



Aspectos do teatro popular de Valongo: as *Papeladas*

Carlos Nogueira

Universidade de Lisboa

Palavras-chave: Teatro, popular, Valongo.

Keywords: Theatre, popular, Valongo.

Na ampla área das composições dramáticas de natureza popular, as *Papeladas* de Valongo (distrito do Porto) conformam uma complexa e persistente manifestação cultural que tem sido pouco mais do que menosprezada pelos vários domínios das ciências, indiferentes aos dados que aí poderiam obter¹. Trata-se de teatro popular autêntico, que não se resume a literatura monolítica mas sim a literatura em movimento, no sentido em que veicula mensagens que o *povo* reconhece, acções ou quadros do quotidiano que a sua preparação cultural e literária permite descodificar, revelando-lhe as suas estruturas mentais, os seus mitos, medos e aspirações. Esclareça-se desde já que entendemos aqui o termo «povo» na acepção de camada da população desfavorecida do ponto de vista do acesso aos produtos culturais destinados a elites, embora sem esquecer que este é um conceito sempre ambíguo, sobretudo nos nossos dias, devido à crescente democratização da cultura e à permeabilidade ou à contaminação próprias dos objectos culturais e das classes sociais.

A primeira recolha de «papeladas» remonta a um ou dois anos após o 25 de Abril de 1974, por acção de um grupo que intentava fazer o levantamento do património cultural do concelho de Valongo. Sem o recurso a meios técnicos de reprodução, foram

¹ A dignidade que estes textos merecem, a concretizar na sua edição em livro, tarefa que esperamos empreender brevemente, resulta do interesse de que se revestem não apenas para a Literatura, mas também para a Etnografia, para a História, para a Sociologia, para a Linguística, para a Cultura em geral. Neles encontramos alusões a usos e costumes, traços sociolectais e dialectais, acontecimentos, mentalidades.

reunidos vários manuscritos, alguns dos quais datados do início do século XX, da autoria de um guarda-rios – Joaquim Fozcôa (que trouxe a tradição de Vila Nova de Foz Côa, como a alcunha toponímica deixa perceber) –, autor que permanece ainda na memória de muitos valonguenses pelo repentismo poético que evidenciava em certos momentos. Com o desaparecimento das instalações provisórias do museu de Valongo, perdeu-se o paradeiro dos originais manuscritos e das cópias dactilografadas, cuja reconstituição fiel, a partir de relatos orais – a única fonte possível –, se revela, obviamente, impraticável. Muitos dos informadores potencialmente mais competentes – actores e autores, sempre homens –, aliás, já faleceram, pelo que resta recorrer ao esforço de rememoração de alguns assistentes mais apaixonados por esta tradição.

Para além dos fragmentos fixados da oralidade, as «papeladas» de que hoje dispomos são as mais modernas, oriundas do espólio recolhido por um grupo amador, a *Associação Cultural e Recreativa Vallis Longus*, a operar no levantamento do património de Valongo desde Setembro de 1983. O seu grupo de comédia representa ainda as «papeladas de São Mamede», na festividade popular homónima, ou na *Festa de Santa Justa*, já com projecção e promoção no exterior, mesmo sem a adesão afectiva (compreensível) das gerações mais novas. Talvez se deva falar aqui já mais de teatro amador do que de teatro popular – mercê da imitação das técnicas do teatro profissional, do profissionalismo dos ensaiadores, etc. –, com a curiosa particularidade de os actores se integrarem numa cadeia intergeracional, na medida em que, multiplicadas vezes, dão continuidade a uma tendência histrionica familiar, actualizada nas representações cíclicas das «papeladas».

Esta relação genética ocorre também no momento mais embrionário da unidade sistémica constituída pelas «papeladas» – o da produção –, que, à semelhança de vários ofícios materiais ou físicos, tantas vezes transita de pais para filhos ou de parente para parente, dentro de células familiares que estruturam grande parte da sua auto-estima nessa produção cultural herdada. O trabalho de Joaquim Fozcôa, por exemplo, ou Fozcôa velho, como é coloquialmente conhecido, foi continuado por um seu sobrinho, também chamado Joaquim Fozcôa. José Taio, um dos mais eminentes continuadores da tradição instaurada por Joaquim Fozcôa, que, numa das raras excepções, não pertencia à família, prestava homenagem ao mestre nesta «deixa», quando a doença que o vitimou se encontrava já numa fase avançada:

E aqui prò Quim Fozcôa
Que irá o Entrudo deixar?
É melhor não deixar nada
Pra não ficares a cismar.
Prò ano quero que venhas
Ocupar o meu lugar
E as deixas que eu não deixei
Que as sejas tu a deixar.

