



Analiza călușului în relație cu dansurile rituale/ceremoniale masculine europene

Autor: Silvestru Dorel S. PETAC

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-335-6

SUMAR

CUVÂNT ÎNAINTE.....	3
I. INTRODUCERE	6
I.1. Obiectul lucrării.....	6
I.2. Cadrul teoretico-metodologic.....	9
II. PRACTICI COREUTICE MASCULINE CU SAU FĂRĂ ARME ÎN SPAȚIUL EUROPEAN. COORDONATE ISTORIOGRAFICE.....	12
II.1. Referințe privind dansurile bărbățești cu arme în mitologia și cultura religioasă antică greco-romană.....	12
II.2. Dansurile masculine cu arme în istoriografia europeană medievală și modernă	16
III. PAULITEIROS	23
III.1. Scurte date privind regiunea Trás-os-Montes	23
III.2. Aria de răspândire a grupurilor de dansatori cu bețe în Peninsula Iberică	24
III.3. Teorii asupra originii dansurilor cu băț din Portugalia.....	26
III.4. Contextele de manifestare a pauliteiros în <i>Tras-os-Montes</i>	30
III.4.1. Dansurile Pauliteiros performate în context religios (ritualic).....	30
III.4.2. Dansurile Pauliteiros performate în contexte ale folclorismului	36
III.5. Pauliteiros. Membrii grupului și funcțiile în ceată.....	39
III.5.1. Capa De Honras și stegarul	39
III.5.2. Muzicanții și instrumentele	40
III.5.3. Velha și Carochos	41
III.5.4. Pauliteiros (dansatorii).....	42
III.5.4.1. Costumul dansatorilor	42
III.5.4.2. Alcătuirea grupului și funcțiile dansatorilor	44
III.6. Lhaços. Repertoriul de dansuri cu bețe	45
III.6.1. Lhaço CAMPANITAS DE TOLEDO („clopotul din Toledo”).....	47
III.6.2. Scurtă analiză coreologică asupra dansurilor Pauliteiros	60
IV. MORRIS DANCE	64
IV.1. Practici ceremonial-ritualice coreografice bărbățești în cultura engleză. Categorii și difuziune	64
IV.2. Ipoteze privind originea dansurilor ceremoniale din Anglia.....	68

IV.3. Morris dance în Bampton (Oxfordshire). Scurte observații de teren	73
IV.4. Morris dance ca text coregrafic	79
IV.5. Scurtă analiză coreologică a dansurilor morris	86
V. ANALIZA CĂLUȘULUI ÎN RELAȚIE CU DANSURILE PAULITEIROS ȘI MORRIS	90
V.1. Câteva date introductive despre Căluș	90
V.2. Relația Călușului cu practicile coreutice masculine europene reflectată în bibliografia românească și străină	92
V.3. Ipoteze privind originea Călușului	93
V.4. Izomorfismele și diferențele dintre Căluș-Morris dance-Pauliteiros	100
VI. CONCLUZII ȘI DESCHIDERI	108
VII. BIBLIOGRAFIE	118

SUMMARY

FOREWORD.....	3
I. INTRODUCTION.....	6
I.1 The scope of work.....	6
I.2. The theoretical-methodological structure	9
II. MALE CHOREOLOGIES PRACTICES WITH OR WITHOUT WEAPONS IN THE EUROPEAN REGION. HISTORIOGRAPHICAL COORDINATES	12
II.1. References on male dances with weapons in mythology and ancient Greco- Roman religious culture.....	12
II.2. Male dances with weapons in european medieval and modern historiography.....	16
III.PAULITEIROS	23
III.1. Short data on the Trás-os-Montes region	23
III.2. The distribution area of dance groups with sticks in the Iberian Peninsula.....	24
III.3.Theories on the origin of the stick dances in Portugal.....	26
III.4. Manifestation contexts of Pauliteiros in Tras-os-Montes.....	30
III.4.1.Pauliteiros dances performed into religious(ritualistic) context	30
III.4.2. Pauliteiros dances performed in contexts of folklorism	36
III.5. Pauliteiros. Members of the group and the functions in band.....	39
III.5.1. Capa De Honras and the flagman	39
III.5.2. Musicians and instruments.....	40
III.5.3. Velha and Carochos.....	41
III.5.4. Pauliteiros (dancers).....	42
III.5.4.1. Dancers costume	42
III.5.4.2. Group structure and functions of dancers.....	44
III.6. Lhaços. The repertoire of dances with sticks	45
III.6.1. Lhaço CAMPANITAS DE TOLEDO („The bell of Toledo”).....	47
III.6.2. Brief choreology analysis on Pauliteiros dances.....	60
IV. MORRIS DANCE.....	64
IV.1.Ceremonial ritualistic male choreographic practices in English culture. Categories and difussion	64

IV.2. Hypotheses on the origin of ceremonial dances from England	68
IV.3. Morris dance in Bampton (Oxfordshire). Short field observations	73
IV.4. Morris dance as a choreographic text	79
IV.5. Short choreological analysis of Morris dances	86
V. CĂLUȘ ANALYSIS IN RELATION WITH PAULITEIROS AND MORRIS DANCES	90
V.1. Some introductory information about Căluș	90
V.2. The relation of Căluș with choreological european male practices reflected in Romanian and foreign bibliography.....	92
V.3. Hypoteses on the origin of Căluș	93
V.4. Isomorphisms and the diferencies between Căluș-Morris dance and Pauliteiros	100
VI. CONCLUSION AND OPENING	108
VII. REFERENCES	118

REZUMAT

Raportul științific de cercetarea postdoctorală analizează practicile de dans rituale/ceremoniale bărbătești cu sau fără arme/obiecte care se întâlnesc astăzi în spațiul european, reperul acestei investigații etnecoreologice fiind Călușul, un obicei tradițional românesc complex care are ca principală modalitate de expresie dansul.

Pe lângă bibliografie, lucrarea are alte șase capitole în care am încercat, în acord cu scopul și obiectivele proiectului postdoctoral, să indic reperele care mi s-au părut relevante pentru înțelegerea temei și să analizez comparativ trei practici cutumiare care se înscriu în marea familie a practicilor de dans rituale/ceremoniale cu/ fără arme: Călușul (România), Pauliteiros (Portugalia) și Morris dance (Anglia).

În capitolul I sunt prezentate obiectul lucrării și cadrul teoretico-metodologic în care aceasta a fost realizată. Această investigație postdoctorală are rădăcinile (tematice și teoretico-metodologice) în lucrarea doctorală unde ritualul Călușului a fost supus investigației etnecoreologice prin intermediul a două studii de caz asupra variantelor din Boșorod, Hunedoara (Călușerul) și din Izvoarele, Olt (Călușul). Pornind de la aceste analize și de la informațiile pe care le oferă bibliografia problematicii dansurilor rituale/ceremoniale masculine s-au născut câteva întrebări asupra relațiilor pe care Călușul (o practică eminentemente românească) le-ar putea avea cu alte practici de dans masculine din spațiul cultural european:

- a. sub ce aspecte putem identifica asemănări și diferențe între aceste practici culturale, altfel spus care sunt nivelurile la care aceste practici devin contingente și care sunt izomorfismele?
- b. cum nivelul formal, în special nivelul exprimării prin gest/dans, contribuie la semnificațiile întregii practici rituale/ ceremoniale?
- c. cum se articulează textele de dans și ce structură au dansurile?
- d. care sunt principalele ipoteze privind originea acestor practici?

Aceste întrebări au acționat ca niște vectori care au trasat dezvoltarea cercetării și documentării din cadrul proiectului postdoctoral *Analiza Călușului în relație cu dansurile rituale/ceremoniale masculine europene*. Acest proiect a avut la bază câteva nevoi pe care le-am constatat de-a lungul studiului dansurilor masculine cu arme și pe care cercetarea întreprinsă a

căutat să le acopere. Le menționez aici în trecere: lipsa unor comparații consistente între Căluș și alte practici de dansuri rituale/ceremoniale masculine; nevoia de informație coreologică dar mai ales nevoia ca această informație să fie contextualizată; nevoia unor informații obținute prin observație directe/ participativă (capitale pentru un studiu coreologic).

Lucrarea își asumă comparatismul ca esență a perspectivei teoretice și a metodologiei etnecoreologice. Exegeza unui ritual/ ceremonial de dans din perspectivă etnecoreologică presupune o metodologie compozită, dublu centrată, un mix metodologic care aduce după sine o abordare poliedrică și interdisciplinară în care se aglutinează analiza etno-antropologică și cea coreologică.

Ipoteza de lucru este că, dincolo de informațiile pe care ni le oferă istoriografia, analiza mito-religioasă, cea muzicologică și analiza etnologică, există în textele de dans informații care nu sunt încă valorizate științific și care, odată relevate, pot să rotunjească înțelegerea acestor practici culturale, contribuind la o mai bună cunoaștere a dinamicii morfo-sintaxei acestora.

Premisele acestei ipoteze sunt că dansul are un caracter sistemic, o gramatică proprie și valoarea unui sistem de cunoaștere. Din această perspectivă, analiza coreologică devine unul dintre cele două puncte care fixează metodologic investigația. Aceasta presupune analiza textelor de dans prin utilizarea transcrierii dansurilor în kinetografia Laban, analiza lor coreologică și corelarea acestor informații coreologice obținute cu celelalte tipuri de informații (etnografice, istorice, sociologice, muzicale, literare etc) cu scopul extragerii semnificațiilor etnologico-antropologice. Cel de-al doilea reper al metodei este constituit din demersul etnografic, completate de documentarea istoriografică, observațiile directe și participative, interviurile și înregistrările audio-video, toate acestea aducând o serie de informații care în corelație cu cele coreologice, au dus la conturarea unor concluzii etnologico-antropologice.

În cel de-al doilea capitol am întreprins un survol asupra câtorva mențiuni istoriografice care privesc aceste practici de dans. Mențiunile au fost făcute cu scopul de a pune în evidență, pe de-o parte, acele credințe religioase și riturile conexe lor din lumea greco-romană care au fost considerate (mai ales de către cercetătorii preocupați de chestiunea originii) că stau la baza practicilor de dans cu arme din Europa (*pyrrhichē*, *cureții*, *corybanții* și *corybantismul*, *salii*) și, pe de altă parte, pentru a crea o imagine mai largă asupra acestor dansuri și asupra mențiunilor despre ele în spațiul european (*Le Baccu-bert*, *Les Olivettes* etc). Totodată sunt trecute în revistă

și câteva opinii ale istoricilor dansului (C. Sachs, M. Louise, S. Corrsin) asupra problematicii dansurilor masculine cu arme.

Practica de dans cunoscută astăzi cu numele de *Pauliteiros* este analizată în cel de-al treilea capitol al lucrării. Am avut în vedere creionarea unei arii în care această practică se întâlnește (Terra de Miranda), o trecere în revistă asupra principalelor ipoteze care privesc originea acestei practici de dans. Am valorizat de asemenea, pe lângă informațiile obținute în diverse interviuri, observațiile participative asupra a două grupuri de pauliteiros. Descrierea etnografică a pus în evidență modul în care grupurile de pauliteiros sunt structurale, contextele în care ele performează, costumul dansatorilor. O parte importantă din capitol este dedicată analizei coreologice. Ea vine în urma unei transcrieri în kinetografia Laban a unui *lhaço* (dans cu bețe). Am avut în vedere o introducere în repertoriul de *lhaços* (dansuri cu băț) și modul în care ele sunt valorizate în comunitățile mirandeze; scute observații privind relația textelor de dans cu contextele muzicale și literare. Analiza gramaticală a acestui text de dans a relevat nu doar structurile de dans, principiile de dezvoltare dar și câteva aspecte care țin de logica lor stilistică. De asemenea am pus în evidență cum relaționează aspectele morfo-sintactice cu cele extracoreice, contextuale.

Practica Morris dance a fost investigată în capitolul următor în mare parte sub aceleași aspecte. Bibliografia dedicată ei, asupra căreia m-am documentat în Londra, este foarte amplă însă nici ea nu conține analize de dans. Pe lângă survolul asupra tipologiei și difuziunii acestor practici denumite generic Morris dances, am trecut în revistă ipotezele care privesc originea practicii. Un punct important îl constituie cele câteva observații făcute pe marginea practicii ceremoniale morris din Bampton, Oxfordshire care are loc cu ocazia sărbătorii Whitsunday. Ilustrația fotografică susține vizual descrierea principalelor aspecte ce caracterizează această practică în Bampton (structura ceremonială și funcțiile în grup, traseele, regulile de conduită, costumul). Același demers gramatical a fost aplicat și unui dans morris (redat în transcriere Laban doar într-un fragment) ca exemplificare pentru tipul de dans care se înscrie în stilul Cotswold. Obiectivele acestei analize au fost aceleași: structurile gramaticale, reliefarea modului în care se construiește formația, relațiile și corelațiile textului de dans cu aspectele contextuale, vectorii stilistici în virtutea cărora se dezvoltă dansurile.

Cel de-al cincilea capitol are vedere analiza comparată între Căluș, Pauliteiros și Morris dance. Fără a intra în detaliile care pot fi consultate în bogata bibliografie privind Călușul, am relevat în introducerea capitolului câteva aspecte care țin de modul în care această practică este structurată și am indicat difuziunea celor două ramuri (intra- și extracarpatică) ale Călușului. Deziderat al etnecoreologiei românești, această privire comparativă asupra practicilor europene înrudite Călușului a fost privită prin prisma reflectării ei în bibliografia internațională și cea de limbă română. Ipotezele privind originea Călușului au fost expuse pornind de la studiul lui R. Vuia, scopul subsecvent al acestui subcapitol fiind acela de a indica sincronicitatea care exista în spațiul englez, cel portughez și cel românesc între preocupările științifice privind dansurile masculine cu arme. Centrul de greutate al acestui capitol stă însă în comparațiile făcute între cele trei practici. Am încercat să pun în lumină izomorfismele și diferențele care au devenit vizibile pe parcursul capitolelor precedente și să punctez acolo unde am simțit nevoia câteva explicații etnologico-antropologice.

În fine, ultimul capitol dedicat concluziilor și deschiderilor încearcă să pună în evidență, prin intermediul câtorva observații, o seamă de răspunsuri la întrebările-vector care au străbătut întreaga lucrare: faptul că izomorfismele care se regăsesc în modul de organizare a grupului și în structurile ceremoniale mărturisesc despre apartenența la un spațiu cultural comun; că, dincolo de diferențele firești, textele de dans, în logica lor stilistică concordă; modul în care ritualitate și ceremonialitate se reflectă în cele trei practici etc. O privire mai atentă a fost acordată Călușului privit prin oglinda relației cu Morris dance și Pauliteiros, o perspectivă care îi relevă practici românești aspectele specifice: ancorajul în ideile magico-religioase și modul în care acest ancoraj este vizibil în actele ritualice, semnificațiile etnologico- antropologice aderente dansului în Căluș. De asemenea am subliniat importanța pe care o are studiul dansurilor călușărești pentru studiul culturii românești de dans tradițional.

SUMMARY

The scientific report of postdoctoral research analyzes ritual/ceremonial male dance practices with or without weapons/items which are meeting today in the European area, the mark of this ethnochoreological investigation being Căluș, a traditional Romanian complex whose main expression mean is dancing.

Besides literature, the study has six other chapters where I have tried, in accord with the purpose and objectives of Postdoctoral project to indicate parts that I found them relevant for understanding the basis and to analyze comparative three customary practices falling in the large family of ritual dance practices/ cermoniale with / without weapons: Căluș (România), Pauliteiros (Portugal) and Morris dance (England).

In chapter one is presented the object of the study, theoretical and methodological framework in which it was made. This postdoctoral investigation has the roots (thematic and theoretically-methodology) in the PhD study where the ritual was under ethnochoreological investigation through two case studies on variants of Boșorod, Hunedoara(Călușerul) and from Izvoarele, Olt (Călușul). Based on these analyzes and from the information that references provide on ritual dances issues / male cermonial, there were born a few questions on relationships that Căluș (a Romanian eminently practical) might have other male dance practices of European cultural space:

- e. In what aspects can we identify similarities and differences between these cultural practices, in other words, what are the levels to which these practices become contingent and which of them are isomorphisms?
- f. How is the formal level, especially the level of expression through gesture/dance contributes to semnifications of the entire ritual/ceremonial practice?
- g. How text dance articulates and what structure have the dances ?
- d.What are the main hypoteses on the origin of these practices?

These questions have acted as some vectors that drew research developmennt and documentation within postdoctoral project *Analysis of Căluș in relation with the ritualic/ceremonial european male dances*. This project was based on several needs that I have found over study of male dances with weapons and conducted research which sought to cover. I

mention here in passing: lack of consistent comparisons between practices of Căluș and other ritual dances / male ceremonial; need of choreological information especially the need for this information to be contextualized; the need for information obtained through direct observation / participatory (capital for a choreological study).

The study assumes comparatism as essence of theoretical perspective and ethnochoreologically methodology. Exegesis of a ritual/ ceremonial dance from a ethnochoreology perspective implies a composite methodology, double cross, a mix that brings methodologically approach and interdisciplinary polyhedral where ethno-anthropological analysis agglutinate the choreologically one.

The working hypothesis is that, beyond the information that historiography provides us, mito-religious analysis, the musicological and the ethnological one , there are in dance texts information not yet valued scientific and that, once revealed, can round understanding of these cultural practices, contributing to a better understanding of the dynamics of their morphosyntax.

The premises of this hypothesis are that dance has a systemic character, its own grammar knowledge and value system. From this perspective, the choreological analysis is one of the two items that secures methodological investigation.

That involves analyzing texts dance by using transcription dances in kinetografia Laban, their choreological analysis and correlation of this choreological information obtained with the other types of informations (ethnographic, historical, sociological, musical, literary, etc) with the purpose of pulling out the ethnologically-anthropology values.

The second mark of the method consists of approach ethnographic, complemented by historiographical documenting, direct observations and participatory, interviews and audio-video recordings, all bringing a range of information related to those in choreological led to the shaping of some Ethnological-anthropology conclusions.

In the second chapter, I undertook a brief passage over on some historiographical claims concerning these practices of dance. Statements were made in order to highlight, on the one hand, those religious beliefs and rites related to their Greco-Roman world were regarded (especially by researchers concerned with the issue of origin) that underlie practices dance with weapons in Europe (pyrrhichē, cureti, corybanti and corybantism, Sali) and, on the other hand, to

create a broader picture of these dances and the particulars about them in the European region (Le Baccu-bert, Les Olivettes etc). At the same time, there are overviewed some dance historians reviews (C. Sachs, M. Louise S. Corrsin) on the issue of male dances with weapons.

Dance practice known today as Pauliteiros is analyzed in the third chapter of the study. I have focused on outlining a country where this practice occurs (Terra de Miranda), an overview of the main hypotheses concerning the origin of this dance practice. I have also valued, besides the informations obtained in various interviews, the participant observations on two groups of pauliteiros. Ethnographic description revealed the way pauliteiros groups are structural, the contexts in which they perform, the dancers costume. An important part of the chapter is dedicated to the choreological analysis. It comes from a transcript in a lhaço kinetografia Laban (dance with sticks). I have considered an introduction to the repertoire lhaços (stick dances) and how they are valued in the communities Miranda; brief remarks on the relationship of dance texts with music and literary co-texts. Grammatical analysis of this dance text has revealed not only dance structures, principles of development, but some aspects related to their stylistic logic. I have also revealed morphological and syntactic issues as they relate to the extrachoreice and contextual ones.

Morris dance practice was investigated in the next chapter, largely in the same issues. The bibliography dedicated to it, to which I documented in London is very broad, but it does not contain any analysis of dance. Besides the brief passage over the typology and diffusion of these practices collectively named Morris dances, I reviewed the assumptions regarding the origin of the practice.

An important point is the few observations made on the Morris ceremonial practice of Bampton, Oxfordshire which takes place on the occasion Whitsunday. Photo illustration supports description of main visual aspects that characterize this practice in Bampton (ceremonial structure and functions of the group, routes, rules of conduct, the costume). The same grammar approach was applied to a Morris dance (played in Laban transcription only in a fragment) as an example of the type of dance that is part of the Cotswold style.

The objectives of this analysis were the same: grammatical structures, highlighting how the band builds up, relationships and correlations of text with contextual aspects of dance, stylistic vectors under which develops dances.

The fifth chapter is considering the compared analysis between Căluș, Pauliteiros and Morris Dance. Without going into details that can be found in the rich bibliography on Căluș, I revealed the introduction chapter several issues in the way this practice is structured and I indicated diffusion of the two branches (intra- and extracarpethian-) of Căluș. Romanian ethnochoreology desideratum of this comparative European practices related to Căluș was seen through the prism of its reflection in international bibliography and the Romanian language.

The hypotheses on the origin of Căluș were exposed from Romulus Vuia's study, the purpose of this subchapter is subsequently to indicate that there is synchronicity in English, Portuguese and Romanian space, between scientific concerns regarding male dances with weapons. The main center of gravity of this chapter is the comparisons made between the three practices.

I tried to highlight isomorphisms and differences that became apparent during the preceding chapters and to point where I felt some Ethnologico-anthropological explanations.

Finally, the last chapter is dedicated to conclusions and openings that try to highlight through a number of observations, a number of answers to vector questions that traveled around the entire work: that isomorphisms that are found in the way of organize the group and in ceremonial structures testify to a common cultural space; that beyond the natural differences, texts dance style are consistent in their logic; how ritual and ceremony are reflected in the three practices, etc. A closer look was granted to Căluș seen through the mirror of relationship with Morris dance and Pauliteiros, a perspective that reveals his Romanian practice specific aspects: the anchorage in magic and religious ideas and how this anchorage is visible in ritualistic acts, ethnological-anthropological meaning adhesive to dance in Căluș. I have also emphasized the importance it has the study of Căluș dances to the study for Romanian culture of traditional dance.

Dr/ Pdh. Petac Silvestru

SUMAR

CUVÂNT ÎNAINTE	3
I. INTRODUCERE	6
I.1. Obiectul lucrării	6
I.2. Cadrul teoretico-metodologic	9
II. PRACTICI COREUTICE MASCULINE CU SAU FĂRĂ ARME ÎN SPAȚIUL EUROPEAN. COORDONATE ISTORIOGRAFICE.....	12
II.1. Referințe privind dansurile bărbătești cu arme în mitologia și cultura religioasă antică greco-romană	12
II.2. Dansurile masculine cu arme în istoriografia europeană medievală și modernă	16
III. PAULITEIROS.....	23
III.1. Scurte date privind regiunea Trás-os-Montes	23
III.2. Aria de răspândire a grupurilor de dansatori cu bețe în Peninsula Iberică	24
III.3. Teorii asupra originii dansurilor cu băț din Portugalia	26
III.4. Contextele de manifestare a pauliteiros în <i>Tras-os-Montes</i>	30
III.4.1. Dansurile Pauliteiros performate în context religios (ritualic)	30
III.4.2. Dansurile Pauliteiros performate în contexte ale folclorismului	36
III.5. Pauliteiros. Membrii grupului și funcțiile în ceată.	39
III.5.1. Capa De Honras și stegarul	39
III.5.2. Muzicanții și instrumentele	40
III.5.3. Velha și Carochos	41
III.5.4. Pauliteiros (dansatorii)	42
III.5.4.1. Costumul dansatorilor	42
III.5.4.2. Alcătuirea grupului și funcțiile dansatorilor	44
III.6. Lhaços. Repertoriul de dansuri cu bețe	45
III.6.1. Lhaço CAMPANITAS DE TOLEDO („clopotul din Toledo”)	47
III.6.2. Scurtă analiză coreologică asupra dansurilor Pauliteiros	60
IV. MORRIS DANCE	64
IV.1. Practici ceremonial-ritualice coreografice bărbătești în cultura engleză. Categori și difuziune	64
IV.2. Ipoteze privind originea dansurilor ceremoniale din Anglia	68
IV.3. Morris dance în Bampton (Oxfordshire). Scurte observații de teren.....	73
IV.4. Morris dance ca text coregrafic.....	79

IV.5. Scurtă analiză coreologică a dansurilor morris	86
V. ANALIZA CĂLUȘULUI ÎN RELAȚIE CU DANSURILE PAULITEIROS ȘI MORRIS	90
V.1. Câteva date introductive despre Căluș.....	90
V.2. Relația Călușului cu practicile coreutice masculine europene reflectată în bibliografia românească și străină	92
V.3. Ipoteze privind originea Călușului	93
V.4. Izomorfismele și diferențele dintre Căluș-Morris dance-Pauliteiros	100
VI. CONCLUZII ȘI DESCHIDERI	108
VII. BIBLIOGRAFIE	118

CUVÂNT ÎNAINTE

Raportul științific care urmează este realizat ca urmare a implementării proiectului postdoctoral intitulat *Analiza Călușului în relație cu dansurile rituale/ceremoniale masculine europene*, demers susținut financiar și științific de către Academia Română în cadrul proiectului „*Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate*”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr.POSDRU/159/1.5/S/136077.

Însemnătatea unui asemenea proiect transcede cu mult semnificațiile sprijinului acordat unui singur cercetător al culturii dansului tradițional. Căci sprijinirea unei cercetări comparative între Căluș -practică ritualică/ ceremonială/spectaculară a cărei principal limbaj este dansul, unul dintre cele mai importante elemente ale culturii tradiționale românești- cu practici coreutice masculine similare din spațiul european nu este doar un deziderat științific, marcat de toți cercetătorii importanți care s-au apropiat de Căluș, ci și o necesitate care rezidă în noile realități românești și internaționale, științifice sau culturale.

Amplitudinea semnificațiilor este cu atât mai mare cu cât etnocoreologia este astăzi în România un subdomeniu aflat la limita supraviețuirii academice. Și aceasta după ce acest domeniu a fost la noi unul extrem de prolific mai ales după maturizarea științifică a colectivului de etnocorelogi pe care l-a avut *Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”* din București, începând cu anii 70 ai secolului trecut. Din această perioadă și până spre finele secolului s-au produs lucrări științifice de cea mai înaltă valoare științifică, multe dintre ele repere importante în bibliografia internațională.

Principala cauză a acestei situații de fapt este lipsa unei catedre universitare în care să poată fi pregătiți viitorii cercetători etncoreologi dar și viitorii profesori de dans care activează în domeniul valorizării culturii de dans tradițional. Necesitatea profesionalizării acestei arii culturale este cu atât mai acută cu cât, pe de-o parte, etncoreologia proliferează în ultimii ani extrem de profitabil din punct de vedere științific și cultural nu doar în spațiul academic occidental ci și în statele din jurul României și, pe de altă parte, cultura dansului tradițional este un segment care generează o puternică parte din folclorismul românesc actual, parte dintr-o industrie foarte profitabilă.

Acesta este contextul în care s-au realizat documentarea și studiile proiectul științific posdoctoral. Realizarea lor nu ar fi fost posibilă fără sprijinul *Academiei Române* și fără ca acest demers de cercetare să întâlnească ajutorul unor persoane spre care îmi îndrept mulțumirile. Trebuie menționată aici membrii echipei manageriale condusă de prof. dr. dr. H.C. CS I Valeriu Ioan-Franc căreia autorul acestor rânduri le adresează calde mulțumiri și îndreptățite aprecieri pentru profesionalismul cu care au gestionat administrativ acest proiect.

Cuvânt de mulțumire trebuie adresat în egală măsură Doamnei acad.dr. Sabina Ispas, directorul *Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, București, coordonatorul științific al acestui proiect. Pertinența observațiilor legate de tema cercetării și discuțiile asupra cadrului teoretico-metodologic au fost de un real folos realizării proiectului de cercetare.

De asemenea mulțumirile mele se îndreaptă către doamna prof. Dr. Maria São Jose Corte Real de la *Universidade Nova de Lisboa* (Portugalia) și doamna prof. Dr. Theresa Buckland de la *University of Roehampton, London* (Anglia) care cu amabilitatea mi-au oferit necondiționat sprijin instituțional și orientare științifică necesară în cele două stagii de documentare atât de necesare implementării proiectului.

Cordiale mulțumiri adresez și domnului Mário Correia din Sendim, Portugalia care mi-a pus la dispoziție cu mare amabilitate întreaga arhivă a *Centrului de Muzică Tradițională „Sons da Terra”* din Sendim și care mi-a fost un foarte amabil, prietenos și util ghid în cultura mirandeză.

Tot în Portugalia am fost primit cu mare căldură de către profesorii de dans Gualdino Raimundu (Palaçolo și Miranda do Douro) și Enrique Fernandez (Sendim), de profesorul de muzică (un gaitero excelent) Ricardo Santos (Palaçolo). Tuturor le mulțumesc, după cum le mulțumesc și dansatorilor grupurilor din Palaçolo și Miranda do Douro care mi-au arătat dansurile lor și domnului Aureliano Ribeira din Constantim pentru interviul acordat.

Cu cea mai mare amabilitate și cele mai bune gânduri trebuie să mulțumesc și cercetătorile Michael Heaney și Derek Schofield pentru sprijinul acordat în observația din Bampton precum și colectivului arhivei *English Folk Dance and Song Society* din Londra condus de Laura Smith, loc în care am petrecut zile minunate și îndeplinite științific. Și nu în ultimul rând trebuie să mulțumesc colegilor mei de la Muzeul Etnografic al Transilvaniei pentru înțelegere precum și familiei mele pentru sprijinul pe care mi l-au acordat.

I. INTRODUCERE

I.1.Obiectul lucrării

Lucrarea de față își propune să investigheze practicile de dans rituale/ceremoniale bărbătești cu sau fără arme/obiecte care se întâlnesc astăzi în spațiul european, reperul acestei investigații etncoreologice fiind Călușul, un obicei tradițional românesc complex care are ca principală modalitate de expresie dansul.

Asemeni unui palimpsest, Călușul lasă se se întrevadă pe lângă înțelesurile plămădelii arhaice, precreștină în spiritul ei magico-religios, o serie de alte semnificații aglutinate de-a lungul a două milenii de creștinism. Putem astăzi tălmăcii în această practică rituală/ceremonială/ spectaculară profunde semnificații antropologice, putem pătrunde în modalitățile țaranului român de a se exprima, într-un chip sincretic prin dans, muzică, teatru și vers. Sinteză între *înțelesuri* profunde și *forme sincretice* de artă, Călușul este o complexă expresie a creativității colective țărănești și în egală măsură o dreaptă măsură a specificității culturii tradiționale românești.

Lucrarea de față vine în prelungirea cercetărilor doctorale în care Călușul a fost supus investigației etncoreologice prin intermediul a două studii de caz asupra variantelor din Boșorod, Hunedoara (Călușerul) și din Izvoarele, Olt (Călușul). Aceste variante au fost contextualizate istoriografic, încercându-se pe de-o parte extragerea semnificațiilor etnologico-antropologice care se desprind din modul în care astăzi este practicat Călușul și, pe de altă parte, analiza procesului recontextualizării variantei transilvănene.

