
**IMPÉRIO, IDEOLOGIA E ARTE:
ENTRETENIMENTOS POPULARES NA
INGLATERRA DE FINS DO SÉCULO XIX.**

Thiago Romão de Alencar

Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista CNPq. E-mail:
thiagobono@yahoo.com.br

**IMPÉRIO, IDEOLOGIA E ARTE: ENTRETENIMENTOS POPULARES
NA INGLATERRA DE FINS DO SÉCULO XIX.**

**EMPIRE, IDEOLOGY AND ART: POPULAR ENTERTAINMENTS IN
ENGLAND CENTURY PURPOSES XIX.**

Thiago Romão de Alencar

RESUMO

O imperialismo capitalista surgido no século XIX trouxe consigo modos específicos de se interpretar o mundo, essenciais para a manutenção desse sistema. As modificações no modo de produção capitalista e, especialmente, a consequente formação de um império ultramarino, precisavam ser *explicadas* e *aceitas* por toda a sociedade inglesa. A ideologia imperial surgida nesse período difundiu-se por toda a sociedade, auxiliando a disputa pela hegemonia e o convencimento de todas as classes da justiça da causa imperial. Esse *ethos* imperial se difunde pela sociedade, influenciando decisivamente o nacionalismo inglês dali em diante. Uma das principais fontes para se avaliar a difusão da ideologia imperial em amplas camadas da população é o lazer popular, que em tese não está submetido diretamente às intenções das classes dominantes. É através do *music hall* e do melodrama que buscarei mapear a força do nacionalismo imperial do período, ao mesmo tempo em que apontarei para os avanços e limites dessa ideologia e para as diversas formas de nacionalismo que coexistiram no período em questão.

PALAVRAS-CHAVE:

Imperialismo; Ideologia; Inglaterra; Lazer popular.

ABSTRACT

The capitalist imperialism that emerged in the 19th century brought with it specific ways to interpret the world, essentials to the maintenance of this system. Changes in the capitalist mode of production and, especially, the formation of an overseas empire, needed to be *explained and accepted* by all English society. The imperial ideology that arose during this period spread throughout society, assisting the dispute over the hegemony and the convincing of all classes of the justice of the imperial cause. This imperial ethos spreads by society, influencing decisively the English nationalism from then on. One of the main sources to evaluate the dissemination of imperial ideology in large sections of the population is popular leisure, which in theory is not submitted directly to the intentions of the ruling classes. It is through the music hall and melodrama that I will seek to map the force of the imperial nationalism of the period, while at the same time point to the progress and limits of this ideology and to the various forms of nationalism that coexisted in the period.

KEYWORDS:

Imperialism; Ideology; England; Popular leisure.

INTRODUÇÃO

As relações entre nacionalismo, ideologia, imperialismo e arte ficaram cada vez mais evidentes na Inglaterra ao longo do século XIX. Como bem mostrou Eric Hobsbawm (HOBSBAWM, 2011), em grande parte retomando os escritos gramscianos a respeito das mudanças ocorridas no Estado capitalista em fins do século XIX, a esfera ideológica se fez cada vez mais importante no sentido de amalgamar as classes sociais em torno de certos objetivos expressos de uma classe específica, tornados universais com o objetivo de provocar a adesão das classes subalternas à causa dessa classe específica. Para atingir esse objetivo, lançam-se mão de inúmeros mecanismos de difusão e perpetuação de determinadas crenças úteis a esse objetivo.

Central para o entendimento desse processo é a noção de hegemonia, que engloba aspectos ideológicos, políticos e econômicos na análise das relações sociais entre classes em conflito num determinado momento histórico. Coube a Antonio Gramsci salientar a busca pelo consenso exercida pelas classes dominantes sob o capitalismo avançado, num processo que demandava cada vez mais esforços no sentido de convencer ideologicamente o grosso da sociedade de que aquele modo particular de organização social era o mais adequado e mais vantajoso à comunidade como um todo. Nesse processo de duas vias – em que os dominantes deveriam levar em conta alguns interesses dos dominados, contanto que estes não abalem a organização social nos seus pilares mais básicos –, forma-se, através dessas relações sociais, um *ethos* específico, uma ideologia orgânica que capta a essência do sentimento de uma época. Segundo Gramsci,

é necessário, por conseguinte, distinguir entre ideologias historicamente orgânicas, isto é, que são necessárias à uma determinada estrutura, e ideologias arbitrárias, *racionalistas*, ‘desejadas’. Na medida em que são historicamente necessárias, as ideologias têm uma validade que é validade ‘psicológica’: elas ‘organizam’ as massas humanas, formam o terreno sobre o qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc (GRAMSCI, 1987, p. 62-63).

Se é a partir delas, então, que os homens se organizam, movimentam e adquirem consciência, é também em grande parte através das ideologias orgânicas que os homens se comunicam entre si e se expressam, inclusive artisticamente, posto que esses conjuntos de ideias, significados e sentidos, compartilhados socialmente, moldam a interpretação dos indivíduos do mundo à sua volta. No presente artigo, apresentarei os resultados do impacto do nacionalismo imperial, uma das principais ideologias orgânicas surgidas na Inglaterra do

século XIX, e da sua difusão e penetração na arte do período, através da análise do *music hall* e do melodrama, dois dos mais populares lazeres da Inglaterra vitoriana.

IMPERIALISMO, IDEOLOGIA E HEGEMONIA NA INGLATERRA: APONTAMENTOS TEÓRICOS.

Em sua obra *Imperialismo, fase superior do capitalismo* (LENINE, 1979), Lenin enumerou as modificações presentes no capitalismo de meados do século XIX, como a concentração da produção e a constituição dos monopólios, o crescimento do papel dos bancos, a fusão entre capitais industriais e bancários formando o capital financeiro e sua oligarquia, o aumento da exportação de capitais. E, a principal consequência de todo esse processo, a partilha do mundo entre as potências imperialistas. Para Lenin, a expansão imperialista fora *resultado direto* das mudanças no sistema capitalista.

Com o incremento dos lucros e dos investimentos cada vez maiores, a acumulação de capital nos países de capitalismo mais avançado se tornara gigantesca, atingindo patamares nunca antes vistos. Esse grupo de países – Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha e França – se descolara ainda mais do resto dos países devido a seu intenso desenvolvimento monopólico e financeiro. As relações entre esses Estados e os demais tornaram-se cada vez mais intensas e desiguais, na medida em que os quatro possuíam, juntos, aproximadamente 80% do capital financeiro mundial. E esse capital já não via mais barreiras para sua exportação, atuando agora não somente dentro do território de onde se originava, mas, cada vez mais, aprofundando a sua mobilidade espacial por todo o globo terrestre. Para Lenin, o que caracterizava o velho capitalismo, no qual predominava a livre concorrência, era a exportação de *mercadorias*. O que caracterizaria o capitalismo moderno do seu período, no qual impera o monopólio, seria a exportação de *capital*.

