

CENSURA: O QUE NOS FALTA PERGUNTAR?

coordenadores

Rita Luís

Adalberto Fernandes

© 2024, Autores



Esta é uma obra em Acesso Aberto,
disponibilizada *online* e licenciada segundo uma
licença Creative Commons de Atribuição
Não Comercial — Sem Derivações 4.0
Internacional (CC-BY-NC-ND 4.0).

Imprensa de História Contemporânea
imprensa.ihc@fcsh.unl.pt
<http://imprensa.ihc.fcsh.unl.pt>
Av. de Berna, 26 C
1069-061 Lisboa

Título: *Censura: o que nos falta perguntar?*

Autores (por ordem alfabética): Adalberto Fernandes, Claudio Monopoli, Emillie
de Keulenaar, Iván Iglesias, Leonor Sá, Michael Drewett, Nicole Moore, Patrick
Mougenet, Rita Luís e Robert Darnton.

Tradução dos capítulos da autoria de Claudio Monopoli e de Michael Drewett e da
entrevista a Nicole Moore: Sara Antunes

Transcrição da entrevista a Nicole Moore: Mariana Varela

Tradução do capítulo de Patrick Mougenet: Adalberto Fernandes

Transcrição e tradução da entrevista a Robert Darnton: Cláudia Figueiredo

Revisão de Pedro Cerejo

Capa e composição: Henrique Guerreiro

Paginação e impressão: Gráfica 99

1.^a edição: ???????????? de 2025

ISBN:

(versão impressa) 978-989-8956-58-3

(Epub) 978-989-8956-59-0

(Mobi) 978-989-8956-60-6

(PDF) 978-989-8956-61-3

DEPÓSITO LEGAL: ?????/24

DOI: <https://doi.org/10.34619/h0sl-rgww>

Este livro resulta do projeto CEMA – Censura(s): um modelo analítico de processos censórios, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P. (EXPL/COM-OUT/0831/2021), com o DOI: <http://doi.org/10.54499/EXPL/COM-OUT/0831/2021>, e do projeto de investigação de Rita Luís, financiado pela mesma agência (CEECIND/02813/2017). Contou ainda com o apoio financeiro do Instituto de História Contemporânea, que é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito dos projetos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020.



ÍNDICE

- 7 Censura: o que nos falta perguntar
Rita Luís, Adalberto Fernandes
- 35 Censura como articulação: como é que a censura funciona na prática?
Rita Luís

LINHAS TÊNUES

- 71 «Grande parte da censura política está relacionada com a questão de saber o que é uma boa sociedade e quem é um bom cidadão»: uma entrevista a Nicole Moore
- 91 Definindo a pornografia através da censura: transnacionalidade, comunidade nacional e visualidade em Itália no final do século XIX e início do século XX
Claudio Monopoli
- 121 Analisando a cultura do cancelamento em relação à censura
Michael Drewett
- 139 Censura e moderação
Emillie de Keulenaar

TRÂNSITOS

- 167 «Não se pode reificar a censura como se fosse uma coisa em si mesma»: uma entrevista a Robert Darnton
- 185 As autoridades francesas face a *Paths of Glory* (S. Kubrick, 1957): a censura transnacional em ação
Patrick Mougenet
- 223 Abordagem pública das mugshots na Europa e nos EUA: censura *versus* total exposição
Leonor Sá

265 O oficial e o oficioso: repensar a censura através da música popular
na Espanha do primeiro franquismo (1939-1959)
Iván Iglesias

299 Biografias dos autores

O OFICIAL E O OFICIOSO: REPENSAR A CENSURA ATRAVÉS DA MÚSICA POPULAR NA ESPANHA DO PRIMEIRO FRANQUISMO (1939- -1959)

IVÁN IGLESIAS

Até há duas décadas, a censura musical tinha recebido escassa atenção académica¹. Os estudos identificavam-na como um exercício institucional ou oficial consistente na privação deliberada e repressiva da liberdade de expressão. Tal reflete-se na entrada sobre censura do mais importante dicionário sobre música, em que John Rosselli observou em 2001 que «apenas em dois regimes a censura foi sistematicamente dirigida à música. São estes a Alemanha nazi e a União Soviética sob Estaline»². De facto, a maioria dos estudos sobre a censura musical centravam-se então nos totalitarismos europeus da primeira metade do século xx e, mais especificamente, no nazismo, no fascismo e no estalinismo. Nos últimos anos, em contrapartida, sob a influência da *New Censorship Theory*, a censura musical tem sido concebida como um fenómeno ubíquo e disperso, envolvendo múltiplos agentes.

Na Espanha de Franco, a censura afetou a criação, a difusão e o consumo da música popular, indo além dos seus autores, de forma imprevisível e duradoura. Os estudos sobre o assunto têm-se centrado nos limites oficialmente impostos à liberdade de expressão durante o chamado «segundo franquismo» (1959-1975), uma vez que até então não existia legislação específica sobre registos musicais. No entanto, a censura musical foi muito mais férrea na primeira fase da ditadura, quando as restrições eram menos sistematizadas e se deviam a

1 Este artigo insere-se no âmbito das atividades do projeto de I + D + I *Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales* (Referência: PID2021-128307OB-I00), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación de España (MICIU/AEI /10.13039/501100011033) e por FEDER, UE.

2 *Grove Music Online*, s. v. «Censorship», por John Rosselli, acedido a 3 de novembro de 2023, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

preceitos ou hábitos pouco regulamentados e a redes complexas e dissimuladas. Neste artigo adoto uma perspectiva etnográfica que evita reificar a censura nas ditaduras como monolítica e, ao mesmo tempo, torná-la tão recôndita quanto previsível. Para o efeito, considero algumas abordagens da *New Censorship Theory* através do conceito de *oficioso*, proposto por Pierre Bourdieu e desenvolvido por Luc Boltanski, a fim de considerar as proibições e subversões silenciadas pelo arquivo.

1. ALÉM DA DISTOPIA: INTENÇÕES E EFEITOS DA CENSURA OFICIAL DO JAZZ

Ainda antes do fim da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a ditadura do general Francisco Franco levou a cabo um processo de «fascistização» com o objetivo de estabelecer um sistema totalitário semelhante ao da Alemanha de Hitler ou da Itália de Mussolini³. A 19 de abril de 1937, Franco decretou a unificação de todos os partidos sob a égide da Falange e da sua liderança, e três meses mais tarde declarou que o governo da Espanha «libertada» seguiria «a estrutura dos regimes totalitários, como a Alemanha e a Itália»⁴. Pouco tempo depois, o autoproclamado bando «nacional» adotou oficialmente a saudação romana, o braço levantado à frente com a palma da mão aberta, bem como a camisa azul, o tratamento de «camarada», a bandeira vermelha e preta, o símbolo do jugo e das flechas, o hino «Cara al Sol» e o slogan «Arriba España»⁵. Tendo-se tornado o único partido e o terceiro pilar institucional da ditadura, juntamente com o Exército e a Igreja, a Falange forneceu ao regime a maior parte do seu quadro simbólico e da sua capacidade de mobilização⁶.

3 Ismael Saz Campos, «El franquismo, ¿régimen autoritario o dictadura fascista?», em *El régimen de Franco, 1936-1975: Política y relaciones exteriores*, coord. Javier Tusell (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia), vol. I, 189-201.

4 Francisco Franco Bahamonde, *Palabras del Caudillo, 19 de abril de 1937-31 de diciembre de 1938* (Barcelona: Fe, 1939), 148.

5 Stanley G. Payne, *El régimen de Franco, 1936-1975* (Madrid: Alianza, 1987), 183.

6 Zira Box, *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo* (Madrid: Alianza, 2010).

A 20 de maio de 1939, foi criada a Vicesecretaría de Educación Popular, à semelhança do Ministério da Propaganda de Joseph Goebbels, encarregada da censura e do controlo dos meios de comunicação⁷. Foi uma das instituições franquistas que melhor conciliou os postulados fascistas e ultracatólicos: dependia da Secretaria General del Movimiento, liderada pela Falange, e embora o seu principal responsável, Gabriel Arias Salgado, fosse membro da Asociación Católica Nacional de Propagandistas, era também abertamente germanófilo e próximo de destacados membros da Falange. Sob uma clara influência nazi, que gerou problemas com a Grã-Bretanha, a França e os Estados Unidos, a Vicesecretaría controlou diretamente os periódicos a partir de 1941, exigindo um «relatório político-social» a cada um dos responsáveis pela redação e edição, dominando a censura e enviando circulares e avisos⁸. Toda a informação mediática estava nas suas mãos e até as composições musicais, as conferências e as palestras tinham de obter a sua autorização⁹. A Ordem de 15 de julho de 1939 previa a censura das composições musicais. O conteúdo das conferências foi regulamentado pela Ordem de 18 de abril de 1940. No seu seio foi criada a Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, já em 1941, e o Sindicato Nacional del Espectáculo, um ano mais tarde, que sujeitavam a um controlo rigoroso as atuações musicais, teatrais e exibições cinematográficas. Todos os profissionais da música foram obrigados a aderir ao Sindicato Nacional del Espectáculo, o único reconhecido pelo Estado franquista, cujo Grupo de Música tinha como principais incumbências a luta contra o desemprego e a fixação de salários, mas também a purga de artistas e a supervisão dos espetáculos¹⁰. A Vicesecretaría dominava

7 Benito Bermejo Sánchez, «La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): Un 'ministerio' de propaganda en manos de Falange», *Espacio, tiempo y forma. Historia Contemporánea*, 4 (1991): 73-96.