Tradição e património familiar partilhado com a comunidade, hoje pertença sobretudo de António Alves do Vale, por direito de transmissão mas também por vocação e empenhamento pessoal, direccionado para a manutenção de um legado cultural e humano, as «papeladas» têm resistido às mãos de sucessivos «Fozcôas» que acreditam nas suas virtualidades. Gente de pouca instrução escolar, mas munida de intuições e saberes erigidos à custa de sucessivas experiências; gente habituada a conviver com linguagens e formas ásperas, desajeitadas e grosseiras, abertamente desbocadas, na interpretação dos inúmeros detractores de qualquer arte popular, exasperados perante a energia destes espectáculos livres.

O vocábulo «papeladas» refere o veículo instável e efémero – o papel, as folhas soltas –, ao mesmo tempo que atribui a estas composições um tom ligeiro, desprendido, decorrente da precariedade do suporte e da ligeireza do conteúdo textual. O sufixo de conjunto –ada, com valor pejorativo ou, pelo menos, indicativo de objecto plural de pouco valor, sugere uma superficialidade que visa a legitimação, de certa maneira por antifrase, do espectáculo teatral que cada «papelada» configurava. O seu principal argumento residia precisamente nessa suposta irreflexão, na assunção da peça, antes de mais, enquanto edifício lúdico-verbal – construção sempre provisória – que acolhia outros significados mais profundos, mais ou menos desmontáveis ou perceptíveis de acordo com a rede múltipla de recepções. Se bem que o possamos rotular de «popular», o público destes espectáculos era compósito, o que implicava necessariamente adesões e interpretações dissemelhantes, mas unívoco nas reacções e no interesse revelados, mensuráveis pelo conjunto de pessoas que enchiam o recinto, comunicavam directamente com a acção da peça através das expressões faciais e da atenção dispensada, faziam comentários num tom discreto, manifestavam simpatia ou antipatia pelas personagens, viviam intensamente os acontecimentos. Esta espécie de crítica teatral popular desdobrava-se em dois momentos sequenciais: durante a representação, o silêncio protocolar, exigido pelas condições logísticas, denunciava o interesse e o respeito pela peça e pelos actores; depois, na análise dos aspectos mais significativos, na troca interpessoal de pontos de vista. As «papeladas» manobravam num macrodiscurso festivo que se dirigia a um vasto público com aptidões e gostos diversos: a uma elite cultural de participantes cultos ou – pelo menos – com um elevado ou considerável grau de escolaridade, presentes porque politicamente correcto ou porque verdadeiramente os atraem os jogos de engenho popular; a um público médio e a um grande número de iletrados, alheios à sofisticação dos mecanismos exegéticos, mas nem por isso impossibilitados de captar por outras vias o significado desses eventos. Aliás, era sobretudo a este último público que as «papeladas» eram – e ainda são, nas representações da referida *Associação* – endereçadas. Como noutros géneros da literatura oral, os papéis de emissor e de receptor invertiam-se, embora sem a frequência e a dimensão permitidas por espécies textuais como a quadra, a cantiga narrativa ou o conto e o romance tradicionais: alguns

dos espectadores tornavam-se também actores diferidos, ao fixarem e recriarem partes das réplicas, fragmentos de sentido que se autonomizavam e passavam a circular na corrente literária oral do concelho (extravasando por vezes as suas fronteiras).

O modo de criação artística das «papeladas», evidenciando certa similitude com a constituição de vários géneros da literatura popular ou de transmissão oral, designadamente a origem individual e a difusão por via da oralidade, distingue-se dos outros, contudo, na plataforma constituída pelo texto escrito, que permanece inalterado, não obstante as modificações que vai sofrendo, sempre que é objecto de concretização como texto teatral, através do processo de retextualização (Franco Ruffini). Seja como for, a autoridade desse registo escrito, útil, como é óbvio, enquanto ponto de partida para os ensaios, valia sobretudo como testemunho de uma propriedade autoral – que às vezes se perdia –, podendo ser substituída pela versão memorial oral de alguém que se encarregava de a transmitir aos actores. Dada a sua especificidade, todavia, visível sobretudo no carácter fugaz e pontual das representações, a «papeladas» não chega verdadeiramente, mesmo nos excertos que integram a corrente oral, ao estádio da anonimização-colectivização. Falta-lhe uma iteração ritualizada, insistente e obsidiante, para que surjam incisões profundas e duradouras na memória colectiva.