No período livre-concorrencial do século XVIII, o predomínio britânico no mercado mundial era incontestado, e os políticos e empresários britânicos não cogitavam a hipótese de impor uma dominação política e territorial direta sobre as nações subdesenvolvidas africanas e americanas. Pelo contrário: na América Latina, por exemplo, agiam no intuito de derrubar os pactos coloniais ainda existentes, justamente por ter uma força econômica – propiciada pelo pioneirismo da sua revolução industrial – que lhes permitia dominar esses mercados sem o uso de armas ou a institucionalização de uma dominação política direta. Porém, com o surgimento da concorrência das outras potências industriais europeias, como França, Alemanha, Bélgica e Holanda, a Inglaterra passou a agir no intuito

de reservar para si uma parcela do mercado global, que antes estava inteiramente sob sua hegemonia econômica. Por isso, não nos assusta perceber que até a primeira metade do século XIX, políticos ingleses fossem árdios defensores do liberalismo livre-concorrencial e opositores do colonialismo.

É só a partir da concorrência de novas potências, portanto, que a Grã-Bretanha passa a ver o colonialismo e a dominação política e territorial efetivas como o principal meio de manter a sua condição de maior economia capitalista. Como sintetiza E. Hobsbawm,

o imperialismo não era coisa nova para a Grã-Bretanha. *O que havia de novo era o fim do virtual monopólio britânico no mundo subdesenvolvido*, e a consequente necessidade de se delimitar formalmente regiões de influência imperial, a fim de alijar concorrentes em potencial; frequentemente antes de quaisquer perspectivas reais de lucro econômico (HOBSBAWM, 2011b, p. 122-123).

A manutenção de colônias e delimitação de um mercado específico monopolizado era essencial para o capitalismo inglês, beneficiando diretamente as frações da burguesia envolvidas nos empreendimentos coloniais e ligadas ao mercado externo. O convencimento do restante da sociedade inglesa de que a dominação imperial formal era legítima e necessária passou a fazer parte da pauta política. Concomitante a isso, a partir da segunda metade do século XIX, ainda segundo Hobsbawm, no cenário europeu,

tornou-se evidente que a democratização, ou pelo menos a crescente e ilimitada eleitorização da política, era inevitável. Tornou-se igualmente óbvio – pelo menos a partir da década de 1880 – que onde se concedesse a participação política, mesmo a mais nominal, ao homem comum como um cidadão (...) não se poderia mais confiar em que ele desse lealdade automática e apoio aos seus superiores e ao Estado. (...) E simultaneamente, como exemplificam as guerras modernas, os interesses estatais dependiam agora da participação dos cidadãos comuns em um grau não considerado antes. (...) A democratização da política – ou seja, de um lado a extensão crescente do voto (masculino) e de outro a criação de um Estado moderno – colocava a questão da nação e dos sentimentos do cidadão em relação àquilo que ele considerava como sua ‘nação’, a sua ‘nacionalidade’ ou outro centro de lealdade, no topo da agenda política (HOBSBAWM, 2011, p. 97-98).

Na Inglaterra, esse período de ampliação da democracia, com sucessivos atos parlamentares que aumentaram o número de votantes entre as classes médias e certas frações da classe trabalhadora, a questão da nação e da nacionalidade cada vez mais imbricadas na agenda política parlamentar e eleitoral, além da curva irreversível em direção à urbanização plena – em 1851, pela primeira vez na história a população urbana inglesa ultrapassava a rural – e a ampliação de um corpo burocrático voltado para as questões sociais relacionadas à intensa industrialização da Inglaterra, coincidiu com a expansão imperialista britânica, que se deu de modo mais incisivo a partir de 1870. Com a chamada “eleitorização da política”, e um

aumento dos canais de participação e contato entre Estado e sociedade (censos, agências e ministérios do governo, impostos, correios, escolas), a adesão dos cidadãos deveria se dar de tal modo que se garantisse a longevidade desse apoio. Uma adesão baseada na força repressiva e na coerção pura e simples se fazia fora de propósito. É nesse contexto, repleto de modificações na relação entre Estado e sociedade, que o elemento ideológico assumiu na prática um papel essencial nesse novo modo de fazer política do fim do século XIX.

Essa ampliação do Estado e da política, cujo papel de convencimento ideológico ganha cada vez mais importância e proeminência se comparado com o passado, apenas reforça o caráter de classe do Estado capitalista, imerso nas relações sociais que fundam e reproduzem esse sistema, com as classes dominantes procurando impor a hegemonia de seus interesses particulares como pressupostos e deveres universais do todo social através das duas instâncias de atuação estatal: a sociedade política e a sociedade civil. Como ressalta Carlos Nelson Coutinho, “[sociedade política e sociedade civil] servem para conservar ou promover uma determinada base econômica, de acordo com os interesses de uma classe social fundamental... Mas o *modo* de encaminhar essa promoção ou conservação varia nos dois casos” (COUTINHO, 1992, p. 77). Em sua exposição sobre o conceito gramsciano de hegemonia, Raymond Williams é claro ao afirmar que

o termo não se limita a questões de controle político direto, mas busca descrever um domínio mais geral que inclui, como uma de suas características centrais, um modo particular de ver o mundo, a natureza humana e as relações. (...) Hegemonia depende, para seu domínio, não apenas de sua expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de sua aceitação como “realidade normal” ou “senso comum” por aqueles que, na prática, lhe são subordinados (...). A ênfase na hegemonia e no hegemônico passou a incluir os fatores culturais, além dos políticos e dos econômicos; (...) A ideia de hegemonia, em seu sentido amplo, é portanto especialmente importante nas sociedades em que a política eleitoral e a opinião pública são fatores significativos, e em que se considera que a prática social depende do consentimento de certas ideias dominantes que, na realidade, expressam as necessidades de uma classe dominante (WILLIAMS, 2007, p. 200).