8 Justino Sinova, *La censura de prensa durante el franquismo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), 98-99.

9 Gemma Pérez Zalduondo, «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)», *Arbor*, 751 (2011): 875-886.

10 Beatriz Martínez del Fresno, «Realidades y máscaras de la música de posguerra», em *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, eds. Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo e José Castillo Ruiz (Granada: Universidad de Granada, 2001), vol. 2, 46-73.

também aquele que era já o principal meio de comunicação em Espanha: a rádio. As emissoras eram obrigadas a enviar «com a devida antecedência» os pedidos musicais adequados e, além disso, uma lista detalhada dos discos¹¹.

A receção do jazz entre 1940 e 1943 foi influenciada pelo discurso fascista, que incentivava uma identificação com as políticas totalitárias da Alemanha e da Itália, a xenofobia contra as culturas negra e judaica, o ultracatolicismo e o desprezo pelas manifestações musicais dos países capitalistas, liderados pelos Estados Unidos. O diretor da *Ritmo*, a mais importante revista de música da década de 1940, era Nemesio Otaño, um padre jesuíta que tinha gerido grande parte da vida musical do bando franquista durante a guerra civil¹². Num artigo de maio de 1941, oferecia a sua visão sobre o jazz:

O «jazz» moderno e os seus derivados são uma preferência abusiva, que não se justifica nem como passatempo agradável, nem como moda dominante, nem mesmo a pretexto dos pedidos de alguns ouvintes de rádio, por muito que neguem a arte e insistam em aprender a fazer palhaçadas ao ritmo dessas danças negras exóticas, produto das selvas americanas. [...] Se os americanos se vangloriam de ter inundado o mundo com o seu folclore selvagem, é preciso declarar que, em termos de moral e de bom gosto, estão a regredir às cavernas primitivas. [...] Estas pequenas melodias tão vis e estas canções manifestamente indecorosas devem ser eliminadas sem compaixão, com a intervenção severa das autoridades civis e eclesiásticas, se necessário¹³.

As preocupações raciais e nacionalistas também estavam bem patentes nos artigos dos principais críticos de música do país. Francisco Padín opôs-se repetida e fervorosamente à difusão do jazz, convencido de que não era do nosso agrado «que nós, espanhóis, gostemos

11 «Reglamento de Ordenación Musical en las radios», correspondencia de radio, sem data, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares (Madrid), AGA (3) 49.1 21/1462.

12 Federico Sopena, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967), 157.

13 Nemesio Otaño, «La música de las emisoras de radio», *Ritmo*, 145 (1941): 3.

de imitar os negros, que precisamente receberam o batismo e a civilização cristã dos nossos conquistadores e dos nossos evangelizadores»¹⁴. Eduardo López Chavarri foi outro dos muitos que viam o «americanismo» musical como uma grave ameaça racial, sob a forma de conspiração, e identificava a Europa e a sua elite musical com os países fascistas:

Quem é que gosta destes ritmos interjetivos, que não têm a menor relação com o espírito de Espanha e da Europa? Acontece que a Espanha, a Alemanha e a Itália são os grandes países musicais do mundo. Porque é que havemos de continuar a prestar homenagem àquilo que se adapta bem à alma dos negros e dos bárbaros da América do Norte, mas que fere a sensibilidade de povos que atingiram alturas sublimes na sua arte popular? Acabemos de uma vez com os *fox-trots*. Fazem parte do arsenal de almas judaicas que são postas em jogo para degradar as raças eleitas¹⁵.

Este discurso ultranacionalista afetou a censura de discos. Embora não houvesse uma legislação específica sobre gravações musicais até 1957¹⁶, as restrições eram realizadas através de ordens e circulares da Vicesecretaría de Educación Popular. A primeira foi a Circular 95, através da qual se informava todas as emissoras de rádio que:

É estritamente proibido transmitir, através de discos ou de especialistas que atuem em estúdio, a chamada música «negra», as danças «swing» ou qualquer outro género de composições cujas letras estejam em língua estrangeira ou que, de alguma forma, possam ofender a moral pública ou o mais elementar bom gosto. [...] Os organismos de radiodifusão

14 Francisco Padín, «Nuevamente en favor de la buena música», *Ritmo*, 157 (julho-agosto de 1942): 8.

15 Eduardo López Chavarri, «Sigue la ‘matanza’ de grandes maestros», *Ritmo*, 153 (fevereiro-março de 1942): 4.

16 Roberto Torres Blanco, «La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa», *Historia y Comunicación Social*, 14 (2009): 161; Xavier Valiño, *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo* (Lleida: Milenio, 2012), 39-40.

podem dedicar uma secção especial à música de dança, mas todas as obras abrangidas pela proibição acima referida devem ser eliminadas dessa secção¹⁷.

O jazz não era apenas desprezado como género em si mesmo, mas também como elemento de hibridação ou como parte integrante de outros espetáculos. Evitar a adaptação de obras clássicas ao jazz, especialmente as pertencentes aos cânones alemão e italiano, foi uma das obsessões dos musicógrafos no início da era franquista. A ofensiva mediática foi tal que, em agosto de 1942, o Sindicato Nacional del Espectáculo decidiu proibir a «execução, pelas orquestras de jazz e orquestras de dança em geral, de obras do repertório clássico»¹⁸. A norma entrou em vigor a 2 de setembro e, um mês depois, o sindicato alargou-a à «difusão pública de discos de gramofone dessa natureza» e às «salas de cinema, relativamente aos discos difundidos nos intervalos e no início e fim do espetáculo»¹⁹.

Em setembro de 1942, a Circular 98 proibiu o foxtrot «Ébano Swing», de Santiago Crespo, e a rumba «Cachita», de Rafael Hernández²⁰. A censura da segunda faixa foi um erro, devido ao facto de se encontrar no mesmo disco, tendo sido posteriormente autorizada de novo²¹. No final de junho de 1943, a Delegación Nacional de Propaganda enviou a todas as estações de rádio uma série de circulares em que se afirmava a obrigação de apoiar «fundamentalmente a nossa

17 «Emisiones musicales», Circular n.º 95, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de setembro de 1942, AGA (3) 49.1 21/701.

18 Ordem de 25 de agosto de 1942, *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 5 (agosto de 1942): 17. Citado em Martínez del Fresno, «Realidades y máscaras de la música de posguerra», 69.

19 «Nota del Sindicato Nacional del Espectáculo», *La Vanguardia Española*, 1 de outubro de 1942.

20 «Prohibición de ‘Ébano Swing’ y ‘Cachita’», Circular n.º 98, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 22 de setembro de 1942, AGA (3) 49.1 21/806.

21 Fernando Centenera Sánchez-Seco, «La prohibición de ‘Ébano Swing’ y ‘Cachita’ en el primer franquismo (Circular 98): mucho más que la simple censura de dos temas musicales», *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 41 (2019): 65-96.

música», de acordo com a «raça espanhola»²². Para o efeito, as expressões musicais a privilegiar na difusão radiofónica eram «o folclore», «as canções menores de maior ou menor êxito», «e a música cénica». A própria Vicesecretaria descreveu, numa das suas circulares de emissão obrigatória, o desafio que o jazz representava para o renascimento cultural espanhol:

Nestes anos gloriosos, que marcam alegre e utilmente o renascimento de todos os valores morais da raça, não podia faltar o reconhecimento responsável do papel transcendentemente social e político que a música desempenha na vida dos homens. Por isto é encarado com fundamentada preocupação o desenvolvimento que pode atingir a chamada *música negra*, por isto é fundamental o estudo da fórmula para travar a sua influência perniciosa. [...] O que queremos banir é a onda arbitrária, antimusical e até anti-humana, poderíamos dizer, do «jazz» com que a América do Norte tem invadido a Europa desde há anos. Nada mais afastado das nossas viris características raciais do que essas melodias mortas, doces, decadentes e monótonas, que, como um lamento de impotência, amolecem e efeminam a alma, embalando-a numa doentia languidez; nada mais afastado da nossa dignidade espiritual do que essas danças deslocadas, desconcertadas, em que a nobreza humana da atitude, a correção seletiva do gesto, descem a um ridículo e grotesco contorcionismo. [...] Espanha é rica como nenhuma outra nação em música popular e bailes castiços e em danças e melodias tradicionais que respondem a uma expansão legítima do nosso temperamento, [...] e não se deve deixar conquistar, ainda que temporariamente, pelo ruído desconcertado de um «jazz» sem qualquer justificação artística, nem tão-pouco pelo rastejar insinuante de melodias que, na sua ondulante preguiça, parecem não ter outro objetivo senão o de agitar poços ocultos do subconsciente, secos em nós, graças a

22 «Nuestra música actual ante Europa», Circular n.º 80, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de julio de 1943; «Sobre el folklore y la canción popular», Circular n.º 82, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 26 de junho de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.

