

SOBRE MÚSICA POPULAR E OS EFEITOS DO RACISMO NA INDÚSTRIA MUSICAL

About Popular Music and Racism effects in the Music Industry

Rafael Salib Deffaci

Resumo

Este artigo está inserido no campo dos estudos em música popular sob o enfoque musicológico. Pretendo comentar questões referentes ao racismo, às políticas de leis de segregação racial nos EUA e seus efeitos na indústria musical do início do século XX. Para isso, colocarei em diálogo obras dos autores Andre Millard, Theodor Adorno, Ingrid Monson e Richard Middleton. Meu objetivo é, a partir desse diálogo, refletir sobre a forma como as políticas de leis estruturais de segregação racial interferiram no desenvolvimento da música, bem como na sua interação com a audiência nesse período.

Palavras-chave: Música Popular, Racismo, Indústria Musical.

Abstract

This paper is entered in the field of studies in popular music under a musicological approach. I want to comment on issues related to racism, policies of racial segregation laws in the US and its effects in the musical industry of the early twentieth century. To do so, I am going to establish a relation between the works of Andre Millard, Theodor Adorno, Ingrid Monson and Richard Middleton. My aim is to problematize on how the policies of structural laws of racial segregation affected the development of music, as well as their interaction with the audience during this period.

Keywords: Popular Music, Racism, Music Industry.

No livro *America on Record: A History of Recorded Sound*, o autor Andre Millard comenta em dado momento sobre a década de 1920 nos EUA. A década de 1920 teve como marca ser a década de antíteses com leis proibitivas - tais como a Lei Seca que durou toda a década de 1920 até 1933, e a lei *Jim Crow* de segregação racial dos direitos, por exemplo – e o hedonismo desenfreado proposto pelo modelo capitalista em constante ascensão. 1920

também é a década de mudanças radicais no comportamento social principalmente dos jovens, estes vistos pela emergente indústria fonográfica como um filão de mercado eminente nos EUA¹. Segundo o autor, nesse período o jazz reflete o estilo de vida e as aspirações desse grupo, que tinha encontrado "uma música nativa americana como tradicionalmente selvagem, feliz e sem restrições..."².

O período relatado por Millard trata-se de uma época em que os EUA estavam longe de resolver suas questões de segregação racial mantidas e organizadas pela lei "*Jim Crow*". Da mesma forma que a lei *Jim Crow* organizava a segregação para ambientes públicos como cafés, hotéis e trens, a lei também selecionava os programas musicais bem como seu público. Millard fala do processo de adaptação da música dos afro-norte-americanos³ para o consumo geral que incluísse os 'brancos': um processo que começou com a canção *coon* e continuaria com o *rock'n roll* e o *rap*. A canção *coon* veio dos "*minstrel shows*" representando supostamente a "vida 'afro-americana' genuína do sul". Embora inspirados na cultura da plantação de escravos, os "*minstrel shows*" eram uma paródia da música e da dança de escravos arranjadas para platéias brancas⁴. Em cada etapa deste processo, a identidade cultural dos afro-americanos foi sistematicamente removida da música, fazendo com que o resultado final fosse um produto comercial em conformidade com os valores de uma sociedade branca. Neste sentido, o jazz foi uma música cuidadosamente elaborada, criada e promovida pela indústria fonográfica da época.

Em 1938, o filósofo Theodor Adorno publicou uma dura crítica - o texto *O Fetichismo e a Regressão da Audição* - na qual relaciona questões estéticas do jazz composto na época com a subversão dos valores culturais do objeto artístico, no caso a Música, em função desta tornar-se um bem de consumo comercializável antes de tudo. A partir de uma comparação entre "música ligeira" – música popular - e "música séria" – música erudita – Adorno comenta sobre o fetichismo como um fenômeno de degradação da música, inicialmente, mas também um fenômeno de degradação da concepção da arte, num sentido mais amplo. Mesmo assim, Adorno considera problemática a diferenciação entre as esferas popular e

¹ MILLARD, Andre. *America on Record: A History of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

² MILLARD, 1995, p. 96.

