



O Terceiro Andar e Outras Peças



Jaime Rocha





**Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.**

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

[www.incm.pt](http://www.incm.pt)

[www.facebook.com/INCM.Livros](https://www.facebook.com/INCM.Livros)

[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

© *Sociedade Portuguesa de Autores*  
*e Imprensa Nacional-Casa da Moeda*

*Título:* O Terceiro Andar e Outras Peças

*Autor:* Jaime Rocha

*Prefácio:* Sebastiana Fadda

*Conceção gráfica:* INCM

*Capa:* Elisabete Gomes | Silvadesigners

*Revisão do texto:* INCM

*Tiragem:* 500 exemplares

*Edição:* julho de 2014

*ISBN:* 978-972-27-2315-2

*Depósito legal:* 373 019/14

*Edição n.º* 1020045

**Coedição Sociedade Portuguesa de Autores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda**





## PREFÁCIO

### O teatro com teatro ou o dramaturgo emancipado

Na *Poética* de Aristóteles a poesia é imitação e a poesia em ação é drama. Na sociedade ateniense do século v a. C. não havia lugar para dúvidas: o teatro era o lugar privilegiado de onde os cidadãos podiam observar os atores que cimentavam o sentido e a pertença à *polis* pela reevocação dos mitos. A realidade do texto e a do espetáculo coincidia. Ao longo dos séculos todos os conceitos canónicos têm sido postos em causa: o carácter mimético da literatura, a compartimentação distinta dos géneros, a lei das três unidades, o teatro como espaço do olhar, a capacidade identificativa do mito, o comportamento modelar do herói, o seu poder de influenciar a cidade, a separação entre ator e espetador. Para cada tempo o seu teatro. Assistimos, progressivamente, à passagem do teatro para a cidade à cidade sem teatro; do teatro na igreja ao teatro na corte; do teatro para as elites aos teatros burguês e popular. Lentamente, o teatro tem regressado à cidade cada vez mais metamorfoseado por entendimentos plurais, incluindo as provocações produtivas designadas como *Um Teatro Sem Teatro*, título escolhido para uma magnífica exposição apresentada no Centro Cultural de Belém <sup>(1)</sup>, amostra eloquente das muitas variáveis dos trajetos artísticos contemporâneos, em que as lin-

---

<sup>(1)</sup> Da exposição, que abriu as portas de 6 de novembro de 2007 a 17 de fevereiro de 2008, ficou registo em livro (cf. AA.VV., *Um Teatro Sem Teatro* — Catálogo da Exposição *Um Teatro Sem Teatro*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, Arte Moderna e Contemporânea/Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007).

guagens transversais assumem uma centralidade que subverte os limites da tradição, questionando-os e propondo novas ordens.

A lógica que afirma a existência e eficácia de um «teatro sem teatro», ou seja, da possibilidade de todos os espaços serem *theatron* e de todos os expectantes se tornarem atuantes, admite e permite a convenção oposta, não raro julgada insuficiente ou inoperante, a do «teatro com teatro». Os detratores mais radicais chamar-lhe-ão «teatro museal». Os moderados poderão interrogar como e se, numa sociedade que, ao longo dos séculos, tem vindo progressivamente a expulsar o coro e o mito, o teatro é ainda possível? E que teatro é ainda possível num país em que a sua história tem sido marcada por uma irregularidade quase congénita e, em geral, traçada no rasto de histórias maiores, mais autónomas e capazes de refletirem originalmente os sinais das mudanças e dos tempos?

Perguntas retóricas, ou ociosas, que obrigam o reconhecimento, a permanência e a coexistência de uma multiplicidade de sentidos, estéticas e práticas, articulados no constante jogo de espelhos — ou na relação dialética — que se estabelece entre arte e sociedade. O nosso é o tempo no qual todos os teatros, «com» ou «sem» ele, são possíveis. Porque, aliás, talvez o presente seja o único tempo, por excelência, que permite a convivência e confluência de todas as heranças, inovações, apropriações ou reivindicações, graças à memória, que talvez seja mais do que um lugar no cérebro, um estado de passividade ou a faculdade de reprodução de pensamentos. A conjugação desses elementos, permitindo atingir um estado criativo iluminado pela consciência, poderia então dar lugar a um autor emancipado, que não segue as modas porque as conhece todas, não depende dos circuitos de distribuição e circulação do objeto artístico porque a sua preocupação maior reside no «fazer» e não no «ser visto», que limita o seu autocentrismo porque considera o teatro uma arte coletiva, mantendo-se mais generosamente aberto às soluções propostas pelo grupo, em vez de impor surdamente sentidos fechados.