As «papeladas» eram representadas ao ar livre, nos locais de maior concentração de público, em particular nos largos, nas praças da vila, em cima de carros de bois ou de tractores, sem pano de boca, para maximizar a sua visibilidade. A sua representação, que ocorria sobretudo na *Festa de Santo António ou dos Almocreves*, verifica-se agora especialmente a 15 de Agosto, como dissemos, na *Festa de São Mamede*, padroeiro da vila, em tablados improvisados, com os problemas inerentes à amplificação sonora, ou no *Teatro Vallis Longus*. Vocação ambulante, portanto, mau grado a sua fixação moderna num palco e o privilégio de algumas representações no antigo *Cine-Teatro Valonguense*, típica da matriz tradicional / popular em que se enquadram estas manifestações artísticas, que não esgotam a integridade do vigente património literário oral de Valongo. Pela sua especificidade, as «deixas» do ano novo / velho e as «deixas» do Carnaval, largadas, até há cerca de dez anos, a pé, de porta em porta, ou a partir de carros de bois ou, mais próximo de nós, de camioneta, reclamam também um olhar atento, que não cabe neste espaço (mas que faz parte dos nossos planos de investigação), senão nos seus aspectos fundamentais, até porque enformam uma espécie de proto-teatro. O seu reduto é agora a memória colectiva, cada vez mais circunscrita e esbatida pela erosão do tempo, que guarda alguns textos e algumas situações assim escritas na história individual-colectiva. Modalidade poética repentista, naturalmente com um certo grau de programação anterior à sua distribuição oralizada, a «deixa» consiste numa pequena composição rimada – uma forma breve, portanto, com a mesma tensão explosiva da quadra e de outras formas poéticas minimais, mas bem audíveis – de quatro, seis, oito ou doze versos heptassilábicos, com esquema rimático variável, que se ocupa da crítica

e da sátira impudentes, disparadas contra pessoas, costumes, actos maiores ou menores. O intérprete destes contundentes objectos verbais – o Momo ou Entrudo –, herdeiro dos bobos que se atreviam a falar dos seus senhores, a quem tudo se consentia e a quem tudo se perdoava, protegido e arrojado nas suas mascaradas cómicas com mímica, ousava proferi-los à porta daqueles que os justificavam, sem distinções de classes ou de estatutos sociais. Com esse memorando público teatralizado, por via do velho preceito latino *ridendo castigat mores*, buscava-se a correcção dos desvios às regras construtoras do que se entende por sociedade justa e equilibrada. Os alvos privilegiados desta «espécie de revista do ano» (Pavão, 1999: 419)² eram, por isso mesmo, instituições públicas ou privadas. Claro que a *vox populi* podia comprazer-se quase exclusivamente no registo joco-sério, por vezes cruel e desapiedado, de pequenos incidentes ou (in)felicidades pessoais, como sucede nestes excertos de uma «deixa» de José Taio, dirigida a uma solteira já avançada na idade, que o poeta, num discurso jocoso e metafórico, pretende converter aos prazeres da carne:

Apesar de eu ser vidente,
Jamais posso adivinhar
O que pra certa donzela
O Entrudo irá deixar.

Sei apenas que lhe peço
Esta graça e pouco mais:
Não levar pra Santo Hilário
O que pertence aos mortais.

Peca na Terra, ó donzela,
Não queiras morrer casta e pura,
Nem castigues o santinho
A roer carne tão dura.

A movimentação cénica processava-se de modo linear e fluente, sem entradas nem saídas de personagens, cuja troca se fazia por simples «deixa» no interior do mesmo quadro cénico, a partir da protecção oferecida por uma porta, um painel, ou mesmo um banco ou uma escada junto ao público. A escassez de indicações cénicas, de resto, promovia o improvisado e a arte do ensaiador, também ele, muitas vezes, actor, como autorizava os actores a uma intervenção criativa na fabricação poético-dramática legada pelo autor inaugural. Teatro gesticulado, mas não gritado, inteligível por todos à força da voz poderosa dos homens-actores, numa altura em não se colocava a contingência da poluição sonora. O processo de mediação e adequação ao público da matéria fabular verbal – lembremos que não havia explicações antes do espectáculo – dependia gran-

² O autor refere-se aos *Bandos* do Faial e do Pico que, «segundo Manuel Dionísio, eram (e ainda são) *recitados* por um mascarado, na época do Carnaval, sobre um muro ou um balcão».