Deus, pelo luminoso sol meridional e latino que, para a eternidade cristã, forjou em luz e fogo a nossa alma²³.

Perante um discurso tão radical, quem investiga pode facilmente ser tentado a pensar que a ditadura de Franco tornou a prática do jazz quase impossível. No entanto, foi um dos géneros musicais mais presentes no pós-guerra. Longe de diminuir, a atividade do jazz aumentou em Barcelona e Madrid ao longo da década de 1940, como demonstram os cartazes e os programas de rádio. Tanto os filmes musicais americanos como as réplicas espanholas que copiavam as suas fórmulas superaram o discreto êxito de público de muitos dos filmes propagandísticos de «cruzada» e das longas-metragens alemãs e italianas importadas pelo Departamento Nacional de Cinematografía. De facto, a relativa escassez de filmes americanos até 1943 fez com que houvesse um número considerável de musicais espanhóis de sucesso com os principais grupos de jazz da época, como as orquestras Montoliu, Plantación, Demon's, Luis Rovira, Martín de la Rosa, Rafael Medina, o Quinteto de José Puertas e o Quarteto Vocal Orpheus. Este êxito explica-se em parte pelo facto de a atitude da ditadura em relação ao jazz nos seus primeiros cinco anos não ter sido categórica, previsível ou coerente: oscilou entre a sua condenação como música degenerada, a sua tolerância como apoio económico e a sua naturalização como entretenimento de massas²⁴.

Para Nicole Moore, historicamente, a censura é uma estrutura fundacional do Estado-nação, que continua a ser o seu horizonte administrativo e ideológico. Neste sentido, conclui, a censura é uma tecnologia geopolítica²⁵. Embora se possa questionar esta centralidade

23 «Por qué combatimos la música negra», Circular n.º 79, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junho de 1943, AGA (3) 49.1 21/808. Citado em Iván Iglesias, «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia Actual Online*, 23 (2010): 119-135.

24 Iván Iglesias, *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 103-130.

25 Nicole Moore, «Censorship Is», *Australian Humanities Review*, 54 (2013): 45-65.

da nação nalguma censura atual, a observação de Moore é especialmente relevante para a Europa do período de entre guerras, quando os Estados baseavam a sua identidade e legitimidade em discursos exagerados da nação. É aqui que a censura se liga à propaganda, outra tecnologia geopolítica fundamental do Estado-nação. Pamela Potter observou que os estudos sobre as artes nos Estados totalitários do período de entre guerras tomaram a retórica hiperbólica dos seus meios de comunicação ao pé da letra, ajudando a construir uma espécie de «distopia de contenção artística». Além disso, Potter advertiu contra uma noção de totalitarismo como poder absoluto que pode apagar numerosas contradições e exonerar os artistas de qualquer envolvimento voluntário nas políticas estatais²⁶.

A análise da música «proibida» que foi efetivamente suprimida remete-nos para a distância que frequentemente separa o discurso e a prática, a intenção e o efeito da censura. Há quarenta anos, Frederick Starr revelou a persistência do jazz americano na União Soviética desde a década de 1920, apesar das frequentes intervenções do Estado, incluindo o confisco de todos os saxofones no seu território em várias ocasiões e até a tentativa de criar um «dhaz» distintivamente soviético e proletário em 1938²⁷. Por seu lado, Michael Kater mostrou que o inflamado discurso nazi contra a música popular americana como «degenerada» não impediu que o jazz fosse regularmente transmitido na rádio durante o Terceiro Reich, que as gravações americanas chegassem regularmente à Alemanha durante a II Guerra Mundial, e que os oficiais das SS e das SA ouvissem jazz todas as semanas em teatros musicais e clubes noturnos²⁸. Algo semelhante aconteceu na França de Vichy, pois «a ideia, profundamente enraizada no imaginário social, de que o jazz foi proibido durante a ocupação é falsa, mas ajuda

26 Pamela Potter, *Art of Suppression: Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts* (Oakland, CA: University of California Press, 2016), 244.

27 S. Frederick Starr, *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917-1980* (Oxford: Oxford University Press, 1983). Ver também Martin Lücke, *Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus* (Münster: Lit, 2004).

28 Michael H. Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

a sustentar a crença muito real e duradoura de que tocar ou mesmo ouvir jazz era então uma forma de resistência»²⁹. Aliás, apesar do discurso da Itália de Mussolini contra o jazz como um produto negro, americano e judeu, e do facto de o fascismo ter chegado a proibir em várias ocasiões tanto o próprio termo como as atuações e gravações do género, a música continuou disponível e foi tolerada, especialmente em certas formas «italianizadas» promovidas pelo Estado³⁰. Anna Harwell Celenza chega mesmo a afirmar que «de 1922 a 1943, o jazz serviu de banda sonora para a geração *Giovinezza italiana*»³¹. Em Portugal, a atitude do Estado Novo em relação ao jazz foi contraditória: embora os ataques contra ele fossem virulentos e frequentes nos meios de comunicação oficiais, a ditadura de António de Oliveira Salazar nunca promulçou qualquer lei contra esta música³².

Em Espanha, muitas das incoerências da censura nos meios sonoros e audiovisuais podem ser explicadas pelas dificuldades da ditadura em decidir o que proibir. Os filmes precisavam de pelo menos um argumento para serem examinados pela Junta de Censura e, por isso, os documentários musicais estavam isentos de qualquer avaliação. Um bom exemplo foi o filme *Música de Hot*, de 1941, que apresentava

29 Gérard Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation* (Paris: L'Harmattan, 2009), 263.

30 Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer* (Palermo: L'Epos, 2003), 129-150; Anna Harwell Celenza, *Jazz Italian Style: From Its Origins in New Orleans to Fascist Italy and Sinatra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017); Camilla Poesio, *Tutto è ritmo, tutto è swing: Il jazz, il fascismo e la società italiana* (Milão: Mondadori, 2018).

31 Celenza, *Jazz Italian Style*, 73.

32 Pedro Cravinho, «'Gosto de jazz porque gosto da verdade': O Clube Universitário de Jazz, a contestação e o discurso alternativo ao meio 'jazzístico' em Portugal entre 1958-1961», em *Performa 2011. Encontros de Investigação em Performance*, ed. Rosário Pestana e Sara Carvalho (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011), 1-13; Pedro Cravinho, «A Kind of 'In-Between': Jazz and Politics in Portugal (1958-1974)», em *Jazz and Totalitarianism*, ed. Bruce Johnson (Nova Iorque, NI: Routledge, 2016), 218-238; Pedro Cravinho, *Encounters with Jazz on Television in Cold War Era Portugal, 1954-1974* (Nova Iorque, NI: Routledge, 2022); Pedro Roxo e Salwa Castelo-Branco, «Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations (1924-1971)», em *Jazz Worlds/World Jazz*, ed. Philip Bohlman e Goffredo Plastino (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2016), 200-235; Pedro Roxo, «Jazz and the Portuguese Dictatorship before and after the Second World War: From Moral Panic to Suspicious Acceptance», em *Jazz and Totalitarianism*, ed. Bruce Johnson (Nova Iorque, NI: Routledge, 2016), 193-217.

a atuação de várias orquestras de jazz e que, como refletia o relatório, por se tratar de «matéria documental em que não há enredo, não pôde ser enviado à Censura»³³. As peças que tinham letra eram aceites se estivessem traduzidas, mesmo que a música não variasse. Ainda assim, havia várias formas de contornar a censura. As reedições de gravações americanas eram permitidas desde que o título fosse em espanhol e, de preferência, evitando a palavra «swing». Assim, por exemplo, foram lançados entre 1940 e 1942 clássicos de Duke Ellington como «Solitude» («Soledad»), «In a Sentimental Mood» («Sentimental»), «Sophisticated Lady» («Dama fingida»), «Don't Get around Much Anymore» («Ya no voy por el club») ou «Cotton Tail» («Rabo de algodón»). Em muitas versões de *foxtrots* americanos interpretados por músicos espanhóis, o título foi traduzido na versão impressa, mas sabemos pela imprensa e pelas gravações que o texto foi cantado em inglês.

O próprio sistema de censura cinematográfica e teatral, dependente da Vicesecretaría de Educación Popular, era um processo fragmentado em três fases com muitas discrepâncias. Antes da filmagem, no caso do cinema, ou da estreia, no caso do teatro, era necessário fornecer o guião ou libreto, os desenhos dos figurinos e dos cenários e uma lista completa dos intérpretes. No cinema, as filmagens eram por vezes autorizadas após a análise do enredo, do argumento e do texto das canções incluídas no projeto – as partituras não eram incluídas –, mas partes posteriores eram suprimidas aquando do visionamento do filme já terminado ou da estreia da obra. Se o filme conseguisse superar estes dois pareceres, ficava ainda à mercê dos críticos de cinema locais, que enviavam as suas opiniões para a Vicesecretaría de Educación Popular e influenciavam muitas vezes os resultados comerciais. Um caso paradigmático dessa complexidade foi o filme *Melodías prohibidas*. Trata-se da história de um maestro de uma prestigiada orquestra sinfónica que, na clandestinidade, é um compositor de sucesso de jazz e de música de dança. Embora inicialmente tente esconder esta atividade, acaba por reconhecê-la orgulhosamente com a ajuda da sua filha, dos seus músicos e do seu público. A Junta de

33 «Música de Hot», s/d [começos de 1941], AGA (3) 121 36/4659.