Am procedat apoi la o analiză în adâncime a textelor de dans și la observarea relațiilor care construiesc aceste texte. Scopurile acestui demers gramatical au fost: identificarea

izomorfismelor și a diferențelor care există la nivelul textelor și co-textelor și corelarea acestor informații cu cele obținute din analiza nivelului structurii ceremoniale; observarea elementelor care pot releva adâncimile unui fond stilistic comun și pot evidenția resorturile antropologice care caracterizează cele două practici coreutice, tot acest tipar metodologic fiind aplicat și în lucrarea de față.

Pornind de la aceste analize și de la informațiile pe care le oferă bibliografia problematicii analizate aici s-au născut câteva întrebări asupra relațiilor pe care Călușul (o practică eminentemente românească) le-ar putea avea cu alte practici ceremoniale sau rituale masculine de natură coreutică din spațiul cultural european:

- a. sub ce aspecte putem identifica asemănări și diferențe între aceste practici culturale, altfel spus care sunt nivelurile la care aceste practici devin contingente și care sunt izomorfismele?
- b. cum nivelul formal, în special nivelul exprimării prin gest/dans, contribuie la semnificațiile întregii practici rituale/ ceremoniale?
- c. cum se articulează textele de dans și ce structură au dansurile?
- d. care sunt principalele ipoteze privind originea acestor practici?

Aceste întrebări au acționat ca niște vectori care au trasat dezvoltarea cercetării și documentării din cadrul proiectului postdoctoral *Analiza Călușului în relație cu dansurile rituale/ceremoniale masculine europene*. Cu siguranță răspunsurile la aceste întrebări (și la altele care, sunt convins, se vor naște pe parcursul aprofundării viitoare a demersului comparativ început aici) nu se vor opri la granița prezentei lucrări. Fiind un produs „de etapă”, lucrarea va fi supusă inevitabil revizuirilor ulterioare, date fiind relieful interdisciplinar și adâncimea necesară investigației acestei teme extrem de captivante.

În spațiul cultural românesc, ideea comparației dintre Căluș și alte practici culturale corespondente europene nu este nouă, ea există încă din perioada (sfârșitul secolului al XVIII-lea) în care această practică a început să fie percepută ca un simbol al identității noastre naționale. Însă, punerea Călușului în relație cu alte practici similare din vestul Europei a prins contur și apoi consistență științifică odată cu studiul lui R. Vuia, primul cercetător român care a dat problemei un background mitologic coerent și care a încercat să compare practica noastră cu cele din țările slave din jurul nostru precum și cu practicile similare din spațiul occidental.

Călușului este amintit și/sau analizat în câteva lucrări occidentale dedicate dansului european însă cele mai multe dintre aceste prezențe sunt sumare și au aspectul unor taxonomii de

tip istoriografic sau sociologic, fără a avea o consistență care să acopere importanța pe care cred că o are Călușului pentru înțelegerea practicilor coreutice masculine cu arme din Europa.

Și aceasta în pofida faptului că, dincolo de mențiunile care s-au înregistrat încă din secolul al XVIII-lea, practica ritualică a Călușului a devenit mai cunoscută lumii științifice europene (anglofone mai ales)¹ încă din debutul secolului al XX-lea. Dovadă stau nu doar corespondența dintre R. Vuia, C. Brăiloiu și D. Kennedy, președintele al *English Folk Dance and Song Society* din Londra, participarea călușarilor la Festivalul Internațional de Folclor din Londra în 1935 și 1938 ci și referințele pe care cercetătorii vremii le fac la Căluș.

Sunt de menționat însă, lucrările importante care jalonează prezența Călușului în bibliografia internațională, notabile fiind în acest sens studiile lui Mircea Eliade (1973), A.L. Lloyd (1978), Gail Kligman (1981/2000), Anca Giurchescu (1992), studii în care s-a atins mai mult sau mai puțin substanțial chestiunea comparației dintre Căluș și practicile similare europene.

O constatare importantă asupra acestei stări de fapt este că informația despre aceste practici de dans s-a oprit (în covârșitoarea majoritate a cazurilor) la granița analizelor etnocoreologice și etnomuzicologice. Informația de tip etnocoreologic dar mai ales cea pur coreologică este rară în cazul Călușului și aproape inexistentă în cazul celorlalte dansuri rituale/ceremoniale cu arme. Spun aproape inexistentă pentru că, spre pildă, în cazul dansurilor morris avem câteva descrieri literare ale dansurilor (așa numita metodă „literară” de „notare” a dansurilor), aceste descrieri nefiind însă și analize coreologice. După cum rare sunt (situația Călușului fiind iarăși una aparte) și acele lucrări în care valorile dansului sunt puse în evidență în cadrul practicii din care face parte și în interiorul sistemului culturii care circumscrie acea practică de dans.

În pofida acestor prezențe în bibliografia românească sau internațională nici despre Căluș și nici despre alte practici de dans cu arme nu găsim ușor (uneori deloc) informația coreologică, acea informație care analizează dansul și îi pune în evidență valoare în cadrul practicii și în cadrul sistemului care să pună în evidență

În lucrarea de față, alături de Căluș am ales să analizez două practici de dans ritual/ceremonial masculin: practica *Morris dance* din Anglia și *Pauliteiros* din Portugalia.

¹ Mă refer aici desigur la acele mențiuni care pot fi considerate parte ale unui demers științific etnografic modern și nu la mențiunile din istoriografia Călușului, mențiuni mai largi sau mai scurte dar care nu pot avea această calitate a unui text științific

Aceste practici de dans fac parte din categoria dansurilor cu arme iar alegerea lor am făcut-o pe baza câtorva aspecte care, cel puțin în această fază a cercetării, mi se par a fi importante.

Înțeleg prin context ritualic acel eveniment în care dansul este interpretat de către comunitate și dansatori ca având valoarea unui act de comunicare cu o formă de expresie a unei divinități. În contextul ceremonial comunicarea prin dans se face doar în plan uman, o formă aparte a acestei comunicări ceremoniale fiind cea din cadrul spectacolelor.

Un argument pentru această alegere vine dinspre necesitatea depășirii insuficienței care există în privința informației coreologice referitoare la dansurile rituale/ ceremoniale masculine din spațiul european. Dacă în cazul Călușului mai putem întâlni studii (foarte puține, este drept) care au această componentă coreologică, în ceea ce privește dansurile Morris informația coreologică se regăsește doar sub aspectul descrierilor literare ale dansurilor (o metodă pe care studiile coreologice românești au abandonat-o în anii 60 ai secolului trecut, nefiind una care să permită analiza textului de dans). Acest tip de informație lipsește și din analiza dansurilor Pauliteiros, o realitate pe care am constatat-o parcurgând cele mai importante titluri referitoare la această practică. Covârșitoarea majoritate a studiilor în care sunt analizate cele două practici cutumiere occidentale sunt fie de factură etnografică și istorică, fie sociologică și antropologică, fie muzicală.

Un alt aspect care m-a îndreptat spre studiul dansurilor morris și a celor cu băț din Portugalia a fost și faptul că în unele localități din aceste două spații culturale practicile sunt încă vii în pofida faptului că, în covârșitoarea lor majoritate, ocaziile în care ele prind viață aparțin folclorismului. Am putut astfel face observații participative atât în Portugalia cât și în Anglia, unde am surprins practicarea dansurilor morris în unul dintre satele (în Bampton) în care tradiția Morris dance este atestată de câteva sute de ani aici și este neîntreruptă.

I.2. Cadrul teoretico-metodologic

Lucrarea de față își asumă comparatismul ca esență a perspectivei teoretice și a metodologiei etnecoreologice. Complexitatea acestor practici de dans face ca investigarea lor să nu fie o sarcină ușoară, un asemenea demers comparativ care să pătrundă în profunzimile reliefului palimpsestic al semnificațiilor impunând prudență în abordarea surselor și o atentă relaționare a informațiilor venite dinspre diferitele arii de investigație. Exegeza unui ritual/ ceremonial de dans din perspectivă etnecoreologică presupune o metodologie compozită, dublu centrată, un mix metodologic care aduce după sine o abordare poliedrică și interdisciplinară în care se aglutinează analiza etno-antropologică și cea coreologică.

Ipoteza de lucru este că, dincolo de informațiile pe care ni le oferă istoriografia, analiza mito-religioasă, cea muzicologică și analiza etnologică, există în textele de dans informații care nu sunt încă valorizate științific și care, odată relevate, pot să rotunjească înțelegerea acestor practici culturale, contribuind la o mai bună cunoaștere a dinamicii morfo-sintaxei acestora. Este evident că aici mă refer la o informație de tip cinetico-ritmic, non-conceptuală, exprimată prin dans și analizată atât la nivelul individului (prin corpul dansatorului) cât și la nivelul grupului (prin formele coregrafice alcătuite de grupul de dansatori).

Premisele acestei ipoteze sunt că *dansul are un caracter sistemic, o gramatică proprie și valoarea unui sistem de cunoaștere*, textele de dans putând avea relații unele cu altele atât pe axa diacroniei cât și pe cea a sincroniei.

Din această perspectivă, analiza coreologică devine unul dintre cele două puncte care fixează metodologic investigația. Aceasta presupune analiza textelor de dans prin utilizarea transcrierii dansurilor în kinetografia Laban și corelarea acestor informații coreologice obținute cu celelalte tipuri de informații. Transformarea dansului într-un text coreologic este primul pas spre decelarea acelor structuri ale textului de dans care se pot analiza morfosintactic. Dată fiind resursa de timp relativ limitată în comparație cu adâncimea și întinderea temei, analiza coreologică va fi restrânsă la câteva observații de ordin general suficiente însă pentru circumscrierea unor răspunsuri la obiectivele propuse dar fără a intra în foarte multe detalii.

Transcrierea dansurilor am întreprins-o cu programul *Labanwriter*, partiturile de dans fiind apoi analizate din punct de vedere coreologic. Analiză a constatat: în decelarea nivelurilor pe care se dezvoltă dansul și a unităților structurale din nivelele micro (celule, motive, figuri) și din nivelele macro (secțiuni, strofe, părți de dans), în compararea lor din punct de vedere cinetic și ritmic; în observarea formelor de dans și a coregrafiei acestora. Acest demers gramatical a permis apoi observarea izomorfismelor dar și a diferențelor care apar la nivelul textelor de dans și circumscrierea largă a unei stilistici în care se aceste texte se înscriu.

Așa cum am menționat deja, toate cele trei practici coreutice (Călușul, Morris dance și Pauliteiros) sunt încă organic practicate în câteva localități rurale din cele trei țări (puține în Anglia și Portugalia, relativ numeroase în România). În cadrul celor două stagii de documentare am întreprins câteva observații participative, ocazii în care am realizat interviuri semi-structurate și înregistrări audio-video. Aceste demersuri etnografice stau la baza celui alt reper metodologic: analiza etno-antropologică a practicilor de dans.

Interviurile au vizat în special contextele manifestării, structura ritual-ceremonială și deoalarea modalităților de structurare a dansurilor. În Portugalia interlocutorii mei au fost

profesori de dans, pauliteiros (dansatori), trei cimpoieri ai unor grupuri de pauliteiros (în Palaçolo, Sendim, Constantim), foști dansatori și ei.

În Anglia participarea în Bampton, Oxfordshire a fost un bun prilej pentru a observa direct structura ceremonială, actele cu semnificație, dansurile practicate în cadrul acestui obicei al dansatorilor morris cu ocazia sărbătorii Whitsun. Am realizat interviuri privind repertoriul de dansuri, modalitățile de structurarea a unui dans.

În cadrul proiectului postdoctoral am realizat cercetări de teren și asupra Călușului atât în anul 2014 (în localități din județul Giurgiu) cât și în 2015 (în localități din județele Dolj și Vâlcea). Abordarea etncoreologică a observațiilor participative a avut aceleași două coordonate importante (structura locală a ritualului/ceremonialului, contextele manifestării, cunoașterea arhitecturii dansurilor și a repertoriului local de dansuri călușărești și de dansuri din repertoriul local, investigarea fondului de credințe mitico-religioase).

Scrutarea și excerptarea istoriografiei europene (problematica originii și a mențiunilor privind dansurile rituale din Antichitate), descrierea etnografică și interpretarea etnoantropologică vor completa acest demers coreologic căutând să depisteze modalitățile în care dansul se așază în cadrul sistemelor de credințe mitico-religioase care subîntind practicile dansului ritual/ceremonial masculin cu arme.

Pe lângă această existență genuină (menționată în descrierile etnografice), dansurile-principalele componente ale acestor practici, au intrat de foarte multă vreme în cel de-al doilea mod de existență al lor, anume în *folclorism*.

În țara noastră ruptura de societatea de tip tradițional de după cea de-a doua conflagrație mondială a coincis fatidic cu instaurarea regimului comunist, culturile locale de dans tradițional fie au dispărut, fie au supraviețuit prin restrângerea la câteva practici ale unor comunități post-tradiționale, fie s-au redus la formele lor muzical-coreografice în spectacolul de folclor.

În cadrul acestui proiect postdoctoral am elaborat, pornind de la compararea realităților românești, portugheze și englezești în privința modalităților de valorizare a dansurilor ceremoniale/rituale masculine, un cadru teoretic care, cred eu, poate jalona o înțelegere mai exactă a modalităților de valorizare a acestor dansuri.

Astfel am procedat la delimitarea între *dansul tradițional* pe de-o parte și diferitele modalități de valorizare ale lui, întâlnite în folclorismul românesc, respectiv *dansul de tip etnografic* (un concept nou), *dansul de caracter* și *dansul-teatru*, toate aceste aspecte fiind tratate în două articole publicate anterior acestui raport (vezi Petac, 2015 a și b).

II. PRACTICI COREUTICE MASCULINE CU SAU FĂRĂ ARME ÎN SPAȚIUL EUROPEAN. COORDONATE ISTORIOGRAFICE

II.1. Referințe privind dansurile bărbătești cu arme în mitologia și cultura religioasă antică greco-romană

Unul dintre cele mai des pomenite dansuri ale culturii antice grecești este dansul *pyrrhichē* (în traducere „dansul celor îmbrăcați în roșu”). Acesta a făcut parte din pregătirea tinerilor pentru luptă, scopul lui fiind crearea acelor gesturi reflexe necesare unui bun luptător. Așa cum arată Raffé și Purdon (1964, p.402) originea acestui dans pare a fi în Creta sau Sparta. Începând cu secolul al șaselea î.Hr. dansul era practicat de efebi în cadrul jocurilor panatenaice.

În Sparta antică dansul piric a făcut parte din curriculumul militar al băieților. El ar fi decăzut în antichitatea târzie într-o dramatizare spectaculară performată de profesioniști și chiar de către femei. În Roma, dansul a fost introdus în jocurile publice de către Julius Caesar, dansat fiind de copiii comandanților.

Referitor la acest dans Raftis (1987, p.28) afirma: „Plato claims faithfully replicates the hoplite's movements in battle: he moves sideways to avoid his opponent's blows, he withdraws to gather momentum, he attacks by leaping forward and doubles over to present only a small target”.

Înșușirile muzical-coreutice atribuite unor daimoni din credințele antice grecești s-au reflectat în rituri în care era prezent și dansul. Mult citate sunt fragmentele mitologice referitoare la nașterea lui Zeus și ascunderea zeului prunc de furia lui Cronos prin zgomotul făcut de *cureți* în dansul lui cu săbii și scuturi (Sachs, 1952, p.239-240).

Cureții au fost imaginați ca fiind trei, cinci sau nouă daimoni ai sălbăticiunii montane, inventatori ai uneltelor păstorești, ale celor de vânătoare și albinărit, ale uneltelor rurale din fier. Relația dintre aceste personaje imaginare (daimonii) și oficianții ritualici cu același nume este evidențiată de Ustinova (1992-1998, p. 506): „Moreover sometimes even earlier texts are not unequivocal and may be understood as referring either to demons or to humans. it is well known that the word *couretes* could mean both demons and mortals. Finally the members of a cult corporation performing mystery cults could have identified themselves with some divinities”.

Cureții sunt adeseori confundați cu *corybanții*, denumire sub care regăsim atât o categorie a daimonilor masculini cu atribute muzical-coreutice cât și preoți care oficiau ritualul dedicat lor. Tot Ustinova (1992-1998, p. 506) menționează că : „(...) there is no reason to doubt that the title *Corybantes* could be applied to mortal devotees of the cult alongside with the demons themselves”. În același loc, Ustinova afirmă că „the Corybantes shared the power to inflict mental disorders with other demons of the Greek folklore, but they were believed to possess this gift *par excellence*. (...) și că, în calitate de oficianți ritualici, corybanții „were capable of healing frenzy as well”.

Dansul cu arme era principala formă de manifestare în *corybantism* (cultul dedicat corybanților) și totodată instrumentul prin care cei posedați de daimoni erau vindecați: „the evidence in Plato implies that Corybantism was, *inter alia*, a technique of healing mental disorders..., the common manifestation of Corybantism was ecstatic dancing in the state of collective frenzy (...) The dances were frequently (or always) armed” (Ustinova, 1992-1998, p. 509).

Nebunia ritualică (paroxismul cathartic) în care se ajungea în cadrul ritualului putea pune stăpânire pe un grup mai mare de oameni, nu doar pe o singură persoană, așa cum o arată mai multe surse antice, afirmă Ustinova (1992-1998, p. 509). Aceeași autoare aduce și o foarte importantă mențiune a modului în care se desfășura ritualul de vindecare a celor atinși de această nebunie ritualică. Date fiind izomorfismele cu ritualul Călușului redau integral fragmentul:

At the beginning a sacrifice was offered, in order to learn whether the divinity favored the undertaking of the procedure. Then the healer drove the patient into a state of excitement by repeating over and over the same tune accompanied by tambourines, flutes, timbrels and other musical instruments. An assistant could aid him. The healer also asked questions, gave orders, and sang incantations to intensify the suggestive influence on the patient. The procedure was called *Θρόνωσης* („chairing”) and is described in details by Plato (*Euthydemus*, 277 D-

E). The patient sat on a chair, other participants dancing, singing and raising a great din around him. As a result, the patient was driven to a perfect frenzy, gradually lost consciousness of all but the whirling rhythm, yielded to the common ecstasy, and began dancing and singing himself. Afterwards he (or she) could return to the former pathological state, but usually new traits of personality appeared, which were maintained in the process of more or less regular participation in the rites. Thus ex-madman became also initiated. This feature is stressed in the Euthydemos, where the word *telete* is used. During the *thronosis* ceremony the psychological state which caused the mental disease was polarized, the result being intensification of religious feeling to ecstasy in certain moments, on the general background of normal behavior. Thus, the attacks of frenzy were regulated, and the madness itself received a „telestic orientation”. The other participants, once indicated in the same way, also returned to a normal tranquil state-until the next reunion (Ustinova, 1992-1998, p. 509-510).

Curt Sachs (1952, p. 239-241) orientează concluziile privind cultura dansului din Grecia antică: „the placing of fighting and dancing on the same level, which is characteristic of primitive peoples prevails absolutely”, punând semnul unei relative egalități între exprimarea impulsului sexual și al celui de luptă (războinic): „the battle impulse and the sex impulse are as closely intertwined as they are for the stag that battles when in heat. The ecstasy of blood and of love flow together in life as well as in the dance, which here, too, uses life itself as a model: an erotic dance is often added to the war dance or in taking part in a war dance, woman become sexually aroused” (Sachs, 1952, p.111).

Aflăm de la Raftis (1987, p. 30-32) că formele specifice formațiilor de dansuri grecești în Antichitate erau se pare aceleași, în mare parte, cu cele pe care le putem întâlni și astăzi în cultura folclorică grecească: cercul cu variantele cerc închis, cerc deschis sau spirală, liniile drepte, paralele fiind foarte rar atestate. Exista o separație pe gen, bărbații și femeile dansând separat, rar împreună. Odată cu intrarea teritoriului grecesc în componența Imperiului Roman, cultura greacă a dansului intră în decădere, dansurile începând să piardă legătura cu semnificațiile magico-religioase, vechile funcțiuni și semnificații culturale.

Mult mai rațională, cultura dansului claselor înalte ale societății romane a încercat eludarea extaticului din cultura de dans și asta în pofida puternicilor influențe etrusce, grecești și orientale, privilegiind pantomima ca principalul gen de spectacol gustat în spațiile cosmopolite ale orașelor latine.

Dansul ritualic, mai ales în prima perioadă a civilizației latine, este practicat de asociații masculine care funcționau în cadrul unor culte. O asemenea asociere este și cea a *Salii*-lor, preoții-dansatori care oficiau în cultul zeului Marte, zeu al agriculturii și al războiului. Despre aceștia Sachs (1952, p. 246) menționează că „the spring processions of the sowing priests for the purification of the fields, and the weapon dances of the warriors and the priests of Mars who were grouped together under the name of *Salii*, which is equivalent to *saltantes* or dancers”.

Rafee și Purdon (1964, p. 436-437) arată că preoții salieni dansau într-o procesiune prin *Comitium*, învocaându-l de asemenea și pe Saturn, ca zeu al muncilor agricole și al roadelor, imaginea largă a modului în care acest cult funcționa în societatea romană fiind următoarea:

Many towns of Italy possessed a College of *Salii*...Wearing a bronze shield, and in the right hand a staff with which they struck the shield, they danced through the city for several days, expelling demons of blight. Singing and clashing their shields, they danced in triple time, the rhythm being kept by a *fulgerman* who pranced at the head of the procession. The *Salii* officiated each year about the 14th March, when they administered the blows with which Mamurius Veturius (the *Old Mars*) was expelled from the city at the end of the old year, and beginning of the new year. (...) This cult was distinctively masculine (...) Their effective number of Twelve compares them with the Twelve Corybantes of Crete and other groups of the symbolical twelve. They had ranks of dignities of *praesul*, *vates* and *magister*... .

Asociind *ideea de dans masculin cu ideea de război*, asociere pe care o găsim în practicile rituale coreutice cu arme din cultura greco-romană, Sachs pune lumină totodată posibilele influențe pe care aceste dansuri le-ar avea asupra dansurilor cu arme menționate de-a lungul istoriei medievale și moderne în Europa. De aceea, afirmă Sachs (1952, p.119-120): „the meaning of the sword dance is no longer known anywhere. Still it may be determined with little difficulty from the separate motifs. We have seen that the weapon dance is not only a dance stylization of the battle, but that it unites the two powers of furthering growth, the negative (defensive) and the positive (phallic). In addition, the white of the garments and the blacking of the faces, the hangings of bells, the figure of the ‘fool’ the scenes of death and awakening, and finally, as we shall see, the intertwining of the rows of dancers are all unmistakable characteristics of a vegetation ceremony”.

II.2. Dansurile masculine cu arme în istoriografia europeană medievală și modernă

Prezența dansurilor cu arme este atestată în toate marile arii culturale din lume: în Asia și Oceania, în cele două Americi și Africa, în Australia astfel încât ele reprezintă una dintre cele mai răspândite forme de dans.

În spațiul european occidental, central și sud-est european aceste dansuri au fost sau încă sunt atestate în diferite zone și în măsuri diferite în: Anglia, Spania, Portugalia, Franța, Belgia, Olanda, Danemarca, Suedia, Germania, Austria, Italia, Elveția, Cehia, Slovacia, Slovenia, Croația, România, Ucraina, Polonia. Pășind dincolo de această limită și mergând spre estul Europei informațiile pe care le avem sunt nesatisfăcătoare însă ele indică prezența dansurilor cu arme și în spațiul riveran Mării Negre.

Mult mai greu accesibilă, bibliografia în limbile slave este încă foarte puțin cunoscută în spațiul latinofon și cel anglofon. Prin urmare, în ceea ce privește cercetarea de față m-am focalizat pe înțelegerea fenomenului dansurilor masculine cu arme în spațiul care odinioară constituia partea europeană a Imperiului Roman, ca punct de plecare pentru o viitoare investigația asupra acestui fenomen de dans la în tot spațiul european. În acest scop am utilizat bibliografia de limbă engleză în primul rând, cea de limbă portugheză și franceză. Bibliografia germană este reflectată critic în studii de limbă engleză astfel încât o bună parte din spațiul avut în vedere este acoperit bibliografic.

În acest spațiu occidental, central și sud-est european, atestări ale dansurilor masculine cu arme în istoriografia europeană apar încă din secolul al XV-lea, indicând prezența acestui tip de dansuri în sărbătorile mari din calendarul creștin: Shrovetide², Corpus Christi, Whitsun (Pentecost), zilele dedicate sărbătoririi diferiților sfinți locali din calendarul catolic, zilele de Crăciun.

O foarte bună prezentare a istoriografiei dansurilor cu sabie este făcută de istoricul Stephen Corrsin în *The Historiography of European Linked Sword Dancing*. Istoricul dansului indică în ordine cronologică principalele repere ale acestui fenomen coregrafic, surprinzând în

² Sărbătoare care în câteva dintre cultele creștine vestice acoperă cele trei zile (duminică, luni și marți) care preced intrarea în *Lent*), miercurea numită în Anglia *Ash Wednesday* (zi similară primei zi de intrare în Postul Paștilor). Cele trei zile sunt marcate de obiceiuri de tip carnavalesc.

textura descrierii dezvoltarea istorică a ceea ce el numește „doctrine of survivals”, o obsedantă căutare, în spațiul european, a originii dansurilor cu arme și a practicilor ce le conțin și împletirea acestei căutări cu ideologiile naționaliste care au dus, așa cum e cazul studiilor de limbă germană din prima jumătate a secolului al XX-lea, la o „confiscare” a originii acestui fenomen.

Criticând acest racord ideologic, Corrsin vede în analiza dovezilor istoriografice o cale mult mai profitabilă pentru aflarea imaginii de ansamblu în spațiul european, pentru găsirea unui model de dezvoltarea a acestui fenomen cultural. Și aceasta în opoziție cu demersul de căutare a originilor fenomenului, demers care, afirmă Corrsin, implică „vague speculations about remote antiquity or degenerate survivals of magical rituals” (1993, p.9)

Debates over fantastical ancient rituals and „who was first” have obscured serious research on documented events and trends. While it can be fascinating to discuss theories of origins, it would be more productive to shift the focus to the examination of existing historical evidence. The evidence on the history of sword dancing provides considerable support for the general picture outlined below (Corrsin, 1993, pg.8).

Așa cum arată Corrsin (1993, p. 2) cele mai vechi atestări încep din secolul al XV-lea în diferite locuri: la 1448 în Eger din regiunea Boemia, la 1450 în Nonove, regiunea Flandra, în 1451 în localitatea Orese din Spania cu ocazia sărbătorii Corpus Christi. Perioada de maximă înflorire a acestor practici coreutice este acoperită de secolele XV-XVI când, în toate țările din spațiul analizat aici, sunt atestate o largă varietate de forme sub care s-au manifestat dansurile cu săbii. Cu precădere în spațiul occidental grupurile masculine care practica dansurile cu săbii includeau membri ai diferitelor bresle, ai diferitelor asociații religioase sau militare.

În aceeași lucrare Corrsin menționează că primele descrieri mai consistente ale dansurilor cu săbii au fost făcute începând cu mijlocul secolului al XVI-lea. Din ele se pot identifica performerii, ocaziile de dans, chiar figurile dansurile: „bridge”, „rose”. În această perioadă, foarte multe asemenea descrieri au fost făcute în Țările de Jos, în Scoția, Germania. Este menționată *Historia de gentibus septentrionalibus*, lucrare scrisă în limba latină de către arhiepiscopul catolic Olaus Magnus și care a fost tipărită la Roma în 1555.

Reper important în studiul dansurilor cu săbii este Karl Müllenhoff care, spre finalul secolului al XIX-lea publică trei articole despre aceste dansuri prezente în spațiul german. Potrivit lui Corrsin (1993, p. 4) prin articolele sale și în special prin principalul său articol *Über den Schwerttanz* (1871) Müllenhoff indică principalele linii pe care se va dezvolta cercetarea dansurilor cu săbii în cultura germană. Încercând să stabilească o conexiune directă între

dansurile menționate de Tacitus în *Germania* și dansurile cu săbii din spațiul germanofon Müllenhoff afirmă originea germanică a întregului fenomen european al dansurilor cu sabie, căutând, potrivit lui Corrsin, să facă o legătură între dansurile cu săbii din modernitate și miturile și ritualurile din vechea cultură a populațiilor germanice.

Ideile lui Müllenhoff vor fi preluate în anii de după Primul Război Mondial de către cercetătorii de limbă germană (din Germania și Austria) în marile monografii germane dedicate dansurilor cu săbii. Astfel, afirmă Corrsin în același studiu, în 1931 Kurt Meschke publică *Schwerttanz und Schwerttanzspiel in germanischen Kulturkreis*, un amplu studiu în care autorul analizează practica dansurilor cu săbii pe un material etnografic provenind din cultura germană în convârșitoare majoritate și pe materialul istoriografic din Evul Mediu. Meschke împarte cele 108 referințe legate de dansurile cu săbii în două mari categorii: dansuri urbane și dansuri din mediul rural. Ocaziile cu care se performau aceste dansuri erau diverse, mai ales în mediul rural: în zilele de Carnaval, în Miercurea Cenușii, la Rusalii (în duminică și luna această sărbătorii, la primele ore ale dimineții), în sărbătoarea Sfântului Jacques, în zilele patronilor locali dar și cu ocazia nunților, așa cum indică și Louise (1963, p. 286).

Locurile în care se dansau erau fie locuri publice, fie diferite locuri acoperite (săli festive, piețe, săli de arme etc), grupurile având un conducător, un nebun care amuza asistența, muzicanți și, de regulă între 6 și 12 dansatori. Costumele preponderent albe erau decorate cu panglici colorate, flori etc. În aceste dansuri se utiliza atât sabia cât și bățul, acesta din urmă fiind întâlnit mai ales în mediul rural (Louise, 1963, p. 282-283).

Potrivit lui Corrsin (1993, p.6) Kurt Meschke își pierde credibilitatea, căzând în etnocentrism : „(...) when he goes on to seek the origins of sword dancing in antiquity. He elaborates on Müllenhoff in trying to connect Tacitus' description and ancient Germanic myths, ritual, migration, and artistic ornamentation, with the much later linked sword dances. Meschke falls prey to ethnocentrism in scholarly guise when he claims not only that the dance was widespread in German-speaking Europe- a fair statement- but also that it was German in essence and spirit”.

Richard Wolfram, coordonator al lucrării *Schwerttanz und Männerbund*, consideră esențiale pentru înțelegerea acestor practici coreutice câteva aspectele pe care majoritatea variantelor le conțin: moartea și învierea unuia dintre personajele implicate în aceste practici; rolul pe care îl are nebunul (bufonul); caracterul secret, de ceată inițiativă (*männerbund*) pe care îl au aceste grupuri masculine (cu precădere rurale) ; valoarea de rit de inițiere pentru tinerii bărbați (vezi Corrsin, 1993, p. 6).