As modificações no modo de produção capitalista ocorridas ao longo do século XIX e que desembocaram na expansão imperialista precisavam ser *explicadas* e *aceitas* por toda a sociedade inglesa. É em grande parte através da batalha ideológica que as classes dominantes garantem a hegemonia de seus interesses sobre a sua sociedade: era de vital importância para a burguesia inglesa convencer o resto da sociedade de que a dominação que eles estavam impondo aos povos africanos e asiáticos era correta, necessária e benéfica para ambas as partes, e para a nação como um todo. A noção de que os ingleses possuíam uma

missão civilizatória, tendo por dever levar desenvolvimento político, econômico e cultural aos povos conquistados, servia primordialmente aos interesses das frações da burguesia inglesa ligadas ao capital monopolista, que se expandia territorialmente pelo globo. Uma nova concepção de mundo, cujo um dos principais pilares era um militarismo agressivo, xenófobo e racista, passou a se articular e lentamente foi se estabelecendo como um dos cernes do Estado e do nacionalismo ingleses no século XIX. Como bem aponta Meszáros,

o que se espera das autoimagens da ideologia dominante não é o *verdadeiro* reflexo do mundo social, com a representação objetiva dos principais agentes sociais e seus conflitos hegemônicos. Antes de tudo, eles devem fornecer apenas uma explicação *plausível*, a partir da qual se possa projetar a *estabilidade* da ordem estabelecida. É por isso que a ideologia dominante tende a produzir um quadro categorial que *atenua* os conflitos existentes e *eterniza* os parâmetros estruturais do mundo social estabelecido (MESZÁROS, 2012, p. 69).

O nacionalismo imperial deve ser visto, portanto, como uma das ideologias historicamente orgânicas do desenvolvimento social britânico, se conectando intimamente com a expansão do capital monopolista e da democracia burguesa em termos de eleitorado no século XIX, sendo central para os desenvolvimentos históricos posteriores dessa formação social. O nexos orgânico entre a nova etapa da economia capitalista em expansão e as estruturas ideológicas daí provenientes se fortalece e se desenvolve cada vez mais, reunindo Estado, política, economia e sociedade sob o mesmo caldo imperialista e militarista. Aqui, o papel da sociedade civil na busca por difundir esses novos preceitos e dar-lhes um embasamento consistente foi essencial.

Segundo Gramsci, a Igreja, a imprensa (vista como meios gerais de impressão, englobando jornais, livros, periódicos, revistas, etc) e as escolas seriam os principais aparelhos privados de hegemonia da sociedade contemporânea, cuja principal função seria o convencimento nacional-popular necessário às políticas dos setores dominantes política e economicamente. E é através desses aparelhos que o nacionalismo inglês – que, nesse período, é tonificado por ideais imperiais, expansionistas e militaristas – circula pela sociedade, reforçando o intuito e os impulsos imperiais das classes capitalistas inglesas. Gerações de homens e mulheres na Inglaterra cresceram lendo nos jornais, aprendendo na escola e lendo na literatura infante-juvenil que seu país era o centro de um grande império, dono da maior marinha da época, difusor da civilização entre povos incultos em longínquas paragens no continente africano.

É importante ressaltar que, no período de formação dos Estados nacionais e, mais agudamente, no período de expansão da democracia que estamos aqui tratando, o ideário

nacionalista se fez cada vez mais presente e vital para o fortalecimento da coesão social, no sentido de dar uma explicação racional para a existência dos diferentes Estados. No caso inglês, o próprio imperialismo em si possuía grande valor como um fator de unidade nacional e pacificador interno, principalmente no contexto já descrito aqui, em que as modificações nas relações entre os governantes e os governados fizeram com que o elemento de convencimento se estabelecesse mais firmemente, sem abandonar, é claro, a coerção.¹ O valor de coesão do império é apontado por Hobsbawm quando este indaga:

o que há de mais glorioso que conquistas de territórios exóticos e raças de pele escura, sobretudo quando normalmente era barato dominá-los? De forma mais geral, o imperialismo encorajou as massas, e sobretudo as descontentes, a se identificarem ao Estado e à nação imperiais, outorgando assim, inconscientemente, ao sistema político e social representado por esse Estado justificação e legitimidade. Numa era de política de massa, mesmo os sistemas antigos precisavam de nova legitimidade, (...) o império era um excelente aglutinante ideológico. (...) É impossível negar que a ideia da superioridade em relação a um mundo de peles escuras situado em lugares remotos e sua dominação era autenticamente popular, beneficiando assim, a política do imperialismo (HOBSBAWM, 2009, pp. 105-106).

Esse valor de aglutinante ideológico vai de encontro ao caráter organizacional das ideologias. É a partir dessa ideologia nacional-imperial que os cidadãos ingleses interpretam a realidade na qual estão inseridos e tomam consciência do mundo que os cerca. Seu surgimento se liga íntima e organicamente às necessidades da época: na Inglaterra do século XIX, não havia nacionalismo sem imperialismo. Esta “visão de mundo”, forjada no bojo do desenvolvimento político e econômico britânico, se espalha no tecido social, se fazendo presente nas diversas áreas da sociabilidade do período. As formas de lazer do período são ricas em indícios de como essas ideologias são absorvidas e ressignificadas das mais diversas maneiras, ampliando seu potencial explicativo e organizativo à medida que o contexto se altera.

ENTRETENIMENTOS POPULARES NA INGLATERRA IMPERIAL.

Os impactos da ideologia imperial no *music hall*² e no melodrama, tipos de espetáculos teatrais surgidos na Inglaterra no século XIX e que envolviam monólogos, comédia, música e participações especiais das mais diversas – de dançarinos a mágicos,

¹ Haja vista, por exemplo, o alistamento militar *obrigatório*, em tempos de guerras imperiais, como na Guerra dos Bôeres.

² O *music hall* é uma forma de entretenimento teatral de origem britânica que ganhou popularidade a partir da segunda metade do século XIX, podendo ser definido como uma mescla de música popular, comédia e participações especiais, que incluíam trapezistas, mágicos, ilusionistas, dançarinos, ventríloquos, engolidores de espadas, lutadores e desafios de força, animais estranhos, entre outros. O *music hall* britânico é similar ao teatro de revista do Brasil e de Portugal.

trapezistas e ventríloquos –, muito populares nesse período, principalmente entre a classe operária e a classe média, são notáveis e riquíssimos no que se refere à questão da relação entre ideologia e arte. O debate sobre as relações entre o *music hall*, ideologia e lutas de classe na Inglaterra é antigo na historiografia inglesa. Para J. A. Hobson³, historiador inglês pioneiro no estudo sobre o imperialismo, escrevendo na primeira década dos anos 1900, o *music hall* era um dos principais canais através dos quais as classes conservadoras manipulavam a classe operária em favor do imperialismo, infectando-a com o jingoísmo⁴ belicista característico da época, se aproveitando da atmosfera festiva e de lazer que caracterizava os estabelecimentos que apresentavam esse tipo de entretenimento, para incutir nela a ideologia que favorecesse o apoio operário à causa imperial, garantindo assim a sobrevivência da fração da burguesia inglesa da época ligada ao capital monopolista internacionalizado.