Estas aparentes divagações não são gratuitas e podem ser aplicadas ao teatro de Jaime Rocha. Por certo, os longos anos

dedicados ao jornalismo cultural, à experimentação e cultivo de vários géneros literários, à exploração das potencialidades de diferentes géneros teatrais, à permeabilidade às sugestões vindas de outros criadores, ou o seu apagar-se para que o texto dramático, objeto inacabado deixado ao dispor de outros criadores que irão interagir com o mesmo tornando-o em texto cénico e nele intervindo até se chegar ao espetáculo propriamente dito. Para o dramaturgo o teatro é uma prática e um espaço de atuação coletivo onde se tomam constantemente opções, tentando conciliar os direitos das liberdades individuais. Na metodologia, passa-se do trabalho solitário para o trabalho solidário e de equipa; na prática, o conhecimento e a memória do passado fornecem os instrumentos para a criação do objeto artístico, que poderá ser discutido com argumentos fundamentados na vivência e sensibilidade pessoais. O dramaturgo emancipado<sup>2</sup> exerce a sua liberdade de expressão e reconhece o mesmo direito aos criadores e fruidores com os quais se cruza no espaço da representação ou da leitura. Como será este o caso.

Há cerca de 30 anos que Jaime Rocha escreve teatro, e fá-lo tendo um pé no passado, outro no presente, e o olhar virado para o futuro. Recupera, interpela ou revitaliza certas heranças, que fornecem motivos e pressupostos para a interpretação do presente, tentando-se vislumbrar as consequências que daí poderão vir. Deste modo, o poeta, narrador e dramaturgo vai bebendo a várias fontes consideradas inspiradoras para a criação do seu «teatro com teatro», e entre as quais se contam, numa fase inicial, certas inquietações do século xx, que vão desde o absurdo satírico e grotesco à análise psicológica impiedosa e afinada, sendo estes os dois polos mais imediatamente detetáveis na produção de estreia do autor, alicerçada nas experiências de Strindberg, Lorca, Kafka, Artaud, Beckett, Ionesco e Arrabal, que representam pontos de referência imprescindíveis da sua forma-

---

<sup>2</sup> Esta expressão surge com clara alusão a *O Espectador Emancipado*, de Jacques Rancière (tradução de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010).



ção. Esses polos, porém, manifestam por vezes a tendência para uma progressiva aproximação, especialmente na sua produção intermédia. Teatro da desordem, ou da desordem metafórica, seriam talvez definições apropriadas para esta dramaturgia, onde se praticam diagnósticos e críticas aceradas das disfunções e colapsos do mundo contemporâneo. As peças consideradas a seguir — *Deuscão*, *O Televisor*, *O Construtor*, *Quinze Minutos de Glória*, *O Terceiro Andar*, *Casa de Pássaros*, *Transviriato* e *Homem Branco Homem Negro* —, foram atempada e oportunamente editadas pela Sociedade Portuguesa de Autores (as primeiras duas numa edição da SPA, as remanescentes em coedição com a D. Quixote), com exceção de *Transviriato*, imprimida pelo comitente Trigo Limpo Teatro Acert de Tondela.

*Deuscão* (1985), texto de estreia no teatro por parte de Jaime Rocha, leva o leitor para um ambiente circense, servindo-se da alegoria tragicômica. As personagens são meio cães e meio homens: a animalização para elas é uma condição, mas também o traço distintivo dos seus relacionamentos. A sua organização social é uma falsa democracia onde as várias bandeiras ideológicas triunfam alternadamente sem produzir efeitos que resgatem da bestialidade. Os adultos consomem-se entre preconceitos, cobardias e jogos de poder; pelo contrário, os jovens ainda não abdicaram de um idealismo necessário apesar de ineficaz e mantêm a esperança de uma mudança e a fé na dignidade humana. Juntamente com esta sátira mordaz, que não deixa saídas para homens e deuses, é editado o breve psicodrama *O Televisor* (1986). Do macrocosmo de *Deuscão*, as tensões ligadas às estratégias para a conquista ou para a preservação do poder passam a dominar um microcosmo familiar composto por um casal com um filho. A comunicação entre eles é inexistente. As palavras estrangulam-se na garganta de quem tenta preferi-las, pois não ultrapassam o seu emissor. O televisor aludido no título, que a certa altura se torna no eixo à volta do qual gira este núcleo autista, materializa a exasperação dos desequilíbrios: ao excesso exterior de palavras e ruídos corresponde o excesso de silêncio interior, ambos insuportáveis e letais.