demente da articulação afinada entre estes dois agentes. Tratava-se de uma simbiose sensível, se pensarmos que era no cómico que estas peças concentravam o coeficiente capital da sua capacidade de comunicação. Em cada peça (remetemos sempre para o testemunho escrito) surpreendíamos uma figura – ou um conjunto de figuras – que se socorria do cómico para instaurar a actualização da crítica de costumes, imprescindível à purificação moral, à harmonização dos desvios e das pressões sociais. Crítica que quase sempre ficava diluída, diríamos mesmo subjugada ou esquecida, embora ainda actuante na estrutura psicossocial após a representação, em gracejos velada ou explicitamente obscenos, transportados por metáforas e trocadilhos ousados e brejeiros. Atente-se, a título de exemplo, no discurso deliberadamente dúbio, apesar de não oferecer ao público quaisquer dificuldades de decodificação, de uma das personagens da «papelada» *Os Canos* – a «Rosinha» ou «moça nova», indignada por ter sido «enganada dum jeito tão traiçoeiro» pelo empreiteiro:

Sabe o grande desconforto
Que me causou esse senhor?
Meteu-me o cano tão torto
Que me estragou o corredor.
E agora, Sr. Presidente,
A coisa anda a ser falada.
Já diz para aí toda a gente
Que eu tenho a casa estragada.
Até me dói a barriga
Desta asneira que me arrasa.
Por muitas coisas que eu diga
Já ninguém me quer a casa.

Os temas das «papeladas» radicavam, sem excepção, no pulsar diário da vila, substanciados, não poucas vezes, em formas proverbiais de alcance mais alargado, mau grado a sua aparente vacuidade ou debilidade ou o seu carácter datado. Os julgamentos podiam (e podem) parecer simples, as dissidências e os desacordos inoportunos ou anacrónicos, mas a verdade é que configuravam espelhos analógicos de conflitos cíclicos e universais, dos quais não se fazia um mero registo fotográfico.

A caracterização das personagens, construída mais pelas réplicas e pela colisão de perspectivas em acção do que pelos adereços usados, comungava igualmente dessa redução ao essencial. As personagens acumulavam não raro funções contraditórias, reflexo da sua surpreendente e dir-se-ia insuspeitada complexidade. Censoras e censuráveis, adoptavam modos graciosos que alternavam com ocorrências escabrosas e momentos de mordacidade crítica, na linha das personagens vicentinas e pós-vicentinas. Mas com a diferença assinalável de a caricatura não assumir contornos exagerados

de deformação satírica. Daí a sua profunda e magnética humanidade. Algumas perderam o seu carácter conformativo de tipos sociais, desaparecidas as estruturas socio-históricas que as suscitavam: por exemplo, o Brasileiro do Pará da «papelada» *As Botinhas*, o Regedor e o Guarda-Rios da «papelada» *O Tosão*, o Moleiro e o Almocreve de *O Barbeiro Pobre*. O público – que acorria a estes espectáculos muito mais pela sedução lúdica do que para se cultivar ou apreender o valor ou a subtileza dos textos e a correcção das interpretações – absorvia de forma atenta as palavras vibradas pelas personagens, numa efusão sensorial espontânea e contida, sintonizado com a força e a expansão do cómico da palavra, mas também com as inflexões bruscas produzidas pelo cómico de situação e pelo cómico de carácter. Certos pormenores grotescos, extemporâneos ou exagerados da indumentária (sapatos altos, cabeleiras vistosas, maquilhagens garridas, etc.) e o travesti – era frequente um chefe de família vestir-se de mulher – cumpriam também esse papel de detonação do riso ou do sorriso comedidos e de subversão carnavalesca. Os símbolos – sexuais, na maioria das suas ocorrências –, ligados às vivências e às situações do quotidiano da vila, eram aceites por um público que lhes reputava genuinidade, mesmo na malícia dos ditos ambíguos. Irmanados num ambiente de coesão antropológica, só alcançável em momentos de comunhão artística como este, público e actores contagiavam-se mutuamente, tornando cada representação única e irrepetível.