Câteva atestări interesante ale dansurilor cu arme (săbii, bețe etc) sunt înregistrate în cultura italiană. Într-o foarte scurtă prezentare Giorgio Di Lecce (2001, f.p.) amintește de legătura care există între prezența sabiei și ritualul de vindecare *taranta* sau *tarantella* făcând apel la câteva referințe istoriografice: V. Bruno care în 1602 indica prezența sabiei la *tarantolari* (cei care suferă de boala care se vindecă prin dans); germanul Athanasius Kircher care în 1641 și 1673 publică câteva exemple muzicale și o pictură în care se evidențiază acest ritual coreutic cu sabie; Willem Schellinks, un artist olandez care în al său *Voiaj în sud* (1664-1665) pune din nou în lumina desenului o femeie mușcată de tarantulă (a se înțelege *posedată*) și care poartă în gură o sabie. Printre alte exemple pe care Di Lecce (2001, f.p.) le oferă se mai află și cel al unui doctor spaniol, X. Cid care în cartea sa din 1787 descrie câteva cazuri de tarantolari, inclusiv dansuri în care se utilizează sabia. În fine, e amintit studiul științific al etnomuzicologului german Marius Schneider, *La danza de espada y la Tarantella*, publicat în Barcelona, în anul 1948, în care sunt investigate aspectele simbolice ale acestui dans ritualic.

Analizând materialul coregrafic italian, Placida Staro (2001 f.p.) propune o diferențiere între dansurile ceremoniale de tip *moresca* și „dansurile” de luptă. Diferența esențială este dată de modul în „agresivitatea” se transpune în gestul coregrafiat. Astfel, în dansurile de tip *moresca* „the kinetic stereotypes of choreutic repertoire are subject to precise rule, and swords or sticks are used as symbolic object. The core of the dance is construction of symbolic geometrical figures, usually a circle or a rose, with a focus on the phase of territorial definition carried out by the group with respect to other dancers or the public: the music provides the rhythmic support and does not determine the organization of the various sets or figures, although it may be a signal for their succession” (2001, f.p.). În aceste dansuri avem de-a face cu înscenări ale morții și reînvierii unuia dintre personaje și cu lupte simbolice sau reale și aceste aspecte constituie miezul întregului eveniment de dans. Altfel spus nu lupta în sine, ca expresie a agresivității masculine este aici importantă, cât reproducerea acestui miez simbolic al morții și învierii, prin urmare și evenimentul va include o luptă simbolică transpusă în coregrafii geometrificate.

În dansurile de luptă, afirmă Staro (2001 f.p.), tocmai această intenție de reliefare a instinctului agresiv este punctul central în jurul căruia se construiește dansul. „The main focus of these dances is the fight itself, a real struggle where swords are used and the individual emotional component of the fight and the phase of territorial definition by single contestants are nullified by the predominance of formation in rows”.

Ceea ce se poate înțelege din dihotomia pe care Staro o face (dansuri de tip *moresca* vs dansuri de luptă) este că sabia nu are aceeași valoare în cele două tipuri de dans. Prin utilizarea

sabiei în dansurile de luptă tinerii caută să demonstreze că sunt în măsură să utilizeze în mod real această armă, astfel că, în aceste dansuri, sabia este obiectul central, instrumentul în jurul căruia se construiește dansul. Iar lupta, deși estetizată (prin coregrafiere), are încă un înțeles apropiat de cel original, fapt care influențează coregrafia, modalitatea în care lupta este transfigurată artistic. Aceste dansuri, performate de grupuri formate din tineri, sunt văzute ca fiind soluțiile culturale pe care comunitatea din care aceștia fac parte le-a găsit pentru a controla agresivitatea.

În dansurile de tip *moresca*, sabia este doar un instrument utilizat pentru a construi coregrafia, lupta fiind mult mai *metaforizată* coregrafic (termenul îmi aparține), dacă pot spune așa. Așa se explică de ce în acest tip de dansuri ceremoniale masculine lupta se poate simboliza cu sau fără arme (de-a lungul istoriei medievale, în multe dintre cazuri, autoritățile interzicând utilizarea armelor în cadrul dansurilor) pe când în dansurile marțiale, instrumentul de luptă este obiectul central strâns legat de intenționalitatea și funcționalitatea socială a respectivului eveniment. În opinia autoarei, dansurile de tip *moresca* sunt percepute de comunități ca atare (ca dansuri), în timp ce dansurile de luptă, prin caracterul lor coregrafic superficial, s-ar apropia mai degrabă de sport: „The identification of sword dances with dancing was arbitrarily made by scholars and experts and triggered processes whereby these dances were attributed new functions and new meanings by separating the choreographic moment from the rest of the ritual system in order to make it exclusively instrumental to spectacularization” (Staro, 2001, f.p.).

Pe lângă această foarte interesantă perspectivă din care sunt privite dansurile ceremoniale masculine trebuie reținută și documentarea pe care autoarea o face asupra difuziunii în spațiul italian a acestor dansuri. Cele douăzecișișapte de dansuri menționate acoperă în mare măsură întregul teritoriu italian și indică în mod clar prezența dansurilor de tip *moresca*, cu sabie (*curoj*, *ballo degli spandonari*, *tataratà*) sau cu băț (*giga*, *galetta*, *bisagna*). Aceste dansuri au funcții ceremoniale și sunt performate în contextul carnavalesc, în cadrul sărbătorilor religioase³.

Dansurile ceremoniale masculine cu arme sunt atestate și în spațiile culturale central-europene: Cehia, Slovacia. De asemenea, în Croația sunt întâlnite chiar și astăzi (în prelungire organică a culturii tradiționale sau revitalizate) mai multe tipuri de dansuri ceremonial masculine cu arme: *kumpanija* (procesiune prin sat și dans cu săbii de tip *hilt and point*, performat în Dalmația cu ocazia carnavalului) și *moreška* (dans cu săbii performate de bărbați în insula Korčula și pe coasta dalmată), *pokladarsko kolo* (un dans performat în context carnavalesc în insula Lastovo), *kolo Bokeljske mornarice* (un dans muntenegrean performat în formație de tip lanț), *bijele maskare* („măștile albe”, dans cu săbii și măști din peninsula Pelješac), *kraljice*

³ Pentru spațiul italian o lectură utilă este și Spati, 2001

(„reginele”, dans cu săbii performat de femei în nord-estul Croației). Practica numită *kumpanija* are elemente de contingență, potrivit specialiștilor croați (vezi Ivančan 1967 citat în Zebec, 2001) cu alte practici procesionale care au componentă de dans, întâlnite în spațiul central-european și balcanic: Kraljice, Lazarice, Călușul, Kukerii, Pokladare, Rusalije.

Maurice Louis (1963, p. 219-228) descrie pe larg una dintre puținele practici coreutice masculine din Franța: *le Baccu-bert*. Practica a fost atestată în Alpii francezi în localitatea Briançon. Practicat în ziua de 16 august cu ocazia sărbătorii locale dedicată Sfântului Roch, dansul face parte din categoria *hilt-and-point* a dansurilor cu sabie. Prima lui atestare este în 1730 când un grup de tineri dansatori din Pont-de-Cervières (azi un cartier al orașului Briançon) au marcat locul din fața bisericii unde urmau să danseze în ziua de 16 august dansul *Baccu-bert*.

Violet Alford nota, pe marginea observației participative întreprinsă în 1939 în această localitate, că marcarea locului/ locurilor unde s-a dansat s-a făcut cu crengi de brad, crengi care, spune tradiția locală, trebuie să fie furate dintr-o pădure a vecinilor. Dansul are loc în locul marcat și este performat de către o confrerie de băieți necăsătoriți, 9, 11 sau 13 la număr, pe lângă aceștia existând și un personaj care are rolul unui bufon care, afirmă Alford „the Baccubert Fool, whether he belongs to the dance or not, is certainly no Italian Arlequino but a folk Fool, pure and simple” (Alford, 1940, p. 14). Acompaniamentul nu este unul instrumental ci vocal, dansatorii evoluând pe un cântec vechi performat de către patru femei bătrâne. Acest cântec nu are cuvinte, ritmul și firul melodic fiind susținute de un șir de silabe neîntrerupte. Dansul are două părți : *la Lève* (partea I) și *les Figures* (parte a II-a), în total un număr de 45 de figuri. Printre acestea se numără și figura în care unul dintre dansatori este prins în mijlocul cercului cu săbiile celorlați în jurul gâtului, fără fi decapitat (așa cum se întâmplă în unele variante de long-sword în Morris dance). Figurile sunt în fapt forme geometrice pe care dansatorii le realizează cu formația lor, ei fiind „legați” unul de celalalt prin intermediul săbiilor (de aici și denumirea „hilt-and-point) (vezi Blanchard, 1914, p. 46-70).

Un alt dans ceremonial masculin atestat în spațiul francez este *Les Olivettes*, dans la care Violet Alford (1940, p.14) face o scurtă referire în finalul articolului dedicat dansului *Le Baccu-bert*. Dansat în regiunea Provence din sudul Franței, *Les Olivettes* are aceleași elemente pe care le găsim și în dansul *Le Baccu-bert* și în dansul ceremonial masculin din Fenestrelle, Italia: coregrafia este una de tipul dansurilor *hilt-and-point*, dansul are aceeași parte introductivă *La Lève*; cei 16 dansatorii „îmbrăcați precum soldații romani” (Alford, 1940, p.14) sunt tineri și au conducătorul lor, numit fie: regele, prințul, mareșalul, pe lângă grupul de dansatori are există și

un personaj din categoria arlechinului. Louis (1963, p. 174) descrie duelul simbolic dintre prinț și rege și faptul că arlechinul, ridicat pe o cruce alcătuită din săbiile dansatorilor cântă tare:

Je suis Arlequin
Monté sur des épées
Comme un second Pompée
Avec mon sabre en main
Mettez bas Arlequin.

Toate aceste mențiuni sunt o foarte mică parte din ceea ce se poate găsi în istoriografia impresionată a dansurilor bărbătești cu sau fără arme din Europa. Ele indică câteva elemente care se pot găsi la majoritatea practicilor cu arme: formația bărbătească, arma (sabia), tipul de formație numit *hilt-and-point*, prezența nebunului, datele calendaristice festive la care se practică. De asemenea rețin și răspândirea lor pe toată coasta Mării Mediterane dar, așa cu o arată bibliografia germană, citată de Corrsin, și în spațiul germanofon.

III. PAULITEIROS

Substantivul „*pauliteiros*” (sg. *pauliteiro*/ pl. *pauliteiros*) desemnează pe acei bărbați (de regulă tineri, necăsătoriți și în formație de opt membri) care în dansurile lor utilizează două bețe din lemn (scurte, de aprox. 40 de cm. și 2 sau 3 cm diametru) pe care le bat între ei în acord cu ritmul melodiei dansului și cu gesturile picioarelor. Rădăcina cuvântului *pauliteiros* este termenul *pau*= băț (sg.)/ *paus*= bețe (pl.). Practicanții acestui dans cu bețe mai sunt denumiți și *dançadores*, un termen prin care localnicii marchează distincția dintre dansatorii ceremoniali (*pauliteiros*) cei care performează dansuri în contexte non-ceremoniale sau ritualice, caz în care dansatorii sunt simpli *bailadores*.

III.1. Scurte date privind regiunea Trás-os-Montes

În Portugalia dansurile cu băț se găsesc în regiune *Trás-os-Montes*, în partea de nord-est într-un teritoriu de la granița cu Spania, teritoriul care acoperă trei *concelhos*⁴: Vimioso, Mogadouro și Miranda do Douro, numit și *Terra de Miranda*. Doar în această regiune se vorbește *limba mirandeză*, un idiom latin, înrudit cu portugheză și care face parte din grupul de limbi asturo-leonez, vorbit în nordul Peninsulei Iberia.

Profiul agro-pastoral al civilizației mirandeze a fost un mediu propice pentru o cultură spirituală de o vibrație arahică, atinsă parcă de duritatea iernilor specifice acestei regiuni dar cu un miez de o înduieșetoare căldură, asemeni verilor aride întâlnite în acest platou. Multă vreme după stingerea celei de-a doua conflagrații mondiale regiunea a stat în afara programelor de

⁴ unități administrative asemănătoare județelor românești

dezvoltare economică, intrarea în circuitul industrial al statului fiind făcută relativ târziu în comparație cu alte regiuni ale Portugaliei. Acest decalaj economic a produs o puternică emigrare în perioada anilor 70 din secolul trecut, fapt care a avut repercusiuni asupra vieții sociale și culturale din regiune, fiind una dintre cauzele majore care au dus la acea ruptură culturală între generații, cezură care a condus la o reducere până aproape de dispariție a multora dintre practicile cutumiere mirandeze, inclusiv a practicii ceremoniale a dansurilor cu bețe.

III.1. Regiunea

Trás-os-Montes



Sursa:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%AAs-os-Montes_e_Alto_Douro#/media/File:Província_Tras-os-Montes_e_Alto_Douro.png
Accesat: 12.08.2015

Dacă luăm ca reper cultura și civilizația tradițională așa cum ea a fost documentată pe la mijlocul secolului trecut am putea spune că și astăzi, în pofida transformărilor survenite, în *Terra de Miranda* identitatea culturală regională este încă bine pătrunsă de elemente ale vechiului mod de viață mirandez, de legături puternice cu vechea cultură tradițională, fapt care creează un profil etnografic pregnant care are la bază un mod de viață mai conservator în care credința religioasă este încă o componentă fundamentală. Majoritatea locuitorilor acestei regiuni, mai ales din mediul rural, sunt de confesiune romano-catolică. Și acest aspect se poate percepe și astăzi când în economia locală rurală există aceeași doi piloni importanți: cultivarea pământului și creșterea animalelor. Se cultivă în principal vița de vie pe terasele principalului râu (Douro) și a afluenților săi dar și pe dealurile însoțite, măslinul și cerealele. Se cresc și astăzi animale de casă (porcul și păsările, caprele), măgarii (ca animale de tracțiune în primul rând), cornutele mari (vacii) și mici (capre, oi).

III.2. Aria de răspândire a grupurilor de dansatori cu bețe în Peninsula Iberică

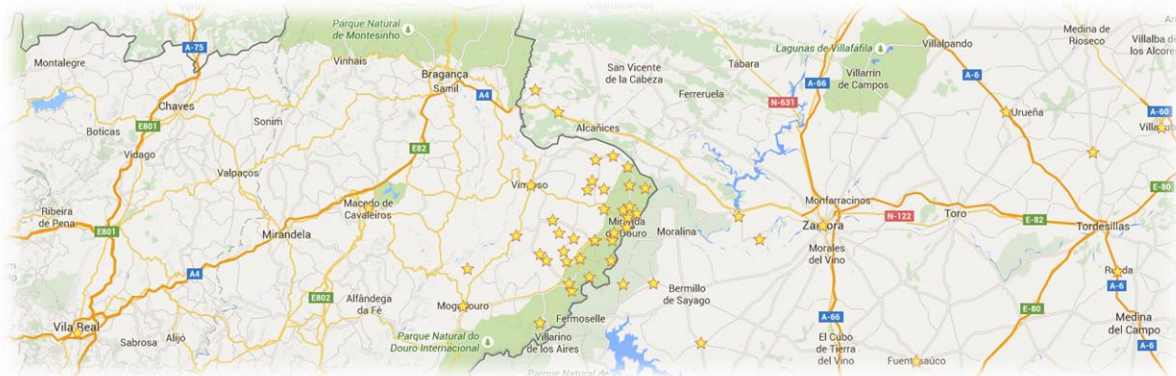
Considerat de António Mourinho (1957, p.154) ca fiind un dans peninsular, *dança dos paus* (sg.)/ *paulitos* (pl.) formează o categorie aparte (având caracteristici morfologico-sintactice, coregrafice proprii) răspândită atât în Portugalia în partea de nord-est (zona *Trás-os-Montes*) cât și în mai multe regiuni din Spania.

În Spania însă pe lângă această categorie a dansurilor masculine cu două bețe se mai întâlnește și o altă formă, cea a acestor dansuri masculine cu săbii în care formația este una de tipul *hilt-and-point*, aceste dansuri fiind prezente ales în nordul peninsulei (vezi spre pildă, Țara Bascilor).

Trás-os-Montes (ținutul de „dincolo de munte”, așa cum îi spune numele) este în mare parte un teritoriu aflat pe un podiș întins, relativ înalt (*Planalto Mirandês*, cum îi spun portughezii), delimitat de granița nordică, de Rio De Onor (la vest) și de Rio Douro (la est), regiunile Torre de Moncorvo și Friexo de Espada à Cinta (la sud), teritoriu numit de portughezi (Mourinho, 1957: 154).

În acest spațiu au fost sau sunt atestate grupuri de pauliteiros în următoarele localități: Aguas Vivas (Miranda do Douro); Aldeia nova (Trancoso); Atenor (Miranda do Douro); Azinhoso (Mogadouro); Cércio (Miranda do Douro); Cicouro (Miranda do Douro); Constantim (Miranda do Douro); Duas Igrejas (Miranda do Douro); Especiosa (Miranda do Douro); Fonte de Aldeia (Miranda do Douro); Fonte Ladrão (Miranda do Douro); Freixiosa (Miranda do Douro); Genisio (Miranda do Douro); Granja (Miranda do Douro); Ifanes (Miranda do Douro); Malhadas (Miranda do Douro); Palaçoulo (Miranda do Douro); Palancar (Miranda do Douro); Paradela (Miranda do Douro); Pena Branca (Miranda do Douro); Picote (Miranda do Douro); Póvoa (Miranda do Douro); Prado Gatão (Miranda do Douro); São Martinho de Angueira (Miranda do Douro); Silva (Miranda do Douro); Sendim (Miranda do Douro); Teixeira (Miranda do Douro); Vale de Águia (Miranda do Douro); Vale de Mira (Miranda do Douro); Vila chã da Braciosa, (Miranda do Douro).

III.2. Harta cu localități din Miranda do Douro în care au fost atestați dansatori pauliteiros



Sursa: Google Map.

<https://www.google.ro/maps/@41.5140043,-6.289471,9.17z?hl=ro>

Accesat: 16 iunie 2015

Fenomenul de revival a dus la crearea unor grupuri de pauliteiros și în Lisabona sau în alte orașe mai importante, grupuri care s-au dezvoltat de cele mai multe ori la inițiativa sau în jurul unor intelectuali originari din Miranda do Douro.

În Spania, aceste forme de *danzas de palos* (sp.) se mai întâlnesc în jumătatea de nord a Spaniei, cu o prezență mai concentrată, astăzi, în jurul orașelor Zamora, Valladolid, Leon, Palencia, Segovia. În cadrul stagiului de documentare efectuat în Sendim la *Centrul de Muzică Tradițională „Sons da Terra”*, Portugalia am putut viziona înregistrări video cu dansurile cu bețe din Spania, dansurile provenind din următoarele localități: Algemesi (Valencia); Alija del Infantado (León); Ampudia (Palencia); Burgos (Burgos); Candeleda (Salamanca); Castelleón de la Plana (Castelleón); Cisneors (Palencia); Corporales (León); Frechilla (Palencia); Fuentes de Nava (Palencia); Grijota (Palencia); Llamas de Laciana (León); Orejana (Segovia); Palazuelo de Sayaga (Zamora); Quinta del Pidio (Palencia); Rabanal del Camino (León); Ribera de la Polvorosa (León); Rueda (Valladolid); San Esteban de Nogales (León); San Lorenzo (León); Sanquillo de Cabezas (Segovia); Segovia (Segovia); Valverde de Los Arroyos (Guadalajara); Villafrades de Campos (Valladolid); Villardefrades (Valladolid).

Pe lângă aceste localități sunt atestate (în Mourinho 1957, p.154) prezențe ale dansatorilor cu bețe în Guadalajara (Guadalajara); de Ávila (Ávila); Armuña (Segovia); Villares de la Reina (Salamanca); Soria (Castillia-Leon); Jaca (Huesca); Laguna de Negrillos (León); Montehermoso (Extremadura).

III.3. Teorii asupra originii dansurilor cu băț din Portugalia

La fel ca în toate celelalte țări europene în care s-au cercetat dansurile cu arme referințele la Antichitatea greco-latină sunt printre cele mai utilizate în explicarea originii dansurilor din vremurile moderne, mediul intelectual portughez nefăcând nici el excepție în încercarea de a explica originile dansurilor cu băț din Terra de Miranda.

Mario Correia (2014, p. 12-26) a analizat prezențele bibliografice ale acestor două poziții teoretice indicând principalii autori care s-au exprimat asupra acestei chestiuni. Potrivit lui Correia, în mediul cultural portughez s-au conturat două teze care privesc originea acestor dansuri:

1. teza pirică și greco-romană
2. teza ibero-celtică.

Așa cum aflăm din acest compendiu teza originii pirice și a răspândirii în lumea greco-romană a dansurilor grecești antice a fost menționată pentru prima dată în 1611 de către

lexicograful spaniol Sebastián de Cobarruvias în *Tesoro de la lengua castellana o española* care se referă la Pyrrhus, rege al Epirului (319/318-272 î. Hr.) și dansurile inventate de el răspândite apoi la spartani și atenieni.

În 1886 această ipoteză a fost susținută și de João Manuel Pessanha în *Revista de Educação e Ensino*, fiind preluată de intelectuali de seamă ai culturii mirandeză: Ferreira Deusdado în *Revista de Educação e Ensino*, 1898 și de Albino de Moraes Ferreira în 1898 în *Correio Nacional*.

Deusdado (1896 citat în Correia 2014, p. 18-19) este de părere că dansurile cu băț din Miranda do Douro își au originea în dansurile războinice grecești care, ulterior, au fost răspândite de romani în provinciile pe care aceștia le-au stăpânit:

A dança dos paulitos persiste com antiquíssima usança nas procissões, nas romarias, nas festas, e é nada mais, nada menos do que a dança pyrrhica, a dança guerreira por excelência, que chegou a ser uma instituição em toda a Grécia e mais tarde espalhada em Roma e nos seus domínios. O seu ensino foi obrigatório nas cidades lacedemónias. Diz-se que esta dança militar fora inventada pelo cretense Pyrrhicus.

Acest dans are fi avut patru părți: *podimos*, *xiphismos*, *comos*, *tetracomos*, toate acestea fiind în fapt expresii simbolice (coreutice, evident) ale fazelor unei lupte, de la pregătirea atacului, la lupta propriu-zisă și mișcările maiestose care ar exprima victoria.

Ca argumente, Deusdado pune în relație faptul că o formație completă de pauliteiros ar fi avut 16 persoane: 8 *guias* și 8 *peões* la fel cum o grupă de războinici macedoneni ar fi avut 8 rânduri. De asemenea conotațiile războinice pe care le-ar avea instrumentele (toba și cimpoiul) și unele denumiri pe care le au dansurile: *o vinte e cinco*, *o acto de contrição* etc are constitui dovezi ale acestei origini.

Abatele de Baçal aderă la această teză pirică, în opinia sa dansurile cu bețe fiind la origine dansuri antice sacre răspândite în perioada lui Iulius Cezar în întreg Imperiul Roman, aceste dansuri rămânând ca parte a cultului religios din regiunea *Bragança*:

Diz-se que esta dança deriva da antiga Dança Pyrrhica, que principiou por ser guerreira, simulando as evoluções da falange helénica, e depois se converteu em dança sagrada como instituição litúrgica nacional em toda a Grécia, donde foi trazida e vulgarizada em Roma por Júlio César (Baçal, 1934 citat în Correia, 2014, p. 19).

În opinia lui Tomas Ribaz (1983, p.74) dansurile cu bețe din Trás-os-Montes ar fi reminiscențe ale unor practici religioase din Evul Mediu, practici care la rândul lor și-ar avea originea în dansuri ritualice de tip marțial, posibile urme celtice ale acelorași dansuri pirice din lumea greco-romană.

Reminiscências das «danças de espadas» agora executadas com paus encontramos em algumas «danças de paulitos» de Trás-os-Montes, da Beira Baixa e do Algarve. Pessoalmente, cremos que as «danças de paulitos» ainda por vezes, embora já hoje muito raramente, executadas na Beira Baixa e no Algarve são reminiscências das danças dramáticas e pantomimas de lutas entre turcos (mourous) e cristãos que faziam parte da representação de certos autos novelescos e de cavalaria. Quanto à famosa e de aspecto tão céltico «dança dos pauliteiros de Miranda do Douro» supomos tratar-se de uma muito primitiva e arcaica dança guerreira ritualista transformada por imposição da Igreja em dança religiosa, possivelmente processional, ou talvez apenas uma reminiscência céltica da *pírrica* greco-romana.

O primă și importantă contestare a acestei teorii care atribuie dansurilor cu bețe din spațiul iberic o proveniență greco-latină a venit din partea unuia dintre cei mai importanți istorici portughezi, José Leite de Vasconcelos care, în *Estudos de Filologia Mirandesa*, găsește că această filiație nu are fundament științific: „(...) não creio nesta origem da dança, pois que os Romanos não tiveram a dança pyrrhica clássica, tal como os Srs. Pessanha e Deusdado a descreverem” (Vasconcelos, 1900 în Correia, 2014, p. 23).

O serie de autori, afirmă Correia (2014, p.22) care s-au pronunțat asupra problemei originii dansurilor cu bețe iberice au căutat răspunsuri în informațiile contextuale legate de istoria autohtonilor celtiberici. Unul dintre elementele de bază ale acestei teorii este mărturia lui Strabon în *Geografia* referitoare la dansurile pe care tinerii aparținând populației *vacceos* (un trib celtic stabilit în proximitatea râului Douro) le practică în nopțile cu lună plină pentru a li se recunoaște de către adulți statutul de războinici. Trebuie aici făcută o remarcă importantă. Cultul unei zeități lunare este atestat la populațiile preistorice din spațiul iberic, așa cum o arată Vasconcelos în *Religiões da lusitania* (1897, p. 103-111) însă în *Geografia* lui Strabo (cartea III, cap. 4) referința este legată de un sacrificiu pe care celtiberii îl dedică unei zeități lunare în nopțile cu lună plină, ritualul constând în petrecerea cu dans toată noaptea în fața casei, fără ca dansul să fie atribuit în mod expres unui grup (bărbați tineri):

(...) the Celtiberians and their neighbours on the north offer sacrifice to a nameless god at the seasons of the full moon, by night, in front of the doors of their houses, and whole households dance in chorus and keep it up all night (Strabo, pg.109: 16).

Autorii care aderă la teoria originii celtiberice văd în dansurile cu băț din peninsula iberică urme certe ale unor rituri vegetaționale preistorice, anterioare perioadei romane. Aceeași opinie o aflăm și în istoria lui Curt Sachs și anume că motivele pe care și azi le întâlnim în dansurile cu arme (simularea luptei, costumul alb al dansatorilor, fețele vopsite în negru, reprezentarea morții și a resurecției, formele coregrafice întreșesute pe care le fac dansatorii) sunt în fapt dovezi incontestabile ale manifestării celor două principii opuse: principiul negativ (manifestat prin moarte) și principiul pozitiv (manifestat prin fertilitate).

O modificare importantă în percepția chestiunii originii, făcută însă tot în cadrul acestei ipoteze celtiberice, este aceea care înțelege dansurile cu arme (bețe) practicate în Antichitate în spațiul iberic ca pe niște *practici similare* (și nu identice sau care au o filiație directă, genetică) dansurilor cu arme din spațiul greco-roman, unii autori căutând similaritățile care există în privința funcționalității sociale (Baroja, 1973 în Correia, 2014, p. 24):

Las danzas en Grécia y Roma se celebraban por motivos si no iguales, si parecidos a aquellos por los que tienen y tenían lugar en España. Encontramos danzas en honor de los dioses, como las que se hacen en nuestro país en honor de santos con caracteres especiales. También allí vemos que algunas danzas de origen sagrado pasan luego a actos publicos sin caracter religioso alguno. En su aspecto exterior hay semejanza..

În fine, António Mourinho vede în acest dans peninsular o tradiție în care s-au aglutinat de-a lungul istoriei sale semnificații specifice fiecărei perioade: celtiberice, greco-romane și creștină. Preotul-etnograf afirmă într-una dintre concluziile studiului dedicat *danças dos paulitos*:

Na sua origem terá recebido algo das tradições militares autóctones dos povos indo-ibéricos, depois, dos greco-romanos, como se verifica da natureza militar de diversos elementos (movimentos coreográficos, trajes e adornos etc.), que a compõem, mas não fugiu de influências medievais e posteriores, dada a sua estrutura actual, tendo sido sempre

acompanhada pela tradição cristã e orientada nesse sentido pela vida religiosa dos povos peninsulares (Mourinho, 1957, pg. 164).

Atestări ale dansurilor cu bețe în Terra de Miranda încep să apară în actele bisericești și cele ale primăriilor încă din ecolul al XVII-lea. Un prim document din această perioadă, un act contabil emis de Confreria de Santa Barbara din localitatea Fonte de Aldeia, face referire la „a dança” (înțeles ca referință directă la dansurile cu bețe din regiune), așa cum aflăm din Mourinho, 1984: 469)⁵.

Foarte multe atestări ale acestor dansuri apar în actele conducătorilor localităților mai mari din această regiune. Un astfel de document, *Acto da Câmara*, datat 18 mai 1749 vorbește despre dansurile care au fost prezente în sărbătoarea *Corpo de Deus*. Prima atestare a realității dansurilor cu bețe în regiunea mirandeză apare în 25 februarie 1795 când sintagma *dança de palitos* este scrisă tot într-un *Acto da Camara* al Camerei Municipale din Miranda do Douro.

III.4. Contextele de manifestare a pauliteiros în *Tras-os-Montes*

După o perioadă în care practicile muzicale și coregrafice tradiționale au avut un important recul, în ultimele decenii redescoperirea acestor părți din cultura tradițională mirandeză a dus la o puternică manifestare a activităților de tip revival. Puține localități au avut o continuitate în a-și păstra dansurile cu bețe în variantele lor genuine, integrate organic în viața culturală comunitară (un exemplu în acest sens fiind Constantim, un sat mic de la granița cu Spania). În general, în Terra de Miranda, pauliteiros sunt prezenți astăzi în două mari tipuri de evenimente:

- a. în sărbătorile locale dedicate sfântului local sau marilor sfinți din calendarul romano-catolic;
- b. în evenimentele care se circumscriu fenomenului foclorismului (spectacolele organizate cu diferite ocazii).

III.4.1. Dansurile Pauliteiros performate în context religios (ritualic)

În unele lucrări dedicate practicii pauliteiros contextul religios este perceput ca având o încărcătură ritualică. În regiunea mirandeză (ca de altminteri în tot spațiul catolic) majoritatea satelor au o sărbătoare dedicată unui sfânt, patron al localității respective. Calendarul sărbătorilor religioase în care sunt prezenți și pauliteiros se întinde peste tot anul, existând însă o concentrare a sărbătorilor la care iau parte pauliteiros în luna august-septembrie și decembrie-ianuarie.