Não é por acaso que *O Construtor* (1994), *Quinze Minutos de Glória* (1996) e *O Terceiro Andar* (1997) tenham sido reunidas no mesmo volume, editado em 1998. Estas peças, de facto, tão emblemática e pungentemente atuais — justamente por isso aqui propostas pela SPA em parceria com a Imprensa Nacional-Casa da Moeda —, constituem uma espécie de trilogia da aniquilação. Os universos observados vão novamente do macro ao microcosmo: o velho continente, a sociedade capitalista, o homem. Em *O Construtor* (1994, posteriormente traduzida para alemão), as várias nações que outrora constituíam a miragem dos humildes, desaparecem para deixar lugar a uma Europa construída com ossos humanos e fruto de uma obra de saqueio coletivo. *Quinze Minutos de Glória* (1996) alude ao mito faustiano da aspiração à onipotência, mas a reinvenção de um homem novo, produzido pela montagem de partes dispersas e díspares, revela-se destinada ao falhanço exatamente porque a presença da alma é paradoxalmente o seu elemento monstruoso. Em *O Terceiro Andar* (1997, peça vencedora do Grande Prémio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores/Ministério da Cultura em 1998) a procura de um funcionário exemplar, idóneo para a conservação do sistema capitalista, exprime o conceito de dissolução dos seres humanos e da sua reificação, da sua transformação em meras engrenagens, permutáveis e funcionais para a produção. O prédio em evacuação pode ser a transposição da União Europeia, ou de outra empresa qualquer esmagada pelo liberalismo económico, ou de mais alguma entidade dominadora que não quer largar a presa dos privilégios adquiridos e dos lucros que daí advêm. Elemento subjacente das três peças é a questão do poder nas suas várias nuances. As personagens, mais do que protagonistas, parecem simples figurantes de uma farsa grotesca, em luta pela sobrevivência ou pela satisfação de necessidades fictícias e egoístas. Este teatro, portanto, entendido na sua função crítica, reflexiva e empenhada com o (e no) presente, recusa o otimismo fácil para denunciar a degradação do real.

*Casa de Pássaros* (1999, drama divulgado antes por uma leitura dramática e a seguir levado à cena e publicado em

2001), mais intimista em relação às peças anteriores, evoca já no título outras reminiscências, teatrais e cinematográficas, especialmente *Casa de Boneca* de Ibsen e *Os Pássaros* de Hitchcock. As personagens — a mãe, a filha, o namorado da jovem, a criada — são todas prisioneiras de alguma obsessão ou fragilidade pessoal, e pairam ameaçadoras umas sobre as outras, como elementos catalisadores ou desencadeantes de conflitos latentes. Nas intenções do autor, cada uma representa uma determinada espécie de ave: a mãe é uma mistura de águia, ou seja de ave de rapina dominadora, e de abutre, que se alimenta dos restos do passado; a criada é um corvo sábio que assiste a acontecimentos já conhecidos, personificando o destino; a rapariga é uma gaivota irascível e instável, que escolhe a criada como mãe substituta; o rapaz é um pintassilgo que não sabe medir a altura dos seus voos, perdido e à mercê das predadoras, acabando por se tornar cúmplice do jogo mistificatório engendrado pela mãe, que projeta nele espetros do seu passado hipócrita e conformista. A introspeção minuciosa da vivência das personagens, a investigação psicológica coerente com os diálogos sabiamente alusivos e a tensão crescente até à última cena, transmitem a *Casa de Pássaros* uma inquietante intensidade dramática.