Nos anos 1970, outro importante historiador do assunto, Richard N. Price (PRICE, 1972), discutindo a consagrada tese de Hobson, afirma que o historiador teria mal interpretado o fenômeno do *music hall*, ressaltando que, apesar das demonstrações públicas de apoio da classe operária em certos momentos – como nas comemorações da vitória na batalha de Mafeking de maio de 1900, conflito central da Guerra dos Bôeres⁵ –, quem de fato dava seu apoio consciente e ativo ao império eram os membros da classe média. A classe operária

³ HOBSON, J. A., *op. cit.* e *The Psychology of Jingoism*. Londres: 1901.

⁴ Jingoísmo é uma doutrina surgida na segunda metade do século XIX, no contexto da expansão imperial, englobando nacionalismo, belicismo, expansionismo e racismo. Seu nome foi herdado da canção *By Jingo*, composta por G. W. Hunt em 1877 visando retratar a crise diplomática entre Rússia e Inglaterra do mesmo ano, quando os primeiros ameaçaram tomar Constantinopla, entreposto chave para as rotas do comércio britânico tanto no Mar Negro como no Mediterrâneo. Canção síntese da tradição nacionalista chauvinista do *music hall* britânico, a canção fez muito sucesso na época, e será comentada mais a frente.

⁵ As guerras dos bôeres foram dois confrontos armados na atual África do Sul que opuseram os colonos de origem holandesa instalados na região desde o século XVI, chamados de bôeres, ao exército britânico. A Primeira Guerra dos Bôeres, travada entre 1880 e 1881, vencida pelos colonos bôeres, garantiu a independência da República do Transvaal com relação à Grã-Bretanha. Em 1887 é descoberta a maior jazida de ouro do mundo próxima à Pretória, então capital do Transvaal. Assim, milhares de colonos britânicos atravessam a fronteira para buscar a riqueza em território bôer. Os líderes britânicos sentem-se cada vez mais propensos a tentar a anexação desses territórios, instalando tropas e colonos nas colônias vizinhas do Cabo e de Natal. Em outubro de 1899, o constante aumento da pressão militar e política britânica incitou o presidente do Transvaal Paul Kruger a dar um ultimato exigindo garantia da independência da república e cessação da crescente presença militar britânica nas colônias vizinhas. Tal atitude foi tomada como inaceitável pelos britânicos, dando início à Segunda Guerra dos Bôeres, travada entre 1899 e 1902. Apesar do maciço apoio alemão às tropas do Transvaal, visando barrar, no contexto da partilha da África, a expansão da dominação britânica na região, rica em minério de diamantes e ouro, desta vez os britânicos são vencedores, e o destino daqueles que tiveram propriedades e posses arrasadas são os campos de concentração criados pelas autoridades coloniais. Os bôeres rendem-se por meio do tratado de Vereeniging, onde era dado a eles 3 milhões de libras esterlinas em compensação e a promessa de um eventual governo, o estabelecimento da União da África do Sul em 1910. O tratado extinguiu as repúblicas bôeres e colocou seus cidadãos sob a autoridade do Império Britânico. Essa fora a primeira guerra que colocara frente a frente tropas europeias no teatro africano, impulsionando manifestações patrióticas belicistas em ambos os países.

seria indiferente ao imperialismo, apenas se manifestando quando a questão do império interferia diretamente no seu cotidiano, como, por exemplo, quanto à questão do alistamento obrigatório em períodos de alta de desemprego e conflitos imperiais. Nessa abordagem, Price separa patriotismo de jingoísmo, conectando o primeiro, em sua vertente pacifista, aos trabalhadores, e o segundo, mais agressivo e belicista, aos sentimentos das classes médias. Outra abordagem recente é a de Lawrence Senelick, que aprofunda e desenvolve a tese inicial de Hobson, afirmando que “os halls estavam tão distanciados dos sentimentos populares que eles podem ser vistos como perniciosos instrumentos de propaganda” (SENELICK, 1975, p. 14). Em síntese, como bem aponta John Mackenzie, numa obra mais recente (MACKENZIE, 1984), o debate historiográfico em torno do *music hall* rendeu frutos até hoje pelo fato de este ter sido o centro da primeira grande explosão de entretenimento no fim do século XIX, abarcando todas as classes com suas apresentações por todo o país, refletindo o *ethos* imperial dominante da época.

O *music hall* – conhecido em sua vertente brasileira por “teatro de revista” – surgiu como resultado de uma confluência de fatores conjunturais: os donos de *pubs* viam no oferecimento de lazers e espetáculos nos seus estabelecimentos uma oportunidade para aumentar a venda de bebidas neles ao manter seu público entretido por mais tempo. Por outro lado, os artistas novos buscavam espaços para se apresentarem e, como os principais teatros da época estavam ocupados por outros tipos mais elitizados de arte, a saída encontrada seria apresentar-se em espaços mais populares. Ao mesmo tempo, as licenças governamentais para teatros proibiam o consumo de bebida alcoólica e de fumo nos recintos, forçando os proprietários a adequarem seus estabelecimentos para manter-se em funcionamento, evitando a interdição ou a não concessão de alvarás.

Na busca por normatizar o espaço público e, principalmente, controlar o lazer popular segundo os moldes da moral conservadora do período vitoriano, o parlamento britânico acabou delineando as formas de entretenimento, a partir da noção de “lazer racional”, que advogava a pertinência intelectual e moral das diversas formas de lazer como forma de educar e controlar “as massas”. Segundo esta noção, todo lazer deveria ter um objetivo moralizador dentro desse contexto, o que acabou implicando na valorização do lazer e da arte das classes mais altas e no desprezo/perseguição por vias legais diretas e indiretas

aos lazeres mais populares, resultando daí, por exemplo, as diversas exigências para a instalação e construção de teatros populares.

A inventividade e o interesse privado de alguns donos de estabelecimentos, somadas à demanda de uma ampla gama da classe operária por entretenimento e lazer, porém, acabaram por encontrar brechas no sistema legal da época e se adequar a ele. Após um período de intensa vigilância na primeira metade do século XIX, a partir de 1870 muitos proprietários conseguiram burlar a lei de maneira criativa, incentivando em seus estabelecimentos apresentações curtas, em forma de esquetes com dança e música, para fugir da definição de “teatro” imposta pelo governo para a concessão de alvarás.⁶ Assim surgiram os teatros de variedades, o *music hall* e os *saloons*, três das principais formas de entretenimento operário da Inglaterra vitoriana e eduardiana, que só vieram a perder a popularidade no pós-Segunda Guerra.