⁵ Mourinho nu dă alte detalii legate de această primă atestare (vezi Mourinho, 1984, p. 469)

Principalele sărbători ale regiunii sunt Corpus Christi⁶, Santa Bárbara, Nossa Senhora do Rosário, Crăciunul, Anul Nou și Boboteaza cu sfinții care marchează această perioadă de sfârșit și început de an. Pe lângă aceste sărbători, așa cum am arătat, local se pot face petreceri („festas”) în onoarea sfinților care patronază localitatea: S. Marinho (în noiembrie, loc. São Martinho de Angueira), S. Sebastião (în ianuarie, în loc. Palaçoulo), S. Marinha (în iulie, în loc. Cércio), Nossa Senhora da Luz (în aprilie, în loc. Constantim) etc.

În trecut, în preajma acestor sărbători pauliteiros aveau o perioadă în care se pregăteau sub supravegherea unui instructor (*ensaiador*) și a unui organizator al ceremoniei de celebrare a sfântului local (*mordomos*) așa cum arată Mourinho (1984, p. 454).

Prezența dansatorilor cu băț (pauliteiros) în cadrul acestor sărbători religioase se face astăzi (cu mici excepții) fără a interfera *mesa* oficiată de preot. Aceasta înseamnă că dansul sau dansurile aveau loc fie *înainte* de această slujbă religioasă, fie *după* aceasta. Există însă și mențiuni în care momentele de dans sunt interferate ceremonialului religios, așa cum aflăm de la Mourinho care descrie modul în care a decurs o asemenea festa în Freixiosa, un mic sat din *freguesia* (comuna) Vila Chã de Barçosa:

Até depois de meados deste século, ainda se conservava a dança das „Palombas” o laço andante das procissões, em Freixiosa, da freguesia de Vila Chã de Barçosa, na procissão da festa de Santa Barbar, no primeiro domingo de Setembro.

A capela de Santa Barbara de Freixiosa é no alto de uma colina, distante de povoação uns 400 metros. Antes de se iniciar o coretejo para a igreja proquial saia o andor de Santa Barbara, esperado à porta pelo da Senhora do Rosário, e, diante de todo o povo, o pároco na presença das duas imagens, ritualmente, o gaiteiro dava o sinal aos dançadores, a postos para a dança e então dançavam as chamadas quatro ruas, compostas dolhaços Acto de Contrição, Carmelita, Ofícios e o Sacramento. Depois, a procissão iniciava a marcha para a igreja com os dançadores à frente seguidos dos instrumentos e dos andores, levando à frente os pendões e os estandartes procissionais.

⁶ o sărbătoare care are loc în toată lumea romano-catolică la 60 de zile după Paști, în prima zi de joi după duminica Sfintei Treimi

Ao chegarem à igreja, os dançadores, em duas filas postavam-se à frente das portas principias do templo e os andores entravam por entre as duas alas, enquanto eles dançavam tocando as castanholas, em guarda de honra e só paravam de rocar e dançar. Depois de toda a procissão ter entrado na igreja.

Relato este facto, por ser o último que eu presenciei nesta Terra de Miranda sendo eu mesmo pároco daquela povoação, por 1943. (1984, p. 470).

Relatarea preotului-etnograf Mourinho, plasează momentul în care pauliteiros dansează între mesă și procesiunea care urmează ei, procesiune în care sfinții sau sfântul este purtat prin întreaga localitate pe umerii enoriașilor (fie ei simpli enoriași sau pauliteiros). Este important de subliniat și faptul că ei dansează doar anumite dansuri, doar cele care, prin denumirea lor, conotează un act de natură religioasă: *Acto de contrição* (act de pocăință); *Sacramento* etc.

Așa cum am putut afla din multe discuții avute cu domnul Mario Correia precum și din interviurile realizate cu localnicii din Sendim, Palaçolo, Miranda do Douro această formă a ceremoniei religioase dedicată sfântului local, formă în care este prezent dansul cu bețe performat de pauliteiros mai este întâlnită astăzi în foarte puține localități (Constantim, Vila chã da Braciosa, São Martinho de Angueira).

Cercetările recente întreprinse de Mario Correia indică faptul că, în Sendim, în decursul ultimelor trei, patru generații ceremoniile religioase dedicatei Sfintei Barbara nu au avut prezențe ale dansului pauliteiros în cadrul ceremoniei, bătrânii satului, intervievați de M. Correia, necunoscând forma atestată de Mourinho „The old persons, here in Sendim, told me, we are never danced in procession” (Correia, comunicare personală, 18.01.2015).

Grupul sendinez de pauliteiros participă la ceremonia religioasă din ziua Sfintei Barbara (protectoarea satului Sendim) doar ca purtători ai sfântului în cadrul procesiunii, însă aceștia, și acest fapt mi-a fost confirmat de unul dintre liderii grupului de pauliteiros din Sendim, Enrique Fernandez (44 de ani), nu dansează în cadrul ceremoniei religioase.

Pauliteiros dansează totuși în ziua celebrării sfântului local, la finalul ceremoniei religioase. Însă dansul lor nu este perceput ca parte din ceremonia religioasă. După cum nici purtarea sfântului sau a sfinților în procesiunea religioasă pauliteiros nu o fac în calitatea lor de *dançadores*, ci în calitatea de simpli enoriași ai parohiei respective.

În satele din Miranda do Douro, acest moment de dans de după ceremonia religioasă are loc în fața bisericii. De regulă ei dansează doar unul sau două dansuri, dintre cele considerate ca fiind mai *spectaculoase* sau care se sunt dedicate prin tradiție acestui moment: *O Senhor mio* (numit și *Acto de contrição* sau *Senhor Cristo*) spre exemplu.

III.4.1.1., „Fără Carochó nu există sărbătoare” (A. Ribeira). Pauliteiros în satul Constantim

În satul Constantim, Bragança, Miranda de Douro practica pauliteiros are o variantă care lasă să se întrevadă în țesătura ceremonial-ritualică semnificații arhaice de natură magico-religioase, semnificații pierdute astăzi în majoritatea localităților mirandeză în care această practică mai este prezentă.

Interviul pe care l-am realizat cu Aureliano Ribeira (77 de ani)⁷, unul dintre cei mai respectați membrii ai comunității din Constantim a fost extrem de relevant pentru a putea completa informația bibliografică și pentru a înțelege structura în care această practică coreutică funcționa, contextul manifestării sale.

Aureliano Ribeira a făcut parte din grupul de pauliteiros din Constantim încă din primii ani ai adolescenței, la vârsta de 17 ani alăturându-se, ca fluieraș, tatălui său care era unul dintre instrumentiștii dansatorilor. De-a lungul vieții a devenit un foarte bun cunoscător al melodiilor dansurilor practicate de dançadores. El este astăzi și un foarte apreciat croitor și confecționar de *Capa de Honras*.

În Constantim prestigiul comunitar al grupului de pauliteiros era (și este încă) mare, fapt care a susținut în trecut, atunci când situația demografică o permitea, ca în acest grup să intre tineri doar după o selecție foarte strânsă. Cel mai important criteriu de selecție a fost (și încă mai este) competența coregrafică. L-am întrebat pe Aureliano Ribeira ce înseamnă să fii un bun pauliteiros. Răspunsul a fost că doar cel care (1) știe foarte bine să bată bețele, (2) să danseze cu castanietele și (3) să danseze bine cu picioarele poate fi considerat a fi un bun dançador.

Ceata de pauliteiros era (și este și azi) alcătuită doar din tineri necăsătoriți. Membrii ajunși în pragul căsătoriei se retrăgeau, păstrându-și însă statutul de pauliteiros. Din imaginile vizionate cu ocazia documentării în Sendim am putut de asemenea observa că la acele case unde există un fost pauliteiros acesta poate intra în dans în locul unuia dintre dansatori (practică întâlnită și în Căluș și în Morris dance).

⁷ Mulțumesc și aici domnului Mário Correia pentru sprijinul acordat în realizarea acestui interviu. Înregistrarea se află în arhiva personală a autorului.

Contextele tradiționale în care se performau dansurile cu bețe (și castaniete) erau acele sărbători dedicate sfinților sărbătoriți local: festa de Nossa Senhora da Luz (aprilie); Festa do Menino Jesus (în septembrie), festa de Santo Estêvão și festa de São João Evangelista (decembrie).

Dintre acestea o importanță relativ mare o avea pentru grupul de pauliteiros din Constantim sărbătoarea care se desfășura, de regulă, în cea de-a doua duminică din luna septembrie, la finalul ciclului agricol și al strânsului recoltelor de pe câmp. Însă, așa cum ne-a mărturisit Aureliano Ribeira, manifestarea ceremonial-ritualică cu cea mai mare importanță pentru ceata de pauliteiros din Constantim a fost și este încă cea din finalul lunii decembrie, zilele de după Crăciun, în preajma solstițiului de iarnă.

Această practica ceremonial-ritualică a pauliteiros din aceste zile din jurul solstițiului de iarnă și din finele anului (27, 28, 29, 30 decembrie) este precedată de o perioadă de câteva săptămâni în care se grupul de dansatori și de muzicanți se pregătesc. Repetițiile sunt ținute acasă la membrii grupului și au un caracter discret, chiar secret dacă avem în vedere observația lui R. Aureliano că nimeni din afara grupului nu avea voie să participe, dansatorii închizând ușile în momentul repetițiilor. Tot acum grupul alege pe cei doi membrii care vor avea rolul de *Velha* și *Carocho*. În 27 decembrie, ziua Sfântului Ștefan (Santo Estêvão) pauliteiros repetă dansurile în văzul comunității. Etnomuzicologul Barbara Alge (2004, p.95-106), cea care a cercetat în ultimii ani mai îndeaproape această practică, arată faptul că repetiția din această zi se desfășoară seara,

III.3. Măsură de cereale în jurul cărei joacă pauliteiros



Sursa. Museu Etnográfico De Miranda Do Douro
Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

fără ca dansatorii să aibă costumația tradițională. Singurii care sunt costumați sunt *Velha* și *Carocho*. Ziua de 28 decembrie, debutează dis-de-dimineață cu *Alvorada* (în traducere „zori de zi”), o procesiune doar a cimpoierilor și toboșarilor care constă în performarea prin tot satul a unor melodii de dans sau a unor melodii care se cântă doar cu această ocazie. După acest

moment, grupul de pauliteiros merge prin sat în ceea ce ei numesc *Peditório*. Această procesiune coreutică constă în fapt o parcurgere a întregului sat, pauliteiros dansând câte un dans

(*lhaço*) sau mai multe la casele în care sunt invitați să facă acest lucru. Liderul grupului întreabă gazda care este dansul pe care vor să îl vadă jucat de pauliteiros.

Și astăzi se mai păstrează obiceiul ca, în fața casei sau în curtea ei, acolo unde pauliteiros dansează, proprietarul să pună în locul în care are loc dansul o măsură de cereale, un obiect cu care se măsoară la târg cantitatea de cereale (vezi foto III.3). De asemenea gazda care primește dansatorii poate pune pe un vas și o bucată de carne de porc sau alte produse din porc. Pauliteiros dansează în jurul acestor obiecte puse de gazdă, sărindu-le, atingându-le sau simulând atingerea cu piciorul.

Dansul este plătit de către gazdă cu o bucată de carne de porc, cârnaț sau cu alte produse alimentare (în trecut și cereale). Astăzi aceste produse sunt înlocuite cu un dar în bani și doar la unele case obiceiul de a dăruii produse agricole și mâncare se mai păstrează. Termenul *peditório* (tradus literal prin „colecție publică”) exprimă ideea acestei *colecte comunitare* pentru petrecerea din finalul acestor zile.

Semnul că toți ai casei sunt invitați la petrecerea care va avea loc la casa de evenimente culturale a satului este acela în care unul dintre membrii grupului de pauliteiros dăruiește gazdei o cantitate mai mică de fasole. Banii adunați sunt folosiți pentru acoperirea cheltuielilor cu organizare petrecerii și plata muzicanților, produsele adunate sunt fie valorificate prin vânzare, fie folosite (cele alimentare) pentru a prepara mâncarea la petrecerea care are loc în seara aceleiași zile. În timpul în care pauliteiros dansează, cele două măști *Carocho* și *Velha* fac diverse comicării, simulând în repetate rânduri actul sexual, *Carocho* îmbrățișând femeile casei sau cele care asistă la dans, luându-le la „dans”. Obscenitățile și licențiozitățile lui *Carocho* sunt completate de încercările „soției” sale de a „aplana” din animozitățile create, de a-l „scuza” în fața asistenței, demersul „bătrânei” având, evident o intenție și un rezultat contrar celui clamat. Identitatea celui care interpretează rolul lui *Carocho* este ascunsă comunității întregi până la momentul în care pauliteiros termină colindarea satului. În tot acest răstimp *Carocho* nu are voie să vorbească.

Toată această colindare cu joc a satului se încheie la ora la care *mesa* (ceremonia religioasă catolică) începe la biserica din sat. În biserică, în fața altarului, la momentul Ofertoriului, pauliteiros dansează două dansuri: *Señhior Mio* (numit și *Acto de Contrição*) și *Carmelita*. Cel care interpretează rolul lui *Carocho* nu intră în biserică în timpul ceremoniei religioase. Celălalt membru al grupului care a interpretat rolul „bătrânei” (*Velha*) poate intra în biserică doar dacă se schimbă de costumul femeiesc improvizat.

După *mesă* pauliteiros dansează o parte din repertoriu în fața întregii comunități în *sacrada*, spațiul din imediata apropiere a zidurilor bisercii. Ultimul moment legat de ceremonia religioasă la care participă pauliteiros este procesiunea cu sfântul protector, S. João (Sfântul Apostol și Evanghelist Ioan). Pauliteiros poartă pe umerii lor sfântul celebrat în toată această procesiune religioasă.

În aceeași zi, seara, după spusele lui A. Ribeira sau a doua zi seara, așa cum atestă Alge, (2004, p. 103) grupul de pauliteiros organizează o petrecere la care participă toți membrii comunității care au fost jucați. Ea este organizată într-o clădire dedicată acestor scopuri culturale, clădire aflată astăzi în administrarea asociației de pauliteiros din Constantim. Această petrecere se numește *morciêlhas*.

Originalmente, a ceia era exclusivamente para os moços de Constantim, mas, ao longo do tempo, expandiu-se a toda a população da aldeia. Hoje, os mordomos e mordomas da festa servam cerca de 200 participantes, enquanto os membros da família ou amigos deles ajudam na cozinha. No fim da ceia, os mordomos e mordomas proferam um pequeno discurso, no qual agradecem a festa e a continuação da tradição (Alge, 2004, p. 104).

În Constantim se mai păstrează încă modalitatea tradițională de selecției a dansatorilor (în fapt un rit de inițiere), practică numită *mocidade* care constă în faptul că cei care vor să fie primiți în grupul de dansator trebuie să plătească celui care conduce grupul (de regulă plătește băutură). Această practică are loc la o zi după dansul în sat. Tot în această zi grupul de pauliteiros alege prin vot noul conducător al grupului mordomos pentru următorii doi ani (Alge, 2004, p. 104).

III.4.2. Dansurile Pauliteiros performate în contexte ale folclorismului

Astăzi aproape toate grupurile de pauliteiros, într-o măsură mai mică sau mai mare, participă la evenimente care se înscriu în cadrul folclorismului, spectacole în diferite festivaluri de folclor sau diverse alte asemenea ocazii.

Sunt foarte puține grupurile care mai practică aceste dansuri *doar* în contextele lor tradiționale. Grupul din Constantim este unul care păstrează încă, în bună măsură, acest mod tradițional de existență a dansului. Membrii grupului se întâlnesc, după spusele domnului Correia, doar cu marile ocazii ceremonial-ritualice amintite mai sus, foarte mulți dintre ei lucrând (și trăind implicit) o bună parte din an în alte localități, inclusiv în Spania (Constantim fiind un sat de graniță).

În schimb, în Sendim, fenomenul de revival este intens susținut de către intelectualii localității și de către autoritățile locale, în afara acelei scurte prezențe pe care pauliteiros o au după ce se încheie procesiunea din sărbătoarea Sfintei Barbara, singurele ocazii de manifestare sunt cele din cadrul folclorismului (turnee artistice, spectacole, emisiuni TV etc).

În cadrul vizionărilor făcute la Centrul de Muzică Tradițională „Sons da Terra” din Sendim am putut observa o serie de înregistrări cu grupe de pauliteiros care au dansat în diferite festivaluri locale (Festivalul Interceltico din Sendim fiind cel mai cunoscut), la diferite alte festivaluri regionale din Portugalia și Spania.

Participarea formațiilor de pauliteiros la spectacole de folclor nu este nouă. La invitația English Folk Dance and Song Society, în 1934, un grup din loc. Cércio a întreprins un celebru turneu în Anglia (similar celui pe care l-au făcut călușarii români). Cu ocazia documentării întreprinse în această instituție englezească (în luna mai 2015) am putut observa o serie de fotografii cu formația de pauliteiros din Cércio care au dansat în cadrul Festivalului Internațional de Folclor, ținut atât în Royal Albert Hall cât și în Hyde Park. Urmare a acestei prezențe în cel mai mare festival internațional de dansuri folclorice din acea perioadă a fost faptul că specialiștii străini (englezi) și-au îndreptat atenția spre această practică ceremonial ritualică coreutică, rezultând câteva studii și mențiuni în bibliografia internațională, acest elan științific inițial nefiind păstrat însă.

Această schimbare fundamentală a contextelor de manifestare a dus la câteva modificări care au afectat mai degrabă conținutul repertoriului și mai puțin forma dansurilor. Din discuțiile cu Mário Correia, cu unii pauliteiros și din observațiile făcute am putut deduce că acest proces este similar celui cunoscut și în cultura românească a dansului tradițional. Numărul dansurilor din vechiile repertorii a scăzut, de la 30-40 de dansuri pe care le aveau într-o localitate (la mijlocul secolului trecut), astăzi, mai sunt cunoscute, de regulă, 10-15 dansuri. Au fost reținute în repertoriul activ acele *lhaços* percepute a fi mai „spectaculoase”. Iar modificările aduse de înțelegerea conceptului de spectaculozitate afectează câteva aspecte ale dansului.

Un prim aspect este tempoul său. Din observațiile video precum și din discuțiile cu muzicanți și pauliteiros am putut înțelege că în trecut, în variantele tradiționale (din mediul rural) dansurile aveau un tempo mult mai așezat. Existau diferențe și atunci, de la sat la sat, unii performând dansurile mai repede, alții mai lent. Însă tendința, general întâlnită, este ca tempoul să fie mai ridicat pe scenă decât în sat. De asemenea, din aceste mod de înțelegere a conceptului de spectacular face parte și modificare forței cu care pauliteiros lovesc bețele între ei. Și acest

lucru l-am simțit implicit atunci când am învățat două dansuri pe care grupul de pauliteiros din Miranda do Douro le are în repertoriu, într-o repetiție la care am luat parte în mod activ⁸.

Modificări apar și în ceea ce privește modalitatea de a improviza. Prin natura lor aceste dansuri cu funcție ritualică/ ceremonială au un mare grad al omogenității în execuție. Însă am putut remarca vizionând înregistrări mai vechi (spre pildă filmul lui Michel-Marie Giacometti (DVD, vol 8, f.a.) această omogenitate nu exclude improvizația ca proces de crearea a dansului și ca modalitate de afirmare a personalității creatoare a fiecărui dansator în parte. În trecut gradul improvizației era mai ridicat, libertatea de interpretare a unei secvențe de dans (motiv sau figură) fiind mult mai mare în comparație cu ceea ce putem observa astăzi. Realizarea formației era mai laxă, distanțele dintre dansatori nefiind o preocupare care să răzbată la ochiul privitorului, dimensiunile gesturilor sunt variate, la fel și orientările corpurilor.

Trebuie subliniat, improvizația, ca proces de manifestare a personalității creatorare a fiecărui dansator în parte nu a dispărut (și în acest mod de practicare a dansurilor pauliteiros nici nu are cum) însă ea s-a redus în timp ca efect al aspectelor care au generat și întreținut evoluțiile acestor grupuri în cadrul folclorismului. Am putut observa și subînțelege din discuțiile cu Gualdino Raimundu și alți câțiva dansatori ai grupului de pauliteiros din Palaçolo, că astăzi dansatorii caută ca în cadrul spectacolelor să devină cât mai omogeni în gesturile lor. Aceasta duce la un grad mai mare al omogenizării și chiar la standardizarea dimensională a gesturilor.

Schimbări s-au petrecut și în privința modalităților de transmitere. Puține grupuri mai păstrează vechiul mod de a transmite în interiorul grupului dansurile în cadrul acelor repetiții de dinaintea principalei ocazii tradiționale de manifestare. Chiar și în Constantim repetițiile s-au redus la câteva zile înainte de manifestarea de după Crăciun. Transmiterea dansurilor se face fie în familie (dacă există un dansator de la care să se învețe), fie organizat în cadrul asociațiilor care organizează instituțional aceste grupuri, precum în Palaçolo. În această localitate grupul de pauliteiros este parte integrantă dintr-o asociație sportiv-culturală care are în administrare clădirea din localitate destinată spectacolelor. Aici grupul își ține recuzita, costumele, diplomele etc. Tot aici ei fac repetițiile săptămânale și se pregătesc pentru diversele deplasări în Portugalia și în lume. Și aceasta este situația întâlnită în marea majoritate a grupurilor de pauliteiros.

Un fapt important pentru caracterul de act folcloric dar și pentru statutul de practică înscrisă în patrimoniul cultural mirandez/ portughez este acela că *structurile și formele*

⁸ Mulțumesc domnului Gualdino Raimundu care mi-a îngăduit să particip la una dintre repetițiile grupului de pauliteiros pe care îl coordonează în municipiul Miranda do Douro și pentru sprijinul acordat în cunoașterea realităților legate de această practică în satul Palaçolo.

dansurilor performate în contextele folclorismului nu s-a modificat mult în comparație cu structurile și formele avute în cultura tradițională. Altfel spus, în pofida unor modificări precum cele enumerate mai sus (modificări care nu ating esența), dansurile de tip etnografic (performate în scenă) au un mare grad de referențialitate față de modelul lor tradițional, fapt confirmat de Aureliano Ribeiro și observat prin comparația între înregistrările vechi și observațiile asupra dansurilor performate recent⁹.

Un aspect, conex folclorismului este cel legat de modalitățile în care aceste grupuri se fac vizibile, cunoscute. Astăzi un foarte util mod de reclamă o reprezintă mediul electronic. Siturile special dedicate acestor grupuri precum și paginile personale sau de grup de pe siturile de socializare (precum Facebook) sunt cele mai utile modalități de propagare a informației despre activitatea fiecărui grup în parte.

III.5. Pauliteriros. Membrii grupului și funcțiile în ceată.

III.5.1. Capa De Honras și stegarul

Astăzi, în cadrul evenimentelor folclorismului, un grup de pauliteiros are următoarea componență: un purtător al steagului care reprezintă grupul, un purtător al *capa de honras*, trei muzicanți, opt dansatori. Această piesă de port este o pelerină largă cu glugă mare realizată din pănură, purtată de către o persoană căreia i se acordă o importanță deosebită în cadrul comunității. Originea acestei piese este în portul păstorilor din regiune Miranda do Douro, piesa devenind un simbol vestimentar al identității mirandeze (foto III.4.). În spectacole persoana care poartă această capă de onoare se alătură grupului de pauliteiros, însă nu are un rol activ în dans ci doar o funcție de reprezentare a identității regionale și locale..

III.4. Capa De Honras



Sursa. Grupul de pauliteiros din Palaçolo, Museu Etnográfico De Miranda Do Douro și colecția lui Ribeiro Aureliano. Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

⁹ Pentru aplicarea conceptului de referențialitate vezi Petac, 2015 (a)

În cadrul grupurilor tradiționale de *dançadores*, în trecut, lipseau stegarul și purtătorul acestei *pelerine a onorii* din cadrul acestui grup făcând parte de cele mai multe unul sau doi muzicanți și opt dansatori. Aceste două personaje sunt apărute odată cu includerea dansurilor în cadrul folclorismului și prin natura lor simbolică (stegarul și capa de honras neavând nici un rol activ în cadrul dansurilor) pun în evidență nevoia de identitate și de identificare specifice oricărui grup, într-o măsură mai mare sau mai mică, în cadrul folclorismului.

III.5.2. Muzicanții și instrumentele

Producerea muzicii de dans se făcea în trecut de către muzicanți care cântau fie la *flauta* (fluier), fie la *palheta* (o trompetă de mici dimensiuni cu un sunet foarte înalt), fie la *gaita de foles* (cimpoi). Acompaniamentul ritmic era susținut de un sigur toboșor care avea, de regulă o tobă mare. Astăzi grupurile de pauliteiros au de regulă trei muzicanți (*gaiteros*): cimpoier acompaniat ritmic la o tobă mică (*caixa*) și una mai mare (*bombo*). Cel mai îndrăgit instrument este cimpoiul, el fiind o parte importantă a întregului ansamblu de elemente cărora li se acordă o puternică încărcătură identitară mirandeză. În trecut, până spre începutul secolului al XX-lea, acompaniamentul cetei de pauliteiros era asigurat doar de un singur muzicant. Acesta cânta în același timp cu mâna stângă la un fluier cu doar patru găuri (trei deasupra și una dedesubt) și o tobă mică, pe care bătea pentru acompaniamentul ritmic. În secolul al XX-lea pauliteiros au fost acompaniați și la *violão* (vioară), *guitarra* (chitară) și *bombo* (tobă), așa cum menționează Cravo (citată în Correia, 2014, p.4).

III.5. Instrumente muzicale folosite pentru muzica grupurilor de pauliteiros



Sursa: Museu Etnográfico De Miranda Do Douro
Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

III.5.3. Velha și Carochó

Aureliano Ribeiro explica modalitatea violentă de manifestare a acestui personaj prin faptul că, fiind „căsătorit” cu *Velha* (în traducere „bătrâna”), *Carochó* vrea să inspire frică și teamă în rândul membrilor comunității pentru ca aceștia să îl „răsplătească” cât mai bine, să îi dea cât mai multe alimente sau cât mai mulți bani dat fiind că această pereche are „acasă” opt copii pe care trebuie să îi hrănească. Trebuie subliniat că în ceremonialul coreutic pe care pauliteiros îl fac în a doua sâmbătă din septembrie aceste două personaje, *Carochó* și *Velha* nu sunt prezente.

III.6. *Carochó și Velha* (măști ale grupului de pauliteiros)



Sursa: Museu Etnográfico De Miranda Do Douro
Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

III.5.4. Pauliteiros (dansatorii)

III.5.4.1. Costumul dansatorilor

În perioada de după cea de-a doua conflagrație mondială și până spre finele secolului costumul dansatorilor era unul tipic orășenesc, care nu mai avea piesele principale ale vechiului port țăranesc. Dansatorii au păstrat doar elementele minime care oferea o identitate ceremonială: pălăria împănată, panglici puse peste cămașă obișnuită, cele două bețe (*paus*) și castanitele (*castanholas*). În unele sate fiecare bărbat poartă prinsă de vestă și o batistă (*lenço*).

III.7. Grupul de pauliteiros din Palaçolo



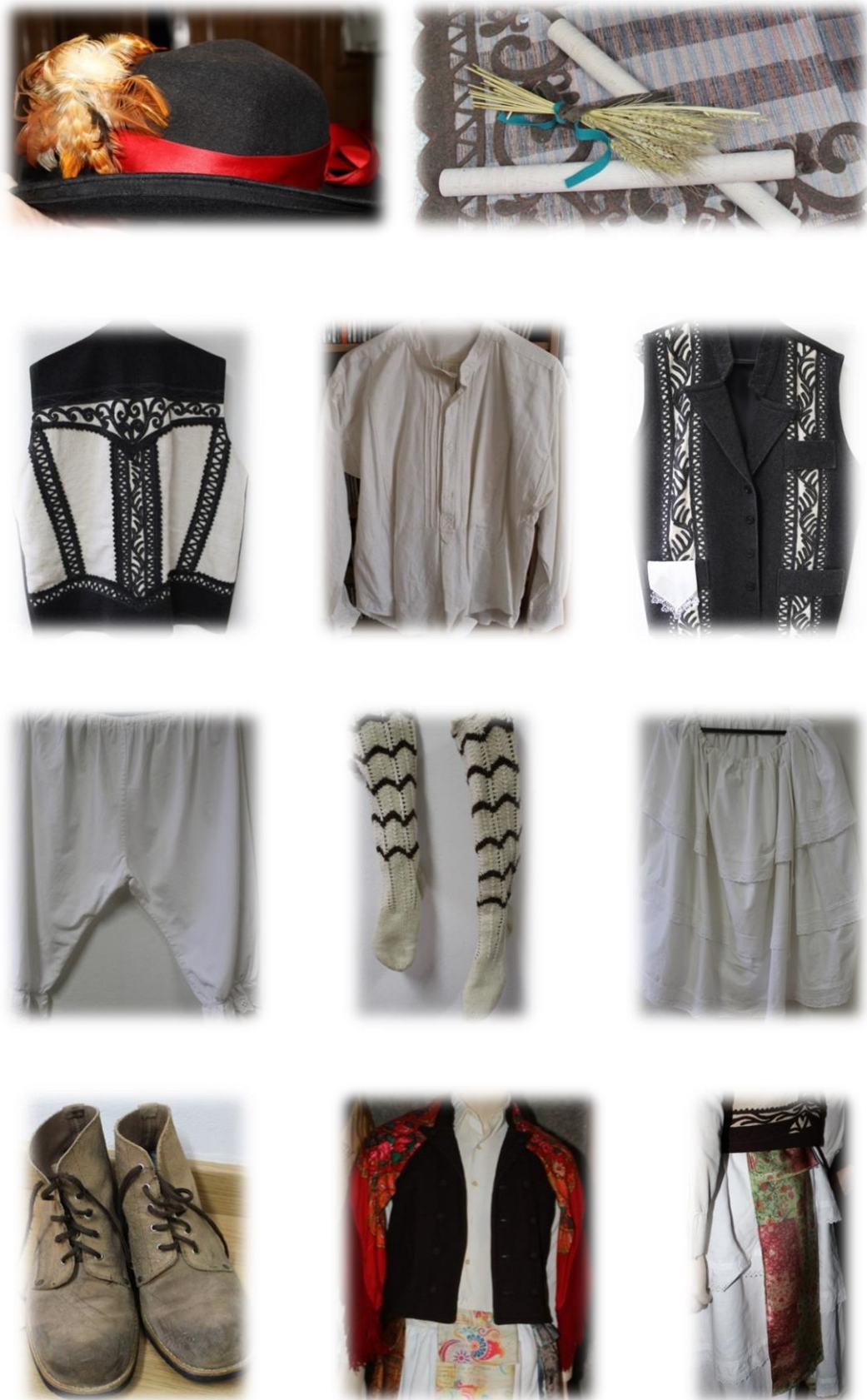
Sursa: Centro De Música Tradicional Sons Da Terra

Foto: Mario Correia

Acțiunile de tip revival în care s-au implicat mulți dintre intelectualii regiunii au vizat și refacerea portului tradițional tipic pentru pauliteiros. Astăzi acești dansatori au un costum care a fost reintrodus în urmă cu câteva decenii. Pe lângă cele două bețe și cele două perechi de castaniete, portul tradițional tipic pentru un danșador este compus din (vezi III.8):

1. *Chapeus com penas penacho* (pălărie cu pene de cocoș, flori, panglici);
2. *Camisa* (cămașă albă cu tăietură în față);
3. *Coletes* (vestă deschisă în față cu motive din pănură aplicate),
4. *Lenço* (o naframă femeiască care se pune peste umeri),
5. *Calça* (pantaloni albi, scurți până în genunchi),
6. *Saia* (fustă femeiască),
7. *Meias* (jambiere din lână),
8. *Botas* (bocanci),
9. *Correia* (curea din piele).

