

## A CONDIÇÃO DA CLASSE TRABALHADORA NO TEATRO DE JOE ORTON

### *THE WORKING-CLASS CONDITION IN THE THEATRE OF JOE ORTON*

Jonathan Renan da Silva Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar a peça curta *The Good and Faithful Servant*, de 1967 do dramaturgo britânico Joe Orton. Partindo do estudo dos temas e da forma utilizada, almeja-se ressaltar a atualidade da obra, que dialoga com as condições de trabalho dos trabalhadores, em especial na Grã-Bretanha do pós-Guerra. Propõe-se enfatizar a ligação entre teatro e sociedade, abordando aspectos políticos coletivos, especialmente a exploração dos trabalhadores no sistema capitalista de produção.

Palavras-chave: teatro britânico; Joe Orton; mundo do trabalho.

**ABSTRACT:** This article aims to analyse the short play *The Good and Faithful Servant*, from 1967, by the British dramatist Joe Orton. Departing from studying the themes and form used, it intends to highlight the currentness of this play, which converses with the workers' conditions, especially in post-war Britain. It aims at emphasizing the connection between theatre and society, covering collective political aspects, especially the exploitation of the workers in the capitalist system of production.

Keywords: British theatre; Joe Orton; world of labour.

### 1. INTRODUÇÃO

Dentre os mais expressivos dramaturgos do teatro britânico moderno, a figura de Joe Orton (1933-1967) sempre foi controversa, seja pelas polêmicas geradas por suas peças, seja por sua vida particular trazida com frequência à tona. Chamado por Arthur Marwick de “escritor de farsas negras surpreendentemente originais” (MARWICK, 1991, p. 118)<sup>2</sup>, sua morte prematura causou grande furor e atrai

---

<sup>1</sup> Doutorando, USP.

<sup>2</sup> Todas as citações de obras não publicadas em português são de nossa tradução.

curiosidade até os dias atuais por conta da crueldade do crime cometido por Kenneth Halliwell, seu parceiro de trabalho e namorado.

Orton insere-se num contexto de grande renovação teatral, notadamente após a virada que representou a montagem da peça de John Osborne *Look Back in Anger* (traduzida no Brasil como *Geração em Revolta*) no *Royal Court Theatre* de Londres em 1956. Toda a geração subsequente ficou notabilizada como os *Angry Young Men*, os “jovens irados”, referindo-se à juventude revoltada que protagonizava a obra de Osborne e as demais peças da forma teatral denominada *Kitchen-sink drama* (“drama de pia de cozinha”, em tradução livre), isto é, um realismo que se contrapunha ao drama tradicional da sala de visitas burguesa, passando a colocar em cena também as classes mais baixas e seus problemas.

De acordo com John Russel Taylor (1962), uma das características dessa nova geração era o fato de seus dramaturgos pertencerem às camadas mais populares, o que ajuda a explicar seu interesse por retratar as problemáticas das classes trabalhadoras. Joe Orton, por exemplo, não finalizou os estudos na RADA (*Royal Academy of Dramatic Arts*) e tinha problemas de ortografia, contrapondo-se aos cultos escritores do passado. Dentre os expoentes dessa nova fase, destacam-se Arnold Wesker, Edward Bond, Harold Pinter, John Arden, Peter Barnes, entre outros.

Esse cenário de mudança social e teatral é resumido por John Russell Brown:

Não é acidente que Jimmy Porter seja primeiramente visto lendo os jornais de domingo e que fale de T. S. Eliot, Vaughan Williams, Estados Unidos, *Ulysses*, Emily Brontë, André Gide, Dante e um conjunto de ídolos culturais da moda, novas distinções sociais e questões políticas potentes. A realidade da vida tinha avançado para além dos clichês teatrais e Osborne estava levantando temas que poderiam alcançar consciência no presente. Politicamente, intelectualmente e socialmente, era um mundo em mudança. (BROWN, 1982, p. 04-05)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> No original: “It is no accident that Jimmy Porter is first seen reading the Sunday papers and that he talks about T. S. Eliot, Vaughan Williams, America, *Ulysses*, Emily Brontë, André Gide, Dante and a host of fashionable cultural idols, new social distinctions and potent political issues. The reality of living had moved ahead of theatrical clichés, and Osborne was raising topics that could achieve

Em meio a esse cenário, já nos anos 1960, Orton escreveu, em sua breve carreira, peças de destaque, como *Loot* (1964), que recebeu o prêmio *Evening Standard Award*, montada também no *Royal Court* em 1967; *Entertaining Mr. Sloane* (1964), traduzida para o português por Gert Meyer como *O Versátil Mr. Sloane*; e *What the Butler Saw* (1969), montada postumamente. No Brasil, sua peça *Loot* foi traduzida pela importante crítica teatral e estudiosa Barbara Heliodora e montada em 1967 sob o título *O Olho Azul da Falecida*, no auge da Ditadura Militar, recebendo parecer e cortes por parte da censura. Mais recentemente, a peça foi montada pela Cia. Limite 151. Na coletânea de peças completas de Orton, *The Good and Faithful Servant*, escrita em 1964 e exibida pela primeira vez na televisão em 1967, é a peça mais curta do dramaturgo.

A obra de Joe Orton atraiu grande atenção e muito rapidamente o autor alcançou sucesso dentro e fora da Inglaterra, tendo as peças *Loot* e *Entertaining Mr. Sloane* montadas em Nova Iorque ainda durante a vida do dramaturgo. No Brasil, houve relativo interesse por suas peças, provavelmente em decorrência do ponto de contato que a montagem de peças de Harold Pinter proporcionou a outros autores da geração britânica pós-1956.