Redigida por encomenda e destinada a um grande espetáculo ao ar livre, a peça *Transviriato* (2001) reinventa a figura de Viriato, pastor convertido em guerreiro pelas circunstâncias, ou seja, pela necessidade de oposição à invasão romana da península ibérica. Entre história e mito, o autor opta por uma transfiguração que estabelece laços com o presente, num tempo em que a globalização uniformiza e nivela as diferenças. Em contraste estridente e satírico com a tradição, no lugar do herói em potência e ou exaltado nas narrativas lendárias, a peça propõe «um guerreiro lusitano à forma da identidade de um pobre país, um anti-herói que vai ressuscitando e sobrevivendo, afinal como todos nós fazemos diariamente...» (3),

---

(3) Estas palavras, do autor, foram retiradas da dedicatória ao livro que teve a amabilidade de me oferecer.

e que tem como contraponto um duplo grotesco que escarnece do poder, das normas e das virtudes guerreiras. Temas, estes, sobre a qual se debruça também a produção mais recente.

Para não sermos condenados à derrota e sem direito a resgate, como acontece com quase todos os seres solitários e os pares perdidos ou aprisionados neste teatro, o cultivo da capacidade de lutar, amar e respeitar-se a si próprio, a fim de o praticar também em relação ao outro, deve ser diário. É o que se depreende mais uma vez pela dupla que surge em *Homem Branco Homem Negro* (2006, vencedora do Grande Prémio de Teatro Português 2004 instituído pela Sociedade Portuguesa de Autores — Novo Grupo/Teatro Aberto), só que agora, apesar de contemplar ainda e sempre as questões ligadas ao poder, o conflito é de ordem cultural e racial, visando alertar sobre os racismos que ainda sobrevivem numa sociedade que se quer civilizada, mas que encobre a hostilidade e o ódio pelas boas maneiras, expondo uma tolerância não raro falsa ou reacionária, de que resulta uma integração frágil e provisória.

Constam da dramaturgia de Jaime Rocha duas coletâneas presentes no catálogo da Relógio d'Água: *O Jogo da Salamandra* e outras peças (*A Descida para as Cinzas*, *Detalhe à Porta do Inferno*, *Seis Mulheres Sob Escuta* e *O Anexo*) e *Azzedine* e outras peças (*Homens como Tu*, *Morcegos*, *O Mal de Orto* e *No Ervilhal*), publicadas respetivamente em 2001 e 2009.

*O Jogo da Salamandra* (2001) concentra-se de novo no intimismo, numa relação sentimental regida pelo calculismo e por comportamentos patológicos. Os protagonistas são dois vencidos: o escritor maduro, para quem não chega a frescura e fisicalidade da mulher, e que renuncia à escrita e à vida; a jovem jornalista, ambiciosa e desprovida de talento, que se apossa do manuscrito dele para brilhar, nem que seja de luz reflexa. Entre intimismo, absurdismo e crítica social, situam-se *Seis Mulheres Sob Escuta* (1999, Prémio Eixo Atlântico de Textos Dramáticos em 2000), *A Descida para as Cinzas* (2000) e *Detalhe à Porta do Inferno* (2000), que contam histórias de solidões, de frustrações e de impossibilidades, enquanto uma atmosfera surreal e disforme caracteriza outra breve — e mais

antiga — comédia dramática, *O Anexo* (1995). A estranheza das situações ou das personagens, bem como o inesperado e a insensatez, permeiam também a outra coletânea mencionada.

Em *Azzedine* (2009) Jaime Rocha imagina o encontro impossível entre Jean Genet, o seu filho adotivo Azzedine e as personagens de *Alta Vigilância*, equacionando-se os sentidos do bem e do mal, da ordem e da transgressão, dissertando-se sobre a impotência e a necessidade da arte, da luta por uma vida e uma liberdade (im)possível. *Homens como Tu* (2004) é mais uma reflexão sobre o poder e o fascínio pelo crime, quer por parte de quem quebra a ordem estabelecida, quer por parte de quem a pretende repor, insinuando-se a suspeita de que as duas extremidades talvez se toquem. O espetáculo criado pelo Útero foi bem revelador do poder destruidor e invasivo de uma violência que nada e ninguém deixa imunes. Na peça *Morcegos* (2006), por outro lado, se a abordagem temática é feita com traços ainda mais lúgubres e alegóricos — apontando para as duplas «exploradores» vs «explorados», a sua realização em espetáculo pelo grupo O Bando exaltou aspetos plásticos e rítmicos que bem poderiam reenviar para a estética do dramaturgo emancipado que, desapegado da sua criação, permitiu aos outros criadores enveredar por caminhos insuspeitados. *O Mal de Ortov* (2006) é a doença de mais uma personagem disfuncional, que pretende castigar-se por um crime, verdadeiro ou não, perante as luzes dos fotógrafos, que lhe irão dar, eventualmente, alguns minutos de glória, isto é... de audiência. Outra denúncia, em tons negros, da sociedade de massa, consta na peça *No Ervilhal* (2006), onde as personagens acabam expulsas do seu espaço ou esmagadas pelo sistema consumista.