³ No decorrer do texto simplificarei o termo "afro-norte-americano", que se refere aos negros dos EUA, para "afro-americano".

⁴ MILLARD, 1995, p. 96.

erudita, já que em alguns casos tal diferenciação não se aplica. Ele cita o caso da Flauta Mágica de W.A Mozart, na qual, segundo Adorno, há uma mistura entre música *séria* e *ligeira*. No entanto, segundo o próprio autor, “Após a 'Flauta Mágica', porém, nunca mais se conseguiu reunir música séria e música ligeira”⁵. A partir da conceituação destas duas esferas, Adorno afirma que ambas tem a capacidade de ser fetichizadas⁶. Porém, a alta complexidade da *música séria* em relação à *música popular* faz com que esta última esteja mais sujeita ao processo de fetichização. Esta sujeição se explica pela maneira como a música popular - aquela caracterização de música popular construída por Adorno - era composta, a partir de um formato pré-determinado, bem como as funções que passara a exercer, como produto ou subproduto num contexto capitalista o qual relacionava a música popular, principalmente, com os momentos de entretenimento.

...o que se emancipa da lei formal não são mais impulsos produtivos que se opõem às convenções. O encanto, a subjetividade e a profanação – os velhos adversários da alienação coisificante – sucumbem precisamente a ela. Os tradicionais fermentos anti-mitológicos da música conjuram, na era do capitalismo, contra a liberdade, contra esta mesma liberdade que havia sido outrora a causa da sua proibição devido às afinidades que os uniam a ela. Os porta-bandeiras da oposição ao esquema autoritário se transformaram em testemunhas da autoridade ditatorial do sucesso comercial. O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos.⁷

O ouvinte citado por Adorno, consumidor da música como entretenimento, é o próprio objeto ou, na verdade, o produto dos mesmos mecanismos que determinam a produção de música popular. O poder do processo de produção se estende ao longo dos intervalos de tempo em que o ouvinte encontra-se “livre” do trabalho. O lazer torna-se uma fuga do trabalho e, ao mesmo tempo, é moldado a partir de atitudes na qual seu mundo cotidiano está pre-determinado e constituído. Música popular, assim, proporciona o

⁵ ADORNO, T. W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

⁶ ADORNO, 1987, p. 69.

⁷ ADORNO, 1987, p. 70.

momento do descanso, do relaxamento, da não obrigatoriedade de pensar, refletir e interagir com a obra. No momento de descanso, o ouvinte procura a novidade, mas a tensão e o tédio associado com o trabalho real o leva a evitar o esforço nesse tempo de lazer que oferece a única chance de uma experiência “nova” e “individual” como estímulo. Desta forma, seus estímulos ficam saciados a partir da interação com uma música que não requer esforço pois é sempre idêntica, sempre familiar. Ou seja, o momento do descanso, do entretenimento proporciona uma falsa experiência de novidade bem como uma experiência “pseudo-individual”. A recepção do ouvinte é, neste contexto, pré-determinada pelo processo de reconhecimento a partir de uma constante repetição, a qual o ouvinte passa a aceitar passivamente. Reconhecer torna-se, então, o ponto principal e final deste processo, em que o ouvinte contenta-se simplesmente em reconhecer a obra dentro um “pano-de-fundo” composto por outros *hits*, semelhantes àquele reconhecido.

É necessário, no sentido de compreender a opinião polêmica de Adorno, considerar o contexto o qual este estava imerso. Adorno era judeu, alemão, foragido de seu país devido ao cenário político instável proporcionado pela guerra, vivendo nos EUA, mais precisamente em Nova Iorque. Sua análise musical faz referência ao repertório composto para as orquestras de jazz, principalmente, durante os anos de 1930. Segundo, Richard Middleton, neste período de fato, mais do que em qualquer outro momento, a máquina de "cultura de massa" trabalhava com efeito considerável⁸.