Diante do exposto, este artigo tem por objetivo analisar *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), peça pouquíssimo estudada ou mencionada por teóricos e críticos, tendo por norte seus elementos formais e temáticos. Inicialmente, serão abordadas algumas peças britânicas que tematizam o mundo do trabalho e, ao final, pretende-se ressaltar a atualidade da peça de Orton, com o intuito de apontar desdobramentos e reflexões que a conectam com a situação vivida pela classe trabalhadora.

---

present awareness. Politically, intellectually and socially it was a changing world.” (BROWN, 1982, p. 04-05).

## 2. O MUNDO DO TRABALHO INVADE A SALA DE VISITAS BRITÂNICA

No contexto britânico, a representação da exploração da classe trabalhadora não é um fenômeno recente. As condições precárias de trabalho — cuja descrição e documentação consta de forma abrangente nos escritos de Marx e Engels, notadamente *O Capital* (1867) e *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1845) — aparecem no momento pós-Guerra, por exemplo, na conhecida peça de J. B. Priestley *Está aí fora o inspetor*, de 1945, montada nesse mesmo ano pela primeira vez em Moscou. Nessa peça, o suicídio de uma jovem da classe trabalhadora vem à tona quando um inspetor passa a investigar a conexão de uma família de industriais com a jovem e seus percalços em se manter empregada e sobreviver sob as condições de trabalho do início do século XX. Postando-se ao lado do inspetor e do filho Eric, o ponto de vista da obra tece uma crítica à exploração dos capitalistas sobre os trabalhadores, considerando que a primeira demissão da moça advém de sua conscientização e envolvimento na demanda por um aumento de salário através de uma greve.

Em linhas gerais, a obra *Look Back in Anger* (1956), de John Osborne, coloca em cena um jovem da classe trabalhadora e sua revolta diante da situação precária em que vive. A peça causou um furor na época precisamente por trazer ao palco do *Royal Court* a situação das classes baixas, retratando não apenas sua vida apequenada, mas, sobretudo, a linguagem dessa classe, constituindo uma afronta aos frequentadores burgueses do teatro, acostumados a se verem nas histórias ali representadas.

Peças como *Serjeant Musgrave's Dance*, escrita por John Arden em 1959, trazem também uma temática essencial à vida da classe trabalhadora: a greve. Esse tema já aparece vagamente na peça de Priestley; entretanto, para esse autor, a greve é um acontecimento passado que, ao modo ibseniano, vem à fala para ser discutido e revelar

algo sobre as personagens no presente, desdobrando as consequências de eventos que se passaram num tempo anterior à ação — no caso, a contribuição da classe burguesa para a morte de uma trabalhadora.

Em *Arden*, porém, a greve está acontecendo durante o entrecho e as demandas dos trabalhadores, paralelas à ação principal, chocam-se com os propósitos do sargento Musgrave e seus subordinados, que vão a uma cidade do interior da Grã-Bretanha para desmascarar as atrocidades das guerras coloniais. A peça, considerada sua obra de maior sucesso, emprega expedientes épicos à luz do uso feito pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht anteriormente. No enredo, os trabalhadores aprendem pela via negativa que a união com as autoridades (uma aliança de classes), aqui o prefeito — dono da mina em que trabalham e, portanto, seu inimigo político —, o pastor e o policial, não beneficia sua luta, pelo contrário: desmobiliza os grevistas. Contudo, conforme relatado por uma das personagens, a taverneira Sra. Hitchcock, esses mesmos trabalhadores, que sofrem com a fome, poderão futuramente perceber o erro cometido de terem traído a sua classe no enfrentamento ao contraditório Musgrave e seu messianismo.

Tema de certa recorrência no teatro britânico em geral e com mais destaque no momento de renovação de formas e temas pós-1956, a situação da classe trabalhadora aparece em várias obras do período, de Arnold Wesker a Edward Bond. Os exemplos citados são apenas ilustrativos de como o interesse pelas condições dos trabalhadores emergem como assunto em Priestley, por exemplo, para, em Osborne, trazer os trabalhadores à cena e, finalmente, em *Arden*, romper com o drama tradicional na utilização de expedientes épicos ao levar ao palco uma situação de greve.

Não se pode, porém, dizer que o tema e seus desdobramentos na forma dramática tenham sido foco de Joe Orton. Ainda que se possa afirmar que suas personagens em geral pertencem aos estratos econômicos mais baixos da sociedade, a figura do trabalhador e suas condições de trabalho passam ao largo das peças de

Orton. Entretanto, de maneira cômica, mas com crítica ácida à exploração perpetrada sobre os trabalhadores, esse tema também “invade” a obra do dramaturgo com a peça *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), foco de nossa análise após esse breve preâmbulo.

### 3. A EXPLORAÇÃO DO TRABALHADOR NO PÓS-GUERRA: *THE GOOD AND FAITHFUL SERVANT* (1998, [1967])

Em peças como *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), Orton se debruça sobre o modo como o indivíduo se encontra à mercê do sistema capitalista em sua faceta do moderno mundo empresarial. Percebendo a produção pós-1956, estava no horizonte dos *Angry Young Men* retratar uma revolta decorrente, entre outros fatores, da exclusão das classes mais baixas da chamada sociedade afluyente, a qual trouxe acesso às classes média e alta o que havia de mais avançado no mundo capitalista. A Ilha, recuperada da guerra, desfrutava de um período de crescimento econômico, no qual o britânico médio viajava mais e tinha acesso a eletrodomésticos e automóveis, situação bastante diversa da carestia dos tempos da guerra. Porém, os jovens das classes inferiores pouco participavam desse novo panorama, sendo exemplos Jimmy Porter, de *Look Back in Anger*, os adolescentes da emblemática peça de Edward Bond, *Saved* (1965), ou o próprio Joe Orton, um jovem proletário de Leicester de aspirações literárias e teatrais.