III. 8. Piese care compun portul tradițional al unui pauliteiros



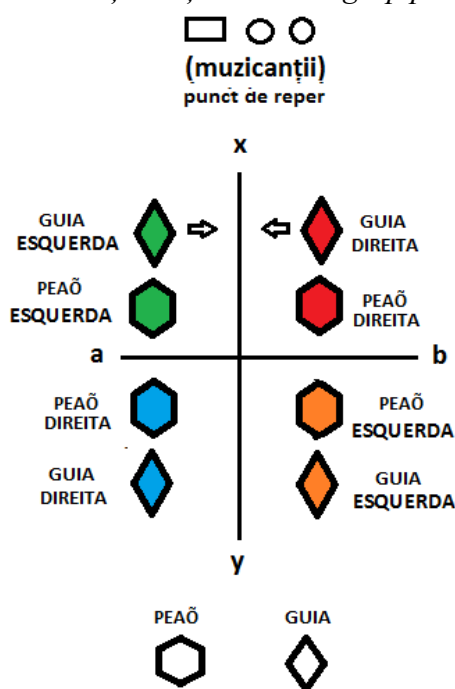
Sursa: Casa Pauliteiros, Sendim
Foto: Petac Silvestru, arhiva personală

III.5.4.2. Alcătuirea grupului și funcțiile dansatorilor

Grupul de *pauliteiros* (*dançadores*) are opt membri¹⁰. Așezarea inițială în formația de dans are o importanță deosebită pentru desfășurarea întregul dans (*lhaço*) și reflectă funcțiile pe care le au dansatorii în cadrul grupului.

Forma inițială a grupului este de două linii paralele, fiecare linie având patru dansatori care stau alături unul de celălalt și cu fața la dansatorii din linia cealaltă (deci spre interiorul formației). Grupul de dansatori are întodeauna un punct de reper: fie locul în care sunt amplasați muzicanții, fie locul în care stă publicul, fie locul în care stau gazdele pentru care joacă. Față de

III. 9. Formația inițială a unui grup pauliteiros



acest punct de reper se constituie formația de dans prin ordonarea ei în funcție de două axe: una longitudinală (axa x-y din figura III.9) care desparte cele două linii dinspre punctul de reper spre un punct opus la cealaltă margine a formației și una transversală (axa a-b din figura III.9) care împarte grupul celor opt dansatori în două părți egale, în două mini grupuri de câte patru dansatori, doi câte doi, față în față. Împletirea dintre aceste două criterii ordonatoare generează pentru fiecare poziție din formație o calitate diferită, pentru fiecare dansator o funcție distinctă.

Cele opt poziții în formație au calități diferite, ocuparea unei poziții inițiale generând automat o anumită funcție în grup. Într-un grup de pauliteiros există două tipuri de funcții: funcția de **guia** (pl. **guias**) (care în traducere înseamnă ghid) și funcția de **peaõ** (pl. **peões**) (tradus prin pion).

Dansatorul care stă cu partea dreaptă spre punctul de reper este **guia direito**, cel din fața lui (din cealaltă linie) este **guia esquerdo**, prin urmare acești doi **guia** sunt marginile formației dinspre punctul de reper pe axa longitudinală. Fiecare dintre cei doi **guia** are un **peaõ** alăturat

¹⁰ Afirmăția pe care o face Ferreira Deusdado (1886), preluat apoi și de alți autori, inclusiv de Mourinho, cum că o formație „completă” de pauliteiros ar avea 16 membrii este demontată de Correia (2014, p.35).

căruia îi imprumută atributul pozițional: *guia direito* îl are în stânga sa un *peaõ direito*, *guia esquerdo* îl are în dreapta sa pe *peaõ esquerdo*. Toți patru formează o *quadrada*.

Axa transversală împarte formația în două grupuri de câte patru: un grup aflat pe partea punctului de reper și unul aflat de cealaltă parte a axei (două *quadrada*). Funcțiile pe care fiecare dansator le are în acest din urmă grup sunt în oglindă față de primul, prin urmare dansatorii de pe marginea dinspre capătul opus reperului au funcția de *guia*, ceilalți doi dansatori dinspre interiorul grupului ai funcție de *peaõ*.

Din interviurile realizate cu dansatorii și din documentarea bibliografică se desprinde concluzia că această modalitate de a înțelege relația dintre *poziția în formație* și *funcția în ceată* este general răspândită în rândul grupurilor de pauliteiros. Se pare însă că avem de-a face cu un aspect mai nou pentru că Mourinho (1957, p. 154) indică faptul că fiecare grup avea un *singur guia direita*, investit cu funcția de *șef al întregului grup*:

A dança te um chefe, dentro dos oito dançadores que é a << *guia direita*>>. Este fica sendo o primeiro dos dançadores em todo. À mesa é o que parte a pão, o primeiro a assentar-se e o que tem sempre o lugar de preferência. Punha e dispunha na selecção e substituição dos dançadores e ainda hoje é o chefe incontestado da dança durante um ano ou o tempo em que aquele grupo estava constituido e não seja substituido por outro...

Acest proces de înmulțire a funcțiilor în ceată este prezent și în spațiul cultural românesc mai ales în cetele de călușeri, în Transilvania, unde în unele dintre cete există și chiar patru „șefi” (a se observa schimbarea denumirii de la vechea denumire, cea de *vătaf* la cea nouă de *șef*, o denumire „secularizată”, lipsită de încărcătura ceremonială a vechii denumiri). Procesul creării unei identități clare pentru fiecare dintre cei opt dansatori reflectă nu doar schimbările mentale mai ales lasă să se întrevadă aspectele care caracterizează noua modalitate de existență a acestor dansuri, cea din cadrul folclorismului. Raporturile dintre membrii grupului s-au schimbat, tendința fiind aceea de a egaliza importanța fiecărui membru, de a șterge diferențele calitative dintre ei.

III.6. Lhaços. Repertoriul de dansuri cu bețe

Așa cum am putut observa în repertoriul de dansuri al unui grup de pauliteiros există două categorii de dansuri: o primă categorie alcătuită din două sau trei dansuri (*Camelita*, *Sacramento*, *Señhior Mio* numit și *Acto de Contrição*) care sunt performate în toate tipurile de contexte (ritualic, ceremonial și spectacular) și o a doua categorie de dansuri, în care intră toate celelalte dansuri și care sunt performate în toate ocaziile, mai puțin cele ritualice.

Dansul, în sine, fiind o modalitate de exprimare non-conceptuală, nu are nici o altă semnificație decât cea intrinsecă ei, de natură coreologică născută din modul în care își construiește forma. Valorizarea și semnificarea dansului și a actului de a dansa este una exterioară, de aceea dansului îi poate fi atribuit, teoretic, orice semnificație pe care o anume comunitate, un atare grup o consideră a fi în acord cu viziunea ontologică și credințele mitico-religioase proprii.

În Miranda do Douro, *lhaços* (dansurile cu bețe și castaniete) sunt considerate acte de comunicare ritualică și ceremonială. Fiecare *lhaço* are și un cântec, melodia acestuia fiind în fapt melodia dansului, versurile lui indicând diferite experiențe din viața țăranului mirandez, pe teme foarte diverse.

A.M. Mourinho (1957, p 158) a întreprins o catalogare a acestor dansuri în funcție de tema literară pe care acestea o au. În scurta tipologie găsim *lhaços* cu motive: religioase (10), agricole (3), amoroase (4), vânătoarești (3), păstorești (2), geografice (2), defăimător (2), care descriu o ocupație (1), despre plimbare și călărie (2). „Os restantes são de temas diversos, havendo-os até de carácter político...” afirmă Mourinho.

Tematica versurilor atașate acestor dansuri a fost studiată și de M. Correia (2014, p.4-180) care face un inventar complet asupra acestor *lhaços*. Autorul a avut în vedere repertoriile grupurilor de pauliteiros actuale dar și informațiile bibliografice (incluzând aici nu doar bibliografia portugheză ci și bibliografia engleză), urmărind tematica versurilor atașate fiecărui dans în parte.

Fiecare dintre cele trei forme de expresie care sunt prezente într-un *lhaço* funcționează pentru celelalte două ca o modalitate de memorare. Astfel dansurile sunt memorate mai ușor prin faptul că structura lor metrico-ritmică concordă foarte mult cu structura metrico-ritmică a melodiei și cea a versului. Acest sincretism este parte din modalitatea tradițională de transmitere a *lhaços*, când sunt învățate, de obicei fără muzicant, aceste dansuri sunt cântate (vers și melodie) în același timp.

III.6.1. Lhaço CAMPANITAS DE TOLEDO („clopotul din Toledo”)

Loc. Sedim, Bragança, Miranda do Douro, Portugalia

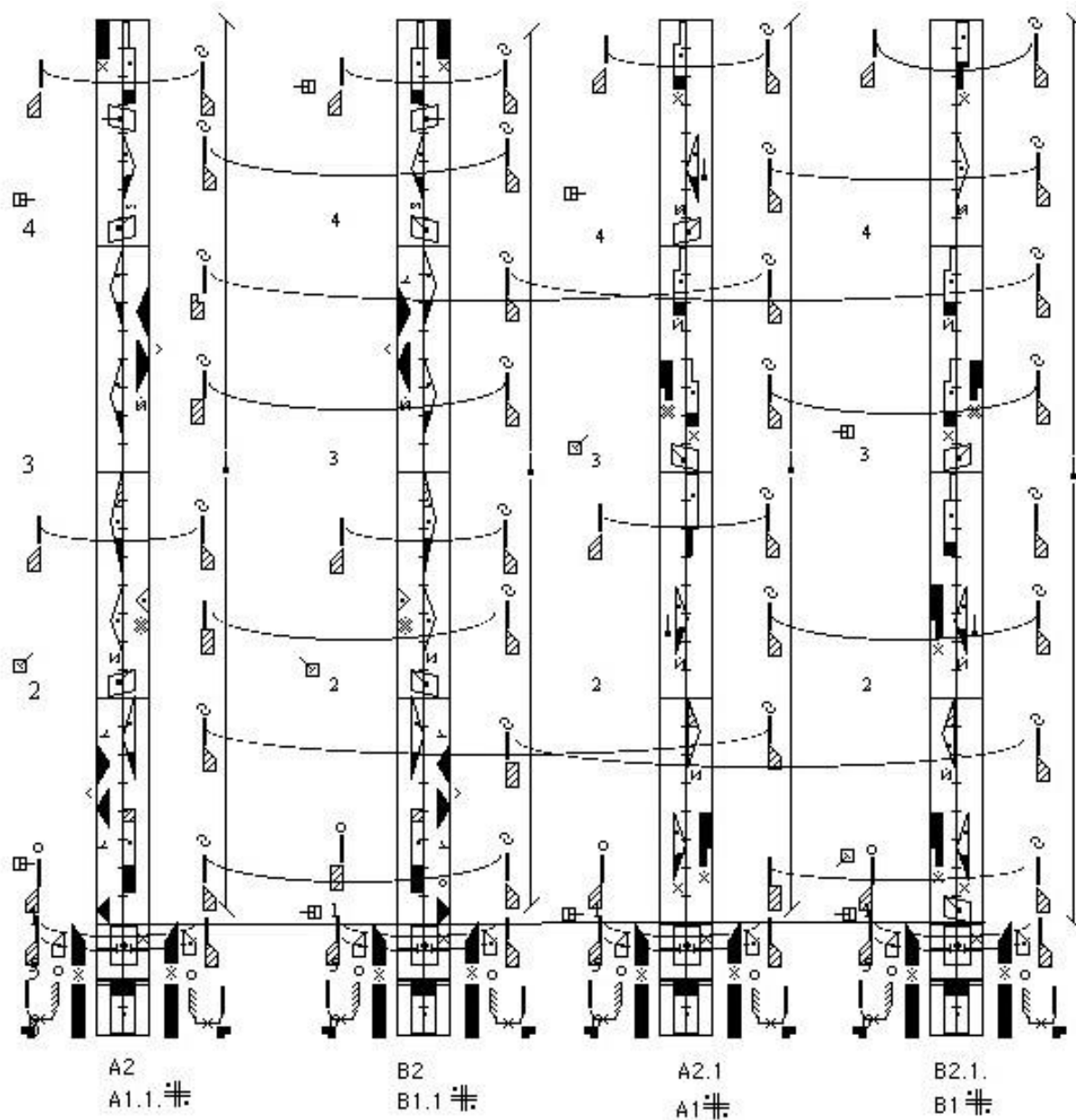
Trasciere după o înregistrare a grupului de pauliteiros din Sendim,

Sursa: Centrul de Muzică Tradițională „Sons da Terra”, Sendim, Portugalia

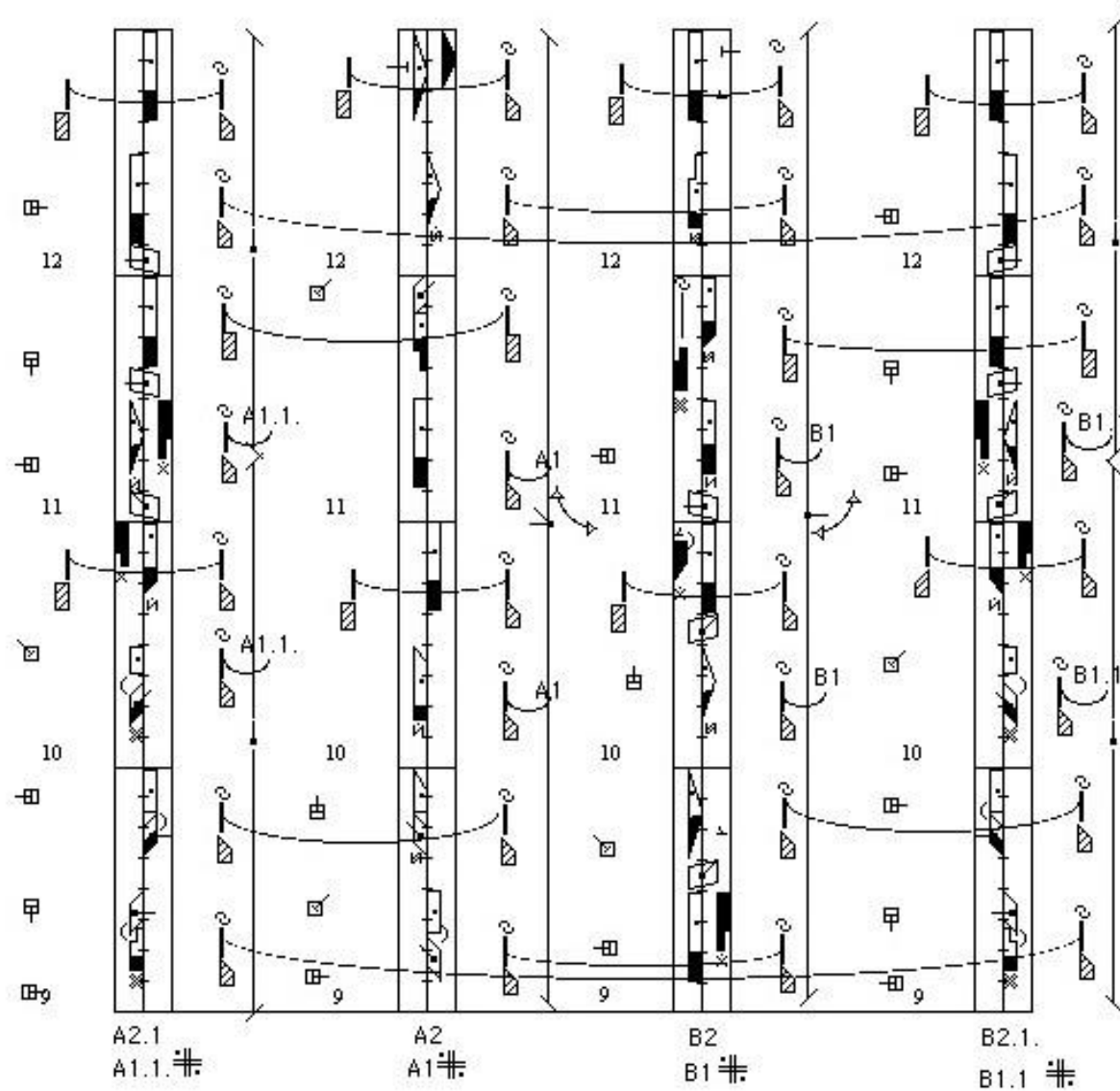


Obs.

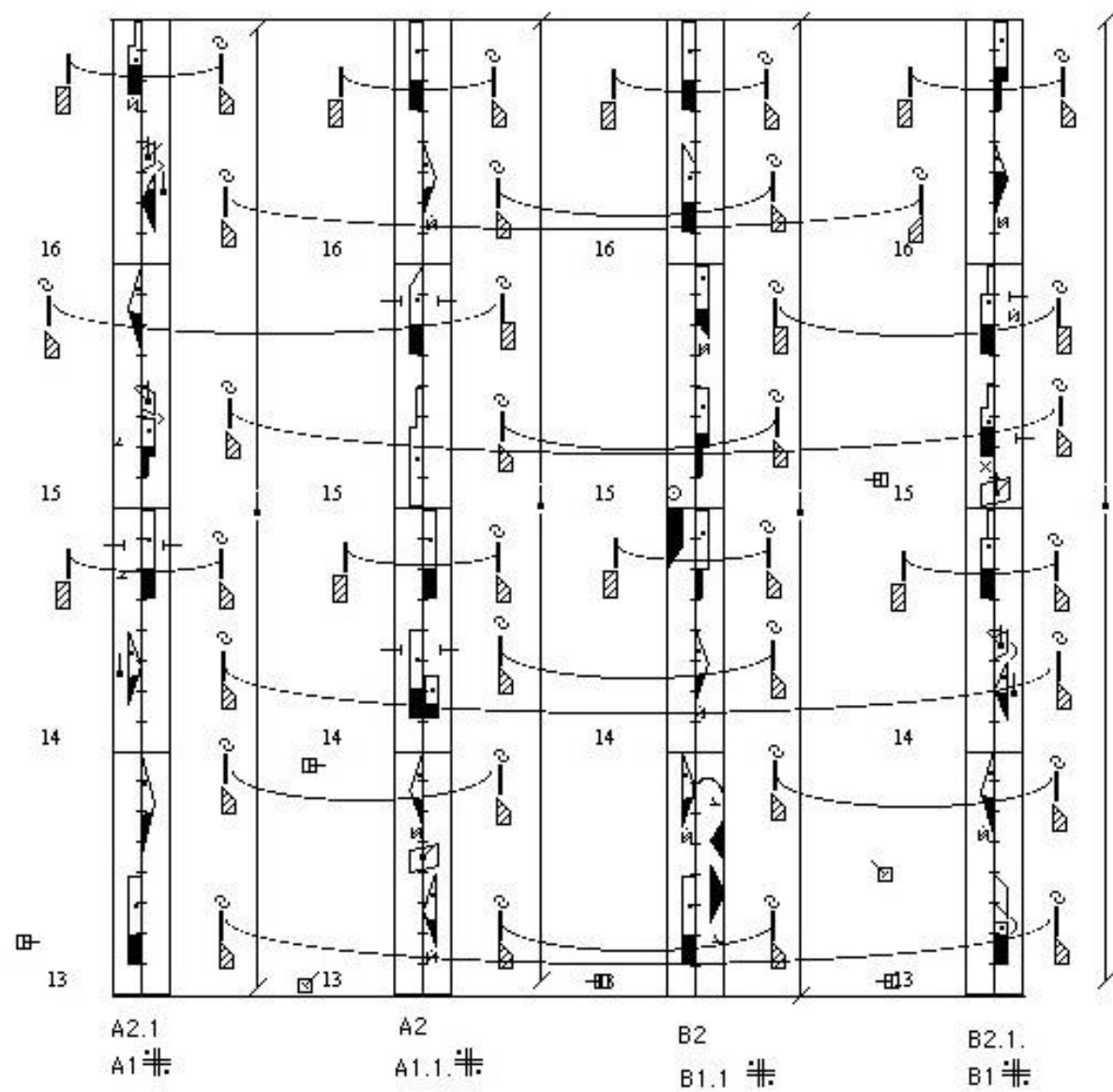
Simbolul de miscare in opozitie  este valabil doar pentru portativul picioarelor si pentru gesturile care completeaza pozitia initiala si auctul.

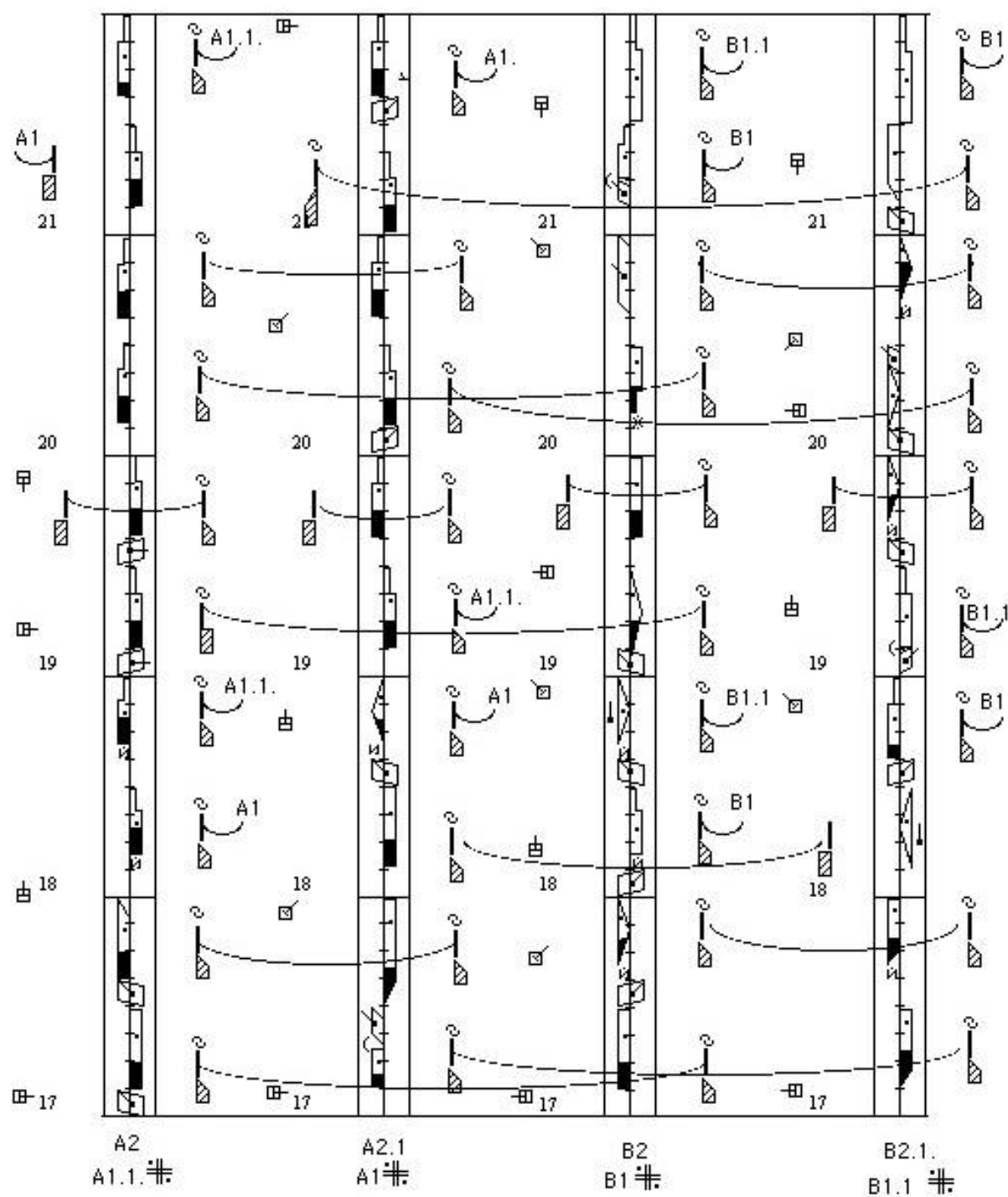


Dansul: Campanitas
 Masura de 8/8
 Strofa 1.
 Figura Quatrada

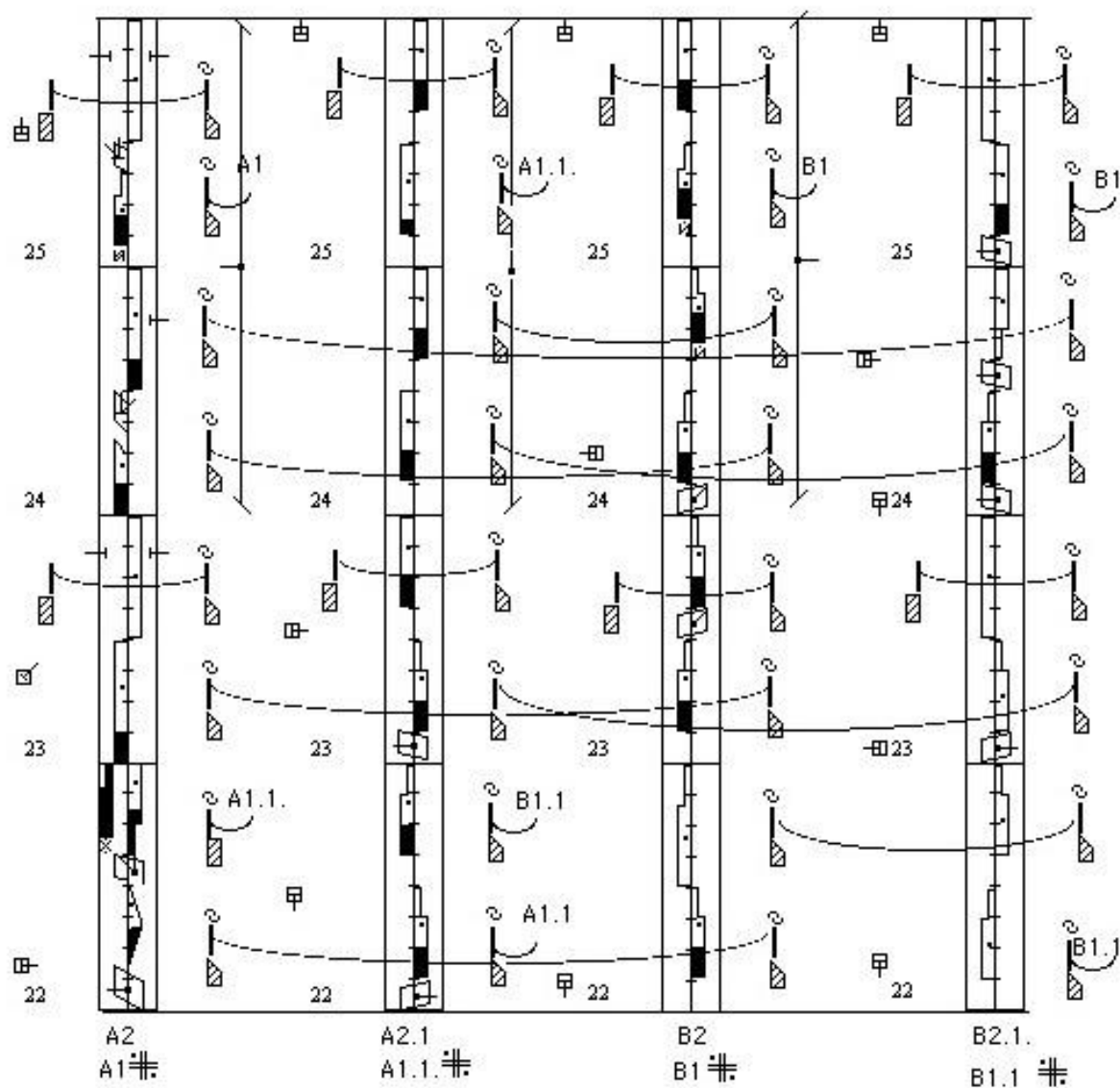


Strofa 1
 Figura 3: Guia fora
 (Guia inspre exterior)