Numa perspectiva cultural mais ampla, este foi o período da emergência, dentro do marxismo ocidental, de tentativas variadas para adaptar a teoria marxista na construção de uma análise sobre o desenvolvimento da sociedade burguesa da época. O próprio conceito de fetiche na música foi desenvolvido por Adorno derivando-o do conceito do “fetichismo da mercadoria” de Carl Marx, retirado da obra *O capital* (1867). Adorno comenta que “Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do homem”⁹:

O mistério da forma mercadoria consiste simplesmente no seguinte: ela devolve aos homens, como um espelho, os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres dos próprios produtos do trabalho, como propriedades naturais e sociais dessas coisas; em consequência, a forma mercadoria reflete também a relação

⁸ MIDDLETON, 1990, p. 36.

⁹ ADORNO, 1987, p. 77.

social dos produtores com o trabalho global como uma relação social de objetos existente fora deles.¹⁰

Ou seja, mais do que uma crítica estética sobre a música popular, o enfoque de Adorno propõe uma crítica mais ampla sobre o contexto social, econômico mundial da época. A idéia sobre o fetichismo e sua consequente regressão da audição é explicada também com a diferenciação dos conceitos de valor de uso e valor de troca; em que o valor de uso está ligado aquilo que foi absorvido na experiência vivida pelo contemplador, no contato direto com a obra. Ao passo que o valor de troca está ligado diretamente com o fetiche.

É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada de um concerto de Toscanini. O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada. É óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado... É neste quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência de imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência.¹¹

Isto quer dizer que a partir da associação do valor de troca ao bem cultural, o ouvinte/consumidor tem sua relação com a obra facilitada. O fato de que ao comprar o ingresso, o disco, seja o que for, ele já estará participando daquele êxito que o produto detém por ser um sucesso de venda, ou por sua raridade e consequente alto valor como tal. O culto ao produto por parte do consumidor também se atribui às características peculiares do próprio produto. Estas características são padronizadas por um método de reprodução industrial. O efeito desse fetiche também causa influência na performance dos músicos ao vivo, na medida em que o ouvinte exige reconhecer a mesma performance que escutou no disco que adquiriu e que considera “a performance perfeita”. O ouvinte quer reconhecer o seu produto adquirido também no momento do concerto.¹²

¹⁰ MARX apud ADORNO, 1987, p. 78

¹¹ MARX a ADORNO, 1987, p. 78

¹² ADORNO, 1987, p. 86.

O intuito principal do processo aqui comentado, segundo Adorno, está no conveniente emudecimento das massas. Pois, ao não exercitar o poder de interação a partir da escuta com o novidade e posterior reflexão sobre a mesma, o ouvinte desprende-se de sua capacidade de ouvir, refletir e estabelecer relações. Esta que é tão importante para o desenvolvimento da capacidade de expressão autônoma.

Com razão Adorno via uma subversão dos valores culturais, neste período. Os compositores da Tin Pan Alley, ao mesmo tempo em que compunham arranjos simplistas de temas escritos de forma que qualquer um pudesse ler, também criavam tanto para espetáculos da Broadway como para comerciais de produtos em rádio. Tudo relacionado à música virara, antes de tudo, uma possibilidade de produto comercial. Estes mesmos compositores da *Tin Pan Alley* precionavam o governo dos EUA para que se organizassem as leis de propriedade intelectual com o intuito de formalizar os lucros a partir da composição de tudo aquilo que estava sendo produzido. O cúmulo da estandardização e da criação em função do lucro está no método de composição de Abner Silver e Robert Bruce, publicado com o nome – também pensado com intuito comercial - *How to Write Hit Song and Sell it*¹³. Como disse acima, tudo havia se tornado, antes de tudo, um produto comercializável. A crítica de Adorno está principalmente nesta subversão dos valores culturais.