Nessa busca por escapar das leis parlamentares, esses estabelecimentos acabaram abrigando esses novos entretenimentos, que rapidamente caíram no gosto popular. No entanto, Penny Summerfield (1986) mostra como, na verdade, os estabelecimentos especificamente operários são apenas uma parte da história: muitos outros estabelecimentos colocaram em prática uma política em prol da ampliação do seu público a fim de torná-lo mais heterogêneo quanto às classes que o frequentavam.⁷ Muitos estabelecimentos situados em distritos predominantemente operários implementaram políticas de atrair indivíduos de outras comunidades e de outras classes com o mesmo objetivo. No entanto, apesar do público heterogêneo, por estarem localizados nesses distritos, esses estabelecimentos acabaram por entrar na estatística dos estabelecimentos operários, contribuindo para uma interpretação do *music hall* enquanto lazer especificamente operário presente em tantos estudos sobre o tema.

Outras regras também foram impostas pelos donos a fim de “agradar” o público de classe média, atraindo um público mais “respeitável”. A proibição de mulheres solteiras no recinto – identificadas preconceituosamente pelos proprietários com a prática da prostituição –, por exemplo, servia para esse propósito. Essa heterogeneidade classista nos estabelecimentos resultava num desafio maior para os proprietários, e teria grande impacto

⁶ Diferente da de “shows de música e dança”, regulamentada por outro regimento que permitia a venda de bebidas alcoólicas, além de não impor a instalação de assentos fixos, como no caso dos teatros.

⁷ Política evidenciada, por exemplo, pela diferenciação de preços dos tíquetes de entrada referentes a assentos mais próximos ou mais distantes do palco.

nos espetáculos apresentados em seus estabelecimentos: para Penny Summerfield, o desafio que “envolvia o entretenimento de uma audiência massificada originária de diferentes meios de vida e graus de rendimento era que deveria haver algo que pudesse ser apreciado por todos e que nenhuma parte da audiência fosse excluída” (*idem*, p. 24). Assim, percebe-se certo grau de generalização e padronização nos espetáculos e canções executados nos estabelecimentos que não possuíam uma identidade de classe definida. No entanto, seriam esses estabelecimentos, com maior capital de giro, mais lucros e público mais heterogêneo que, em longo prazo, permaneceriam em funcionamento por mais tempo, ao contrário daqueles em que o público era mais identificado com a comunidade operária local.

Em ambos, no entanto, o conteúdo patriótico e nacionalista, e, por consequência, conforme já apontamos aqui, os temas imperiais, estavam presentes. Importante notar que a abordagem quanto aos temas variava de acordo com a composição social do público dos estabelecimentos e do tipo de forma artística (músicas populares, melodrama ou *music hall*), mas o nacionalismo imperial marcava sua presença em todos, principalmente a partir dos anos 1870, com o acirramento da corrida imperial na Ásia e na África. As canções dessa época apontam explicitamente a difusão do *ehos* imperial entre a classe operária, como demonstra a relação direta estabelecida entre o *music hall* e uma espécie de patriotismo imperial operário.

A mais famosa dessas canções certamente é *By Jingo*, escrita por G. W. Hunt em 1877 e apresentada por G. H. Macdermott inicialmente durante a crise de 1877-8, quando da ameaça russa de invasão à capital do império turco-otomano Constantinopla, visando tomar esse importante entrave portuário. Principal acesso ao Mar Negro e ao Mar Mediterrâneo, importante rota de acesso ao Oceano Índico e à comunicação com o subcontinente indiano, era de interesse inglês que esse porto permanecesse “neutro” sob domínio dos turcos, fora do alcance do poder de qualquer outra potência europeia.⁸ A canção em questão, supostamente escrita em poucas horas depois de Hunt ter lido uma reportagem matinal que indicava o posicionamento ainda defensivo do governo britânico com relação a algum tipo de intervenção militar na região, tinha o seguinte refrão:

⁸ Ironicamente, antes da década de 1870, o Império Turco-otomano era visto na Inglaterra de maneira negativa, como um império ultrapassado, que impedia a independência de povos europeus nos Bálcãs. Como afirma Penny Summerfield, eram precisamente essas sutilezas políticas que passavam em branco no *music hall* do período. O nacionalismo contido nas músicas abordava as complexidades da política internacional de maneira maniqueísta, sempre, é claro, exaltando o papel central da Inglaterra na política mundial e a justiça contida em suas atitudes.

Não queremos entrar em guerra, mas, por jingo, se entrarmos, / Nós temos os navios, nós temos os homens, nós temos o dinheiro também. / Nós já lutamos contra o Urso⁹ antes, e enquanto formos britânicos de verdade, / os russos não deverão tomar Constantinopla (HUNT, 1875 *apud* SUMMERFIELD, 1986, p. 25).

O caso de Macdermott, intérprete da canção, é sintomático no que tange à questão dos preços nos estabelecimentos abordada anteriormente. Macdermott, que antes ganhava a vida como pedreiro, começou por acaso no ramo do melodrama e foi adquirindo fama ao longo dos anos 1860 e 1870. Na época do lançamento de *By Jingo*, seu salário era um dos mais altos do ramo, sendo improvável que Macdermott se apresentasse em estabelecimentos especificamente operários, com baixos lucros e que, conseqüentemente, pagavam salários mais baixos pelas apresentações; é mais crível que ele se apresentasse nos *halls* de classe “mista”, que possuíam maiores possibilidade de pagar o seu salário – o que em parte joga por terra a ideia de que o jingoísmo era algo específico da classe operária. Mesmo assim, a canção atingiu enorme sucesso na época: numa certa noite de 1878, Macdermott foi escalado para cinco apresentações diferentes no espaço de cinco horas; representantes do Partido Conservador citaram versos da música no Parlamento durante debates sobre a guerra; o jornal *The Times* utilizou seus versos como manchete. A expressão idiomática *by jingo*, antes uma simples expressão que denotava surpresa, tornou-se agora uma expressão ligada especificamente a assertivas agressivas quanto ao poderio imperial britânico.

É nesse período, em grande parte como consequência da disputa com a Rússia, que se percebe uma mudança com relação à abordagem do senso comum no que tangia à questão do império. Antes, enfatizava-se a atuação defensiva da Inglaterra: por anos a nação havia ficado recolhida em seus próprios domínios, sem entrar em conflito com outras grandes potências europeias, ignorando o que a ascensão destas representava para seu império. Durante os anos 1880, críticas a esse isolamento característico da Inglaterra e à sua dependência com relação às colônias passaram a aparecer cada vez mais nos espetáculos de *music hall*, principalmente nos de base social mista.