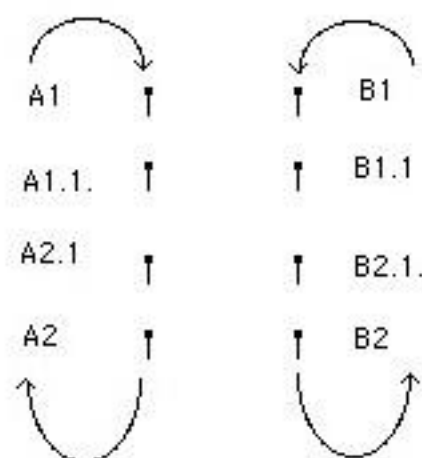
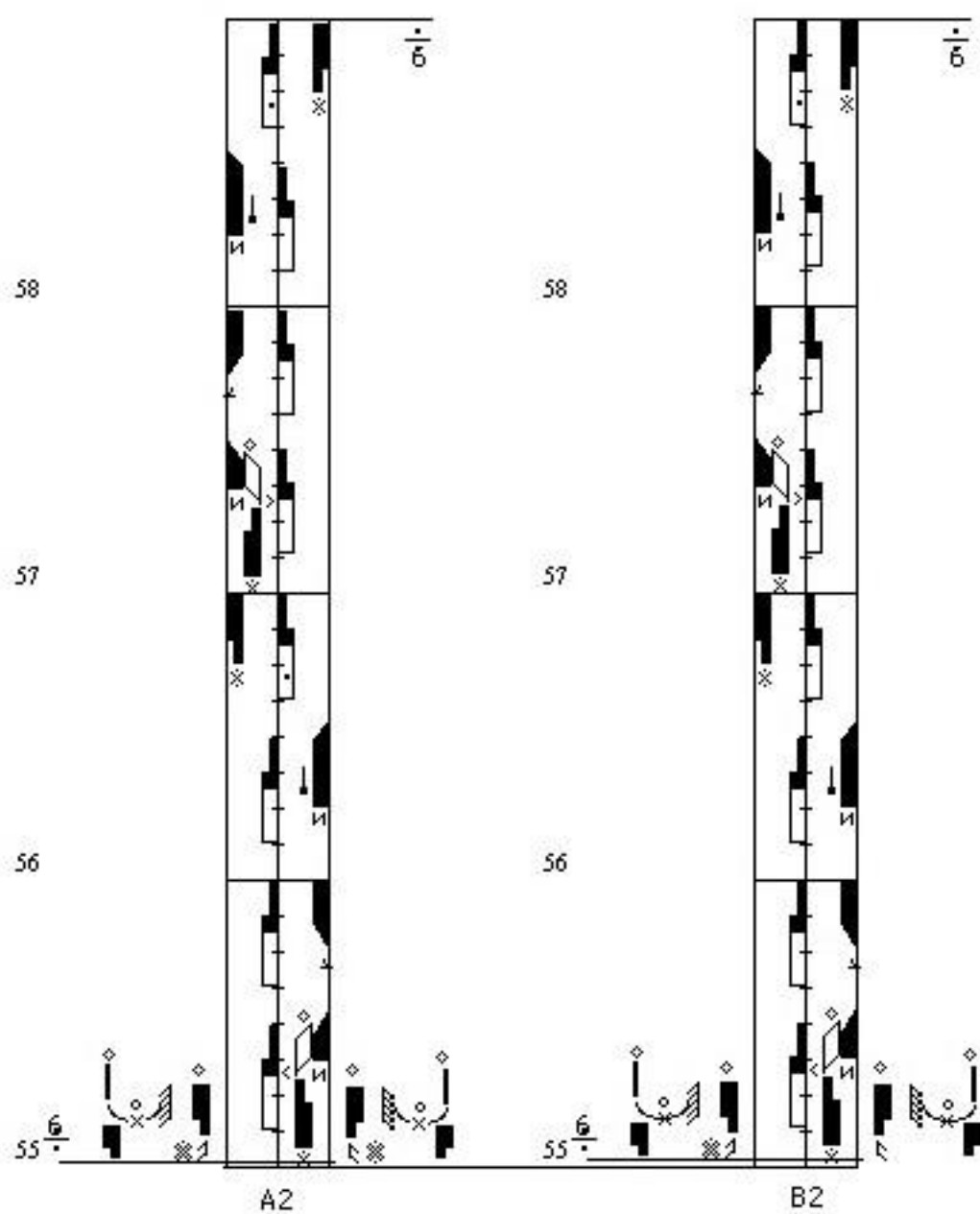
Strofa 1, Figura 5: Passagem



Strofa 1

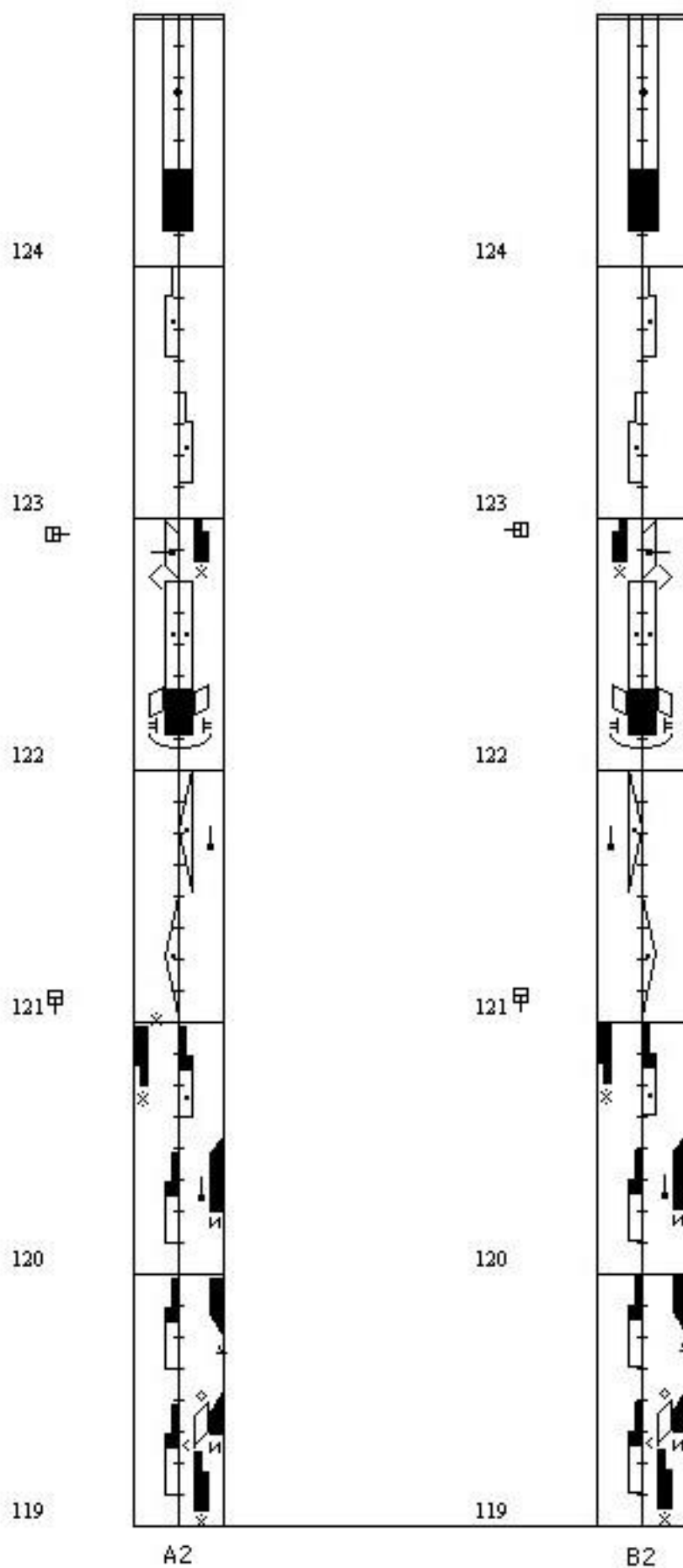
Figura 5: Passagem (continuare, masurile 22 si 23)

Motivul concluziv (masurile 24 si 25)



pe masurile 26-56

Bicha



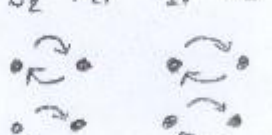
Coregrafia dansului Campanitas de Toledo, Sendim, Portugalia

CAMPANITAS DE TOLEDO, SENDIM, PT.

1. $\underline{AXA} \quad X \rightarrow Y$ A₁ B₁ A_{1.1} B_{1.1} A_{2.1} B_{2.1} A₂ B₂ formația inițială	2. A_{1.1} B_{1.1} A₁ B₁ A₂ B₂ A_{2.1} B_{2.1}
3. A₁ B₁ A_{1.1} B_{1.1} A_{2.1} B_{2.1} A₂ B₂	4. A_{1.1} A₁ B₁ B_{1.1} A_{2.1} A₂ B₂ B_{2.1}
5. A₁ B₁ A_{1.1} B_{1.1} A_{2.1} B_{2.1} A₂ B₂	6. A₁ A_{1.1} B_{1.1} B₁ A₂ A_{2.1} B_{2.1} B₂
7. A₁ B₁ A_{1.1} B_{1.1} A_{2.1} B_{2.1} A₂ B₂	8. A_{1.1} B_{1.1} A₁ B₁ A₂ B₂ A_{2.1} B_{2.1}
9. A₁ B₁ A_{1.1} B_{1.1} A_{2.1} B_{2.1} A₂ B₂	10. A₁ B₁ A_{1.1} B_{1.1} A_{2.1} B_{2.1} A₂ B₂

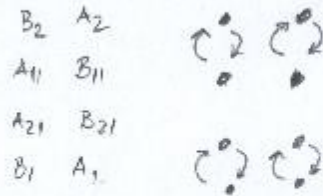
- 1 -

STROFA 2. AXA $\alpha - 6$

⑪ $B_1 \ A_{11} \ B_{11} \ A_1$ $B_2 \ A_{21} \ B_{21} \ A_2$ 	⑫ $A_{11} \ B_1 \ A_1 \ B_{11}$ $A_{21} \ B_2 \ A_2 \ B_{21}$ 
⑬ $B_1 \ A_{11} \ B_{11} \ A_1$ $B_2 \ A_{21} \ B_{21} \ A_2$ 	⑭ $A_{11} \ B_{11}$ $B_1 \ A_1$ $B_2 \ A_2$ $A_{21} \ B_{21}$ 
⑮ $B_1 \ A_{11} \ B_{11} \ A_1$ $B_2 \ A_{21} \ B_{21} \ A_2$ 	⑯ $B_1 \ A_1$ $A_{11} \ B_{11}$ $A_{21} \ B_{21}$ $B_2 \ A_2$ 
⑰ $B_1 \ A_{11} \ B_{11} \ A_1$ $B_2 \ A_{21} \ B_{21} \ A_2$ 	⑱ $A_{11} \ B_1 \ A_1 \ B_{11}$ $A_{21} \ B_2 \ A_2 \ B_{21}$ 
⑲ $B_1 \ A_{11} \ B_{11} \ A_1$ $B_2 \ A_{21} \ B_{21} \ A_2$ 	⑳ $B_1 \ A_{11} \ B_{11} \ A_1$ $B_2 \ A_{21} \ B_{21} \ A_2$ 

STROFA 3. AXA X-Y

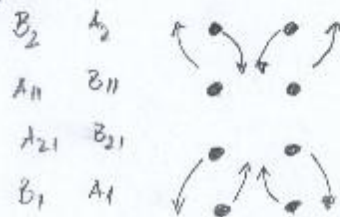
(21)



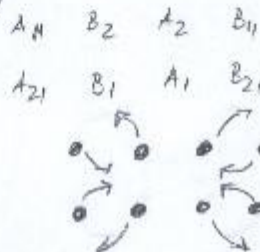
(22)



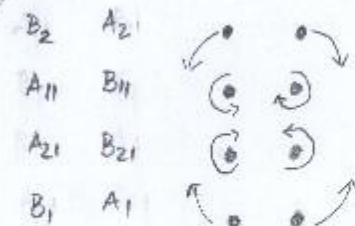
(23)



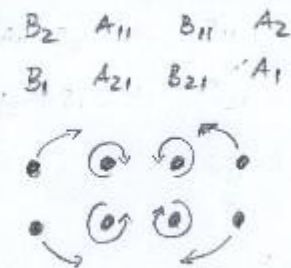
(24)



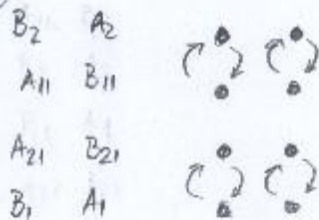
(25)



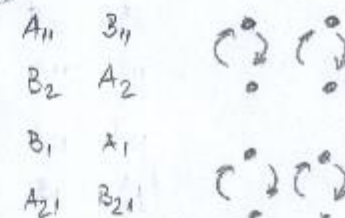
(26)



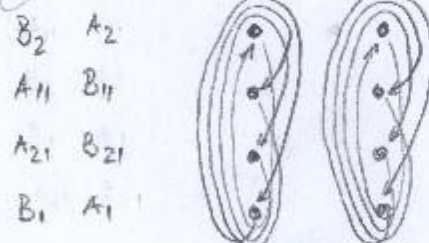
(27)



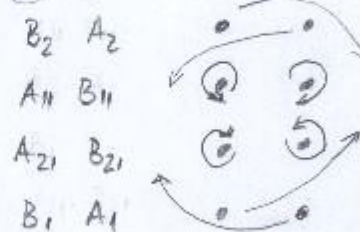
(28)



(29)



(30)



STROFA 4. AXA 2-6

(31) $A_2 \quad A_{11} \quad B_{11} \quad B_2$ $A_1 \quad A_{21} \quad B_{21} \quad B_1$	(32) $A_{11} \quad A_2 \quad B_2 \quad B_{11}$ $A_{21} \quad A_1 \quad B_{11} \quad B_{21}$
(33) $A_2 \quad A_{11} \quad B_{11} \quad B_2$ $A_1 \quad A_{21} \quad B_{21} \quad B_1$	(34) $A_{11} \quad B_{11}$ $A_2 \quad B_2$ $A_1 \quad B_1$ $A_{21} \quad B_{21}$
(35) $A_2 \quad A_{11} \quad B_{11} \quad B_2$ $A_1 \quad A_{21} \quad B_{21} \quad B_1$	$A_2 \quad B_2$ $A_{11} \quad B_{11}$ $A_{21} \quad B_{21}$ $A_1 \quad B_1$
$A_2 \quad A_{11} \quad B_{11} \quad B_2$ $A_1 \quad A_{21} \quad B_{21} \quad B_1$	$A_{11} \quad A_2 \quad B_2 \quad B_{11}$ $A_{21} \quad A_1 \quad B_1 \quad B_{21}$
$A_2 \quad A_{11} \quad B_{11} \quad B_2$ $A_1 \quad A_{21} \quad B_{21} \quad B_1$	$A_2 \quad A_{11} \quad B_{11} \quad B_2$ $A_1 \quad A_{21} \quad B_{21} \quad B_1$

III.6.2.Scurtă analiză coreologică asupra dansurilor Pauliteiros

Orice dans pauliteiros are trei părți: o parte introductivă, dansul propriu-zis și o parte concluzivă. Dansate în mod tradițional doar de bărbați (azi, în contexte spectaculare și de fete) aceste dansuri încep și se termină într-o formație alcătuită din cei opt dansatori dispuși față în față în două linii paralele.

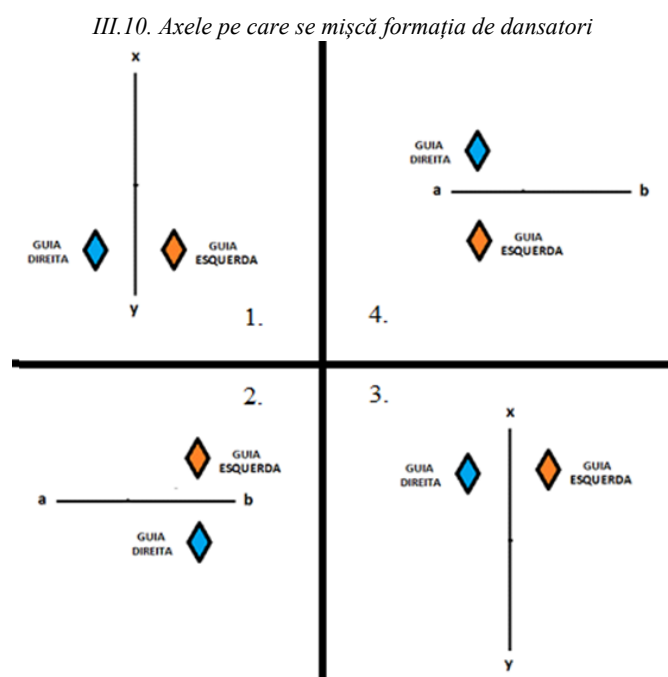
Partea introductivă nu este dansată, ea este doar cântată la instrument. Această parte muzicală este constituită din melodia dansului și un fragment final improvizat cu rolul de semnal pentru dansatori. Dimensiunea ambelor părți este lăsată la decizia cimpoierului care poate să cânte o introducere mai lungă sau una scurtă, redusă la o singură melodie și câteva semnale de atenționare. Pe parcursul acestei părți dansatorii se așază în formația specifică: două rânduri de 4 dansatori fiecare, așezate față în față.

Partea finală a oricărui lhaço este aceeași. Cel mai adesea ea se numește *Biça* (în mirandeză acest cuvânt se traduce prin „șarpe”), însă se poate numi și *Sbirado*. Cimpoierul are posibilitatea ca să dimensioneze această parte de dans prin numărul de repetiții al celor trei părți pe care melodia le are. În momentul în care se decide să încheie dansul cimpoierul anunță prin-un semnal dansatorii și cântă partea finală a melodiei, parte care are 4 măsuri. Această parte de dans este foarte omogenă sub aspectul interpretării și al elementelor structurale. Așa cum se poate observa din transcrierea Laban, secțiunea variabilă a acestei părți de dans se alcătuiește din repetarea unui singur motiv (vezi motivul alcătuit din măsurile 55-56 din *Biça*), concluzia părții de dans și a întregului dans fiind alcătuită din patru măsuri (vezi măsurile 121-124 din aceeași transcriere). În *Biça* dansatorii folosesc castanietele nu bețele.

Dansul propriu-zis are o temă de proporția unei strofe. Fiecare *laço* are o temă proprie (coregrafică), care așa cum am văzut poate fi, uneori „interpretată” („tradusă”) literar. Unele dintre temele de dans pot avea, gestual vorbind, o un caracter imitativ, fapt care înlesnește această „traducere” literară a lor (în fapt o interpretare simbolică a gesturilor). Aceste teme pot reflecta gestual unele aspecte din viața cotidiană a țăranului portughez, așa cum este cazul în *laço* numit *Offiço* (în traducere „ocupații”) în care, după o secvență de dans, are loc o imitare a patru ocupații tradiționale. Spre exemplu, în loc. Palaçolo în dansul cu acest nume dansatorii imită gesturile: croitorului, fierarului care potcovește, ale unui bărbier care bărbierește, ale unor tăietori de lemne cu joagărul. Aceste „ocupații” sugerate în dans pot fi schimbate de la sat la sat, în funcție de profilul ocupațional al satului respectiv.

Temele pur coregrafice sunt realizate strofic. De regulă această parte de dans se alcătuiește prin repetiția de patru ori a temei, astfel încât să se realizeze parcurgerea celor două axe în jurul cărora se construiește coregrafia dansului, de două ori.

Strofa I, este realizată pe **axa x-y** (cea care are la un capăt muzicanții), strofa II se realizează pe **axa a-b**, formația înteragă realizând o un sfert dintr-o învârtire completă în sensul invers acelor de ceasornic; strofa III, continuă această mișcare generală, realizându-se pe din nou pe **axa x-y** ; strofa IV încheie această mișcare contrară sensului de rotire a acelor de ceasornic,



prin realizarea figurilor din nou pe **axa a-b** (vezi figura III.10). Dimensiunea acestei părți de dans este iarăși lăsată pe seama cimpoierului care, în funcție de contextul performării (dacă dansează pentru un fost dansator, dacă au sau nu am mult timp alocat în cadrul unui spectacol etc) poate (de regulă) să o scurteze sau poate să o lungească, dansatorii cunoscând intenția cimpoierului prin aceleași semnale care apar în finalul acestei părți de dans (semn că ea s-a încheiat și nu mai urmează nici o repetiție).

O strofă este alcătuită dintr-un număr variabil de figuri. Dansul *Campanitas de Toledo* este unul dintre cele mai mari (dimensional vorbind), astfel încât el este un exemplu potrivit pentru a înțelege modul în care se construiește un dans cu bețe și cum arată structura lui morfo-sintactică. Macrostructura acestui dans este redată în fișa de mai jos, fișă în care: A= Quatrada; B= In a dentro/ In a fora; C= Desvolta; D= Quatrada; E= Corrida; F= Passagem;

III.11. Fișa coreologică sincretică a dansului Campanitas de Toledo, varianta din Sendim																							
T	Campanitas de Toledo																						
P	Intr	Campanitas																				Bicha	
St	Strofa 1 (axa x-y)					Strofa 2 (axa a-b)					Strofa 3 (axa x-y)					Strofa 4 (axa a-b)							
Fig.	A	B	C	D	E	A	B	C	D	E	A	B	C	D	E	A	B	C	D	E			
8/8	1-4	5-8	9-12	13-16	17-25	26-29	30-34	35-38	39-42	43-46	47-50	51-54	55-62	63-66	67-70	71-74	75-78	79-82	83-86	87-90	91-120	121-124	

Partea de dans *Campanitas de Toledo* (în traducere „clopotele din Toledo”) este alcătuit din patru strofe, identice în morfo-sintaxa lor, deosebite între ele doar prin reperele spațiale dictate de cele două axe amintite mai sus. O strofă din acest *Ihaço* are cinci figuri: (1) *Quatrada*; (2) *In a dentro and in a fora*; (3) *Desvolta*, (4) *Quatrada*; (5) *Corrida*; (6) *Passagem*. Aceste cinci figuri (în șase poziții sintactice) sunt în fapt dezvoltarea coregrafică a patru idei de dans:

1. O primă idee se regăsește în figura *Quatrada* (repetată de două ori, în poziție sintactică diferită, deci cu funcții diferite: ca introducere și ca o concluzie interioară pentru cea de-a doua idee a dansului). *Quatrada* se realizează în diferite forme dar întotdeauna între patru dansatori. Ideea care stă la baza acestei figuri este aceea ca cele două funcții (guia și peão) să schimbe locurile între ei. În exemplul dat dansatorul indicat în textul de dans cu A2 (guia), bate bețele, pe rând, cu: B2 (guia); A2.1. (peão); B2.1 (peão) și din nou cu B2, A.2.1. B 2.1, realizând în fapt un careu.
2. Ideea care generează figura *In a drento* și *In a fora* este cea care face ca guia să intre înăuntru formației și peões să meargă spre marginile acesteia. Astfel A1 bate cu A2 și B1 cu B2 (guia între ei); A1.1 cu A2.1 și B1.1 cu B2.1 (peões între ei).
3. *Desvolta* are la bază această rotire a peões care nu-și părăsesc pozițiile dar se întorc (înspre înăuntru și înspre în afară) pentru a bate cu cei patru guia care atacă din poziții temporare aflate pe axa opusă celei din care începe figura.
4. *Corrida* are la bază ideea de întrecere (în traducere „corrida” înseamnă „cursă, întrecere”), fiecare dintre cei opt dansatori va bate bățul cu toți ceilalți șapte într-o trecere de-a lungul liniei în care se află inițial.
5. În fine, *Passagem* este figura a cărei idee constă în trecerea spre o altă axă, formația refăcându-se cu aceleași funcții însă pe alte locuri.

La baza diferitelor coregrafii stă transfigurarea artistică a ideii de luptă realizată prin baterea bețelor între dansatori. O consecință imediată a acestei realități este *importanța pe care o are coregrafia pentru imaginarul artistic al acestor dansuri*. Coregrafiile nu sunt altceva decât forme artistice care se realizează ca urmare a manifestării acestei transfigurări artistice, modalități prin care practic dansul se conturează structural prin crearea diferitelor identități ale unităților structurale. Ca atare, în realizarea coregrafiilor mâinile sunt părțile corporale de primă importanță, gesturile picioarelor având în realizarea ideii artistice o importanță secundară.

Alături de aceste coregrafii se întâlnesc, așa cum am menționat deja, și unele elemente de natură dramatică: imitarea gesturilor specifice unor ocupații tradiționale, imitarea unei rugăciuni (în *Acto de Contrição* dansatorii își fac cruce și îngenunchează).

De aici decurge și modalitățile în care gesturile picioarelor completează gesturile brațelor în cadrul unor motive. La aceste două niveluri ale corporalității posibilitatea improvizatorică (liberatea de manifestare individuală) este diferită. Improvizația poate apărea doar la nivelul gesturilor picioarelor, nicidecum la gesturile brațelor (supuse strictamente intenționalității dansului). Altfel spus dansatorul trebuie să bată bățul unui partener de dans însă deplasare de la o

poziție inițială la alta pentru a face acest lucru se poate face cu respectarea mai mult sau mai puțin exactă a unui pattern, a unui motiv de dans anume.

În dansurile pauliteiros gesturile picioarelor formează adeseori motive foarte simple din punct de vedere cinetico-ritmic. Pătrimea este valoarea cea mai utilizată pentru gesturile picioarelor, gesturi care, în afara cazurilor în care dansul are un tempo mai ridicat, sunt simpli pași (în toate direcțiile), fără o altă coloratură cinetică. Din înregistrările observat am putut constata că foarte puține dintre dansuri au motive mai elaborate din punct de vedere cinetico-ritmic.

În majoritatea *lhaços* putem găsi o coincidență și concordanță între textul de dans și textul muzical. Metrico-ritmica este una de tip binar, notată în partitura de dans în măsura de 8/8. Ritmicitatea specifică acestor dansuri iese în evidență prin bătăile bețelor. Aceste bătăi se fac fie pe pătrime (caz în care concordă cu un pas) fie pe optime (caz în care la un pas avem două bătăi de băț).

Așa cum am mai spus, dansurile cu băț (și castaniete) din Miranda do Douro, cunoscute sunt denumirea de *lhaços*, performate în alte contexte decât cele specifice culturii post-tradiționale locale, au un foarte mare grad de referențialitate etnografică. Performate pe scenă sau în sat aceste dansuri au mai întotdeauna aceeași structură și aceeași stilistică. Faptul acesta, completat de portul tradițional și de muzica cântată la instrumentele tradiționale pentru cultura țărănească portugheză (cimpoi și tobe) face ca fiecare prezentare scenică a acestor dansuri să fie în egală măsură un act care are o mare încărcătură etnografică.

IV. MORRIS DANCE

Așa cum se va putea observa în cele ce urmează, dansurile ritale/ceremoniale bărbătești din Anglia au o diversitate tipologică mai mare decât cele portugheze, putând fi asociate în cadrul aceluiasi eveniment cu alte elemente de practică ritual-ceremonială precum Hobby-horse, Mummers' plays, Rushcarts, Horn-dance, Plough-Monday, toate aceste practici fiind transmise fie în mod organic (în situații mai rare), fie prin mecanismele fenomenului revival.

IV.1. Practici ceremonial-ritualice coregrafice bărbătești în cultura englezească. Categorii și difuziune

Preocupări privind tipologizarea practicilor de dans bărbătesc din spațiul englezesc au existat încă din debutul secolului al XX-lea când în urma cercetărilor întreprinse de Cecil Sharp au rezultat primele lucrări științifice asupra acestora. Potrivit lui Rippon (2008, p.7-9) dansurile ceremonial-ritualice englezești se împart în trei mari categorii: 1. **Morris dance** cu două tipuri: Cotswold morris dance și processional morris dance; 2. **Linked sword dance** cu variantele: long sword dance și rapper sword dance și 3. **Hobby horse**.

Catwe realizează o privire generală asupra distribuției geografice a dansurilor morris distingând trei zone ale Angliei în care acestea sunt atestate (nord, vest, est) și punctează elementele care caracterizează fiecare zonă în parte. Potrivit lui Catwe (1963, p.208 citat în Forrest, 1999, p.25) dansatorii morris din partea estică utilizează în evoluțiile lor atât bețele cât și batistele „though the figure are normally the same for both, while the north and west teams only had one dance, always with sticks. Singing during the dance is mainly a feature of the north and the west teams. In other respects the contrast is between north and the rest. The dancers often

wore bells in the east and west, but never in the north... The Clown is an almost invariable member of the team in the este, commonly in the west, but only at Hodnet in the north”.

IV.1. Dansatori morris cu bețe
Bampton, 25 mai 2015



Foto: Petac Silvestru.
Arhiva personală

IV.2. Dansatori morris cu batiste (*handkerchiefs*)
Bampton, 25 mai 2015



Foto: Petac Silvestru.
Arhiva personală

Probabil cel mai răspândit tip de morris dance este cel dansat în „*Cotswold style*”. Formația tipică este alcătuită din: șase dansatori dispuși în două linii aflate față în față; un sau doi muzicanți; „the fool”, un personaj îmbrăcat în mod țișător, uneori ca un simplu cioban, alteori precum un clown de circ și uneori ca un *bărbat-femeie*, așa cum arată Rippon (2008, p.7) ținând în mână diverse obiecte cu care face zgomot sau lovește (bășici de porc umflate cu aer, spre exemplu, așa cum am putut observa eu însumi în Bampton, reg. Cotswold).

În dansurile acestui tip de morris sunt utilizare două bețe sau un sigur băț, batiste mai mari (*handkerchiefs*), peste îmbrăcămintea albă punându-și, ca semne distinctive, panglici colorate și clopoței la picioare și adesea două panglici trecute una peste cealaltă, de la umăr la șold. Grupurile care dansează acest tip de morris dance se manifestă în mod tradițional în sărbătoarea numită Whitsun (Pogorârea Sfântului Duh/ Rusaliile din calendarul românesc) și în contexte care aparțin folclorismului.

Coregrafia dansurilor se realizează de obicei prin deplasări pe cele două linii paralele sau pe cerc, prin încrucișări șerpuite sau drepte a celor două linii, motivele coregrafice fiind alcătuite în principal prin pași săriți. Aria de difuziune a acestui tip de morris este regiune Cotswold.

Processional morris dance se caracterizează în opinia lui Needham (1936, p.3) prin faptul că numărul dansatorilor poate fi variabil. În mod obișnuit sunt opt dansatori, așa cum indică Rippon (1936, p.23), de regulă dansatorii însoțind *rushcartul* din cadrul porcesiunii anuale din ziua de May Day. În același loc, Rippon subliniază asocierea între practicare dansurilor morris și această celebrare a primăverii, processional morris dance fiind regăsit mai ales în nord-

vestul și vestul Angliei: Derbyshire, în North Wales, Cornwall, Lancashire) această variantă de morris se dansează tot pe două linii, din loc în loc în timpul procesiunii. Îmbrăcați mai colorat decât cei din zona Cotswold spre exemplu, dansatorii însoțesc carul alegoric pe străzi și, din loc în loc, dansează. Este atestă dansul în jurul unui catarg cu panglici, un alt simbol vegetațional, intitulat *maypole*.

IV.3. Rushcart însoțit de dansatorii morris



Sursa: <http://www.geograph.org.uk/photo/933931>
Accesat: 12 aug. 2015

point (de la faptul că dansatorii dansează legați între ei, posesorul sabiei prinzând-o de mâner iar dansatorul din față prinzând-o de capătul celălalt) sunt prezente în două variante, în varianta *long sword* și *rapper sword dance*.

Cele două subtipuri se deosebesc prin faptul că în *long sword dance* se utilizează o sabie rigidă, cu un singur mâner iar formele pe care dansatorii le realizează în timpul dansul (mai precis formația lor) au, în consecință, o anumită spațialitate mai rarefiată.

IV.4. Rapper sword dance
(Bampton, UK, 25 mai 2015).



Foto. Petac Silvestru. Arhiva personală

IV.5. „The Rose” în rapper sword dance
(Bampton, UK, 25 mai 2015).



Foto. Petac Silvestru. Arhiva personală

În varianta rapper, instrumentul din mâna dansatorilor nu mai este o sabie propriu-zisă, ci un obiect care este asemenea unei săbii dar care are mânere la ambele capete și este flexibil, fapt care face posibil ca în realizarea figurilor dansatorii să „împletească” aceste instrumente în diverse moduri.

De asemenea, ca un al doilea element distinctiv față de cealaltă variantă de sword dance, gesturile picioarelor realizează motive tipice pentru dansurile step, aceste figuri apărând sub formă strofică. În ambele variante dansul se încheie atunci când se realizează ceea ce dansatorii nume „the rose”, în fapt o stea înfăptuită prin încrucișarea săbiilor.