A arte poética emergente do texto verbal principal (o discurso das personagens) inscrevia-se na continuidade do padrão literário oral / popular: a quadra, cuja extensão, articulada com a métrica heptassilábica – a estrutura prosódica mais natural e flexível da língua portuguesa – potenciava o andamento contínuo dos versos, que se volviam assim em depósitos seguros de uma práxis individual-comunal. Claro que só a *performance* contextualizada dos actores podia transmutar o mutismo da letra escrita, morta, em voz reveladora e vivificante, mas a perpetuação por escrito continuava, mesmo assim, a impor-se, pré-texto mudo de futuras realizações orais ou, pelo menos, evocação das suas pretéritas explosões performativas. A rima final, geralmente de pé quebrado, suportava a memorização e a transmissão textual, ao mesmo tempo que, conjugada com outros procedimentos fónico-estilísticos mais ou menos ocasionais e intencionais (aliterações, assonâncias, rimas internas, etc.), cumpria funções de modulação estética (ou estético-pragmática). Essas variações, cuja amplitude não podia ser muito marcada, para não criar interferências insuportáveis com o horizonte de expectativas dos espectadores, dependiam da perícia ou do estilo do autor, como decorriam do engenho pessoal de actores e ensaiadores, que recriavam constantemente o texto original.

Um rasgo formal que de imediato afiançava em favor da solidez da configuração popular deste tipo de teatro era o seu carácter breve – característica partilhada, aliás, com toda a história da literatura oral / popular –, de que a *Papelada do Abono* constitui um dos exemplos mais perfeitos de contenção dramática, não obstante as seis personagens que nela desfilam. Os textos comportavam cerca de 200 a 300 quadras, estimadas

para um tempo de representação de 30 a 45 minutos, numa procura óbvia de equilíbrio teatral, com vista a uma resposta concorde com as características do espectáculo ao ar livre e do público. Prova, mais uma vez, da vocação da «papelada» para a filtragem de excrescências supérfluas e para a edificação de universos formuláveis em rápidos conceitos teatralizados. Funcionava aqui a eficácia elementar de uma linguagem artística cuja função expressiva (e emotiva) se misturava a cada passo com a conotativa, numa exigência da contextura festiva do espectáculo global em que a «papelada» se incrustava. As «papeladas» convocavam uma apoteose interiorizada de todos os sentidos, sem a necessidade de apoios em forçados elementos ideológicos.

Na estrutura da «papelada», também neste plano liberta de complexos aparatos arquitectónicos, avultava, no desfecho, um elemento coesivo que os autores denominavam de «cantigas» ou «quadras finais», cantadas e dançadas em roda, num ritmo cadenciado e enleante. Num procedimento simbólico pelo que encerrava de conciliação exorcizante, as personagens rematavam a sua intervenção entoando uma cantiga que resumia toda a sua intervenção na peça, em forma de quadra ou de sextilha com versos setessilábicos, acompanhada e enriquecida por instrumentos como os ferrinhos, o acordeão e o bombo. Repare-se, por exemplo, na cantiga confessionalista do velho (Mateus), na *Comédia da Mini-Saia*, sátira bem-humorada, descontraída, à moda que se verificou no país nas décadas de 60/70 do século XX:

Eu já fui tubarão
E agora sou peixe manso;
Eu sou como muitos são,
Tanto ralho como danço.

Como variações a este esquema, havia cantigas interpretadas por todas as personagens, congraçadas num objectivo político-social comum, como acontece na *Papelada do Abono*³, e várias peças que incluíam também uma cantiga no início, como no *Barbeiro Pobre*, também aqui no sentido da instauração de uma atmosfera estética que apagava ou atenuava a «dor de viver» (como dizia Fernando Pessoa):

Há três dias sem comer
E sem ver as cruces ao cobre.
Não há barbas a fazer,
Mas há um barbeiro pobre!

³ Boas festas queira dar
Deus a quem nos escudou;
E coroas para pagar
A quem tanto trabalhou.

O Senhor vos dê o Céu
E tudo o que há de bom,
Mas não deiteis no chapéu
Só moedas de tostão.

Rosinha, não há café?
Não há dois golos de chá?
Não há água de unto?
E uma batatas, Rosa, não há?