Esteticamente, Adorno direciona sua crítica aos compositores de orquestras de jazz. Talvez sua grande falha esteja em ter comentado sobre o jazz reduzindo-o àquilo que via na *Broadway*, nos comerciais etc. Não reconhecendo no gênero todas as suas outras formas que não se incluía naqueles moldes. O autor não comenta sobre o saxofonista Coleman Hawkins (1904-1969), não fala nada sobre Andy Kirk (1898 – 1992). Todos estes são exemplos de músicos que tocavam em orquestras, mas tinham outros trabalhos dentro do jazz, longe desta configuração de grupo e de rigidez pré-determinada. Como afirma Middleton, a visão de Adorno sobre a música popular dos EUA acaba sendo “restrita”, pois reduz a música popular a um produto de mercado despido de qualquer subjetividade, sendo esta direcionada a um público igualmente homogêneo o qual chama de “massa” sem especificar os perfis que constituem essa massa.¹⁴ Neste sentido, como explicar o advento do blues, do jazz, do rock’n roll – gêneros tão distintos – a partir dos termos do “pseudo-individualismo”, ou dentro do processo de “estandardização” e “reprodução” industrial de

¹³ BRUCE, Robert; SILVER, Abner. - *How to Write Hit Song and Sell it*. New York, Lexington Press, 1945.

¹⁴ MIDDLETON, 1990, p. 38.

bens culturais? Como explicar a diferença entre estes gêneros tendo como base os parâmetros de Adorno?

Outra curiosidade é que Adorno cita os compositores George Gershwin, Ira Gershwin, Benny Goodman, Guy Lombardo em seus textos sobre música popular. Todos estes eram compositores brancos. Aliás, Adorno não notou nada de diferente entre a orquestra de Guy Lombardo, formada apenas por músicos brancos, e a orquestra mista de Benny Goodman, com integrantes negros, bem como sua clara diferença de sonoridade. Adorno não chegou a conhecer Count Basie (1904 – 1984) - um pianista negro que também era compositor e regente? Adorno não conheceu Duke Ellington (1899- 1974), também pianista, compositor e regente negro?

O que quero refletir com estas perguntas é que talvez Adorno não tenha notado, por exemplo, relevância nos profundos aspectos que envolviam o jazz e as políticas de leis de segregação racial nos EUA. Estas mesmas leis também eram responsáveis por segregar racialmente as bandas de jazz, o público nos estabelecimentos bem como as rádios e os meios de veiculação da música produzida pelos jazzistas. A autora Ingrid Monson em *Freedom Sounds Civil Rights Call Out To Jazz And Africa*¹⁵, expõe argumentos e debates - em torno dos direitos civis e da segregação legalmente apoiada - que definiram a esfera de ação do jazz como uma prática estética, como uma comunidade social e um meio de subsistência econômico ligado mercado fonográfico. Muitos dos pontos levantados, segundo a autora, foram sobre raça e racismo, mesmo quando a discussão era outra coisa, como escolhas harmônicas ou ritmo. Neste sentido, objetivo de Monson não é apenas capturar os múltiplos pontos de vista expressos sobre música e política, mas também entender a lógica social e musical presente nesses pontos.

A autora fala sobre como a lei “*Jim Crow*”, que intitucionalizava e regulava a segregação dos afro-americanos, influenciou nas atividades práticas dos músicos de jazz, desde o início do século XX. Neste contexto a autora aborda questões como a diferença de condições de trabalho entre músicos de jazz negros e brancos, como o fato dos músicos negros não poderem, durante suas *tours*, repousar nos hotéis para brancos. Mas a segregação não se limitava aos hotéis. Os clubes e salões de festas que recebiam os shows

¹⁵ MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out To Jazz And Africa*. New York: Oxford Press, 2007.

de jazz no início do século XX também eram segregados, e conseqüentemente, o público e até mesmo os grupos de jazz segregavam racialmente seus participantes.