Esta atmosfera apocalíptica, sufocante e disfórica sobre o exílio do humano do mundo atual, é reiterada em *O Regresso de Ortov* e *O Homero Engessado* (2013); no entanto, o anti-herói epónimo, inconformado com o destino imposto pelas contingências, reivindica a sua adesão ao movimento dos «indignados», de que Stéphane Hessel foi representante e promotor paradigmático.

Encerram a produção do autor alguns títulos inéditos em livro <sup>(4)</sup> e uma «trilogia da guerra», de que saíram os primeiros dois textos: *Agamémnon: A Herança das Sombras* e *Filoctetes: A Condição do Guerreiro*, ambas editadas em 2011 pela Associação Portuguesa de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e a que se juntará um *Aquiles*, em preparação. E foi este transitório ponto de chegada do dramaturgo que levou às considerações de abertura deste prefácio: qual é o sentido que os mitos podem ainda ter no nosso tempo, nas nossas vidas, no mundo e no teatro atual? José Ribeiro Ferreira conclui o seu informado prefácio à reescrita do texto sofocleano afirmando que «Jaime Rocha, ao retomar o mito de Filoctetes, reelabora-o, dá-lhe conteúdos novos; revigora valores e ideais, através das personagens, transmite força expressiva e voz às angústias e preocupações do homem dos nossos dias» (Ferreira *in* Rocha 2011: 32). Pelo conhecimento e a interpelação do passado, encontram-se novas possibilidades de interpretar e compreender o presente. Ou, pelo menos, para tentar.

Poderá então concluir-se que o que permanece no mito e no teatro que preserva a sua efabulação são questões éticas que constantemente inquietam as consciências: qual é o lugar do indivíduo no mundo? Será o destino de Filoctetes, abandonado numa ilha que se supõe deserta apesar de talvez ser habitada, emblema de uma condição existencial? Se a condição de guerreiro constituía a essência dessa personagem, quem é o Filoctetes doente? E quando quem o traiu o vai buscar para o explorar mais uma vez, como nortear as decisões a tomar? Qual é o

---

(4) Trata-se das quatro peças que seguem: *A Repartição* (redigida e levada à cena em 1989 por Almeno Gonçalves na Comuna), *Depois da Noite o Quê?* (redigida como resposta à peça *A Noite*, de José Saramago, e montada em 1998 pelo Teatro de Carnide, com encenação de Paulo Ferreira; o texto encontra-se disponível em linha, em versão digital, no portal da Fundação José Saramago [v. <http://josesaramago.org/idepois-da-noite-o-quei-dialogo-de-515572>]), *O Desportivo da Sucata* (peça de humor negro encomendada pelo Teatro Nacional D. Maria II em 2011) e *O Largo do Coveiro* (encomendada em 2012 por Ângela Pinto e Hélder Gamboa, diretores da **Tenda Produções, de Carnide**).

dever de Filoctetes perante si próprio? E perante a coletividade? Que seria de Filoctetes se negasse a sua condição e o seu dever de guerreiro? Quem são os Filoctetes, Ulisses e Neoptólemos nossos contemporâneos? Se é que ainda os há, o que sobrou dos seus antepassados? Com que mitos substituímos os mitos? Se os antigos eram falsos, qual é o grau de verdade dos idolatrados agora? Conseguirão os mitos de ontem redimensionar os atuais? Quais merecem a sobrevivência para além dos tempos? Como libertar-se deles e da necessidade que deles temos?...