A corrida pela partilha da África, que culminou no Congresso de Berlim, explicitara a ameaça que França, Alemanha, Bélgica e Holanda representavam. Muitas canções exaltavam a alteração da posição defensiva da Inglaterra devido às modificações na geopolítica mundial, como se o país tivesse acordado de sua apatia pelas ameaças, reagindo a

⁹ O Urso era a representação nacional simbólica do Império Russo, assim como o leão era a do Império Britânico. A referência feita é à Guerra da Criméia (1853-1856), vencida pelos ingleses contra o mesmo Império Russo.

tempo de se defender, com o auxílio dos seus súditos. Na grande maioria dessas canções, segundo Summerfield, as colônias eram apresentadas como “voluntariamente subservientes. O crescente desejo por independência em muitas delas era completamente ignorado. A unidade era apresentada em termos da superioridade racial dos anglo-saxões” (SUMMERFIELD, 1986, p. 29). Além disso, uma ânsia por agressividade, como que para recuperar o tempo perdido pelo apassivamento das décadas anteriores, era visível nessas canções, exaltando agora conflitos bélicos e a força do exército e da marinha ingleses, apregoando sua dominação mundial como justa, necessária e merecida. Esse nacionalismo bélico, jingoísta, agressivo, caracterizaria dali por diante os mais importantes espetáculos de *music hall*.

Ocorreu aqui uma mudança interna naquilo que Raymond Williams chamou de “estrutura de sentimento”. Essa categoria enriquece em muito o estudo da cultura de uma maneira geral, pois busca fugir de uma definição mecânica da relação entre cultura popular, ideologia orgânica e sociedade. O conceito busca dar conta dos elementos das obras de arte cuja contrapartida na totalidade social ainda não é encontrada, explicitando a relação dinâmica entre experiência, consciência, linguagem e determinação. A noção de estrutura de sentimento parte do desenvolvimento de convenções, estruturas e formas artísticas que não surgem por processos internos de transformação, “mas como resultado de escolhas feitas por comunidades historicamente situadas e em resposta as mudanças que não são estritamente artísticas” (CEVASCO, 2001, p. 152). Mas, ao mesmo tempo em que estas estruturas não surgem como imanentes da “ideologia”, da “economia” ou da “política”, elas aparecem nas obras de arte como “estruturações do que é vivido na experiência histórica” (*ibidem*), sem serem geradas subjetivamente de maneira independente e consciente pelos indivíduos criadores, mas sim a partir da experiência concreta dos atores sociais, em interação com o permanente movimento interativo das forças que movem a vida social e o esforço de adaptação, transformação e conservação que a coletividade empreende na sua busca por se relacionar internamente. Segundo Maria Elisa Cevasco,

trata-se de descrever a presença de elementos comuns em várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados, como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. Por essa via, dá conta do aspecto formante da obra de arte. *O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas. (...)*

Enquanto estão lidando com as novas formas e convenções, os artistas e pensadores podem muito bem achar que se trata de uma resposta individual e única, mas trata-se de fato de uma forma comum de ver, já que é comunicável e inteligível para outros membros da mesma comunidade (*idem*, p. 153, grifo meu).

O conceito trata, portanto, de novas formas de se ver as relações sociais, que estão sendo recodificadas a partir de novas experiências. A especificidade da arte “é que apresenta, em sua linguagem e convenções, essa estrutura como foi efetivamente vivida em suas contradições e conflitos” (*idem*, p. 154). No entanto, essa visão da experiência não ignora o próprio papel da ideologia no processo de apreensão do real. Não existe, para Williams, uma forma natural e objetiva de se ver a realidade, nem há contato direto com a realidade sem as mediações propiciadas pela ideologia. Para ele, a estrutura de sentimento denota uma reação coletiva a uma situação nova que ainda não possuía referência no sistema de símbolos e valores dominante, formando-se de início quase sempre como um distúrbio e uma tensão que só depois poderá ser assimilada plenamente, comparando e inter-relacionando o articulado e o vivido. De acordo com Cevasco,

a estrutura de sentimento é então uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação. (...) As artes e a literatura, além de formalizarem novas estruturas de sentimento, também tem parte ativa nesses processos de incorporação (*idem*, p. 157-158).

O processo de hegemonia resulta, assim, de um movimento ativo que engloba classes em conflito e inúmeros reordenamentos de significado com relação à organização ideológica total, posto que esse conjunto de ideias que formam as ideologias orgânicas precisa se readaptar a realidade material de sua época. Além disso, outras formas de abordagem do mesmo problema podem conviver no mesmo período, mas, como afirmado anteriormente, sem colocar em causa os pilares mais importantes do determinado modo de organização social. É isso que explica um modelo diferente de nacionalismo que coexistiu com aquele mais belicista, em estabelecimentos especificamente operários, onde o melodrama acabou se firmando como principal forma artística. O melodrama se apoiava igualmente numa polarização simplificada entre o “bem” e o “mal”, a “Grã-Bretanha” e o “resto do mundo”. No entanto, a pretensa superioridade britânica advinha, aqui, de algo mais palpável, como as boas qualidades dos homens que formavam o exército imperial, e não de algo abstrato como a

“Albion”¹⁰; a hostilidade não era direcionada a nenhuma nação específica, mas ao “mal” em geral. O modelo inglês de melodrama, que ganhou força a partir das guerras napoleônicas, se originou das tradições francesa e alemã ainda de fins do século XVIII, conhecidas pelo seu idealismo ativo e seu ardor revolucionário, seu espírito libertário e sua ênfase na luta pelos direitos dos indivíduos, contra qualquer tipo de tirania, no espírito das revoluções liberais europeias. Entretanto, segundo Mackenzie, o melodrama inglês era uma

tradição fortemente não intelectual, onde caracterizações, sutis variações emocionais ou problemas filosóficos não tinham lugar. Enredo simples, sensações físicas e estereótipos eram tudo. O melodrama nitidamente reflete o conservadorismo do teatro inglês do período (...) [pois] copiara dos modelos francês e alemão os elementos mais espetaculares, e omitira o radicalismo apaixonado (MACKENZIE, 1984, p. 44).

Se lembrarmos que, em boa parte do século XIX, a Inglaterra lutou para se proteger das revoluções que grassaram o continente europeu, inclusive encampando o movimento anti-jacobino e anti-napoleônico, e tendo papel ativo na formação da Santa Aliança, por exemplo, entende-se o porquê dessa mudança do gênero ocorrida em solo britânico, tendo-se em conta a conexão do nascente melodrama com o clima político da época.

Nos princípios do século XIX, quando o melodrama ainda se vinculava a estabelecimentos especificamente operários, as grandes modificações por que passava a sociedade inglesa, como a oposição crescente entre as classes média, alta e os operários, e o agravamento da questão social, eram temas recorrentes nos espetáculos, ainda que essa crítica muitas vezes partisse mais do ponto de vista moral do que propriamente político, ao contrário do que acontecia no continente europeu.