Ao contrário das demais obras de Orton, *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]) atraiu pouca atenção por parte da crítica. Em uma busca em bases de dados, inclusive em indexadores abrangentes, como o *Google Acadêmico*, é possível encontrar poucos estudos que citem a peça. Em artigo de 2011/2012, a pesquisadora israelense Yael Zarhy-Levo, ancorando-se nas análises de Maurice Charney (2008/2009) sobre a peça — um artigo e um capítulo —, defende a tese de que a crítica, ao alçar um autor

ao cânone, atribui-lhe um estilo particular e aquilo que se afasta dessa espécie de padrão é posto de lado. Em seus exemplos, elenca os casos de Harold Pinter e Tom Stoppard. O primeiro é representativo, pois envolve, assim como Orton, a criação de um termo que define um estilo próprio: *Pinteresque* — esse, inclusive, dicionarizado. Em se tratando de Orton, *Ortonesque* corresponderia em geral ao farsesco, marcado por humor negro e apelo às referências grotescas e sexuais.

Seguindo a leitura da estudiosa:

Em concordância com a visão de Charney, parece provável, especialmente considerando que não há críticas disponíveis sobre a exibição da peça, que a obra não atraiu nenhuma atenção dos críticos. Por conta da falta de interesse na peça, possivelmente advinda da percepção de que era incompatível com o recente constructo de Orton, e considerando que a carreira de Orton foi finalizada logo depois, o destino de *The Good and Faithful Servant* foi aparentemente selado como de uma peça esquecida. (ZARHY-LEVO, 2011/2012, p. 93-94)<sup>4</sup>.

Investigar esse desconhecimento da peça, presumivelmente em decorrência, entre outros fatores, de destoar do estilo de Orton, é também nosso objetivo neste artigo. Em *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), George Buchanan é um trabalhador que dedicou 50 anos de sua vida à empresa; a peça se inicia com sua ida aos recursos humanos para a assinatura dos papéis de sua aposentadoria. No caminho, encontra-se com a senhora da limpeza, Edith, que ele descobre ser uma antiga namorada com quem teve um filho. Pondo em xeque a tese de que a peça foge do constructo de Orton, temos desde o início as coincidências típicas de sua dramaturgia, bem como as tiradas cômicas de humor negro que o notabilizaram: “EDITH. Eu era

---

<sup>4</sup> No original: “In line with Charney’s view, it seems probable, especially given that there are no available reviews of the play’s broadcast, that the work failed at the time to attract any critical attention. Because of the critics’ lack of interest in the play, possibly derived from their perception that it was incompatible with Orton’s recently emerged construct, and since the playwright’s career was cut short soon thereafter, the fate of *The Good and Faithful Servant* was seemingly sealed as an overlooked play.” (ZARHY-LEVO, 2011/2012, p. 93-94).

atraente até os trinta. BUCHANAN. Durou tanto assim? EDITH. Daí eu tive minha primeira doença.” (ORTON, 1998, p. 154)<sup>5</sup>.

Seu encontro com a Sra. Vealfoy, responsável pelos recursos humanos, também dá o tom do tipo de relação que a empresa tem com seus empregados. Por um lado, há um tratamento frio e vazio: “Nós não temos absolutamente nenhuma responsabilidade sobre seus outros membros. Se eles se deteriorarem, de nenhum modo a empresa pode ser responsabilizada” (ORTON, 1998, p. 157)<sup>6</sup> — em referência ao braço perdido de George, provavelmente num acidente de trabalho. Por outro lado, diante da menção da descoberta de um neto, o domínio e o controle da empresa sobre o trabalhador vêm à tona: “BUCHANAN. É um assunto pessoal. Minha vida privada está envolvida. SRA. VEALFOY. Se sua vida privada estiver envolvida, nós seremos os primeiros a lhe informar sobre o fato” (ORTON, 1998, p. 159)<sup>7</sup>. Considerando a forma dramática escolhida, uma peça curta, Orton vai direto ao ponto e põe em funcionamento, cena após cena, uma crítica mordaz ao capitalismo traduzido no corporativismo moderno, articulando seu humor ácido, que beira o grotesco em certos momentos.

Após a assinatura dos papéis, a Sra. Vealfoy apresenta aos demais funcionários o recém-aposentado numa pequena cerimônia:

SRA VEALFOY. [...] Ele está ansioso, eu sei, por uma aposentadoria ativa. E é com a aposentadoria em mente que o pessoal de seu departamento, George, tem o prazer de lhe presentear com esta maravilhosa torradeira, que eu acredito ser o que você queria [...]. E, como presente de despedida da empresa, eu tenho a grande satisfação de lhe dar este relógio elétrico [...]. Quando você olhar para ele, se lembrará de nós, tenho certeza. (ORTON, 1998, p. 159-160)<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> No original: “EDITH. I remained desirable until I was thirty. BUCHANAN. You lasted so long? EDITH. Then I had my first illness.” (ORTON, 1998, p. 154).

<sup>6</sup> No original: “We are in no way responsible for your other limbs. If they deteriorate in any way the firm cannot be held responsible.” (ORTON, 1998, p. 157).

<sup>7</sup> No original: “BUCHANAN. It’s a personal matter. My private life is involved. MRS VEALFOY. Should your private life be involved, we shall be the first to inform you of the fact.” (ORTON, 1998, p. 159).