Dansul măștii cabaline intitulată **Hobby horse** apare uneori alături de dansurile grupurilor de *morris men*. De la caz la caz, Hobby horse este însoțit de unul sau doi muzicanți și o serie de personaje mascate ce întruchipează diferite caractere (*mummers*) precum: *The Doctor*, *Maid Marian*, *The Fool* etc.

IV.6 Trei Hobby Horse și mummers play



Autor: posibil Llewellyn Jewitt, produsă în jurul anului 1870
Sursa: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hobby_horse#/media/File:Winster_Hobby_horses_%26_mummers_\(small\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Hobby_horse#/media/File:Winster_Hobby_horses_%26_mummers_(small).jpg)

IV.7 Hobby Horse din Ilmington la un festival în Shipston



Hobby Horse din Ilmington la un festival în Shipston
Autor: Nick & Liz Green, 25 mai 2015
<https://picasaweb.google.com/104198623458091813230/WhitsunCotswoldMorris#6155805630188857074>

În Anglia, masca are diferite forme și mărimi, diferite modalități de ascundere a purtătorului ei precum și diferite denumiri: *Mari Lwyd*, *The White Horse*, *The Old Horse* etc. Needham (1936, p. 22) atestă ritualul ca fiind prezent în Somerset, Devon, Cronwall, estul regiunii Kent, Linconshire, Wales, autorii mai recentii îl indică a fi prezent și în alte regiuni din teritoriul englezesc (Alford, 1978; Cawte, 1978).

Masca este dansată în diferite date din calendarul festiv englezesc: Crăciun, May Day, St. George, Withsun dar și cu alte ocazii ceremoniale. În cartea dedicată acestei practici rituale, Violet Alford nota următoarele asupra ocaziilor în care apare Hobby Horse și asupra semnificațiile aderente acestei practicii:

Always he appears at the dangerous moments of the year, the winter and summer solstice, early spring, May which is the archaic Beltane and, very oddly, Corpus Christi, which 13th century festival allowed ancient processional figures to appear at the new feast. The rites proper to these seasons, excepting the last, have always been carried out, and the horse „come out” to assist the ritualists. Sometimes a scene is enacted with him as the principal character miming his own death and revival as symbol of the year cycle. His strident neigh excites the woman who reply with a mare’s whinny, he fertilises them with blackening, he brings sweethearts and husbands, attends weddings. (...) That he is also connected with the fertility of the land is shown by his construction from agricultural objects such as farm sieves and pronged forks; more especially his association with flax-breaking and maize-stripping operations after the harvesting of these crops, and by his behaviour there. (Alford, 1978, p.156-157).

IV.2. Ipoteze privind originea dansurilor ceremoniale din Anglia

Aşa cum bine observa Forrest (1999, p.3) în cartea sa dedicată istoriei dansului morris interesul pentru originea dansurilor morris „is almost as old as the oldest of primary sources themselves; all theories of origin, old and new, come with political or social or ideological agendas attached, although these agendas are rarely acknowledged explicitly by their authors”.

Acelaşi autor susţine că este posibil ca cele mai vechi opinii despre dansurile morris să fi persistat în conştiinţa populară încă de pe timpul puritanismului elisabetan când, în virtutea credinţelor că ele sunt manifestări ale unei religii a diavolului, s-a încercat eradicarea lor din practicile populare.

Pătrunsă de ideologia romantică, şcoala englezească a folcloristicii şi mitologiei comparate, a influenţat puternic reintroducerea ideii că originea acestor dansuri este una care trebuie căutată în cultura precreştină din insulele britanice. Această perspectivă a venit şi ca reacţie la ipotezele pe care clasiştii secolelor precedente le emiteau, ipoteze care afirmau originea antică şi care avea la bază menţiunile din această perioadă privind *saltatio pyrricha*.

Ipoteza originii spaniole, mult vehiculată, a apărut în secolul al XVIII-lea când, la 1740, Francis Peck în scrierea sa despre viaţa lui John Milton introduce ideea că dansurile morris au fost aduse în insula britanică din Spania. Argumentele sale sunt de ordin etimologic (termenul *morris* ar face parte din familia lexicală care are la bază cuvântul *moors* (maur), cuvânt care a dat

în cultura europeană a dansului diferite alte denumiri: *danza alla moresca*, *dance à la moresque*) și de ordin istoriografic (soldați din armata lui John of Gaunt, participanți la un război în Spania, ar fi învățat acolo aceste dansuri bărbătești și le-ar fi introdus în cultura lor la întoarcerea în insulă). Observând lacunele și articulațiile ideologice ale acestor două ipoteze asupra originii dansurilor morris (originea pircă și originea spaniolă) Forrest (1999, p.7) nota:

The Moorish origins theory is thus in direct contrast to the pyrric theory. The latter argue that the morris originated in an elite form that over time was debased and corrupted until it became the contemporary rural tradition, whereas the former proposes that contemporary „primitive” dances must have a primitive origin.

Francis Douce în *A Dissertation on the ancient Morris Dance*, citat în Forrest (1999, p. 8) nuanțează ipoteza originii spaniole, afirmând că aceste dansuri nu ar fi fost aduse direct din Spania ci ele ar fi ajuns în cultura englezească a dansului pe la mijlocul secolului al XV-lea prin intermediul culturilor țărănești din spațiul francez și din Țările de Jos.

Forrest vorbește despre o *doctrină a supraviețuirii*, pe care am putea-o identifica în opera lui Frazer (1907-15, 9, pp. 250-1 citat Forrest 1999, p. 9) și nu numai. Privită prin fereastra evoluționismului lui J. Frazer și E.B. Tylor practica Morris dance ar fi o supraviețuire a unor culturi primitive, practică care ar fi fost surprinsă la acea dată (sec 19) în ultimul său stadiu de evoluție:

It isworth observing that in some places the dancers of Plough Monday, who attended the pough in its peregrinations through the streets and fields, are described as morris-dancers. ... We may suppose that if the men who ran and capered beside the plough on Plough Monday really wore bells, the original intention of this appendage to their costume was either to dispell the demons who might hinder the growth of the corn, or to waken the spirits of vegetation from their long winter sleep.

Cecil J. Sharp a fost primul cercetător care a întreprins anchete sistematice și ample asupra muzicilor și dansurilor tradiționale englezești. Tot lui Sharp i se datorează și inițierea unui amplu proces de revival, proces care și astăzi are consistențe uimitoare.

Sharp pune în relație dansurile morris cu practicile similare de pe continentul european dând credit opiniei că „the Morris dance is a development of a pan European or more widely extended custom.”, dansurile morris fiind în opinia sa „the survival of some primitive religious

ceremonial” (Sharp, 1974, p.10-11). El se dezice astfel de opinia avută înainte (la ediția din 1907 a cărții despre morris dance), opinie conform căreia aceste practici de dans englezești ar fi avut originea în peninsula iberică.

În ultima sa opinie, Sharp crede că morris dance, sword dance și mummers’ play au aceeași origine, un ritual original, care ar fi fost expresia unor credințe religioase vechi. Formele rituale originare ar fi trecut de-a lungul timpului prin diferite stadii și s-ar fi „dispersat” în cele trei expresii pe care le cunoaștem azi, fiecare dintre cele trei forme de astăzi reținând din acest rit original anumite aspecte: „The central act of the original rite, the killing, may be clearly in the Mummer’s play and in the Sword dance, of both of which it is the chief incident and climax. No trace, however, of this to be found in the Morris-dance” afirmă Sharp (1974, p. 13).

O dovadă a acestei origini comune ar fi în opinia lui Sharp faptul că încă țărani englezi numesc cele trei practici cu același nume *morris-dance*, această fapt „is, perhaps, evidence that the tradition of this common origin still lingers in the minds of the country people”. Originea lor comună, și ca urmare legăturile dintre cele trei practici englezești, se pot observa, spune Sharp (1974, p. 13-14), la nivelul elementelor care aparțin co-textelor dansurilor și mai puțin la nivelul dansului propriu-zis:

From the character of the figures of the latter we might perhaps, conjecture that the dance was religious in origin, but of the nature of that religious observance no inference can be drawn from dance itself. It is only in the customs and the supernumerary characters, that is, in things that are outside and separate from the dance, that this can be discerned and the link between the Morris-dance, the Sword-dance and Mummers’-play. We must, therefore, conclude either that the Morris is an off-shoot of the Sword –dance, or that it has for some unexplained reason suffered more severely from the ravages of time.

Sharp (1974, pp.14) este de părere că bățul utilizat în dansurile morris ar fi apărut ca un înlocuitor al sabiei, instrumentul sacrificial original, batistele (handkerchiefs) fiind doar niște obiecte prin care gesturile brațelor s-ar face mai evidente („they serv to emphasize the hand-movements which play so important a part in th Morris-dance). De asemenea Nebunul (the Fool) ar fi o urmă, căzută în comic, a unui personaj care în ritualul original ar fi avut „a very serious and important role”; clopoțelii, utilizați acum pentru a pune în evidență ritmica gesturilor picioarelor, fiind la origine instrumente prin care se alungau spiritele rele.

Rodney Gallop este cel care lărgeste aria comparativă cu realitățile observate în mod direct în Peninsula Iberică. Articolul său *The Origins of the Morris Dance* publicat în *Journal of the Englis Folk Dance and Song Society* în 1934 încearcă să lămurească chestiunea numelui (dar și pe cea a originii) dansurilor morris prin compararea acestora cu ceea ce găsea în realitatea din spațiul iberic. Gallop, care în esență se situează în limitele aceleiași ipoteze a originii ca și Sharp, introduce totuși în discuție un fapt extrem de util pentru înțelegerea numelui morris și a variantelor înrudite din spațiul iberic.

Observațiile sale converg spre ideea că atât în Spania cât și în Portugalia, iberici numeau cu termeni din familia lexicală a cuvântul *maur* tot ceea ce nu era creștin: copii care nu erau încă botezați creștinește se numeau la portughezi *mouro* (maur), de asemenea spiritele malefice, imparate ca niște zâne, despre care se credea că sălășluiesc în izvoare, peșteri, pietre mari erau numite *mouras*. Astfel, Gallop (1934, p. 127-128) observă că

in this connotation the word „Moor” is clearly no more than a synonym of „pagan”, dat fiind faptul că „in the peasant mind all vestiges of pagan cults and of the long-dead generations which practiced them are bound up with the Moors ...It seemn higly probable, therefore, that there was a period in the history of the Peninsula when the disignation „Moorish” was applied by extension to anything non-Christian or specifically pagan.

Concluzia studiului său este că „the Morris dance is not of Moorish origin” și că această sinonimie între termenul *maur* și cel de *păgân* (non-creștin), alături de alte elemente prezente în dansurile ceremoniale masculine din peninsulă (clopoței de la picioarele dansatorilor, fețele înnegrite sau măștile, fustele purtate de dansatori (urme ale robelor preoțești, așa cum le înțelege Gallop), asocierea dintre luptă și dans, prezența uciderii ritualice etc) au putut fi factorii care au dus la confuzia că aceste dansuri ar avea origini maure (Gallop, 1934, p. 129).

Observarea relației dintre tipurile de dansuri ceremoniale din Anglia și zonele în care acestea predomină l-a condus pe Joseph Needham în studiul său deja amintit aici (1936) să interogheze chestiunea originii acestor dansuri din perspectiva distribuției geografice, concluziile sale fiind că linia de demarcație dintre Danish Mercia și Saxon Mercia de la sfârșitul secolului al IX-lea „traced a line remarkably like that sperating the Morris from Sword traditions” (pp.23), sugerând că dansurile morris au origine saxonă, pe când dansurile cu sabii de tip *hilt-and-point* ar fi având originea în spațiul scandinav.

Perspectiva de ansamblu pe care Curt Sachs (1952) o are în survolul său istoric asupra culturilor de dans lasă să se întrevadă ipoteza sa privind originile dansurilor din categoria

moresque și dansurilor călușărești, istoricul încercând să circumscrie categoria dansurilor *moresque* (acele dansuri în care se figurează o luptă între două părți ale unui grup).

Sachs așază dansurile morris¹¹ în imediata succesiune după dansurile călușarilor și înaintea dansurilor înrudite atestate în Mallorca și Spania. În această listă scurtă ordinea este dictată de gradul prezervării vechilor semnificații ritualice („in order to find our way here, we must apply the statistical method: the less mutilated and corrupt are dances in wich form and purpose point so cleary to great antiquity, the older they must be”) (1952, p. 339). În opinia istoricului „the Morris Dance and the *joc de călușari* have the most characteristics in common... The Morris and the *călușari* represent the oldest type”, dansul călușarilor având cea mai mare vechime dintre aceste patru „the order is attested by the extremely ancient features of the *joc de călușari*” (1952, p. 339). Originea acestor patru practici coreutice ar fi, afirmă Sachs, în anumite rituri de fertilitate din perioada de trecere între paleolitic și neolitic, dansurile reflectând percepția pe care europenii au avut-o asupra culturii arabe:

The dances described belong in the broad group of the fertility rites and transgress on the domain of the sword dance. Their essential feature were already developed in the Early Tribal cultures ofte Miolithic period. The contact of the Middle Ages in action and reaction, with oriental ideas, led almost inevitably to a re-interpretation of two motive which had become unintelligible: the blacking of the face and the combat between two side-the former in all European countries and the latter characteristically only in the western Mediterranean district for which every struggle between two sides had to take on the special singnificance of the war with the Moors for over seven hundred years. Thus the concept of the *moresque* is for most part nothing but a late revaluation of ancient fertility ceremonies (Sachs, 1952, p. 340-341).

În 1999, John Forrest publică istoria sa asupra morris dancing. Lucrarea este una de referință nu doar pentru faptul că autorul examinează exhaustiv sursele între anii 1458 și 1750 ci și pentru că abordarea sa comparativă are la bază o metodologie foarte elaborată (expusă la p.363-375) prin care autorul își pune în față obiective care nu vizează elucidarea originilor acestor practici de dans cât mai ales istoria socială a dansurilor în contextul lor de manifestare.

Propunând o nouă viziune asupra conceptului de *folcloric*, lucrarea pune în evidență mai degrabă dialectica unor procese sociale în care sunt implicate practicile morris în perioada

¹¹ În dansurile morris Sachs nu include și dansurile dansurile cu sabie și mummers plays

examinată. Lăsând la o parte chestiunea originii, cheia interpretării practicilor morris este, în opinia autorului, observarea interacțiunii dintre diferitele paradigme culturale care pot funcționa simbiotic:

That is, we must admit of the possibility of multiple paradigms existing simultaneously at different levels of society, of the ability of all these paradigms-high and low- to evolve, and of the capacity of these paradigms to interact symbiotically one with another creating changes at both levels. Morris dance primary sources as laid out in previous chapters, strongly support such suppositions (Forrest, 1999, p. 353).

Cercetarea originii dansurilor a fost un obiectiv destul de ocolit de către cercetătorii ultimilor 50 de ani. Ajunse la maturitate, cercetările culturilor de dans (și implicit și a dansurilor morris) intră într-o etapă pe care aș numi-o *socio-antropologică*, față de o perioadă precedentă care ar fi mai degrabă una *istoricistă*. Privirea cercetătorului are în spate un background sociologic (cel mai adesea) sau antropologic și este focusată mai ales pe semnificațiile pe care dansul le primește în diversele contexte actuale și pe înțelegerea mecanismelor de transmitere. Această mutație a fost dublată de o investigație critică a paradigmatelor ideologice în care au fost create studiile precedente, un bun exemplu în acest sens fiind istoria lui Forrest (1999).

IV.3. Morris dance în Bampton (Oxfordshire). Scurte observații de teren

În cadrul stagiului de documentare din Anglia am avut ocazia să observ în data de 25 mai 2105 ceea ce se s-a întâmplat în Bampton, un sat mic aflat la aproximativ 20 de mile de loc. Oxford, în ținutul Oxfordshire.

În această zi în calendarul anglican se sărbătorește Whitsun (Pogorârea Sfântului Duh). Bampton este un sat care până spre începutul secolului trecut și-a păstrat profilul său agricol, unele case păstrând urme ale acestui mod de viață (vezi foto IV 8 și IV.9.).

În *Whitsunday* (o sărbătoare pe care românii o traduc cu Duminica Rusaliilor), dansatorii morris se adună în una, două sau chiar trei grupuri încă din zorii zilei. În ziua observației mele în Bampton am putut observa trei grupuri locale de morris dancers. Fiecare grup are astăzi un program foarte clar stabilit de dinainte.

IV.8. Casă acoperită cu trestie, Bampton,
Oxfordshire, Anglia



Foto. Petac Silvestru. Arhiva personală

IV.9. Casă acoperită cu trestie, Bampton,
Oxfordshire, Anglia



Foto. Petac Silvestru. Arhiva personală

Anunțat cu ceva vreme înainte pe diferite căi (inclusiv electronice), programul fiecărui grup include acele locuri din sat unde s-a obținut acceptul din partea gazdelor ca grupul să danseze: reședințe particulare, restaurante sau hoteluri, locuri publice. Ordinea în care sunt vizitate aceste locații este legată în primul rând de apropierea dintre ele și de programul gazdelor (mai ales la reședințele private). Programele acestor grupuri se găsesc și tipărite, astfel încât fiecare vizitator al acestui sat poate să aleagă locurile în care vor să vadă dansatorii. Bampton este unul dintre satele englezești în care obiceiul dansatorilor morris a fost păstrat neîntrerupt de peste două sute de ani, astăzi această ocazie este puternic valorificată din punct de vedere turistic.

IV.10. Dansatori morris din Bampton,
Oxfordshire, Anglia. 25 mai 2015



Foto. Petac Silvestru. Arhiva personală

Astăzi este deja încetățenit ca dansatorii morris din Bampton să invite alte grupuri de morris din localități mai mult sau mai puțin învecinate. Grupurile invitate dansează doar pe strada principală din localitate, foarte vizitată în această zi, și doar mai înspre seară (în ziua observație mele după ora 17). Este ora la care și grupurile locale de morris au încheiat parcursul

lor prin sat, pe la reședințele particulare și se adună în zona centrală, dansând în fața diferitelor restaurante, hoteluri, pub-uri sau locuri publice. Anul acesta au fost invitate în Bampton grupurile: Chipping Campden Morris, Eynsham Morris și Dorset Button Rapper.

În reședințele particulare dansurile au loc în curte sau în grădină, aceasta din urmă fiind în fapt un teren amenajat cu gazon și flori. Într-o asemenea locație se dansează, de regulă, unul, două sau cel mult trei dansuri. Pe alocuri se practică și o întrecere între doi dansatori, aceștia improvizând în fața asistenței și a muzicantului diferite *jig-uri* (en.*jigs*) (figuri de dans).

După dans, gazda oferă dansatorilor și celor care asistă, o mică gustrare, băutură alcoolică (bere) și pentru copii: dulciuri și băutură răcoritoare. Aceste momente sunt folosite de către membrii grupului, gazde și cei veniți odată cu dansatorii morris pentru a socializa. După consumarea momentului de dans și a celui în care dansatorii sunt răsplătiți grupul merge spre altă locație fără a păstra o anumită formație. Nu există o strictețe în ceea ce privește această deplasare și pe drum nu se cântă sau dansează. Când ajung toți dansatorii la noua locație se poate începe dansul.

Mult gustate de public pentru aerul lor festivalier sunt momentele din fața sau curțile pub-urilor. După ce dansează aici dansatorii sunt cinstiți de către patronul localului cu bere sau băutură alcoolică/ răcoritoare. Dansurile au loc în stradă cu blocarea parțială a șoselei, nefiind o scenă pe care ei să evolueze.

IV.11. Masa pregătită pentru dansatori morris din Bampton și gazda oferind unui copil băutură răcoritoare
Oxfordshire, Anglia. 25 mai 2015



Foto. Petac Silvestru. Arhiva personală

IV.12. Dansatori morris dansând în fața la *The Horseshoes*
Bampton, 25 mai 2015



Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

Prin tradiție locul în care grupurile de morris dancers încheie această practică ceremonială este pub-ul numit *The Horseshoes*, aflat în centrul satului. Aici dansatorii și invitații lor au pregătit un bufet cu mâncare și tot aici petrec la încheierea procesiunii lor prin sat. Tot aici ei marchează încheierea întregii zile de dans printr-un dans sau mai multe, care, în mod obligatoriu conține acel un mic dans care are rol de concluzie, dans în care dansatorii își scot pălăriile săltând pe cerc pentru a saluta asistență. După acest dans, numit *Bonny green garters*, ceremonialul este considerat încheiat, fapt marcat și de faptul că fiecare membru al grupului își salută colegii prin strângere de mână.

În Bampton, un grup de morris dancers are următoarea componență: dansatorii, muzicanții, conducătorul grupului numit *Squire* (scutierul) și *The Fool* (nebunul) și *cake and sword bearer* (cel care duce checul).

IV.13. *Cake and sword bearer*
Bampton, 25 mai 2015



IV.14. *The Fool*
Bampton, 25 mai 2015



Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

Squire este conducătorul grupului și cel care îl coordonează de-a lungul întregii zile. Numele său este folosit pentru a identifica un anumit grup. El este cel care indică cine să danseze într-o anumită locație și tot el comunică din partea grupului cu cei la care dansează sau care asistă la dans. Nu am observat să aibă un semn distinctiv față de ceilalți dansatori.

Cake and sword bearer este un bărbat care duce o spadă înflorată în vârf și care, pe mâner, are prinsă o formă din metal în care este pus un chech foarte dulce. Acesta poartă cu el o cutie de lemn în care, cei poftiți să ia o bucăciță din checul său, trebuie să pună câteva monede, drept răsplată. Acest personaj îndeamnă pe cei prezenți să guste din checul său pentru că este bun „pentru fertilitate”.

The fool este persoana al cărei rol este să facă pe cei prezenți să se distreze. El poate „corecta” dansatorii care, spre exemplu, nu sunt bine aliniați în formație; poate demonstra deopotrivă pe dansatori și muzicanți; poate face glume cu cei care asistă la dans; are libertatea de a umbla printre dansatori în timp ce aceștia dansează etc. De asemenea el poate și dansa, așa cum am putut să constat în înregistrările mai vechi consultate la EFDSS. Însă el însoțește dansatorii în figurile de dans doar când vrea și nu stă în formație, locul lui putând fi oriunde (în jurul dansatorilor, în interiorul celor două linii etc. Costumul său are astăzi doar câteva elemente distinctive: cămașa pusă liber pe corp, nelegată, înflorată pe ici pe colo, clopoței la picioare și o pălărie cu multe flori pe ea. De asemenea, „instrumentul” de care acesta se folosește pentru a lovi este o bășică umflată confecționată din vezica unui porc.

IV.15. Dansatorii morris din Bampton și muzicanții lor
Bampton, 25 mai 2015



Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

În Bampton dansatorii de morris sunt acompaniați de către un viorist și unul sau doi acordeoniști care sunt îmbrăcați în haine orășenești, albe. În alte grupuri de morris muzicanții au o costumație mult mai spectaculoasă, mai bogată în elemente decorative.

Morris dancers locali care au participat activ la evenimentul din Whitsunday în Bampton au fost în jur de 50 de persoane, însumând aici toate trei grupurile. Cu toate că sunt numeroși, mai ales în echipa care se numește Bampton Traditional Morris Men, ei dansează doar câte șase, excepție făcând scurtul dans de încheiere *Bonny green garters* în care intră toți pentru a executa această figură circumbulatorie cu care ies din spațiul de dans.

IV.16. Piese de port din costumul dansatorilor morris: clopoței prinși la picioare și pălăria cu panglici
Bampton, 25 mai 2015



Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

Costumul dansatorilor din Bampton este relativ simplu. Peste cămașa și pantalonul alb (produse în croi orășenesc) se pun niște panglici (la încheieturile mâinilor) și clopoței pe picior. Pălăria este de asemenea înflorată cu flori artificiale sau naturale și are prinse de ea, pentru a atârna în spate, panglici multicolore.

IV. 17. Dansatorii din Bampton surprinși în ultima parte a dansului, salutând asistența
Bampton, 25 mai 2015



Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

IV. 18. *Handkerchiefs* utilizate în timpul dansului
Bampton, 25 mai 2015



Foto: Petac Silvestru. Arhiva personală

În majoritatea dansurilor performate în această zi dansatorii din Bampton au folosit batistele (*handkerchiefs*). Acestea sunt niște bucăți de pânză albă, de formă pătrată, care au un într-un colț făcut cu nod pentru a putea fi ținute bine între degetele mâinii. Alături de dansurile cu *handkerchiefs* am putut să observ, mai spre seară, și alte două dansuri din Bampton în care au

folosit alte obiecte. Primul a fost un dans cu o mătură, în care dansatorul executa diferite treceri în cu picioarele în cruciș peste botă sau o trecea în diferite moduri pe sub și pe deasupra picioarelor sau o învârtea pe după corp. Un alt dans din aceeași categorie este cel în care unul sau doi dansatori au pus pe pământ, în cruce două pipe cu coadă lungă și au sărit pe rând în diferite moduri în care combinau cele patru spații delimitate de pipele puse în cruce. Dansurile cu bețe au fost dansate de una dintre echipele invitate, cea din Chipping Campden Morris.

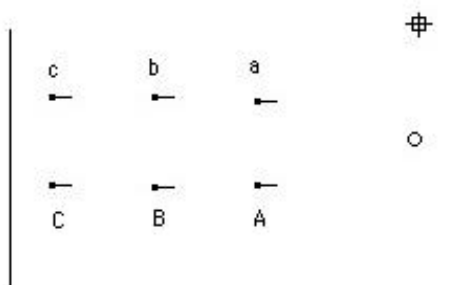
IV.4. Morris dance ca text coregrafic

Numele dansului: „**Maid of the Mill**” („Domnișoara de la moară”)
(fragment)

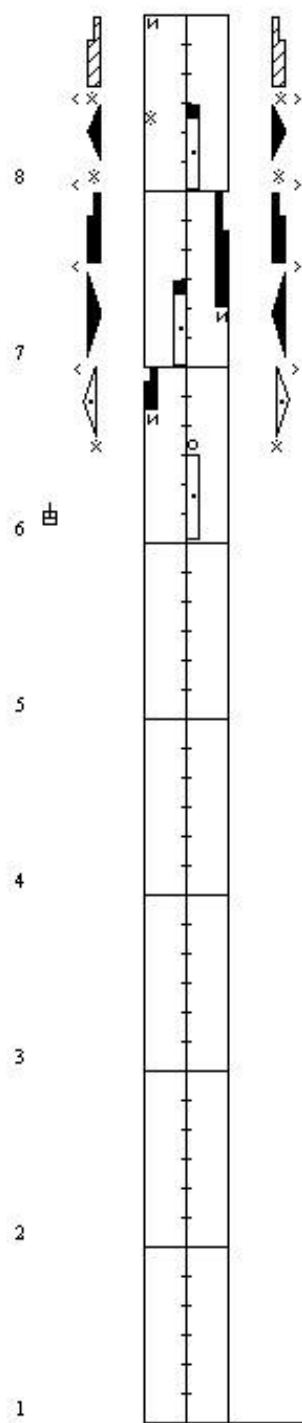
Localitatea de origine: Bampton, Oxfordshire, Anglia

Sursa: arhiva personală. Filmat în 25 mai 2015

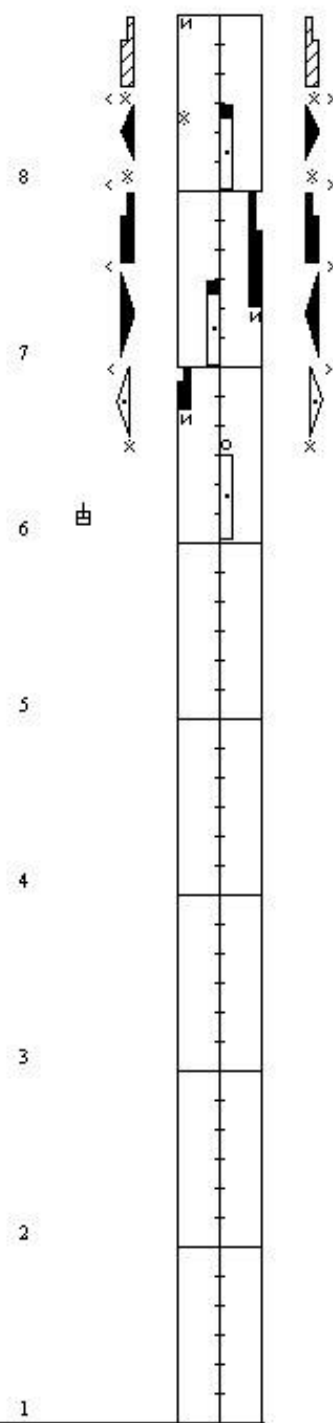
Transcriere: Petac Silvestru



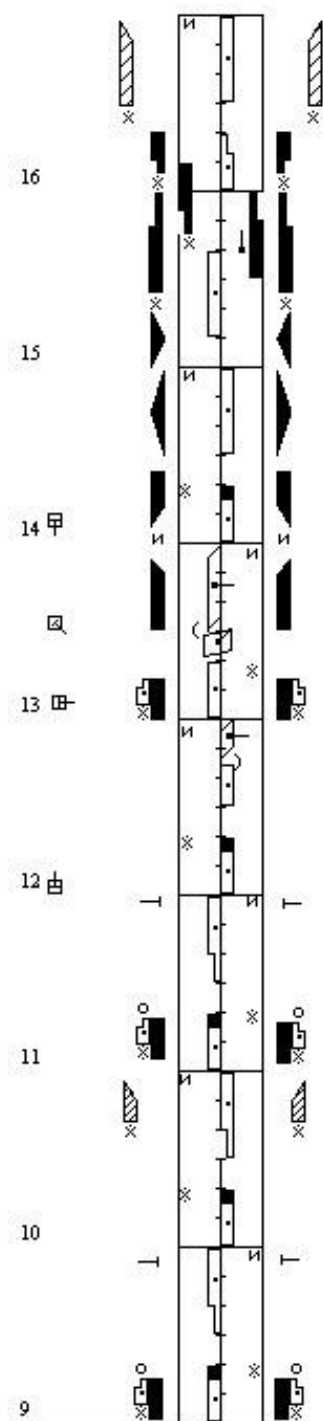
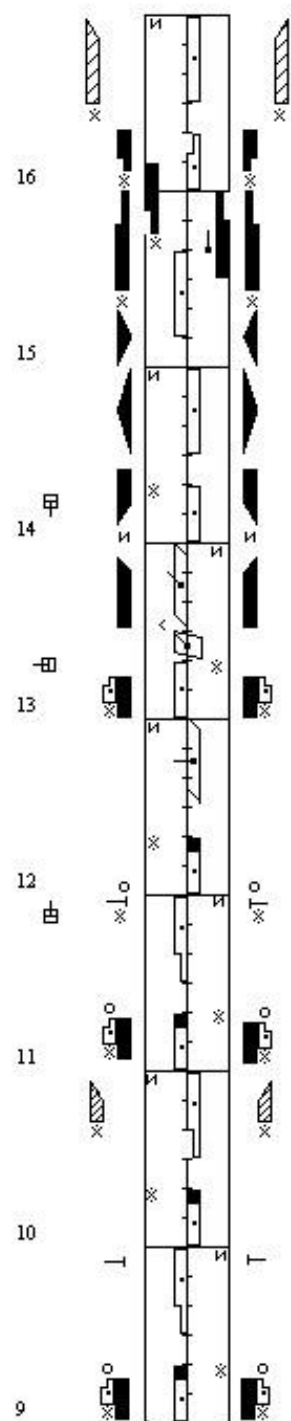
Măsura de 6/8