Censura autorizou a sua rodagem em novembro de 1941, incluindo todas as canções, e o filme foi estreado em Madrid. No entanto, em Ciudad Real, o crítico do jornal *Lanza* enviou uma apreciação muito negativa à Delegación Provincial. Como resultado, proibiu-se a projeção do filme na província. Em Barcelona, por outro lado, foi autorizado, mas um dos *foxtrots*, «Triunfar, gozar», foi suprimido porque um dos censores encarregados do seu visionamento o considerou «indecoroso»³⁴. No entanto, o disco foi distribuído sem problemas e a canção continuou a ser tocada na rádio³⁵. No teatro, uma vez autorizada a peça, a sua representação seria visada pela censura no ensaio geral, dois dias antes da estreia. Mesmo assim, havia sempre lugar para a oficialmente temida improvisação, sobretudo em certos géneros. O próprio delegado nacional de Propaganda, David Jato, reconhecia que os espetáculos de variedades eram «pouco acessíveis a uma fiscalização sistemática e unânime», pelo que confiava a censura de cada um dos seus números e o visionamento prévio aos delegados provinciales de Educación Popular e advertia-os para terem o cuidado de «não desacreditarem esta nova função que lhes foi atribuída, nem no sentido de cometerem arbitrariedades, nem no sentido de usarem esse poder para obterem favores femininos»³⁶.

Um dos melhores exemplos da atitude contraditória do regime em relação ao jazz, e da distância que muitas vezes separa o discurso da prática, é talvez o produto cultural mais emblemático, do ponto de vista ideológico e propagandístico, do início do regime franquista: o filme *Raza*, realizado por José Luis Sáenz de Heredia em 1941³⁷. O próprio general Franco escreveu o argumento, sob o pseudónimo Jaime de Andrade, supervisionou o filme e assistiu à sua estreia

34 Para a aprovação do guião, sem alterações, ver: «Melodías prohibidas», Junta de Censura, 17 de novembro de 1941, AGA (3) 121 36/3185. Ver relatório da Delegación Provincial de Ciudad Real e a crítica jornalística à sua estreia em «Melodías prohibidas», 26 de novembro de 1943, AGA (3) 121 36/4551.

35 Sobre a estreia em Barcelona, ver Jordi Pujol Baulenas, *Jazz en Barcelona* (Barcelona: Almendra Music, 2005), 106-107.

36 David Jato, «Censura y control de espectáculos de variedades», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23 (fevereiro de 1944): 44.

37 «Material para la Campaña de Propaganda de 'Raza'», Consigna n.º 49, Vicesecretaría de Educación Popular, 19 de dezembro de 1941, AGA (3) 49.1 21/76.

perante o corpo diplomático em janeiro de 1942. Narra de forma ficcional, mas com claras alusões à vida do general, a história de Espanha desde o conflito de 1898 contra os Estados Unidos até 1939, e tem como objetivo glorificar a atitude de Franco e dos seus partidários durante a guerra civil. A música heroica do filme, cuidadosamente composta por Manuel Parada, estava bem adaptada aos sucessivos momentos patrióticos e militares que compunham o enredo. Mas uma das cenas, a festa de casamento de Isabel Churruca e Luis Echevarría, em 1928, exigia um acompanhamento musical diferente: durante mais de três minutos, ainda que discretamente, os sons de uma orquestra de dança servem de fundo aos diálogos em casa da família Churruca. A utilização de uma grande orquestra dividida em secções (metais, madeiras e secção rítmica), o protagonismo quase absoluto dos saxofones, a melodia cantável e sincopada, a homofonia combinada com efeitos responsoriais, a ausência de improvisação coletiva e o ritmo dançável tornam claro que se trata de um *fox* que combina elementos de jazz sinfónico e de *swing*. Não deixa de ser paradoxal que o jazz fizesse parte da música de um filme de ideologia claramente fascista, dedicado à exaltação da raça espanhola, sobretudo se tivermos em conta que o momento de maior esplendor comercial e propagandístico do filme coincidiu com a emissão da já referida Circular 95 da Vicesecretaria de Educación Popular, que proibia terminantemente a «chamada música negra» e os «bailáveis *swing*».

Apesar de uma ligeira indulgência de muitas autoridades para com o jazz, portanto mais inconsciente do que voluntária, estas medidas constituíram verdadeiros obstáculos à sua difusão. Outro impedimento à divulgação do jazz através do cinema provinha da política cinematográfica da ditadura, cujo principal órgão, o Departamento Nacional de Cinematografía, se havia comprometido seriamente a excluir do mercado espanhol o cinema procedente dos Estados Unidos³⁸. Se, imediatamente antes da guerra civil, os filmes americanos representavam quase setenta por cento do número total de

38 Pablo León Aguinaga, *Sospechosos habituales: El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), 78-82.

longas-metragens importadas por Espanha, entre o segundo semestre de 1939 e o primeiro de 1942 estas não chegavam a dez por cento³⁹. O cinema de Hollywood era então um dos principais veículos do jazz, e qualquer acordo que afetasse o primeiro teria consequências para a música. A associação mental que as autoridades franquistas faziam entre ambos ficou clara quando o editorial que inaugurou a revista *Primer Plano*, órgão de imprensa oficial do Departamento Nacional de Cinematografía, alertava para os riscos de «se adotar o ritmo americano» e dançar «ao som da sua música»⁴⁰.

2. O QUE O ARQUIVO SILENCIA: DA CENSURA OFICIAL À CENSURA OFICIOSA

Em todo o caso, a grande maioria destas restrições e proibições ineficazes desapareceu antes de 1945, devido tanto às circunstâncias internas do regime como, sobretudo, à situação internacional. Após a derrota do fascismo na II Guerra Mundial e perante as dificuldades de integração da ditadura na nova ordem política, os meios de comunicação social iniciaram uma operação de propaganda destinada a apresentar Franco como um neutralista distante de Hitler e de Mussolini e, sobretudo, como o grande aliado do Ocidente na sua luta contra o comunismo⁴¹. A partir de novembro de 1944, na chamada «Prensa del Movimiento» proliferou a cobertura da literatura, do cinema, da arte e da música americanas. Já nessa altura, a revista semanal da emissora oficial, *Radio Nacional*, abandonava o seu filofascismo e dedicava artigos laudatórios ao desempenho, criação e gosto musicais americanos. Em agosto de 1945, o jornalista Manuel Tovar, explicando aos leitores «o que é o jazz», esclareceu que «não é uma música inferior, como muitos detratores têm repetidamente afirmado, uma vez que

39 Emeterio Díez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), 141.

40 Manuel Augusto García Viñolas, «Manifiesto a la cinematografía española», *Primer Plano*, 1 (20 de outubro de 1940): 3.

41 Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975)* (Madrid: Síntesis, 2000), 68-69.

todos os grandes compositores europeus, desde o tempo de Debussy, sentiram, em maior ou menor proporção, a sua influência»⁴². A revista *Ritmo* também suavizou a sua posição inicial em relação ao jazz com um artigo de José Ibarra intitulado «O ‘jazz’, dialeto musical do nosso século»⁴³. Esta música foi incluída na propaganda estatal destinada a mostrar a Espanha de Franco como um país renovado, tolerante e pró-americano. Desde então, e até aos anos sessenta, não há registo de qualquer censura ao jazz nos arquivos oficiais, nem de gravações, nem de partituras, nem de filmes.

No entanto, esta ideia contradiz a memória do jazz como transgressão durante as décadas de 1940 e 1950, um lugar-comum para a maioria das memórias da ditadura⁴⁴. Aqueles que viveram essas décadas recordam a experiência de ouvir e dançar jazz como oficialmente impertinente, até mesmo desafiadora. Creio que a chave para compreender este paradoxo reside em duas premissas: por um lado, assumir que, durante o início do regime franquista, o jazz foi indissociável das chamadas «danças modernas» (*hot, swing e boogie*); por outro, distinguir entre o *oficial* e o *oficioso*, uma diferenciação de Pierre Bourdieu desenvolvida pelo seu discípulo Luc Boltanski que serve para articular tipos de censura e para considerar os silêncios dos arquivos estatais. Originalmente, tanto Bourdieu, no seu estudo do parentesco na Cabília argelina, como Boltanski, no seu trabalho sobre a maternidade e o aborto, conceberam o *oficioso* como clandestino e inerentemente subversivo, ligado a uma prática de resistência das mulheres ao poder masculino público e oficial⁴⁵. Num trabalho mais recente sobre a narrativa de detetives e espões, Boltanski expandiu o conceito para

42 Manuel Tovar, «Lo que la música debe a la radio», *Radio Nacional*, 352 (5 de agosto de 1945): 6-7.

43 José Ibarra, «El ‘jazz’, dialecto musical de nuestro siglo», *Ritmo*, 192 (dezembro de 1945): 6.

44 Rosario Mariblanca Caneyro, *Bailar en Madrid (1833-1950)* (Madrid: Mariblanca Caneyro, 1999), 215-220; Isabel Ferrer Senabre, «Les pistes de ball durant el primer franquisme: espais de lleure a l’Horta-Albufera» (Tese de Doutoramento, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).