O teatro popular de Valongo extinguiu-se, *mutatis mutandis*, na sua autenticidade primitiva, mas deixou o rasto de uma manifestação cultural *sui generis*, que importa registar e estudar com seriedade, sem desdêns disfarçados ou recalçados. A partir do exemplo empenhado de uma valonguense que não desistiu da divulgação destas obras – a Dr.^a Jacinta Quelhas, a quem devemos preciosas informações para a redação deste texto –, compete agora aos valonguenses a procura séria do muito que ainda está por encontrar, seja na memória própria ou de outrem, seja em papéis, folhas, folhinhas ou em registos magnéticos. Só através de um empenho integrado é que o acervo recolhido pela *Associação Vallis Longus* – cerca de quinze peças – poderá ser substancialmente enriquecido. Trabalho que, «sabemo-lo por experiência própria, não é nada fácil, já pela recusa posta pelos possuidores dos textos originais, já pela cautela e desconfiança de que aqueles rodeiam os seus empréstimos, chegando a impor prazos de devolução, tal como aconteceu à autora», conforme documenta José de Almeida Pavão no prefácio da obra *O Teatro Popular em S. Miguel* (Pavão, 1916: 20). Nas palavras judiciosas de A. Machado Guerreiro, lúcido estudioso do teatro popular português, esta expressão artística não deixará de ser, se sobreviver, para os que a «fazem com amor, uma forma de enriquecer a personalidade, de trabalhar em conjunto, de agir sem o móbil do interesse material, de tomar maior conhecimento, mais consciência, de si mesmos e do mundo circundante, em vários planos – político, social, religioso, numa palavra, cultural» (Guerreiro, 1976: XLII).

Vemos assim como Valongo merece figurar, de pleno direito, entre as terras portuguesas às quais indissolivelmente se liga um riquíssimo património dramático, mediante o qual o microcosmo comunitário traça alguns dos seus contornos essenciais enquanto grupo portador de uma identidade que lhe é própria, vazada em arquetípicas imagens autobiográficas. Expressão do homem como sujeito criador na continuidade do tempo, que entretece histórias da vida com as malhas de que a própria vida se tece, «O teatro é a vida em metáfora de gente», numa feliz definição de Luís Miguel Cintra⁴.

Bibliografia

- GUERREIRO, A. Machado (1976). «Nota introdutória». In VASCONCELOS, José Leite de, *Teatro Popular Português, I (Religioso)*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, VII-XLIII.
- PAVÃO, José de Almeida (1996). «Apontamentos sobre um notável estudo». In FRANCO, Maria do Bom Sucesso Medeiros Franco. *O Teatro Popular em S. Miguel – Seus Temas e Formas*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 11-20.

⁴ Cf. palestra proferida no Teatro da Cornucópia, em 03/12/82.

(1999). «A crítica e a sátira no teatro popular açoriano». In FUNK, Gabriela (org. e coord.). *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular: Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro*, 25 a 27 de Setembro de 1997. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 407-420.

Resumo: *Papeladas* é o termo usado para designar o teatro popular que, em Valongo (distrito do Porto, Portugal), com raízes em finais do século XIX e inícios do século XX, ainda hoje persiste na memória dos valonguenses mais dedicados às tradições culturais do seu concelho, e na prática cultural da comunidade (através de uma Associação local). Este património em movimento, familiar mas, simultaneamente, comunitário, nasceu do impulso migrante de um poeta popular – um Fozcôa –, que trouxe na sua bagagem textos e papéis (in)significantes. Produção seminal que haveria de conquistar Valongo e os forasteiros que a esta vila acorriam para assistir às «papeladas», como haveria de fecundar em profundidade a sua multímoda expressão artística.

A simplicidade e a rapidez da trama, a parcimónia ou a escassez de processos cénicos, o recorte concreto das personagens e dos seus diálogos, o humor ora prazenteiro ora satírico e os retratos históricos operados são apenas alguns dos vectores de uma arte teatral que procura o seu lugar na sociedade moderna; sociedade ultramediatizada e global que aspira preencher as juntas indiciadoras de crise com os elementos culturais identitários mais proeminentes adstritos a cada região.

Abstract: *Papeladas* is the term used to designate the popular theatre performed in Valongo (Oporto region, Portugal) which goes back to the end of the 19th century or beginnings of the 20th century. It still persists nowadays in the memory of the locals who are more devoted to the region's cultural traditions and the community's cultural practice (through a local association). This patrimony in motion, simultaneously familiar and communitarian, was born from the migrant impulse of a popular poet – a Fozcôa – that carried (in)significant texts and scattered texts in his luggage. This seminal production would win over both Valongo and the foreigners who came to town to attend the «papeladas» and was to leave a deep imprint on their multifarious artistic expression.

The simplicity and swiftness of the plot, the scarcity of the staging resources, the concrete contours of both characters and dialogues, the charming satirical humour and the historical portraits provided are just some of the key-features of a theatrical craft that seeks to find its place in modern society, an ultra-mediatic and global society that attempts to fill in the gaps exposed by the present crisis with the most prominent cultural identity elements from each region