<sup>8</sup> No original: “MRS VEALFOY. [...] He is looking forward, I know, to an active retirement. And it is with retirement in mind that the men of your department, George, have pleasure in presenting you with this very lovely electric toaster. Which I believed, is what you wanted. [...] And, as a parting

A conhecida ironia de Orton é utilizada para levar ao extremo do absurdo e do cômico algo que certamente poderia ter acontecido na realidade: o relógio que faria com que Buchanan se lembrasse dos colegas de trabalho é exatamente aquele que, sob o capitalismo moderno após a Revolução Industrial, rege religiosamente a vida dos indivíduos no trabalho, sua produtividade e seus esparsos momentos de descanso e lazer.

Após seu pequeno discurso, a Sra. Vealfoy deseja encerrar prontamente a cerimônia. As rubricas de Orton demonstram por si só a crueldade com que o mundo empresarial moderno, travestido de gentilezas, trata aqueles que o movem:

[SRA VEALFOY *olha para o relógio. É meio dia e meia.*]

Bem, eu tenho que terminar agora porque imagino que as senhoras da cantina estão impacientes para começar a servir o almoço. Então, uma vez mais, obrigada. Deus abençoe. E — obrigada — muito obrigada.

[...]. [A AUDIÊNCIA *empurra* BUCHANAN e SRA VEALFOY. BUCHANAN e SRA VEALFOY *estão sozinhos ao lado da mesa.*]

SRA VEALFOY. Certifique-se de que entregará seu uniforme. Depois do almoço, você está livre. Não temos mais necessidade de você.

[*Ela sorri e sai. BUCHANAN está sozinho. Ele pega os pacotes, se junta à fila do almoço. Ninguém fala com ele, ou percebe sua presença. A fila anda*] (ORTON, 1998, p. 160-161, grifos no original)<sup>9</sup>.

Orton não perde a oportunidade de demonstrar a sofisticação dessa crueldade. Desde a pequena expressão da Sra. Vealfoy (“Deus abençoe”) e seu sorriso logo após descartá-lo até a imagem da fila que “anda” e do relógio regulador de todos os

---

present from the firm, I have great delight in giving you this electric clock. [...] When you look at it, you'll think of us, I'm sure.” (ORTON, 1998, p. 159-160).

<sup>9</sup> No original: “[MRS VEALFOY looks at the clock. It is twelve-thirty]. Well, I had better come to an end now, as I think the canteen ladies are impatient to begin serving dinner. So once again, thank you. God bless. And — thank you — thank you. (...) [The AUDIENCE *push past* BUCHANAN and MRS VEALFOY. BUCHANAN and MRS VEALFOY *are alone beside the table.*] MRS VEALFOY. Make sure you hand in your uniform. After lunch you're free. We've no further need of you. [*She smiles, and goes out. BUCHANAN is alone. He picks up the parcels, joins the lunch queue. No one speaks to him, or is aware of his presence. The queue moves forward.*]” (ORTON, 1998, p. 160-161).

movimentos dos funcionários, os símbolos da ordenação e regramento do mundo do trabalho, no momento pós-Guerra, se apresentam com uma configuração “amigável”, “cordial”. Repousa aqui a diferença entre o que evidencia Orton e aquilo que os relatos de Engels retratam em se tratando do século XIX: a vileza do modo de produção capitalista adquire agora uma face de pretensa “preocupação” com o trabalhador e com seu bem-estar, pois evidentemente isso é condição para que se retire dele o máximo de produtividade.

Diante da descoberta de um neto, Raymond, Buchanan deseja que o garoto deixe sua vida de diversões com o skate e “se endireite”, o que na prática significa seguir os passos do avô. A alienação de George, que foi levado a acreditar que apenas o trabalho evidencia o valor de uma pessoa, transparece em pequenos diálogos com Edith, que proporcionam momentos de humor bastante particulares da dramaturgia de Orton: “BUCHANAN. Não trabalha!? [*Ele encara, boquiaberto.*] O que você faz então? RAY. Eu curto. BUCHANAN. Isso é uma coisa terrível de se fazer.” (ORTON, 1998, p. 167)<sup>10</sup>.

Buchanan, com a ajuda da Sra. Vealfoy, garantirá que o garoto volte a “andar na linha” — “BUCHANAN. (...) Minha antiga firma ficaria feliz em te empregar por um pequeno salário” (ORTON, 1998, p. 172)<sup>11</sup> —, especialmente agora que sua namorada Deborah está grávida. Sem que recorra ao expediente de suspense, o dramaturgo deixa claro desde o princípio que Ray não poderá seguir por outro caminho que não o do avô. Isso não impede, porém, que Orton coloque em funcionamento um humor negro que mostra o futuro sombrio que aguarda o jovem — tornar-se, a exemplo do avô, acometido por um quadro de invalidez e depressão: “BUCHANAN. Estou tentando te mostrar uma vida diferente da que você está levando atualmente. Uma vida útil e construtiva como a que eu vivi e — [*Ele começa a tossir.* EDITH *bate nas suas costas.*]

---

<sup>10</sup> No original: “BUCHANAN. Not work!? [*He stares, open-mouthed.*] What do you do then? RAY. I enjoy myself. BUCHANAN. That’s a terrible thing to do.” (ORTON, 1998, p. 167).

<sup>11</sup> No original: “BUCHANAN (...) My old firm would be delighted to employ you for a small remuneration.” (ORTON, 1998, p. 172).

Oh, Cristo! Meus pulmões vão estar no tapete daqui a pouco” (ORTON, 1998, p. 175)<sup>12</sup>. A discrepância entre o discurso de Buchanan e sua condição de saúde por um lado são fonte de humor e, por outro, uma crítica à alienação a que o trabalhador é submetido.