45 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1980]), 175-176; Luc Boltanski, *La condición fetal: Una sociología del engendramiento y del aborto* (Madrid: Akal, 2016 [2004]), 16-18.

se referir a instituições e grupos que exercem poder sem expressão legal, mas com efeitos semelhantes aos do Estado⁴⁶. Embora o sociólogo francês tenha mantido o oficioso como resistência, proponho aqui despojá-lo das suas intrínsecas conotações subversivas, para o entender como complementar e não como oposto ao poder legislativo do Estado. Deste ponto de vista, a censura oficiosa seria a praticada por instituições e coletivos que não têm autoridade para promulgar leis, mas que são legitimados pelo Estado para levarem a cabo práticas que implicam um controlo real da expressão. Esta capacidade que certos grupos têm para sub-repticiamente exercer o poder e a censura, geralmente não deixa vestígios nos registos administrativos. A censura oficiosa serviria, assim, para articular aquilo a que Sue Curry Jansen chamou «censura regulatória ou normativa», ou seja, supressões e proibições institucionais e deliberadas, e «censura constitutiva ou existencial», que deriva das normas tacitamente assumidas por uma sociedade⁴⁷.

Uma das principais características do regime franquista foi a substituição da legalidade liberal, típica do sistema republicano anterior, por um direito que se baseava principalmente na legitimidade derivada da sua vitória na guerra civil⁴⁸. Neste novo modelo jurídico, a censura tornou-se em parte discricionária, difusa e difícil de prever e rastrear. Como observou Michel-Rolph Trouillot, os silêncios têm sido inerentes à criação de arquivos e à escrita da história⁴⁹. No caso da censura da música popular, a investigação deve incluir o que os documentos oficiais evitam, nomeadamente as restrições corporais. Como argumenta Diana Taylor, a memória incorporada (de rituais, teatro, desporto, danças...) excede a capacidade dos arquivos

46 Luc Boltanski, *Enigmas y complots: Una investigación sobre las investigaciones* (México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2016 [2012]), 34, 59 e 309.

47 Sue Curry Jansen, *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 7-8.

48 Sebastián Martín Martín, «Los juristas en los orígenes de la dictadura (1937-1943)», em *Los juristas y el régimen: Revistas jurídicas bajo el franquismo*, ed. Federico Fernández-Crehuet López e Sebastián Martín Martín (Granada: Comares, 2014), 11-132.

49 Michel-Rolph Trouillot, *Silenciando o passado: poder e a produção da história* (Curitiba: Huya, 2016 [1995]).

tradicionais. Isto leva muitas vezes a um falso binarismo entre o escrito ou o arquivo como poder hegemónico e o corpo como desafio contra-hegemónico. No entanto, esclarece Taylor, não se trata de uma relação binária, mas de uma interação. Em vez de privilegiarmos os textos e as narrativas da censura, devemos também olhar para os seus gestos e cenários⁵⁰. São estes que revelam a capacidade subversiva do jazz no início do franquismo, na medida em que foram objeto de uma sistemática censura oficiosa, tanto por parte da Igreja como da Falange.

Em 1943, existiam em Espanha 1544 salas de baile, que dois anos mais tarde eram 2707, um número consideravelmente superior às 2215 salas de cinema⁵¹. O período do pós-guerra marcou a receção em Espanha de danças ligadas a movimentos mais frenéticos e imprevisíveis do que os das décadas anteriores. Nos anos quarenta, a designação «danças modernas» abrangia o *hot*, o *swing* (a partir de 1942) e o *boogie-woogie* ou *bugui-bugui* (a partir de 1945). Esta ligação do jazz ao entretenimento e ao prazer físico foi acentuada em Espanha pela importância limitada das gravações sonoras. O número de lares espanhóis com gira-discos não atingiu os cinco por cento até aos anos sessenta⁵². Por outro lado, as empresas discográficas não podiam controlar a utilização das suas gravações e, durante anos, não obtiveram qualquer lucro com a sua reprodução pública. O pagamento de direitos de autor sobre as obras radiodifundidas, que afetava tanto os próprios radiodifusores como os estabelecimentos comerciais e que tinha sido suspenso durante a guerra civil, foi novamente regulamentado em 1942⁵³. No entanto, a remuneração das empresas discográficas ficou explicitamente excluída. Esta particularidade espanhola não só tornou as empresas discográficas não rentáveis na Espanha do

50 Diana Taylor, *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013).

51 «Servicio de Estadística», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23 (fevereiro de 1944): 43.

52 Susana Sueiro Seoane, «La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el *American way of life* y la transformación de la sociedad española», em *La España de los años cincuenta*, ed. Abdón Mateos (Madrid: Eneida, 2008), 334.

53 *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 5 (agosto de 1942): 7.

pós-guerra, também manteve o jazz durante anos ligado à esfera pública através da rádio, do cinema e do salão de baile. Neste sentido, o jazz constituiu, desde a instauração do regime, um desafio à ditadura através dos espaços alternativos de interação entre homens e mulheres. De facto, dançar jazz tornou-se uma prática somática alternativa e, por conseguinte, uma das causas da obsessão franquista com o corpo e a moral no período do pós-guerra.

O que perdurou para além da viragem diplomática da ditadura em 1944-1945 foram os ataques ao jazz como dança, como prazer físico e libertação que desafiaram o que Michel Foucault chamou a *anatopolítica* e a *biopolítica* oficiais. Se a *anatopolítica* designa a vigilância e a intervenção disciplinar do Estado sobre os corpos individuais, a biopolítica engloba o controlo estatal e coletivo dos processos vitais⁵⁴. Numa perspetiva foucaultiana, os gestos, o decoro e o cumprimento dos papéis de género não são apenas uma questão de moralidade, mas parte integrante da saúde do corpo social, da sua produção e reprodução. A ditadura de Franco visibilizou de novo a *anatopolítica*, que no final do século XVIII tinha sido integrada na biopolítica moderna, para levar a cabo um duplo processo de corporização da nação e de nacionalização dos corpos⁵⁵. Para o efeito, recorreu ao Exército, através do serviço militar obrigatório, à Igreja, que controlou através da eucaristia, da confissão e da publicação de pastorais, e a três instituições da Falange que desempenharam um papel estruturante na formação das novas gerações: a Frente de Juventudes – responsável pela doutrinação e mobilização dos jovens com menos de 18 anos –, o Sindicato Español Universitario (SEU) – instrumento de vigilância e controlo dos estudantes do ensino superior – e a Sección Femenina – cujo objetivo era «formar mulheres com sentido cristão e

54 Michel Foucault, *Em defesa da sociedade* (São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1997]), 288-294.

55 Iván Iglesias, «Performing the Anti-spanish Body: Jazz and Biopolitics in the Early Franco Regime», em *Jazz and Totalitarianism*, ed. Bruce Johnson (Nova Iorque, NY: Routledge, 2016), 157-173; Zira Box, «Cuerpo y nación: sobre la España vertical y la imagen del hombre», *Ayer*, 107 (2017): 205-228.

nacional-sindicalista»⁵⁶. A través destes biopoderes e das suas tecnologias do corpo, os indivíduos foram corrigidos e canalizados, sujeitos à disciplina de uma divisão rígida entre masculino e feminino, de comportamentos estandardizados e gestos precisos.

A censura do jazz como dança foi um desafio difícil de administrar, especialmente após as mudanças diplomáticas, que já não era realizada por dispositivos e normas oficiais, mas principalmente pelas redes e discursos da Falange e da Igreja. Os corpos das «miúdas *swing*» ou «miúdas *topolino*» funcionavam como uma alteridade, como o lado oposto ao exibido nas danças regionais reinventadas e nos exercícios de ginástica da Sección Femenina que serviam à construção dos corpos da «Nova Espanha» e que ocupavam regularmente páginas das publicações do «Movimiento» e minutos do noticiário de propaganda ou NO-DO⁵⁷. Este discurso falangista sobre a «miúda *swing*» assemelhava-se ao que a propaganda oficial tinha consagrado à mulher moderna em Itália, nos anos trinta, como emblema da degenerescência feminina, em contraste com o ideal fascista: a *donna-crisi* era cosmopolita, urbana, fraca, frívola e sem filhos; a *donna-madre* era nacional, rural, forte, responsável e prolífica⁵⁸. A frivolidade, tão intimamente ligada às «miúdas *swing*», era precisamente a atitude que Mercedes Sanz Bachiller, uma das ideólogas da Sección Femenina, tinha identificado em 1939 como o principal obstáculo a evitar pelas mulheres falangistas na sua vida quotidiana e na educação dos seus filhos⁵⁹.

Não se tratava apenas de mulheres: as danças modernas representavam também o enfraquecimento do «corpo forte e alma sã» do

56 Salvador Cayuela Sánchez, *Por la grandeza de la patria: La biopolítica en la España de Franco* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014).

57 Estrella Casero, *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina* (Madrid: Nuevas Estructuras, 2000); Beatriz Martínez del Fresno, «Women, Land, and Nation: The Dances of Falange's Women' Section in the Political Map of Franco's Spain (1939–1952)», em *Music and Francoism*, ed. Gemma Pérez Zalduondo e Germán Gan Quesada (Turnhout: Brepols, 2013), 99-125.