Foi apenas no final dos anos 1930 que alguns músicos negros começaram a tocar contratados por ‘bandas brancas’¹⁶. Mas, segundo Monson, diversificar os membros das bandas era apenas um ponto do problema ‘*Jim Crow*’ no jazz, já que muitas bandas mistas continuavam a tocar para os públicos segregados. Como resposta aos contratantes que não admitiam negros em seus estabelecimentos uma ala de músicos politicamente engajada começou a pressionar os demais líderes de grupos de jazz a impor contratos que impedissem o contratante de segregar racialmente o público ou as bandas. Em 1947, Norman Granz, fundador da *Jazz at the Philharmonic*, enviou um apelo aos trinta *bandleaders* incluindo Gene Krupa, Cab Calloway, Woody Herman, Artie Shaw, Billy Eckstine, Sammy Kaye, Jimmy Dorsey, Duke Ellington e Count Basie, pedindo-lhes para incluir uma cláusula anti-discriminação em seus contratos. Granz ofereceu as cláusulas da *Jazz at the Philharmonic* como um exemplo: "É essência deste acordo que não deve haver discriminação em qualquer que seja a venda de bilhetes, e que não deve haver segregação de pessoas brancas e negras. Em caso de qualquer violação destas disposições por você., o Sr. Granz tem o privilégio de se recusar a dar o concerto. Neste caso o contratante terá de pagar metade do preço do contrato¹⁷." Esta atitude marca uma das primeiras ações vindas por parte dos músicos em favor do fim da discriminação institucionalizada pela lei *Jim Crow*. É nesse momento também que começam a se formar uma série de federações, organizadas por músicos ou não, em campanha contra a desigualdade racial. Vale ressaltar que, neste período, debates acalorados sobre criatividade - presente ou não - no jazz ligava-se diretamente com a ideia do “som de branco” e “som de negro”. O discurso mais ameno neste ponto argumentava sobre o jazz ser ‘uma música universal’ – que independe da etnia de quem toca -, ou como chamavam ‘*colorblind*’.

Porém, como Monson conta no capítulo 3, ‘*Modernism, Race and Aesthetics*’, o argumento ‘*colorblind*’ normalmente vinha de músicos ou críticos brancos. Estes, na opinião dos músicos negros, desconsideravam a origem afro-americana do jazz cujos componentes estéticos centrais fundamentariam-se no *blues* e no *swing*¹⁸. No início até meados do século

¹⁶ MONSON, 2007, p. 33.

¹⁷ MONSON, 2007, p. 36. (Tradução nossa)

¹⁸ MONSON, 2007, p. 70.

XX, os músicos de jazz afro-americanos assumiram a imagem do artista moderno como forma de legitimar a sua música e como parte de uma transformação de base mais ampla da 'América Africana' que triunfou vindo das zonas rurais para as zonas urbanas. Músicos do *bebop* e ativistas pelos direitos civis mobilizavam-se no argumento sobre 'o respeito e o mérito', da 'justiça universal', exigindo reconhecimento da sociedade americana tanto na arte como na política. Nesse capítulo, Ingrid Monson propõe uma estrutura que vai além do impasse entre 'negritude e daltonismo' através de uma visão específica do construtivismo social. A disputa estética entre os estilos do chamado *cool jazz* e *hard bop* serve como um dos pontos de partida. Monson defende que o cenário musical do jazz moderno em meados do século XX pode ser visto como uma paleta composta por cinco linhas estéticas gerais: (1) a estética de músicas vernáculas afro-americanas como *jazz*, *blues*, *gospel* e *R & B*; (2) a estética da música popular americana como advinda da Tin Pan Alley e os musicais; (3) a estética da música clássica moderna, (4) a estética da diáspora africana, e (5) a estética de outras músicas não ocidentais, como a música da Índia¹⁹.