Orton dispõe de situações cômicas *ad absurdum* para enfatizar o quanto o trabalhador é tratado de modo descartável, com perversidade e descaso:

EDITH. É sua torradeira. Funciona de um jeito estranho.

E o relógio é tão inútil quanto. Diz a hora que quer.

[BUCHANAN *vai para a prateleira e pega o relógio.*]

BUCHANAN. Está indo pra trás! Alguma coisa está errada com as peças. [*Ele vira o relógio e o derruba.*] Oh!

EDITH. O que foi?

BUCHANAN. Me deu um choque. Subindo no meu braço. [...]

EDITH [*com um encolher de ombros*]. Eles parecem mais armas mortíferas do que presentes de um patrão agradecido. (ORTON, 1998, p. 177)<sup>13</sup>.

Enquanto no plano simbólico os presentes vindos da empresa mostram-se como mercadorias baratas que se voltam contra Buchanan, do ponto de vista real, da vida de George, a empresa também lhe relegou agravamentos físicos e psicológicos. Cada detalhe parece reforçar que a vida de Buchanan foi extremamente prejudicada, tanto dentro da empresa — que lhe fez perder um membro — quanto fora dela, em que até o relógio, aqui simbolizando sua própria vida, anda para trás.

Orton tece inúmeros desses paralelos na peça, que poderíamos até caracterizar como similares a *gestus* brechtianos — cenas, gestos ou falas de personagens que

<sup>12</sup> No original: “BUCHANAN. I’m trying to show you a different life from the one you’re leading at present. A useful and constructive life such as I’ve led and — [*He begins to cough.* EDITH *pats his back.* Oh, Christ! My lungs’ll be on the rug in a minute.” (ORTON, 1998, p. 175).

<sup>13</sup> No original: “EDITH. It’s your toaster. It carries on in a most eccentric fashion. And the clock is about as useful. Tells whatever time it fancies.

[BUCHANAN *goes to the shelf and picks up the clock.*]

BUCHANAN. It’s going backwards! Something’s wrong with the works. [*He turns the clock over and drops it.*] Oh!

EDITH. What is it?

BUCHANAN. Gave me a shock it did. Right up my arm. [...]

EDITH [*with a shrug*]. They seem more like murder weapons than gifts from a grateful employer.” (ORTON, 1998, p. 177).

contêm em si a representação de uma questão coletiva. Dentre eles, encontra-se a representação material de que, para o sistema, o valor do trabalhador se equipara verdadeiramente ao desses utensílios, isto é, quando estão velhos ou quebrados, devem ser descartados e trocados rapidamente por novos, exatamente a dinâmica observada alegoricamente na substituição de Buchanan por seu neto Raymond.

A ironia de Orton que permeia o texto apresenta-se desde a epígrafe da peça — elemento paratextual que o dramaturgo usa com frequência — “Muito bem, servo bom e fiel’ Mateus. 25:21” (ORTON, 1998, p. 151)<sup>14</sup>. Essa pequena frase retirada do texto bíblico, além de apresentar a origem do título da obra, concentra parte do que Orton propõe com essa pequena peça. Se por um lado remete à figura de Mateus, chamado por Jesus Cristo para deixar de ser um cobrador de impostos e segui-lo por toda a vida, aqui se refere a um empregado que também dedicou sua vida inteira a uma causa, a geração de lucro do mundo empresarial.

Na parábola que motiva o título, Jesus conta a história de um administrador que viajou ao estrangeiro, relegando aos seus servos “talentos” (valores em dinheiro), sobre os quais eles deveriam retornar ao patrão o que lucraram. Um por um eles devolvem o que conseguiram e são elogiados. O último deles, porém, devolve o talento sem lucrar nada, ao que o administrador o chama de inútil e manda que seja jogado nas trevas. A moral da parábola é sintetizada na ideia de que aquele que tem receberá ainda mais, mas o que não tem, mesmo o pouco que tem lhe será tirado. O leitor que conhece tal referência bíblica encontra nesse elemento extratextual uma pista de interpretação. A exemplo do que foi proposto por Erwin Piscator e Bertolt Brecht, no propósito de fazer o teatro “narrar”, o dramaturgo insere aqui um expediente que comenta a ação a ser lida/encenada e antecipa do que se trata a peça.

Revertendo a moral bíblica, Orton sinaliza que o destino de Buchanan é exatamente o do servo infiel, apesar de ter se comportado como o servo fiel da

---

<sup>14</sup> No original: “Well done, thou good and faithful servant’ Mateus. 25:21.” (ORTON, 1998, p. 151).

parábola, dedicando-se por 50 anos para multiplicar os “talentos” — leia-se lucros — do patrão, tendo no caminho inclusive perdido um membro provavelmente num acidente de trabalho e, apesar disso, desejando que o neto siga seus passos. Todavia, nada disso importa dentro da lógica capitalista; seu destino é, mesmo assim, implacável, terminando pouco valorizado, com um quadro depressivo e, no fim da peça, morto, apesar da idade de 65 anos. Nesse sentido, o próprio título da obra parece ser irônico, pois embora Buchanan aparente ser o servo bom e fiel, é tratado como o servo mau e infiel, jogado às trevas do abandono, reservado pelo modo de produção capitalista e a lógica empresarial moderna àqueles que não têm mais nada a oferecer, chamados, portanto, de “improdutivos” economicamente.