58 Victoria de Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922–1945* (Berkeley, CA: University of California Press, 1992), 73; Natasha V. Chang, *The Crisis-Woman. Body Politics and the Modern Woman in Fascist Italy* (Toronto: University of Toronto Press, 2015).

59 Mercedes Sanz Bachiller, *La mujer y la educación de los niños* (Madrid: Auxilio Social de FET y de las JONS, 1939), 79.

homem falangista. No contexto da «cruzada» e do fascismo, o modelo masculino hegemónico dos anos quarenta, partilhado pelos círculos militares, falangistas e eclesiásticos, caracterizava-se pela virilidade militar e pelo patriotismo católico. Nesta perspetiva de ligação entre sexualidade e poder, a pior humilhação para um homem era ser transformado em mulher⁶⁰. A imprensa referia frequentemente que uma das principais características dos «miúdos *swing*» que acompanhavam as «miúdas *topolino*» era o facto de imitarem «os penteados das mulheres»⁶¹. Em 1946, o escritor Cristóbal de Castro observou que os homens espanhóis estavam então a reafirmar a sua identidade, através da rejeição da obsessão pela aparência física, a alimentação vegetariana e, sobretudo, «o *swing*, efébio e equívoco, fraco e frouxo»⁶². Os adeptos masculinos do jazz e da dança moderna eram tachados de doentes que tinham perdido grande parte das suas características masculinas e se tinham entregado ao estrangeiro, ao massivo e ao frívolo. De facto, alguns representantes da Frente de Juventudes distinguiram o jovem falangista por:

Um ar combativo e camponês, com um riso vegetal e antigo, por oposição ao sorriso hipócrita e à postura envelhecida desses homens «*swing*» que também existem nas capitais de província. [...] Não percam, camaradas, esse magnífico gesto de maravilhosa e ingénua superioridade que trazem do campo. Porque estais a ser perseguidos – como esses doentes que têm prazer em contagiar-vos – pelos espécimes de *swing* que a cidade tem para sufocar a vossa sã alegria com esses gestos podres [...] que lhes contraem a alma e o rosto, reflexo de pulmões e espíritos mortalmente tocados por uma irremediável decadência⁶³.

Após o abrandamento oficial das críticas ao jazz, os meios de comunicação ultracatólicos prosseguiram a sua cruzada contra o jazz

60 Pierre Bourdieu, *A dominação masculina* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012 [1998]), 32.

61 Luis García de Linares, «Voluptuosidad malsana», *ABC (Madrid)*, 29 de setembro de 1945.

62 Cristóbal de Castro, «La curva de la felicidad», *ABC (Madrid)*, 11 de julho de 1946.

63 Saturio San Miguel, «Color de la ciudad», *Labor*, 1 de setembro de 1942.

como dança pagã e anticristã que comportava uma «malícia satânica», como escreveu Justo Ruiz Encina, crítico musical do jornal tradicionalista *El Correo Catalán*⁶⁴. A proliferação de prescrições e manuais de comportamento sobre a dança escritos por clérigos, particularmente abundantes na segunda metade dos anos quarenta, pode ser inserida neste contexto. O padre Carlos Salicrú Puigvert sancionou a dança moderna como um «pecado mortal em si mesmo» num livro publicado em 1944 e reeditado três vezes por ordem do bispado⁶⁵. Os salões de baile eram «centros de prostituição moral, onde os corpos não se prostituem porque não podem, mas as almas se prostituem pelo desejo». O que o envergonhava era «tanto jazz-band, tanta dissonância, tantas contorções epiléticas, tantas melodias sincopadas, tanto hot, swing e boogie». A questão prestava-se mesmo a metáforas clínicas e eugénicas, em que a dança era «o vírus da carne pagã a penetrar num organismo social moldado por dezanove séculos de espiritualismo cristão e dignidade moral»⁶⁶.

A 27 de março de 1946, o cardeal Pedro Segura promulgou a sua pastoral «Sobre os bailes, a moral católica e a ascese cristã»⁶⁷. O então arcebispo de Sevilha denunciava a «febre do divertimento que se manifesta precisamente nos bailes. Uma febre infecciosa, um verdadeiro paludismo das almas, que ataca mesmo as pessoas consideradas piedosas». Considerava que as danças modernas se tinham «degradado» ao ponto de serem «incompatíveis, não só com a ascese e a moral, mas até com a decência». Apenas as danças religiosas, os exercícios de ginástica e as «danças estritamente populares» estavam isentos de condenação. A pastoral era acompanhada por cinco normas obrigatórias para todas as arquidioceses, publicadas na revista *Ecclesia* em abril de 1946, que reprovavam particularmente a «participação em danças modernas, positivamente pecaminosas» e, portanto,

64 Justo Ruiz Encina, «Concepto ‘hot’ sobre la vida y la muerte», *El Correo Catalán*, 11 de janeiro de 1944.

65 Carlos Salicrú Puigvert, *¿Es lícito bailar?* (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1947).

66 Salicrú Puigvert, *¿Es lícito bailar?*, 14, 26 e 31.

67 Pedro Segura, «Sobre los bailes, la moral católica y la ascética cristiana», 27 de março de 1946, *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla*, 1493 (1 de abril de 1946): 182-214.

inconciliáveis com a comunhão⁶⁸. De igual modo, os meios de comunicação católicos estavam proibidos de «anunciar, publicitar e fazer a crítica dos bailes que se organizam na arquidiocese ou fora dela, pois esta ação da imprensa contribui não pouco para a difusão do mal que os bailes causam às almas». Ideias semelhantes podem ser lidas num livro do reverendo Jeremías de las Sagradas Espinas, publicado em 1949 e reeditado dois anos depois. Trata-se de um texto teológico erudito destinado aos sacerdotes, principalmente aqueles das zonas rurais. Segundo o autor, as danças eram, talvez acima de todos os outros fenómenos, o espelho da modernidade:

O historiador que pretende dar à posteridade uma imagem completa da vida moderna só parcialmente consegue cumprir a sua tarefa ao descrever as guerras que a ensanguentaram e os acontecimentos políticos que a abalaram. Houve outros aspetos mais modestos, mas também mais íntimos, mais espontâneos e mais enraizados da sociedade europeia moderna, nos quais a alma desta sociedade pode ser melhor percecionada. Entre esses fenómenos íntimos, não há dúvida de que devem ser incluídos os bailes da era moderna⁶⁹.

O padre apresentava a dança como «uma coleção de pecados», a verdadeira causa das relações sexuais ilícitas, em que «todos os sentidos gozam e concorrem para a produção da luxúria». Os responsáveis por esta degeneração eram, por um lado, a mulher, que tinha «cooperado com demasiada docilidade na prática do mandamento satânico» e, por outro, o confessor, devido à tolerância de muitos padres. O livro estabelecia um critério «objetivo» e corporal para determinar a imoralidade das danças de pares: dependia da forma como eram praticadas e não da consciência do dançante. Assim, dividiu as danças de agarrar em dois grupos. O seu principal objetivo era condenar as do segundo grupo, a valsa, a polca e a mazurca, identificadas pelo «contacto dos dançantes da cintura para cima» e já consentidas pela

68 *Ecclesia*, 248 (1946): 412.

69 Jeremías de las Sagradas Espinas, *¿Grave inmoralidad del baile agarrado?* (Bilbau: Vizcaína, 1949), 48.

maioria dos párocos. Entre as do primeiro grupo, estavam as mais recentes, como «o tango, o foxtrot, o turkey-trot, o camel-trot, o schimniy [sic] e outras do mesmo género», «todas de origem americana». Estas últimas eram «obscenas em grau superlativo», mas a sua reduzida difusão nas zonas rurais fazia delas um «próximo perigo grave», mais do que uma realidade a combater⁷⁰.

É frequente referir-se que a dança do casal «agarrado» foi o grande alvo da ira franquista, e foi sem dúvida uma parte importante das reticências eclesiásticas, mas a verdade é que o *swing* ou o *boogie-woogie*, que eram executados na maioria das vezes individualmente, foram tão criticados ao longo dos anos quarenta como a maioria das danças em que o homem e a mulher permaneciam unidos. No seu já citado livro sobre as danças, Salicrú Puigvert deixava claro que a sua condenação se dirigia «também a certas danças exóticas, menos ‘agarradas’, mas profundamente provocadoras e inequivocamente sensuais»⁷¹. Durante o início do regime franquista, o jazz foi associado à excitação física e até a um desarranjo mental transitório que ameaçava espaços e pessoas. Com este argumento, o Conselho de Administração do Palau de la Música de Barcelona recusou-se durante anos, a partir de meados da década de 1940, a acolher «a celebração de atividades musicais que tivessem qualquer relação com a música jazz», uma resistência que nem a eventual visita de artistas ilustres, como o trompetista Buck Clayton, conseguiu ultrapassar⁷².