Ingrid Monson trata a relação entre os protestos contra as leis segregadoras, cada vez mais incisivos e constantes, e a produção de álbuns por parte dos jazzistas, que abordavam o tema de forma cada vez mais radical e engajada. A autora comenta sobre o disco *Freedom Now Suite*, de Max Roach e Oscar Brown Jr, cuja capa mostra os integrantes da banda que gravou o disco sentados ao balcão de uma lanchonete. Tal capa faz referência ao famoso protesto de Greensboro, quando em primeiro de fevereiro de 1960, três alunos negros universitários sentaram-se ao balcão de almoço, em Greensboro, e exigiram o serviço igual ao concedido aos homens brancos. Eles voltaram no dia seguinte com reforços, um fenômeno que se espalhou em todo o sudeste dos EUA. Dentro de um período de dois meses o movimento '*sit-in*', como veio a ser chamado, se espalhou para cinquenta e quatro cidades em nove estados. Segundo a autora, o movimento de *sit-in*, como o jazz-improvisação, era geralmente descrito como "espontânea" e "contagante" - algo que inspirou a entrada de estudantes universitários negros e jovens dentro do movimento dos direitos civis. O seu exemplo, por sua vez, estimulou a participação dos alunos brancos em ação direta nos protestos, e esses alunos, mais tarde, transformaram seus protestos contra a guerra do Vietnã²⁰. Tais protestos ocorreram entre 1960 e 1967. Outro protesto ficou

¹⁹ MONSON, 2007, p. 71.

²⁰ MONSON, 2007, p. 154.

conhecido como *Freedom Rides*, em que ativistas negros pegavam o trem e atravessavam o país no setor dos passageiros brancos. Tal atitude gerou protestos por parte de brancos, principalmente do sul do país que, discordantes, chegaram a atacar fisicamente os ativistas negros. Os protestos contra segregação e a resposta agressiva de alguns brancos indignou uma série de jazzistas que, em parceria com instituições anti-discriminatórias, organizaram uma série de shows beneficentes em prol dos ativistas, com o objetivo de arrecadar dinheiro para as instituições que coordenavam tais protestos contra essas leis segregatórias.

Considerações Finais

Vale lembrar que Adorno teve contato com aquilo que conhecemos como ‘história da música popular’ apenas num período restrito, sem ter como prever quais caminhos a música popular tomaria posteriormente. Ou seja, Adorno escreveu estritamente ou “restritamente” sobre aquilo que via em seu tempo. Middleton afirma que a imagem que emerge da música popular como expressão cultural não é de um bloco monolítico, mas de algo que sofre mutação constantemente. Trata-se de um organismo composto de elementos que são simbióticos e mutuamente contraditórios. Este organismo complexo está além da natureza dos desenvolvimentos econômicos e sociais²¹. Ou seja, a música não pode ser apenas um produto, um valor de troca, mesmo em sua forma mais crua de mercadoria. O valor artístico tem efeito complicador inevitável em sua concepção.

Já Monson, em *Freedom Sounds*, concluiu que a maior diferença entre os músicos negros e brancos na década de 1950, em última análise, reside no fato de que o músico branco tinha acesso ao ‘privilégio estrutural branco’, não importando qual a sua relação individual com o blues e a estética dos afro-americanos de forma mais ampla. Enquanto músicos negros sofreram ‘discriminação racial estrutural’, não importando qual a sua relação individual com o modernismo ocidental e a cultura *mainstream*.

Tais questões estéticas, no entanto, são mais maleáveis e plurais do que as estruturas sociais, apesar de suas raízes em determinadas comunidades. Independentemente de sua base cultural e social, segundo Monson, é possível fazer escolhas de envolvimento e participação em uma variedade de tradições estéticas. Monson proporcionou uma série de exemplos de como todo este contexto segregador influenciou nas práticas musicais dos afro-

²¹ MIDDLETON, 1990, p. 39.

americanos desde suas performances públicas até nas instituições, representantes desses músicos perante os contratantes, o público e a indústria fonográfica.

Referências

ADORNO, T. W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press. 1990

MILLARD, Andre. *America on Record: A History of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out To Jazz And Africa*. New York: Oxford Press, 2007.