A partir da segunda metade do século XIX, quando a classe média começa a frequentar estes estabelecimentos com mais regularidade, – devido às modificações já apontadas anteriormente –, e com o avanço da expansão imperialista, as temáticas e os tópicos mais recorrentes nos melodramas sofrem uma alteração. A essa altura, a temática das oposições entre as classes cederia lugar à união entre elas diante de uma ameaça maior: “o rajá corrupto, o grotesco fidalgo chinês ou japonês, os negros bárbaros” (*idem*, pág. 45). Para Mackenzie, “a estereotipação moral do melodrama recebeu uma poderosa coloração racial” (*ibidem*). Aqui, a relação entre ideologia, política, economia e arte se torna flagrante: o

¹⁰ Albion é como era chamada, no período celta, a parte norte da ilha hoje chamada de Grã-Bretanha.

império invadiu o melodrama de maneira fulminante, se tornando dominante como tema. Melodrama e nacionalismo imperial se tornam sinônimos, com o primeiro se tornando a forma de entretenimento mais identificada com o segundo. Prova disso é que o declínio de ambos, ao fim da primeira metade do século XX, ocorre simultaneamente, em grande parte devido à concorrência com outros tipos de lazer, como o cinema, a televisão, o rádio, os jogos de futebol, entre outros, mas também devido à perda de centralidade do nacionalismo imperial no período do fim do Império Britânico.

É possível apontar, portanto, algumas sutis diferenças de abordagem da questão imperial no *music hall* e no melodrama. No melodrama, parecia haver certo respeito pelos outros povos, tomando-os como injustiçados, visão essa em grande parte resultante da definição da missão inglesa como sendo a libertação desses povos de qualquer tipo de opressão bárbara que seu atraso poderia significar. Injúrias ou humilhações aos dominados eram malvistas, sendo desaconselhadas como desvios de caráter do “verdadeiro homem inglês”. No *music hall*, essa mesma “libertação” era exaltada, mas, nos estabelecimentos de classe mista especialmente, era contrabalanceada pela ênfase em supostas dívidas e obrigações que os povos “libertados” possuíam com a Coroa inglesa a partir de então. Atuações enérgicas, grandes guerras coloniais, figuras conhecidas da marinha e do exército eram continuamente exaltadas também, em espetáculos que alcançaram grande sucesso de público. Importante notar, além disso, o papel indireto da censura nesse contexto: temas como a Questão Irlandesa, a reforma legislativa, o cartismo, a família real e controvérsias religiosas e parlamentares em geral, eram todos vetados pelo Lord Chamberlain¹¹. Isso também ajudou indiretamente no impulso à proliferação dos temas imperiais, permitidos pelos censores da época.

Como já foi dito anteriormente, com o avançar do século XIX, principalmente após a crise com a Rússia e a Conferência de Berlim, um tom mais agressivo passou a aparecer em grande parte dos melodramas também. A defesa e a exaltação da “passividade” britânica deram lugar a um impulso agressivo que demandava que a nação se antecipasse aos ataques que poderia sofrer, adotando uma política externa mais ativa e belicosa. E cada vez

¹¹ Cargo governamental encarregado, dentre outras coisas, da censura e do fornecimento de licenças e alvarás para instituições de lazer em Londres.

mais um nacionalismo xenófobo e chauvinista ganhava fôlego nesse contexto, reafirmando a certeza da superioridade britânica perante as outras nações do mundo.

A partir disso, uma enxurrada de canções passou a exaltar feitos individuais de grandes comandantes, generais e almirantes, pondo em relevo o papel de cada marinheiro e soldado na expansão do poder imperial. A coesão classista tão almejada pelas classes dominantes perpassava a noção de que todos estariam unidos no front, inspirados pelo bem maior: a manutenção e expansão do poderio imperial britânico. Os membros das Forças Armadas passaram a ser vistos como os operários do império, cumprindo seu papel e contribuindo igualmente para o complexo imperial. Nos versos de uma canção do famoso escritor e entusiasta da causa imperial, Rudyard Kipling: “o filho do cozinheiro – o filho do duque – o filho de um poderoso Conde – / o filho de um proprietário de pub de Lambeth – todos são iguais hoje! / Cada um deles cumprindo seu dever para a nação” (KIPLING, 1899 *apud* SUMMERFIELD, 1986, p. 37).

Aos poucos, os personagens dos espetáculos foram se tornando mais individualizados, numa busca dos compositores de se aproximar ainda mais do público. Os impactos das guerras na vida particular dos homens – o abandono da família ou de uma futura esposa, a distância da terra natal e o contato com indivíduos de outras colônias – eram alguns dos temas apresentados, principalmente no período da Primeira Guerra Mundial – inclusive com forte teor machista, exaltando a virilidade dos oficiais do Exército e da Marinha ou a atração sexual exercida por eles sobre as mulheres inglesas. Estas só apareciam nas canções como a mãe que chora pelo filho ou a esposa que espera o retorno do marido. A exaltação da guerra como o auge da masculinidade, obrigação moral dos cidadãos e um dever de todos os homens nascidos em solo inglês era o mote desses espetáculos. Sua ajuda à propagação da causa imperial – ainda que este não fosse um objetivo declarado conscientemente pelos compositores – é inegável.

Contudo, é importante que se note que essa não era a única abordagem da questão da guerra nos entretenimentos populares. Uma veia mais irônica e crítica também se valia desses grandes problemas que afetavam a classe operária para caçar da situação e reagir ao alistamento obrigatório, uma das questões que mais incomodavam essa parcela da população. Numa canção resposta a *By Jingo*, intitulada *I Ain't a Briton True*, e que trazia interessantes

críticas a todo um complexo de instituições que eram percebidas como interessadas na guerra, pode-se perceber essa veia explicitamente:

Os jornais falam do ódio russo / dos seus sinais de ambição / é claro que eles querem uma guerra porque / isso faz os jornais venderem mais. / Deixe que todos os políticos / que desejam ajudar os Turcos / que eles mesmos coloquem os uniformes / e vão e façam o trabalho. / Eu não quero lutar / eu serei destroçado se for, / eu mudarei meus trajes, venderei meus equipamentos de guerra, / eu arrebentarei meu rifle também, / Eu não gosto da guerra, eu não sou um britânico de verdade / e eu deixarei que os Russos conquistem Constantinopla (PETTITT, 1878 *apud* SUMMERFIELD, *op. cit.*, p. 39).