Estes textos exaustivos iluminam os possíveis critérios das comissões de censura, nas quais os padres eram uma presença regular. A ideia de que o regime de Franco, pelo menos até ao final dos anos cinquenta, proibiu a música negra americana, mas permitiu as danças afro-cubanas e latino-americanas com base no argumento de que faziam parte da tradição imperial hispânica⁷³ não é arbitrária, mas é demasiado generalista. Não há dúvida de que a proveniência do jazz

70 Sagradas Espinas, ¿*Grave inmoralidad del baile agarrado?*, 44-45 e 154-164.

71 Salicrú Puigvert, ¿*Es lícito bailar?*, 10.

72 José Luis Castellá, «Concierto frustrado», *Ritmo*, 227 (abril de 1950): 21.

73 Jo Labanyi, «Censorship or the Fear of Mass Culture», em *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, ed. Helen Graham e Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 1995), 210.

desempenhou um papel importante na sua receção na Espanha do pós-guerra, nem que a América Latina foi um dos principais alvos da propaganda de Franco⁷⁴. No entanto, a explicação puramente histórica e geoestratégica, que invalidaria em parte o argumento biopolítico, baseia-se na crença duvidosa de que a música e a dança americanas e as suas congéneres latino-americanas eram entidades perfeitamente discerníveis para os ouvintes espanhóis e para as autoridades franquistas. A análise de partituras e gravações revela que, desde a «fascistização» até ao Plano de Estabilização de 1959, ambas as músicas partilharam edições de partituras e discos, foram interpretadas pelos mesmos grupos e nos mesmos locais, e que denominações como «fox-rumba» ou «son-fox» não eram estranhas a autores de sucesso como Luis Araque, Juan Durán Alemany, Cástor Vilá, Augusto Algueró ou Facundo Rivero. O tango, que se distinguia claramente como género, tanto pela dança como pelos conjuntos musicais que o interpretavam – as chamadas «orquestras argentinas» –, foi duramente reprovado pelas autoridades eclesiásticas espanholas⁷⁵, mas a sua condenação foi-se atenuando ao longo da década de 1940, à medida que diminuía a sua presença nos palcos urbanos. Por outro lado, a revista *Ecclesia*, porta-voz oficioso da Igreja em Espanha, exprimia ainda em 1949 o seu desagrado pela difusão das danças afro-americanas em geral e a sua convicção de que «não é possível que os negros preguiçosos do porto de Havana nos derrotem, impondo-nos a sua algazarra, o seu espanhol esfarrapado, o seu melado obsceno, os seus critérios inartísticos»⁷⁶.

De facto, exceto no discurso propagandístico e na prática jurídica, as chamadas «danças modernas» não foram diferenciadas em função da sua origem. A censura dos bailes com base na sua imoralidade

74 Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992); Rosa Pardo Sanz, *¡Con Franco hacia el Imperio!: la política exterior española en América Latina, 1939-1945* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995).

75 Francisco Esteve Blanes, *Hacia tu ideal. Unas palabras a una joven* (Barcelona: Pontificia, 1943), 42.

76 «Selección de discos», *Ecclesia*, 432 (22 de outubro de 1949): 4.

afetou uma variedade de espetáculos e obras de compositores pouco suspeitos de ideologias antifranquistas, como Francisco Alonso ou Federico Moreno Torroba⁷⁷. Por outro lado, o novo regime estabeleceu que todos os locais especificamente destinados a estes bailes estavam vinculados ao consumo de luxo e impôs-lhes a política fiscal correspondente. Em março de 1946 foi emitida uma ordem que facilitava a abertura de «novas discotecas e outros locais de diversão pública em que se realizem bailes, mediante um processo em que se acredite a boa conduta e os antecedentes do requerente» e previa que os locais se comprometessem a «velar pela moralidade pública dos costumes»⁷⁸. Mas dois meses mais tarde, o imposto sobre as entradas foi aumentado para 60 %, enquanto os teatros e auditórios mantiveram a sua isenção fiscal⁷⁹. Os elevados impostos estatais sobre os clubes e salões de baile em Espanha chamaram a atenção do americano Dave Sternberg, que representou o quinteto de George Johnson durante os seus meses em Barcelona, numa carta publicada íntegra nas revistas *Down Beat* e *Billboard* em dezembro de 1946⁸⁰.

CONCLUSÃO

Na análise dos totalitarismos, a atenção exclusiva à legalidade pode obscurecer o modelo jurídico das ditaduras e os seus procedimentos, frequentemente difusos e discricionários. A censura da cultura popular no início do franquismo não foi regulada tanto pelas leis como por publicações e práticas oficiosas, principalmente da Falange e da Igreja, que foram sistemáticos e ostensivos, mas que não deixaram vestígios nos arquivos administrativos e são muitas vezes esquivos

77 Walter Aaron Clark e William Craig Krause, *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts* (Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2013); Celsa Alonso González, *Francisco Alonso: Otra cara de la modernidad* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014).

78 Ordem de 9 de março de 1946, Ministerio del Interior (BOE de 12 de março de 1946).

79 Ordem de 14 de maio de 1946, Ministerio de Hacienda (BOE de 17 de maio de 1946).

80 Dave Sternberg, «Spanish Ork Life Can Be Hectic, Too», *Billboard*, 51 (dezembro de 1946): 28.

à investigação. A análise do controlo oficioso questiona a separação entre a censura regulatória ou normativa e a censura constitutiva ou estrutural, para articular ambas. De um ponto de vista produtivo, abre também a porta para repensar as resistências à ditadura, que se têm centrado excessivamente na legislação e nas manifestações de dissidência política explícita. No caso da música, esse papel foi reduzido a práticas como as canções de protesto, que foram claramente veículos e promotores de uma ideologia antifranquista, não por acaso tardiamente⁸¹. Convém incluir práticas cuja subversão não foi tão manifesta, mas que perturbaram todas as culturas políticas do regime desde os seus primórdios, como as músicas e as danças populares. Para o efeito, proponho uma análise pragmática e situada da censura numa perspetiva etnográfica, centrada nas experiências e nos efeitos, que evita reificá-la e tornar o poder previsível e invisível. Estudar o poder dos regimes autocráticos a partir de uma abordagem distribuída, como uma rede em que o oficial e o oficioso se complementam, multiplica os seus agentes e, ao mesmo tempo, visibiliza as incongruências, os conflitos e os espaços de resistência.

81 Roberto Torres Blanco, *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España* (Bilbau: Brian's Records, 2010); Jaume Ayats e Maria Salicrú-Maltas, «Singing against the Dictatorship (1959–1975): The Nova Cançó», em *Made in Spain: Studies in Popular Music*, ed. Sílvia Martínez e Héctor Fouce (Nova Iorque, NI: Routledge, 2013), 28-41; Sílvia Martínez, «Judges, Guitars, Freedom and the Mainstream: Problematising the Early Cantautor in Spain», em *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, ed. Isabelle Marc e Stuart Green (Londres: Routledge, 2016), 123-135.

FONTES

- Boletín del Sindicato Nacional de Espectáculo*, 5 (agosto de 1942): 7.
- Castellá, José Luis. «Concierto frustrado». *Ritmo*, 227 (abril de 1950): 21.
- Castro, Cristóbal de. «La curva de la felicidad». *ABC (Madrid)*, 11 de julho de 1946.
- Ecclesia*, 248 (1946): 412.
- «Emisiones musicales», Circular n.º 95. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de setembro de 1942, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid), AGA (3) 49.1 21/701.
- Esteve Blanes, Francisco. *Hacia tu ideal. Unas palabras a una joven*. Barcelona: Pontificia, 1943.
- Franco Bahamonde, Francisco. *Palabras del Caudillo, 19 de abril de 1937-31 de diciembre de 1938*. Barcelona: Fe, 1939.
- García de Linares, Luis. «Voluptuosidad malsana». *ABC (Madrid)*, 29 de setembro de 1945.
- García Viñolas, Manuel Augusto. «Manifiesto a la cinematografía española». *Primer Plano*, 1 (20 de outubro de 1940): 3.
- Ibarra, José. «El ‘jazz’, dialecto musical de nuestro siglo». *Ritmo*, 192 (dezembro de 1945): 6.
- Jato, David. «Censura y control de espectáculos de variedades». *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23 (fevereiro de 1944): 44.
- López Chavarri, Eduardo. «Sigue la ‘matanza’ de grandes maestros». *Ritmo*, 153 (fevereiro-março de 1942): 4.
- «Material para la Campaña de Propaganda de ‘Raza’». Consigna n.º 49 de la Vicesecretaría de Educación Popular, 19 de diciembre de 1941, AGA (3) 49.1 21/76.
- «Melodías prohibidas», 17 de novembro de 1941, AGA (3) 121 36/3185.
- «Melodías prohibidas», 26 de novembro de 1943, AGA (3) 121 36/4551.
- «Música de Hot», s/d [começos de 1941], AGA (3) 121 36/4659.
- «Nota del Sindicato Nacional del Espectáculo». *La Vanguardia Española*, 1 de outubro de 1942.
- «Nuestra música actual ante Europa». Circular n.º 80. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de julho de 1943.