Perguntas. Os mitos e o teatro nos impelem a formular perguntas. Continuemos.

SEBASTIANA FADDA

### Referências bibliográficas

ROCHA, Jaime (1988), *Deuscão* seguido de *O Televisor*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores.

— (1998), *O Construtor*, seguido de *Quinze Minutos de Glória* e *O Terceiro Andar*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote.

— (2001a), *Casa de Pássaros*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote.

— (2001b), *Transviriato*, Tondela: Trigo Limpo Teatro Acert.

— (2001c), *O Jogo da Salamandra* e outras peças (*A Descida para as Cinzas*, *Detalhe à Porta do Inferno*, *Seis Mulheres Sob Escuta* e *O Anexo*). Lisboa: Relógio d'Água Editores.

— (2005), *Homem Branco Homem Negro*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote.

— (2009), *Azzedine* e outras peças (*Homens como Tu*, *Morcegos*, *O Mal de Ortov* e *No Ervilhal*), Lisboa: Relógio d'Água Editores.

— (2011), *Filoctetes: A Condição do Guerreiro*, introd. José Ribeiro Ferreira, Coimbra, Coleção Fluir Perene, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos.

— (2013), *O Regresso de Ortov* seguido de *O Homem Engessado*, Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, coleção Azul-cobalto Teatro.

## O TERCEIRO ANDAR

Peça em três atos

### **Personagens:**

SARA, empregada de limpeza  
LUÍSA, empregada de limpeza  
TERESA, encarregada de limpeza  
ADMINISTRADOR DO 7.º  
ADMINISTRADOR DO 5.º  
ADMINISTRADOR DO 3.º  
COSTA, tesoureiro do 5.º  
RAMIRO, segurança  
MANUELA, rececionista  
1.º CARREGADOR  
2.º CARREGADOR  
MIZÉ, secretária do administrador do 3.º  
PAQUETE DO ADMINISTRADOR DO 3.º  
INDIVÍDUO  
DOIS AGENTES DA POLÍCIA

### PRIMEIRO ATO

*(Uma empresa em falência nos anos 90. A peça passa-se no interior de um edifício moderno num hall largo, vazio, sujo, com caixotes e mesas partidas a um canto. Papelões pelo chão. Veem-se duas portas, uma para o interior do edifício, outra que dá acesso às escadas de serviço. Existem dois elevadores de serviço. Não têm portas e estão sempre em movimento lento. Os seus compartimentos desaparecem durante alguns segundos quando dão a volta, no cimo e em baixo, voltando à mesma posição. As personagens que vão nos elevadores continuam a falar*



*mesmo quando desaparecem de cena. Por vezes, os elevadores avariaram-se e elas ficam apenas com metade do corpo à mostra. Duas empregadas, cada uma em seu elevador, conversam.)*

LUÍSA — Fechou o 12.º andar, sabia?

SARA — Claro que sabia, onde pensas que eu ando metida?

LUÍSA — O administrador parece que nunca mais volta a pôr cá os pés.

SARA — Ainda bem, por este andar, até ele era despedido.

LUÍSA — Hoje em dia ninguém escapa.

SARA — Nem os afilhados. Vai tudo para o olho da rua.

LUÍSA — Não sei onde isto vai parar!

SARA — Não foi nada que eu não esperasse. Parece que estava a adivinhar!

LUÍSA — Ontem foi o 9.º andar, hoje é o 12.º

SARA — Por mim iam todos de uma vez.

*(Entra a 3.ª empregada, com um balde e uma vassoura.)*

TERESA — Este prédio está mas é assombrado!

SARA — Só faltava esta!

*(Passam dois carregadores de uma firma de mudanças com um armário. Um deles grita para o fundo das escadas. Chama pelo patrão.)*

1.º CARREGADOR — Porra, outra vez a mesma coisa!

2.º CARREGADOR — O que foi?

1.º CARREGADOR — Não vês que esta merda não cabe?

2.º CARREGADOR — Nunca mais saímos hoje daqui!

TERESA — É o que eu digo, o prédio está assombrado.

1.º CARREGADOR — Assombrado ando eu e não parece!

*(O 1.º homem grita de novo pelo patrão. Depois senta-se.)*