Políticos, barões da mídia: uma ampla gama de indivíduos é ironizada nessa canção. O tom mais ameno e a veia cômica servem de contrapartida à belicosidade de *By Jingo*. No entanto, é importante que se note que não há uma crítica ao imperialismo em si, e sim apenas certa oposição ao militarismo impulsionado por políticos e donos de jornais, que acabavam jogando o fardo da guerra nos ombros da classe operária, que em certos momentos não se via representada nas manchetes belicistas dos principais jornais da época. Curiosamente, em dadas ocasiões, ambas as canções – *By Jingo* e *I Ain't a Briton True* – foram apresentadas na mesma noite no mesmo local, estratégia usada por alguns donos de estabelecimentos de base social mista para contrabalancear o estado de espírito e agradar a todos os gostos. As diferenças de abordagem entre as duas quanto à questão da guerra não poderiam ser mais explícitas.

Em *Conscientious Objector's Lament*, de Alfred Lester, feita durante a Guerra do Sudão (1882-1898), outro tipo de abordagem também muito comum na época, pode ser encontrado: uma veia mais irônica, misturada a uma dose de comédia e até covardia por parte do eu-lírico: “Chame os rapazes da Velha Brigada / que fizeram a Inglaterra livre. / Chame a minha mãe, a minha irmã e meu irmão / mas pelo amor de Deus não me mandem para lá.” (LESTER, 1880 *apud* SUMMERFIELD, *op. cit.*, p. 40). No mesmo contexto, e seguindo a mesma linha, surge *When the Bugle Calls*, de Wilkie Bard: “Quando a corneta soar, nós devemos marchar para a guerra / e não há um homem que vá temer isso. / Não me importo o quão cedo a corneta soar / contanto que eu não a ouça” (BARD, 1896 *apud* SUMMERFIELD, *idem*).

Para Summerfield,

o fio condutor dessas canções era o fato de que o poder da Inglaterra era justificado e a guerra era correta, mas ainda assim havia humor no compreensível desejo de evitá-la. Muitas das canções mais populares entre as tropas em bases tanto no Império como em Flandres durante a Primeira Guerra Mundial, celebraram e consolaram soldados e marinheiros simples de uma maneira não muito diferente, tratando o patriotismo mais com humor do que com os sentimentos mais sérios característicos das canções jingoístas (SUMMERFIELD, *idem*).

CONCLUSÃO

Ao apresentar exemplos de como a ideologia imperial penetrou os entretenimentos populares e a arte inglesa do século XIX tentei mostrar que, longe de permanecer imutável no tempo, o nacionalismo imperial sofreu diversas mudanças e foi abordado de maneiras das mais variadas ao longo dos séculos XIX e XX, se refletindo na arte do período de diversas maneiras. A principal dessas mudanças teria sido o abandono da

mensagem de que o objetivo do poderio britânico era a liberdade. Ao invés disso, o virtuoso homem a serviço britânico era, ou um *jingo* carregando nos ombros as responsabilidades do Império, como nas esquetes dos anos 1880 e 1890, ou um herói bem humorado das canções patrióticas cômicas dos anos 1900 e da Primeira Guerra Mundial. *Não havia anti-imperialismo. Críticas eram emudecidas; paródias eram autodepreciativas (idem, p. 42, grifo meu).*

Visivelmente, apesar das mudanças de abordagem, a questão da necessidade da guerra em si não era questionada. Fosse pela veia mais séria, fosse pela veia humorística, a realidade da guerra imperial tornara-se um fato aparentemente inquestionável. Outra realidade não era levada em consideração. O corte classista dessas diferentes abordagens também salta aos olhos: na maioria das vezes, as atitudes mais agressivas partiam de espetáculos voltados para públicos de classe média e alta, justamente naqueles estabelecimentos de base social mista que conseguiram sobreviver à virada do século XIX. O império e o patriotismo como produtos para o entretenimento popular, portanto, persistiram, através de diversas alterações em sua abordagem, por mais tempo do que as formas artísticas que os engendraram primeiramente. Se o melodrama caíra em declínio em princípios do século XX (o mesmo acontecendo em menor medida com o *music hall*), os teatros do *West End* herdaram certos núcleos ideológicos, mantendo o império como produto para consumo cultural até a metade do século XX, quando começaria o desmoronamento do império.

Certamente, o nacionalismo inglês – como todos os outros – não pode ser visto como algo monolítico, estanque e inalterado ao longo dos séculos XIX e XX: são perceptíveis períodos de maior intensidade e agressividade – como durante a Guerra Bôer ou a Primeira Guerra Mundial – e períodos de maior calma e certo apassivamento. Isso fica evidente

quando é feita uma análise de longo prazo com relação às manifestações da cultura popular de determinados períodos. É visível a maior incidência de temas e personagens bélicos nos espetáculos do início do século XX, por exemplo. Ao mesmo tempo, na mesma época, se popularizam as abordagens mais bem humoradas e satíricas da situação da classe operária na guerra.

A ideologia imperial se mostrava assim presente nas artes do século XIX, se manifestando de diversas maneiras. O império enquanto tema cultural perdurou na Inglaterra no avançar do século XX, demonstrando a força dessa ideologia na sociedade inglesa, mesmo no período de dissolução do império britânico. A circulação e a permanência dessa ideologia na sociedade foi em parte garantida, ainda que não intencionalmente, pelo recurso ao império enquanto tema pelos artistas de *music hall*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo**. Rio de Janeiro: Forense, 2011b.

_____. **A Era dos Impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

HUNT, G. W. **Macdermott's War Song**. Londres: 1875.

KIPLING, Rudyard. **The Absent Minded Beggar**. Londres: 1899.

LENINE, V. I., **Imperialismo, Fase Superior do Capitalismo**. In: Obras Escolhidas: Tomo 1. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1979.

LESTER, Alfred. **Conscientious Objector's Lament**. Londres: 1880.

MACKENZIE, John M., **Propaganda and Empire: the Manipulation of British Public Opinion (1880-1960)**, Manchester: Manchester University Press, 1984.

MESZÁROS, István. **O Poder da Ideologia**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PETTITT, Henry. **I ain't a Briton True**. Londres: 1878

PRICE, Richard. **An Imperial War and the British Working Class: Working-class Attitudes and Reactions to the Boer War 1899-1902**. Londres: 1972.

SENELICK, Laurence. **Politics as entertainment: Victorian music hall songs**. Londres: Routledge, 1975

SUMMERFIELD, Penny. **Patriotism and Empire: Music Hall Entertainment, 1870-1914**. In: MACKENZIE, John M. (org.) **Imperialism and Popular Culture**. Manchester: Manchester University Press, 1986, págs:

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Artigo recebido em março de 2015. Aprovado em julho de 2015.