A acidez de Orton é candente e, ao longo da peça, vai desmascarando essa “religião” que os trabalhadores são levados a professar, defendendo e expressando gratidão incondicional aos seus empregadores. Tal caráter do capitalismo como religião foi explorado do ponto de vista teórico no século XX por Walter Benjamin em seu ensaio de 1921, *O capitalismo como religião*. Partindo do trabalho de outros pensadores, como Max Weber, que caracterizou a religião como nascedouro do capitalismo, Benjamin, postando-se da perspectiva dos explorados, aponta que o próprio capitalismo é uma religião, tendo por característica definidora seu próprio culto, de caráter permanente. Tal apontamento é congruente com o que se observa em Orton: as personagens, em especial Sra. Vealfoy e Buchanan, parecem estar encantadas por tal doutrina. O uso ritual que se observa no fim da peça vem para reforçar a alienação dos trabalhadores, afundando-os ainda mais no destino inexorável que é professar tal fé. Orton certamente não teve contato com esse texto de Benjamin, que passou a circular mais recentemente; ainda assim, coloca em funcionamento no plano artístico aquilo que o pensador circunscreve do ponto de vista teórico, isto é, o “capitalismo deve ser visto como uma religião” (BENJAMIN, 2013, p. 21), e no qual a culpa (em alemão *Schuld*, tanto culpa quanto dívida) cumpre também papel

importante, levando os indivíduos a um “estado de desespero universal”, tornados autômatos da sociedade industrial, a qual Benjamin tanto criticava em se tratando de sua ideologia do progresso.

Sabendo da situação a que os ex-funcionários estão expostos, a Sra. Vealfoy lança então uma espécie de grupo de apoio que pretende fazer com que os idosos aposentados socializem entre si. O anúncio ditado por ela novamente escancara a desumanidade a que esses trabalhadores estão sujeitos e a “benevolência” da empresa em os ajudar: “PESSOAS SOZINHAS. (...) A pessoa ou pessoas de qualquer sexo devem ser velhos, sozinhos e ex-funcionários da empresa. Nenhuma outra qualificação é exigida.” (ORTON, 1998, p. 177)<sup>15</sup>.

Se num primeiro momento seus colegas não o percebem no refeitório, ao trazer George para o grupo, mais uma vez ele é submetido à situação de desconhecimento por parte de seus antigos colegas: “SRA VEALFOY. (...). Alguém se lembra do George? [*Todos encaram BUCHANAN. Ninguém diz nada.*] Ninguém? Têm certeza? Ele tem um rosto bem característico. Certeza de que ninguém mesmo conhece nosso novo membro?” (ORTON, 1998, p. 183)<sup>16</sup>. Após um colega reportar que o conhece, a Sra. Vealfoy os deixa conversando e, depois de dispersar a multidão após a morte de uma das senhoras presentes, ela retorna para saber sobre o que os dois homens conversam. Primeiramente, chama a atenção do leitor mais atento o quanto a morte de uma das pessoas presentes é absolutamente banalizada ironicamente pela responsável pelos recursos humanos, designação essa que já sinaliza o estatuto que os humanos detêm no mundo empresarial.

No decorrer da conversa, até mesmo a atuação na guerra, tão cara para aqueles que a lutaram, é desprezada dentro do contexto da empresa. Ao saber que Buchanan

---

<sup>15</sup> No original: “LONELY PEOPLE. (...) The person or persons of either sex must be old, lonely and ex-members of the firm. No other qualifications are needed.” (ORTON, 1998, p. 177).

<sup>16</sup> No original: “MRS VEALFOY. (...) Does anybody remember George? [*Everybody stares at BUCHANAN. No one says anything.*] Nobody? Are we sure? He has a distinctive face. Are we quite sure we none of us are acquainted with our new member?” (ORTON, 1998, p. 183).

atuou durante a guerra como sentinela<sup>17</sup>, a Sra. Vealfoy insiste em que ele fale sobre isso, expressando-se de forma depreciativa sobre a experiência do velho senhor: “SRA VEALFOY. Quem solicitou que você fizesse isso? BUCHANAN. Por que — [*confuso*] nós todos fizemos isso. SRA VEALFOY. Que bom pra você! Você aproveitou? Ficava no telhado?” (ORTON, 1998, p. 187)<sup>18</sup>.

O arremate do dramaturgo em expor a frieza com que Buchanan — e por associação os demais ex-funcionários — é tratado vem logo ao final da conversa com o outro senhor, o qual Buchanan acreditava que o conhecia. Chama a atenção também que o suposto colega é a única personagem que não tem nome, já evidenciando formalmente que se trata de uma personagem tipo, podendo ser qualquer indivíduo:

HOMEM VELHO [*para BUCHANAN, com curiosidade*]. Seu nome é Hyams?

BUCHANAN. Não.

HOMEM VELHO. Não é? [*Pausa*]. Certeza que não é Georgie Hyams?

BUCHANAN. Não, esse nunca foi meu nome. Meu nome é Buchanan.

HOMEM VELHO [*se levantando*]. Acho que não te conheço então.

BUCHANAN. Mas — [*Chocado*]. você disse que conhecia.

HOMEM VELHO [*indo em direção ao grupo em volta da SRA VEALFOY*]. Me enganei. Achei que você era um antigo colega meu. O nome dele era Hyams.

BUCHANAN [*segurando a manga do HOMEM VELHO*]. Você não me conhece então?

HOMEM VELHO. Não.

BUCHANAN. Mas eu trabalhei aqui. Eu ficava na entrada principal. Tem certeza que não se lembra de mim?

HOMEM VELHO. Me desculpe.

[*Ele se livra de BUCHANAN e vai para o grupo ao redor da SRA VEALFOY*].

