo INC, teve influência direta na orientação então assumida pela empresa. O congresso funcionou como uma plataforma política para o grupo de cineastas e produtores que, mais tarde, assumiria a direção da EMBRAFILME. Nele, foi discutido e aprovado o documento Projeto Brasileiro de Cinema (PBC), endossado pelos principais representantes dos produtores e realizadores de São Paulo e Rio de Janeiro, como Alfredo Palácios, Walter Hugo Khouri, Luís Carlos Barreto, Roberto Farias, entre outros.

Em fevereiro de 1973 é nomeada, pelo ministro Jarbas Passarinho, uma comissão integrada pelo presidente do INC e pelo diretor-geral da Embrafilme, além de altos funcionários do MEC, para promover a reformulação administrativa dos órgãos estatais do cinema brasileiro, a criação do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e a fusão do INC à Embrafilme. Em 27 de setembro, a EMBRAFILME obtém autorização para atuar na distribuição de filmes em território brasileiro. A empresa passa, então, por uma reestruturação

técnica e administrativa, de modo a capacitar-se para as novas tarefas que lhe são atribuídas.

Coerente com a estratégia econômica dominante no período, de criação de empresas estatais de fomento e produção, em pouco tempo o órgão assumiu um papel de maior importância, estruturando-se, de fato, como empresa. Este perfil se consolida durante a gestão do diretor e produtor Roberto Farias (1974-1979), que assume a direção-geral da empresa com o apoio da classe cinematográfica, com o objetivo de levar a cabo as propostas de reestruturação do aparelho estatal cinematográfico contidas no PBC.

Essa ação política é fortalecida pela aprovação da Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975, que extingue o INC e transfere à Embrafilme a responsabilidade pela coordenação das atividades no setor cinematográfico, incluída a distribuição. Para tanto, a empresa obtém um significativo aumento de capital, passando a compor seu orçamento com os seguintes recursos: dotações da União, contribuição advinda de taxa sobre título de filme para exibição, empréstimos, subvenções, produtos de multas, vendas de ingressos e borderôs padronizados, juros e taxas de financiamento, parte do imposto de renda devido pelas empresas estrangeiras. Como observou Carlos Augusto Calil, que ocupou cargos de direção na EMBRAFILME desde 1979 e foi diretor-geral da empresa de 1984 a 1986,

a segunda EMBRAFILME, aquela que absorveu o INC em 1975, foi criada para intervir diretamente no mercado. Resultado da coincidência do projeto nacionalista dos cineastas de esquerda com a geopolítica dos militares de direita, estava protegida pela ideologia da identidade cultural, comum a ambos os grupos. Veio para substituir as pequenas distribuidoras privadas nacionais, incapazes de enfrentar o poderio econômico das congêneres estrangeiras.²

Em 1976, com a Lei nº 6.281, a EMBRAFILME consolida suas atribuições, assumindo os seguintes objetivos gerais:

- a) incentivo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica em seus aspectos técnicos, artísticos e culturais, através da concessão de financiamento, da comercialização, distribuição e divulgação dos filmes nos mercados interno e externo;

² Ismail Xavier, 1996, p. 66.

- b) registro de fatos socioculturais, pesquisa documental, prospecção, recuperação e conservação de filmes, visando à preservação da memória nacional;
- c) produção e difusão de filmes educativos, técnicos e científicos.

Ao CONCINE, reservou-se o setor de fiscalização, cadastramento e suporte burocrático à regulamentação protecionista que, com o incisivo amparo de sanções aos infratores, dotava o sistema de alguma credibilidade (e poderes) para enfrentar a ocupação estrangeira. Para tanto, o Conselho buscaria conhecer estatisticamente os procedimentos da produção, distribuição e relação com o exibidor.

Até o final da década, novas resoluções sedimentam a conquista de espaço no mercado cinematográfico para o filme brasileiro. A política protecionista prossegue com a Resolução nº 10 do CONCINE, de 15 de março de 1977, que aumenta para 112 dias por ano a cota obrigatória de exibição do filme brasileiro de longa-metragem, e a Resolução nº 24, de 19 de janeiro de 1978, que estabelece normas para a exibição de filmes de longa-metragem, determinando a obrigatoriedade de o filme “virar a semana” (exibição na semana subsequente) caso seu faturamento seja igual ou superior à média semanal de faturamento da sala em que está sendo exibido. Cabe lembrar, ainda, a promulgação da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, regulamentando as profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversão. Não se tratava de lei específica para o cinema, mas representava uma efetiva conquista trabalhista para o setor. Dentre as medidas tomadas para preservar o mercado de trabalho de artistas e técnicos brasileiros, destacam-se a obrigatoriedade de copiagem de filmes estrangeiros na bitola 16 mm. em laboratórios brasileiros (Resolução nº 36 do CONCINE, de 5 de dezembro de 1978) e a dublagem obrigatória em território nacional de filmes destinados à exibição em televisão (Resolução nº 55 do CONCINE, de 29 de agosto de 1980).

A partir de 1982, tornam-se visíveis os sinais de enfraquecimento dos poderes da EMBRAFILME e do CONCINE. Algumas leis “não pegam”, outras são revogadas. De modo geral, a fiscalização não se verifica com o mesmo vigor, as leis não são cumpridas, ou têm a validade discutida por mandados de segurança. A contra-ofensiva das distribuidoras estrangeiras leva o setor cinematográfico a se desorganizar.