- Orden del 25 de agosto de 1942. *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 5 (agosto de 1942): 17.
- Orden del 9 de março de 1946. Ministerio de Gobernación (BOE, 12 de março de 1946).
- Orden del 14 de maio de 1946. Ministerio de Hacienda (BOE, 17 de maio de 1946).
- Otaño, Nemesio. «La música de las emisoras de radio». *Ritmo*, 145 (1941): 3.
- Padín, Francisco. «Nuevamente en favor de la buena música». *Ritmo*, 157 (julho-agosto de 1942): 8.
- «Por qué combatimos la música negra». Circular n.º 79. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junho de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.
- «Prohibición de ‘Ébano Swing’ y ‘Cachita’». Circular n.º 98. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 22 de setembro de 1942, AGA (3) 49.1 21/806.
- «Reglamento de Ordenación Musical en las radios». Correspondência de radio, sem data, AGA (3) 49.1 21/1462.
- Ruiz Encina, Justo. «Concepto ‘hot’ sobre la vida y la muerte». *El Correo Catalán*, 11 de janeiro de 1944.
- Sagradas Espinas, Jeremías de las. *¿Grave inmoralidad del baile agarrado?*. Bilbao: Vizcaína, 1949.
- Salicrú Puigvert, Carlos. *¿Es lícito bailar?*. Barcelona: La Hormiga de Oro, 1947.
- San Miguel, Saturio. «Color de la ciudad». *Labor*, 1 de setembro de 1942.
- Sanz Bachiller, Mercedes. *La mujer y la educación de los niños*. Madrid: Auxilio Social de FET y de las JONS, 1939.
- Segura, Pedro. «Sobre los bailes, la moral católica y la ascética cristiana» [Pastoral], 27 de março de 1946, *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla*, 1493 (1 de abril de 1946): 182-214.
- «Selección de discos». *Ecclesia*, 432 (22 de outubro de 1949): 4.
- «Servicio de Estadística». *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23 (fevereiro de 1944): 43.
- «Sobre el folklore y la canción popular». Circular n.º 82. Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 26 de junho de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.
- Sternberg, Dave. «Spanish Ork Life Can Be Hectic, Too», *Billboard*, 51 (dezembro de 1946): 28.

Tovar, Manuel. «Lo que la música debe a la radio». *Radio Nacional*, 352 (5 de agosto de 1945): 6-7.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso González, Celsa. *Francisco Alonso: Otra cara de la modernidad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.
- Ayats, Jaume, e Maria Salicrú-Maltas. «Singing against the Dictatorship (1959–1975): The Nova Cançó». Em *Made in Spain: Studies in Popular Music*, editado por Sílvia Martínez e Héctor Fouce (Nova Iorque, NI: Routledge, 2013), 28-41.
- Bermejo Sánchez, Benito. «La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): Un ‘ministerio’ de propaganda en manos de Falange». *Espacio, tiempo y forma. Historia Contemporánea*, 4 (1991): 73-96.
- Boltanski, Luc. *Enigmas y complots: Una investigación sobre las investigaciones*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2016 [2012].
- Boltanski, Luc. *La condición fetal: Una sociología del engendramiento y del aborto*. Madrid: Akal, 2016 [2004].
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo xxi, 2007 [1980].
- Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012 [1998].
- Box, Zira. «Cuerpo y nación: sobre la España vertical y la imagen del hombre». *Ayer*, 107 (2017): 205-228.
- Box, Zira. *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza, 2010.
- Casero, Estrella. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.
- Cayuela Sánchez, Salvador. *Por la grandeza de la patria: La biopolítica en la España de Franco*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Celenza, Anna Harwell. *Jazz Italian Style: From Its Origins in New Orleans to Fascist Italy and Sinatra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Centenera Sánchez-Seco, Fernando. «La prohibición de ‘Ébano Swing’ y ‘Cachita’ en el primer franquismo (Circular 98): mucho más que la simple censura de dos temas musicales». *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 41 (2019): 65-96.

- Cerchiari, Luca. *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*. Palermo: L'Epos, 2003.
- Chang, Natasha V. *The Crisis-Woman. Body Politics and the Modern Woman in Fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- Clark, Walter Aaron, e William Craig Krause. *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*. Nova Iorque, NI: Oxford University Press, 2013.
- Cravinho, Pedro. «'Gosto de jazz porque gosto da verdade': O Clube Universitário de Jazz, a contestação e o discurso alternativo ao medio 'jazzístico' em Portugal entre 1958-1961». Em *Performa 2011. Encontros de Investigação em Performance*, editado por Rosário Pestana e Sara Carvalho, 1-13. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.
- Cravinho, Pedro. «A Kind of 'In-Between': Jazz and Politics in Portugal (1958–1974)». Em *Jazz and Totalitarianism*, editado por Bruce Johnson, 218-238. Nova Iorque, NI: Routledge, 2016.
- Cravinho, Pedro. *Encounters with Jazz on Television in Cold War Era Portugal, 1954–1974*. Nova Iorque, NI: Routledge, 2022.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo. *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Ferrer Senabre, Isabel. «Les pistes de ball durant el primer franquisme: espais de lleure a l'Horta-Albufera». Tese de doutoramento, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1997].
- Grazia, Victoria de. *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922–1945*. Berkeley, CA: University of California Press, 1992.
- Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- Iglesias, Iván. «Performing the Anti-Spanish Body: Jazz and Biopolitics in the Early Franco Regime». Em *Jazz and Totalitarianism*, editado por Bruce Johnson, 157-173. Nova Iorque, NI: Routledge, 2016.
- Iglesias, Iván. «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial». *Historia Actual Online*, 23 (2010): 119-135.

- Jansen, Sue Curry. *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Kater, Michael H. *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Labanyi, Jo. «Censorship or the Fear of Mass Culture». Em *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, editado por Helen Graham e Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- León Aguinaga, Pablo. *Sospechosos habituales: El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- Lücke, Martin. *Jazz im Totalitarismus: eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*. Münster: Lit, 2004.
- Mariblanca Caneyro, Rosario. *Bailar en Madrid (1833-1950)*. Madrid: Mariblanca Caneyro, 1999.
- Martín Martín, Sebastián. «Los juristas en los orígenes de la dictadura (1937-1943)». Em *Los juristas y el régimen: Revistas jurídicas bajo el franquismo*, editado por Federico Fernández-Crehuet López e Sebastián Martín Martín, 11-132. Granada: Comares, 2014.
- Martínez, Sílvia. «Judges, Guitars, Freedom and the Mainstream: Problematizing the Early Cantautor in Spain». Em *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, editado por Isabelle Marc e Stuart Green, 123-135. Londres: Routledge, 2016.
- Martínez del Fresno, Beatriz. «Realidades y máscaras de la música de posguerra». Em *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, editado por Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo e José Castillo Ruiz, vol. 2, 46-73. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Martínez del Fresno, Beatriz. «Women, Land, and Nation: The Dances of Falange's Women' Section in the Political Map of Franco's Spain (1939-1952)». Em *Music and Francoism*, editado por Gemma Pérez Zalduondo e Germán Gan Quesada, 99-125. Turnhout: Brepols, 2013.
- Moore, Nicole. «Censorship Is». *Australian Humanities Review*, 54 (2013): 45-65. <https://doi.org/10.2307/820433>.
- Moradiellos, Enrique. *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis, 2000.

- Pardo Sanz, Rosa. *¿Con Franco hacia el Imperio!: la política exterior española en América Latina, 1939-1945*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995.
- Payne, Stanley G. *El Régimen de Franco, 1936-1975*. Madrid: Alianza, 1987.
- Pérez Zalduondo, Gemma. «Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)». *Arbor*, 751 (2011): 875-886.
- Poesio, Camilla. *Tutto è ritmo, tutto è swing: Il jazz, il fascismo e la società italiana*. Milão: Mondadori, 2018.
- Potter, Pamela. *Art of Suppression: Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*. Oakland, CA: University of California Press, 2016.
- Pujol Baulenas, Jordi. *Jazz en Barcelona*. Barcelona: Almendra Music, 2005.
- Régner, Gérard. *Jazz et société sous l'Occupation*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Rosselli, John. *Grove Music Online*, s. v. «Censorship», acedido a 3 de novembro de 2023, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Roxo, Pedro, e Salwa Castelo-Branco. «Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations (1924–1971)». Em *Jazz Worlds/World Jazz*, editado por Philip Bohlman e Goffredo Plastino, 200-235. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2016.
- Roxo, Pedro. «Jazz and the Portuguese Dictatorship before and after the Second World War: From Moral Panic to Suspicious Acceptance». Em *Jazz and Totalitarianism*, editado por Bruce Johnson, 193-217. Nova Iorque, NI: Routledge, 2016.
- Saz Campos, Ismael. «El franquismo, ¿régimen autoritario o dictadura fascista?». Em *El régimen de Franco, 1936-1975: Política y relaciones exteriores*, coordinado por Javier Tusell, vol. 1, 189-201. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sinova, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Sopeña, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- Starr, S. Frederick. *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Sueiro Seoane, Susana. «La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el *American way of life* y la transformación de la sociedad española». Em *La España de los años cincuenta*, editado por Abdón Mateos. Madrid: Eneida, 2008.

- Taylor, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- Torres Blanco, Roberto. «La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa». *Historia y Comunicación Social*, 14 (2009): 157-175.
- Torres Blanco, Roberto. *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España*. Bilbao: Brian's Records, 2010.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silenciando el pasado: El poder y la producción de la historia*. Granada: Comares, 2017 [1995].
- Valiño, Xavier. *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio, 2012.