BUCHANAN. Ninguém me conhece. Eles nunca me viram antes. (ORTON, 1998, p. 188-189)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Sobre a atuação de *fire watch* (aqui traduzido por *sentinela*) durante a Guerra, ver: <https://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/stories/10/a3032010.shtml> <https://web.archive.org/web/20160316141000/https://firefightersmemorial.org.uk/index.php/in-memoriam/fire-watchers-fire-guards>. Acesso em: 30 abr. 2021.

<sup>18</sup> No original: “MRS VEALFOY. Who required you to do that? BUCHANAN. Why – [*Puzzled*]. we all did it. MRS VEALFOY. Good for you! Did you enjoy yourself? Were you on the roof? (ORTON, 1998, p. 187).

<sup>19</sup> OLD MAN [*to BUCHANAN, with curiosity*]. Is your name Hyams?

BUCHANAN. No.

OLD MAN. Isn't it? [*Pause*]. Surely you're Georgie Hyams?

Em suma, além de ser considerado uma mercadoria, similar aos eletrodomésticos baratos que lhe gratificaram tantos anos de trabalho ininterruptos, Buchanan é absolutamente um desconhecido de todos, e a única que o percebe afinal é a Sra. Vealfoy, representante dos recursos humanos e, portanto, a maior interessada em tudo que ele tinha a contribuir.

O mencionado caráter de culto religioso do capitalismo, aqui traduzido no *modus operandi* da empresa, aparece novamente quando ao final da peça a Sra. Vealfoy reúne seu grupo de convivência para cantar, quase como num ritual religioso. Sua proposta é “Nós vamos passar por todas as músicas com a palavra ‘Feliz’.” (ORTON, 1998, p. 189)<sup>20</sup>. A rubrica aponta:

*[O pianista entoia ‘Here We Are Again, Happy As Can Be’. Os ex-funcionários se juntam em volta do piano. A SRA VEALFOY no centro, vislumbra-se o rosto de BUCHANAN. Ele começa a cantar. Para. Canta novamente. Vários rostos velhos, cansados e deprimidos são vistos. O rosto sorridente da SRA VEALFOY é visto assim que a música muda abruptamente para ‘Happy Days Are Here Again’ (...)] (ORTON, 1998, p. 189)<sup>21</sup>.*

---

BUCHANAN. NO, that’s never been my name. My name is Buchanan.

OLD MAN [*getting up from his seat*]. I’m afraid I don’t know you then.

BUCHANAN. But – [*Shocked.*] you said you did.

OLD MAN [*moving towards the group around MRS VEALFOY*]. I made a mistake. I thought you were an old mate of mine. His name was Hyams.

BUCHANAN [*catching hold of the OLD MAN’s sleeve*]. You don’t know me then?

OLD MAN. No.

BUCHANAN. But I worked here. I was on the main entrance. Are you sure you don’t remember me?

OLD MAN. I’m sorry.

*He shrugs BUCHANAN off and moves to the group around MRS VEALFOY.*

BUCHANAN. Nobody knows me. They’ve never seen me before. (...). (ORTON, 1998, p. 188-189).

<sup>20</sup> No original: “We’re going to run through all the songs with ‘Happy’ in them. (ORTON, 1998, p. 189).

<sup>21</sup> No original: “[*The pianist strikes up ‘Here We Are Again, Happy As Can Be’. The ex-employees crowd round the piano. MRS. VEALFOY in the centre, BUCHANAN’s face is glimpsed. He begins to sing. Stops. Sings again. Several old, tired and depressed faces are seen. MRS. VEALFOY’S laughing face is seen as the music abruptly changes to ‘Happy Days Are Here Again’ (...)] (ORTON, 1998, p. 189).*

A Sra. Vealfoy é caracterizada quase como uma figura religiosa ou divina que se propõe a defender a instituição a que pertence, capaz de solucionar e “curar” os mais diversos problemas, inclusive a depressão que Buchanan está enfrentando. Com efeito, segundo a rubrica, ela é a única que sorri, sinalizando ao leitor que a felicidade que aparece no título das músicas não alcança os trabalhadores. Pelo contrário, esses estão “velhos, cansados e deprimidos.” (ORTON, 1998, p. 189). Essa caracterização que exhibe duas situações diametralmente opostas — a tristeza e o desespero dos ex-funcionários e a aura de felicidade da Sra. Vealfoy — atinge seu ápice algumas falas à frente, quando ela convence o aposentado a se juntar ao grupo, que entoia cantos “positivos” e, na visão dela, quase “curativos”:

SRA. VEALFOY. [...] Então vamos lá, anime-se e, se você não souber as palavras, é só acompanhar a melodia. [*Ela o conduz de novo ao centro do grupo, entre os dois homens de cadeiras de rodas. BUCHANAN se junta ao canto. (A voz dela se sobrepõe às demais conforme a música muda.)*]. ‘Eu quero ser Feliz, Mas eu não posso ser Feliz, Até que eu tenha te feito Feliz também’. (ORTON, 1998, p. 189)<sup>22</sup>.

Quase em caráter premonitório, Orton trata do tipo de exploração radical que o sistema capitalista adotaria anos depois com o aparecimento do que ficou conhecido como neoliberalismo, sob a liderança do presidente estadunidense Ronald Reagan e a primeira-ministra britânica Margaret Thatcher. Nesse estágio do chamado capitalismo tardio, o corporativismo e ideias como eficiência e otimização no âmbito individual ganham força, junto com a defesa liberal do estado mínimo e livre-comércio no espectro mais amplo. Dentro dessa ideologia, o trabalhador — além de explorado — é levado a se comprometer com a empresa, “vestir sua camisa” e se dedicar ao seu crescimento, o qual supostamente corresponderia ao enriquecimento do próprio empregado, chamado agora de “colaborador” e que, dentro da ideia do “*trickle down*”

---

<sup>22</sup> No original: “MRS VEALFOY. [...] So come on, cheer up, and if you don’t know the words just hum the tune. [She leads him back to the centre of the group, between two old men in wheelchairs. BUCHANAN joins in the singing. (*Her voice soaring above the rest as the music changes.*)] ‘I want to be Happy, But I can’t be Happy, Till I’ve made you Happy too’”. (ORTON, 1998, p. 189).

(“economia do gotejamento”), seria beneficiado com a riqueza dos empresários. Em que pese o novo termo, percebe-se a permanência da exploração do modo de produção capitalista na Inglaterra que vemos de um ponto de vista crítico documentada, analisada e historicizada desde Marx e Engels, apesar da nova roupagem e sofisticação das formas de controle e exploração da força de trabalho.

Não somente a vida do trabalhador — em suas dimensões física e psicológica — é totalmente disposta para uso do empregador, mas ele é ainda levado a prover sua posteridade para seu algoz. Portanto, nem seria necessário que Orton descrevesse em detalhe o destino de Raymond, o que ele o faz com expressivo uso de expedientes épicos de montagem e projeções. Epicamente se apoiando num contexto externo à peça, em que a juventude possui poucas oportunidades além de se conformarem ao sistema ou se rebelarem através da criminalidade, o dramaturgo reforça que Raymond reproduzirá o caminho de seu avô num círculo vicioso, algo reafirmado na fala seguinte àquela que menciona que Ray se regenerou, revelando o falecimento de Buchanan, substituído no sistema pelo jovem, fadado à mesma sina.

Na cena final, encerrando a crítica feroz ao interesse descarado da empresa na exploração indiscriminada da força de trabalho do indivíduo e, por consequência, ao emergente mundo empresarial neoliberal no berço do capitalismo — e hoje naturalizado no mundo inteiro —, a morte de Buchanan é anunciada pela Sra. Vealfoy numa festa da empresa. Da morte, rapidamente parte-se para a dança, pois Buchanan já foi substituído pelo neto, atendendo assim ao interesse maior da empresa:

Antes que nós continuemos com nossa diversão, eu tenho que anunciar uma triste morte. George Buchanan faleceu semana passada. Sua esposa deseja que eu expresse sua gratidão a todos da empresa que enviaram flores em seu triste luto. E agora, continuemos com a dança e vamos torcer por um bom tempo durante a temporada de férias. [*A banda toca 'On the Sunny Side of the Street'*]. (ORTON, 1998, p. 191-192)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> No original: “Before we carry on with our fun I have to announce a sad death. George Buchanan passed away last week. His wife wishes me to express thanks to all in the firm who sent beautiful

Faz-se importante mencionar que, ao modo épico, a música final coloca em evidência uma contradição entre a letra e a própria ação da peça. Tecendo um comentário irônico, o texto da música que evoca o “lado ensolarado da rua” aparece logo em seguida ao anúncio da morte prematura de um trabalhador, denotando que o narrador épico deseja escancarar exatamente o discurso vazio da empresa, para a qual tal falecimento é uma “fatalidade” e que deve ser prontamente substituída das mentes dos funcionários pela menção às férias e uma música “positiva”, empregada como entorpecente e meio de se fugir da dura realidade de exploração de muitos que a morte de Buchanan desvela.

#### 4. CONCLUSÃO

Procuramos ressaltar que a peça de Joe Orton guarda em si um expressivo potencial crítico e que a sua ligação com a realidade atual se dá, dentre outros, porque as questões que o autor tematizou não foram superadas historicamente, justificando, assim, o retorno à *The Good and Faithful Servant* (1998, [1967]), e a aguda crítica que faz à exploração do trabalhador no modo de produção capitalista moderno.

#### REFERÊNCIAS

BBC. British Broadcasting Corporation. WW2 People's War: Memories of Fire Watching. <https://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/stories/10/a3032010.shtml>. Acesso em: 30 abr. 2021.

BENJAMIN, Walter. *Capitalismo como religião*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

---

floral tributes in her sad bereavement. And now, on with the dance and let us pray for good weather during the holiday season. [*The band plays 'On the Sunny Side of the Street'*]. (ORTON, 1998, p. 191-192).

BROWN, John Russell. *A Short Guide to Modern British Drama*. London: Heinemann Educational Books VIII, 1982.

CHARNEY, Maurice. Joe Orton's Laodicean Tragedy: The Good and Faithful Servant. *Connotations: A Journal for Critical Debate*, v. 18, p. 01-03, 2008/2009.

MARWICK, Arthur. *Culture in Britain since 1945*. Oxford e Cambridge: Blackwell, 1991.

ORTON, Joe. "The Good and Faithful Servant". In \_\_\_\_\_. *Orton: Complete Plays*. London: Bloomsbury, 1998 [1967].

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, John Russell. *Anger And After: A Guide To The New British Drama*. London: Methuen & Co., 1962.

THE FIREFIGHTERS MEMORIAL TRUST: Fire Watchers and Fire Guards  
<https://web.archive.org/web/20160316141000/https://firefightersmemorial.org.uk/index.php/in-memoriam/fire-watchers-fire-guards>. Acesso em: 30 de abr. 2021.

ZARHY-LEVO, Yael. Reconsidering Orton and the Critics: The Good and Faithful Servant. *Connotations: A Journal for Critical Debate*, v. 21.1, 2011/2012.

Recebido em: 09/03/2021

Aceito em: 21/04/21