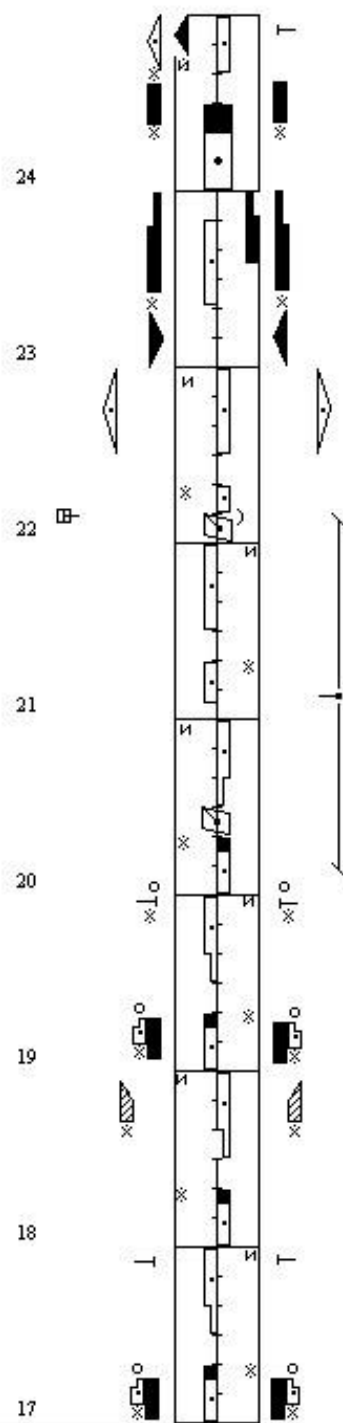
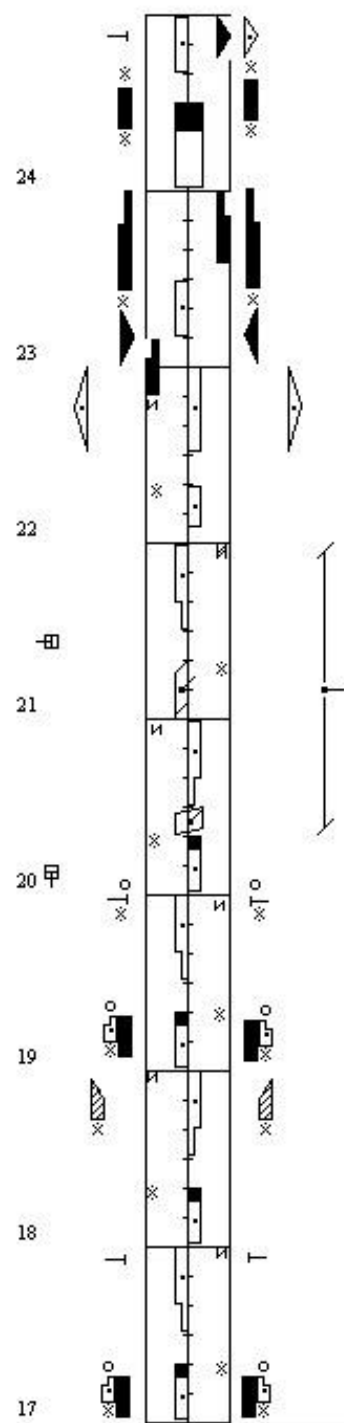


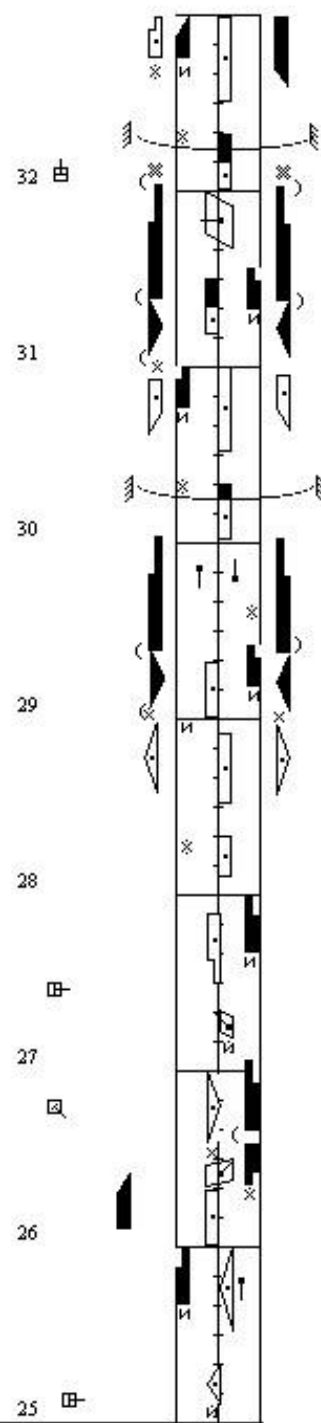
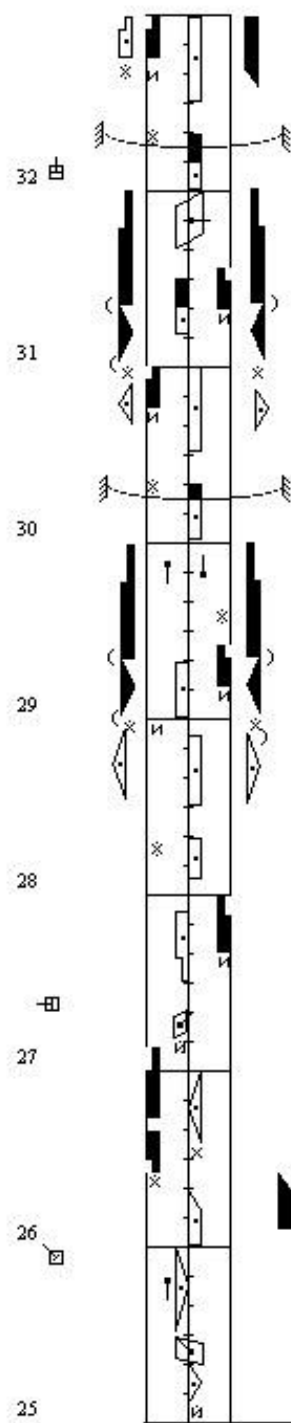
PARTITURA LINIA
A, B, C

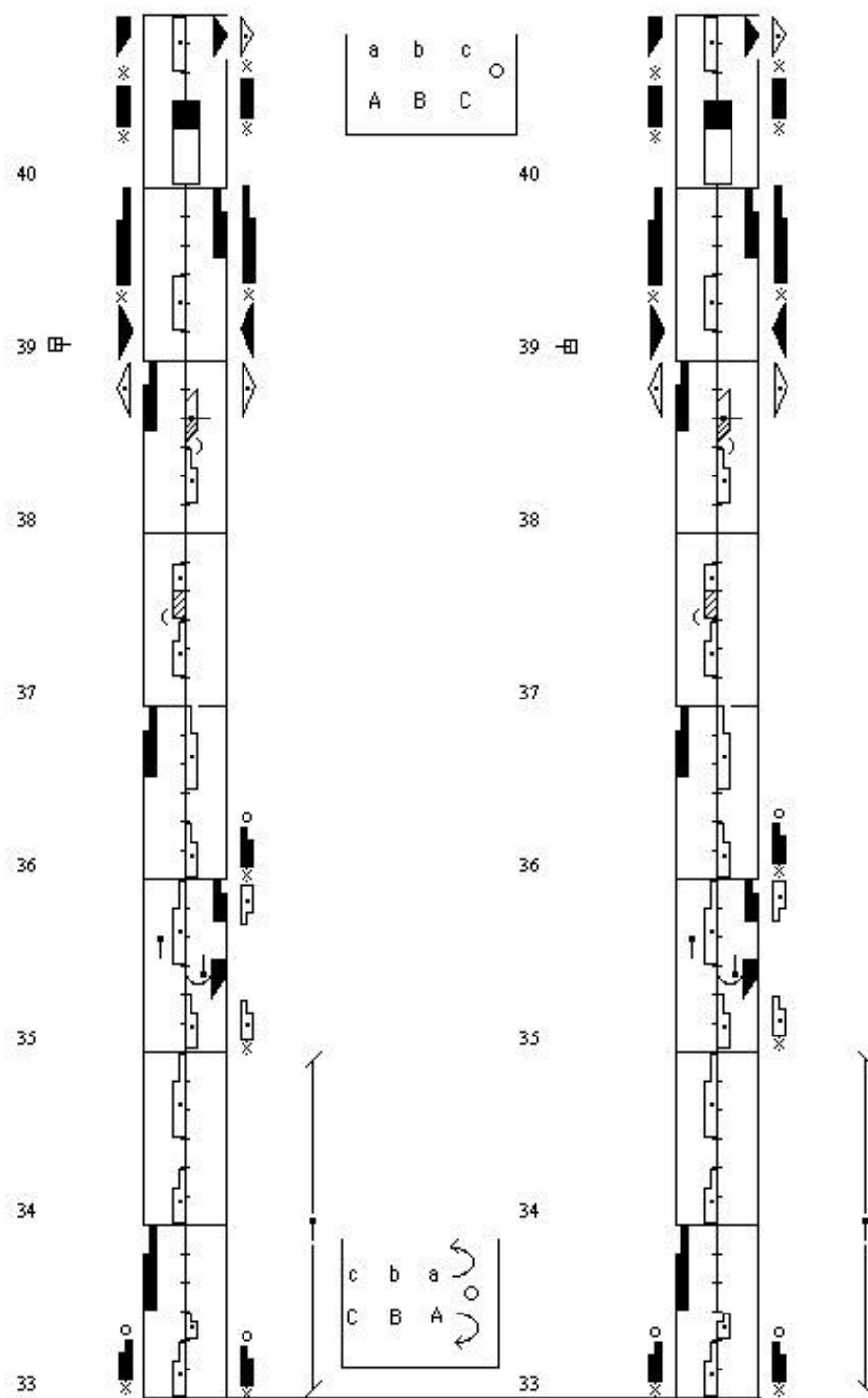


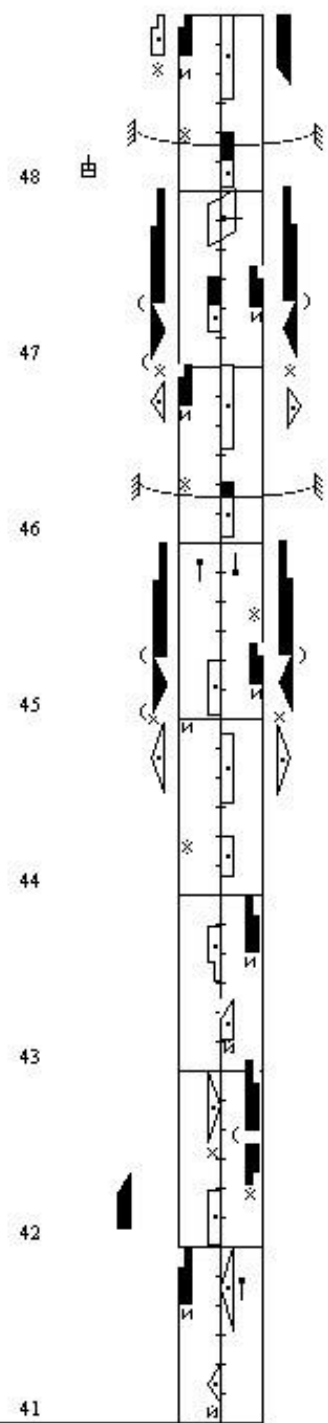
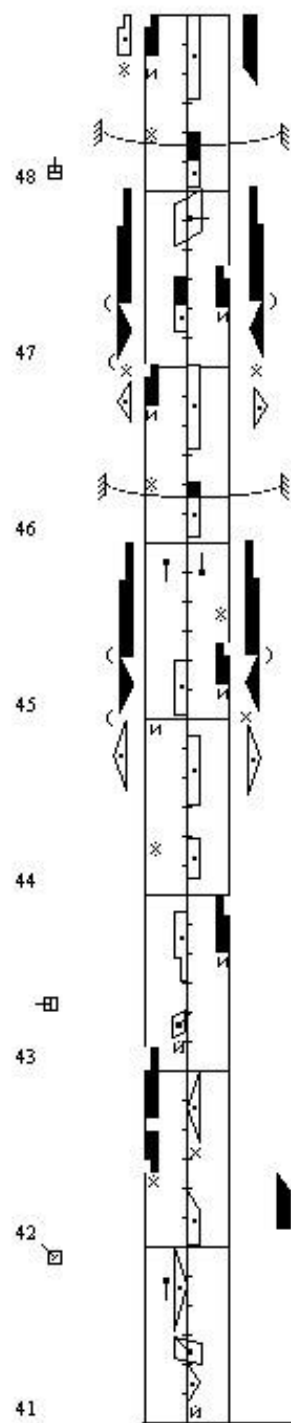
PARTITURA LINIA
a, b, c











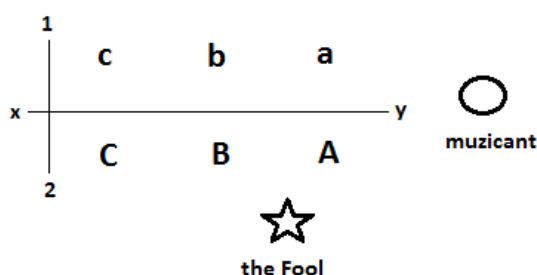
IV.5. Scurtă analiză coreologică a dansurilor morris

Dansurile morris (stilul Cotswold) sunt dansate fie în formația de șase persoane caz în care denumirea generică pe care o indică Sharp este „*set-dance*”, fie ca dansuri solistice, caz în care dansurile se numesc „*jig*” (Sharp, 1974, p.48).

Cei șase dansatori ai unei formații de Morris dance au denumiri diferite, în funcție de relațiile spațiale dintre ei. Cei care stau față în față sau unul în lateralul celuilalt (funcție de punctul de orientare a corpului) se numesc „*partners*” (în figura IV.19 este ilustrată aranjarea în formație: C-c, B-b, A-a). Cei din colțurile opuse (A-c, C-a) se numesc „*corners*”, cei din mijlocul formației (B-b) se numesc „*centres*” (vezi Sharp, 1974, p.49).

Jig-urile sunt figuri care au o structură fixă, astfel că libertatea de improvizație a dansatorilor care performează *morris jigs* este limitată la posibilitatea de a alege un jig sau altul (caz asemănător celui din Căluș).

IV.19. Dispunerea în formația inițială și finală a dansatorilor morris



Orientarea grupului de dansatori o dă muzicantul, locul acestuia fiind considerat punctul de reper al dansatorilor. Cei șase dansatori formează două linii de câte trei dansatori orientați cu fața spre muzicant, fără să aibă un contact între ei. La această orientare a corpului (cu fața către muzicant) se ajunge și în finalul dansului (vezi figura IV.19). În majoritatea

dansurilor această formație este păstrată, pentru că ea este considerată a fi de referință: de la ea se pleacă și la ea se ajunge, chiar dacă pe parcursul dansului grupul alcătuiește și alte forme. Pe lângă această formă de două coloane paralele apare și cercul. Formația în pereche sau în monom este specifică jig-urilor improvizate. Și aici reperul orientării dansatorilor este muzicantul. În stilul Cotswold, figurile dansurilor se formează pe următoarele tipuri de trasee:

a. Pe trasee în linie dreaptă:

- cu mișcări în față sau în spate pe axa x-y sau cu întretăierea celor două linii pe axa 1-2),
- cu schimbarea locului între extremități și cei care stau față în față (ex. A schimbă cu c, C schimbă cu a, b cu B etc;

b. pe trasee eliptice care au ca repere tot punctele x-y;

c. pe trasee circulare.

Ceea ce caracterizează aceste dansuri cu batiste, în stilul Cotswold, este împletire între: *gesturile picioarelor, gesturile brațelor și traseele dansatorilor*, îmbinare care nu numai că stă la baza structurilor de dans ci contribuie și la construcția coregrafiei dansului. *Proporția și importanța acestor trei factori creează așadar identitatea structurală a unităților și participă major la conturarea profilului stilistic.*

De asemenea trebuie subliniată organicitatea acestei împletiri, combinarea celor trei aspecte având la bază o complementaritate necesară și firească. De asemenea fiecare dintre cele trei aspecte se sprijină pe celelalte două în egală măsură, creând un echilibru între ponderea fiecărui aspect în ansamblul stilistic al dansului. E foarte dificil să spui exact care aspect predomină (asta, evident, dacă nu aplicăm o metodă statistică).

Se pot trasa totuși câteva observații de ordin general. Numărul motivelor pe care le realizează picioarele este relativ egal cu numărul traseelor pe care se formează dansul. Un alt aspect este cel al utilizării brațelor. Gesturile lor nu funcționează doar ca mișcări de echilibrare a corpului în timpul mișcări (această funcționalitate nu trebuie exclusă, însă ea este secundară) ci mai ales ca gesturi prin care se concluzionează, gesturile brațelor fiind evidente în finalul unor celule sau motive cu rol concluziv. Scuturarea batistei sau baterea bățului sunt asemenea gesturi cu valoare concluzivă, gesturi care le completează pe cele ale picioarelor. Sunt doar câteva exemple care ne arată această modalitate organică și echilibrată de împletire a celor trei elemente discutate aici.

Disponerea în formația de șase dansatori care în timpul dansului ajung în diferite raporturi spațiale (față în față, lateral unul de altul etc) permite ca unele figuri din dansurile cu bețe să exprime în mod clar ideea de luptă. Însă în dansurile morris (stilul Cotswold) baterea bețelor are aceeași funcționalitate coreutică: cea concluzivă, în marea majoritate a figurilor.

Revenind la dansul din care am exemplificat un fragment. Principiul compozițional predominant este gruparea. Variația se produce mai ales în termenii traseului pe care îl realizează dansatorul: variație simetrică și variație alternant-simetrică, în fapt o reflectare în termenii de dans al principiului opoziției și al principiului simetriei.

Aceste variații se întâlnesc, spre exemplu, și în modul în care gesturile brațelor completează pe cele ale picioarelor în alcătuirea figurilor. În toate figurile din cele patru teme ale dansului analizat aici (secțiunile: 1,4,7,10) gestul de a flutura brațele apare în măsurile 1, 3, 7 din cele 8 măsuri ale fiecărei figuri. Acest lucru susține imaginea unui dans stabil, riguros construit, în care improvizația este redusă la gradul său minimal.

Asemeni majorității dansurilor pe care le-am vizionat în pregătirea acestei lucrări și acest dans *Maid of the Mill* are o formă de *rondo*¹² la nivelul strofelor de dans. În fișa alăturată se poate observa cum tot a doua strofă este de fapt un refren pe care dansatorii de morris îl numesc „chorus”. Dimensiunea temporală a refrenului este dublă față de tema părții de dans.

IV.20 Fișa coreologică sincretică a dansului Maid of the Mill											
T	Maid of the Mill										
P	Introd.	(I)			(II)			(III)			(IV)
St	5+3	I		II	III		IV	V		VI	VII
Sec		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Fig.		A	B	C+D+E+F	G	H	C+D+E+F	I	Î	C+D+E+F	J
6/8		16 măsuri		32 măsuri		16 măsuri		32 măsuri		16 măsuri	

Dansul *Maid of the Mill* are patru teme. Fiecare temă este alcătuită din două figuri care se deosebesc între ele prin faptul că se dezvoltă pe trasee opuse (stânga vs. dreapta, față vs. spate), folosind însă același material cinetic.

Fiecare dans are o scurtă introducere muzicală, în care dansatorii recunosc motivele muzicale specifice dansului pe care îl vor interpreta. Acest mod de a comunica este adeseori completat cu anunțul dansului de către conducătorul grupului. În exemplul dat, cele opt măsuri din această introducere sunt consumate astfel: cinci măsuri doar muzica (motivul muzical al dansului și deci identitatea lui fiind deja înțelese din primele patru măsuri, dansul propriu-zis având o introduce de 3 măsuri (începând cu măsura a 6-a).

Trebuie observat și repertoriul pe care un grup îl performează în cadrul unui ceremonial întreprins la o reședință particulară acesta fiind compus dintr-un dans principal (mai rar două sau trei) și un dans cu rol de încheiere *Bonny green garters* (care are o dimensiune mult mai mică și în care dansatorii realizează o deplasare pe cerc salutând cu pălăriile).

Figurile unui dans au în general denumiri care reflectă unul dintre cei trei factori relevanți (gesturile picioarelor, ale brațelor sau traseul). Tot din cartea dedicată de Sharp dansurilor morris aflăm câteva asemenea denumiri: *Cross-over*, *Cros-and-turn*, *Half-Hands or Half- Gif*, *Back-to-Back*, *Whole-Rounds*, *Caper-Out*, *The Hey* s.a.m.d. (1974, pp.60-75).

Câteva cuvinte despre diferența dintre Cotswold morris dance și sword dances (asimilate, așa cum am constatat largii categorii de dans morris). Aceste dansuri cu săbii (ambele tipuri) sunt din punctul de vedere al logicii lor arhitecturale și imaginarului cinetic diferite de cele cu batiste și cu bețe.

¹² Mă refer aici la acest stilul Cotswold nu la sword dance sau alte tipuri care intră sub această mare cupolă terminologică (morris dance).

În dansurile morris cu batiste și bețe (din stil Cotswold) avem de-a face un formații de monom, dansatorii fiind așezați în coloane. Dansul se execută fără ca dansatorii să aibă un contact fizic cu partenerii de formație, fapt care are importante repercusiuni asupra arhitecturii și morfo-sintacticii de dans.

În sword-dance avem de-a face cu o logică aflată la antipodul celei menționate în stilul Cotswold. Sabia este cea care dictează într-un mod mai mult sau mai puțin vizibil atât coregrafia cât și specificul morfosintactic. Motivele de dans au o cu totul altă natură cinetico-ritmică prin acei pași bătuți în stil step, consecință a imposibilității ca dansatorii să se deplaseze (fiind legați de sabie).

Ca atare dansul nu se dezvoltă în spațiu pe direcții înainte – înapoi, lateral stânga sau dreapta (cu variantele lor) ci pe „înălțime”, pe axa centrului de greutate, fără deplasare, prin utilizarea pașilor bătuți sub dansator, divizând astfel mult temporalitatea. Refrenul apare și aici, însă el se manifestă doar pe acest palier al gesturilor picioarelor nu ca în stilul Cotswold unde, așa cum am văzut, refrenul este construit pe toate trei dimensiunile menționate (picioare, brațe, trasee).

Desigur această privire sumară asupra unei întregi categorii de dansuri ceremoniale bărbătești este mai degrabă o introducere în chestiunile morfo-sintactice și stilistice ale acestor dansuri. Cred însă că am punctat acele elemente care pot oferi la acest prim examen bazele unor comparații între diferitele culturi de dans ceremonial masculin (cea portugheză și cea englezească și, așa cum se va putea observa în cele ce urmează, cea românească).

V. ANALIZA CĂLUȘULUI ÎN RELAȚIE CU DANSURILE PAULITEIROS ȘI MORRIS

V.1. Câteva date introductive despre Căluș

Data fiind bogata bibliografie care lămurește asupra variantelor regionale pe care le are Călușul nu am să fac o descriere pe larg a acestei practici ci am să subliniez aici câteva aspecte care să permită înțelegerea comparației dintre Căluș și cele două practici de dans occidentale analizate mai sus. Aceste date introductive vor fi completate și în următoarele subcapitole astfel încât, cititorul va putea percepe în final o imagine mai largă a Călușului. O primă și importantă mențiune este cea care privește cele două ramuri stilistice principale pe care le are astăzi¹³ Călușul:

- *Călușul extracarpatic* - varianta genuină care are un traseu cultural neîntrerupt, variante ale acestei ramuri fiind atestate/ practicate în zona Subcarpaților Getici (între râurile Motru/ Jiu și Argeș), Câmpia și Valea Dunării (la nord și sud de Dunăre), în Mehedinți (dispărut azi). În cadrul acestei mari arii există însă mai multe „Călușuri”, putem să delimităm astăzi următoarele arii stilistice: zona Vlașca; zona Teleorman; zona Argeș-Olt; zona Vâlcea; zona Dolj. Această practică de dans ritualic are loc la în săptămâna Rusaliilor și are caracter ritual/ceremonial.

¹³ Cel pe care îl putem documenta prin film sau prin partituri de dans. Căci în lipsa acestor două instrumente vitale pentru a înțelege dansul, observațiile intră în aria ipotezelor, ieșind din cea a realităților verificabile. Cele mai vechi variante ale Călușului transilvănean și argeșean pe care le-am putut viziona pot fi circumscrise perioade interbelice.

- *Călușul intracarpatic*, numit Călușer, anume varianta recontextualizată pe care o aflăm în câteva regiuni din Transilvania, ariile stilistice fiind: zona Mărginimii Sibiului și Șebeș, zona Orăștiei, zona Banat-Zarand. Această variantă ceremonială este jucată la Crăciun de către ceata de călușeri-colindători, fiind rezultatul procesului de revival început încă din secolul al XIX-lea, după ce varianta performată la Rusalii s-a pierdut în spațiul transilvănean.

Călușul (în ansamblul său) are o unitate mult mai accentuală la nivelul structurii ritual/ceremoniale și a temelor secvențelor de teatru performate de ceată și mut, decât la nivelul textelor de dans și implicit a celor muzicale. Aceeași observație este valabilă și în cazul Călușerului. Analizând material vizual filmat în ultimele decenii, bibliografia Călușului și interviurile pe care le-am realiza în ultimul deceniu de când întreprind cercetări de teren asupra Călușului am putut decela prezența a cel puțin două straturi de dezvoltare a repertoriului de dans din Căluș:

- *un strat vechi* pe care l-am putut documenta în județele Dolj și Teleorman (spre exemplu Giurgița, jud. Dolj și Plopi, jud. Teleorman, sate în care repertoriile de dans au izbitoare asemănări) și
- *un strat nou*, răspândit mai ales în județele în care dansurile călușărești sunt mult mai dezvoltate artistic (Argeș și Olt în special). Răgazul strâns al lucrării nu mi-a permis edificare completă asupra materialului de dans călușăresc din Vlașca (Giurgiu), la o primă analiza acesta pare a fi așezat între cele două straturi menționate.

În ceea ce privește materialul de dans călușăresc din Transilvania am arătat cu altă ocazie (Petac, 2014) că în acest caz avem de-a face cu un repertoriu care conține un dans din vechiul Căluș transilvănean (ținut la Rusalii), anume dansul *Călușerul* și un dans creat pe teren cult, care a intrat apoi în circuitul folcloric (dansul Romana).

Călușul extracarpatic se practică în săptămâna Rusaliilor tiparul său tradițional presupunând existența:

- a unei perioade de pregătire, perioadă care poate începe odată cu Srodul Rusaliilor sau se poate reduce la o zi sau două de pregătire (a dansurilor, a noilor membrii etc).
- b. constituirea ritualică a cetei, secvență de rituri apotropaice și de inițiere cunoscută sub diverse denumiri dintre care cele de *ridicarea Călușului* sau *legarea steagului* sunt cele mai frecvente.

- c. Jocul cetei de călușeri prin sat (satele și/ sau orașele învecinate) în curți sau locuri publice.
- d. Secvența finală în care ceata se dezleagă de încărcătura magică primită odată cu ridicare Călușului. Această secvență este cunoscută și ea sub diferite denumiri, frecvente fiind *îngroparea Călușului*, *spargerea Călușului*.

V.2. Relația Călușului cu practicile coreutice masculine europene reflectată în bibliografia românească și străină

Referindu-se la relația Călușului cu practicile coreutice similare Andrei Bucșan (1976) afirma în articolul său dedicat acestui ritual românesc: „ca să găsim contingente reale trebuie să ne îndreptăm spre apusul Europei, unde o serie de tipuri prezintă aspecte frapante, desigur încă neclare și incomplet descrise, dar a căror înrudire nu poate fi pusă la îndoială”.

Deziderat al etnecoreologiei românești, această privire comparativă asupra practicilor înrudite Călușului are în raportul de față un prim demers comparativ mai larg care poate să aducă mai multă lumină asupra izomorfismelor intuite de Bucșan.

În același studiu, coreologul român atrăgea atenția asupra riscului ca discuțiile despre aceste practici de dans să fie făcute doar prin intermediul „studiilor descriptive”, ocolind partea de „morfologie a dansului”, cum numește Bucșan partea referitoare la textul de dans. Alfel spus există riscul ca aceste practici să fie înțelese doar în parte, prin descrieri etnografice, istoriografice etc fără ca informația coreologică să fie pusă la contribuție.

În istoriile moderne ale dansului (Sachs, 1952 și Louis, 1963) Călușul este adus în discuție în diferite contexte, desprinzându-se o imagine a unei practici de dans care are deoptrivă funcții taumaturgice și profilactice, de fertilitate, fiind înscris în categoria dansurilor de tip *moresca*.

Un punct de cotitură în percepția Călușul în lumea științifică occidentală preocupată de dansul folcloric l-a constituit, se pare, contactele dintre cercetătorii români și cei din Anglia, coagulați în jurul *English Folk Dance and Song Society* din Londra, și prezența călușarilor în 1935 și 1938 la *International Folk Dance Festival* organizat în Londra de organizația amintită.

Pe urmele studiului publicat de R. Vuia în *Journal of English Folk Dance and Song Society* (1935) Călușul a fost perceput, în acea perioadă interbelică și imediat postbelică, de către cercetătorii englezi ca fiind o supraviețuire a unui ritual magic preistoric, fiind pus adesea în relație cu dansurile morris și cu Hobby horse (vezi spre exemplu Alford 1962).

În 1978 A.L. Lloyd publică în *Folk Music Journal* (p.316-323) un articol intitulat: *The ritual of the Căluș: Any Light on the Morris?*, articol în care autorul caută să sublinieze paralelismele dintre Morris dance și Căluș, baza documentară fiind, așa cum afirmă autorul și cum o indică bibliografia, articolele lui M. Pop și A. Bucșan publicate în *Revista de Etnografie și Folclor* în 1975, respectiv 1976, precum și filmul realizat la Bârca și Giurgiuța în 1956 de către Institutul de Etnografie și Folclor din București.

Lloyd expune ipoteza lui Bucșan privind numele obiceiului, punctând apoi aspectele esențiale ale practicii, așa cum ele apar în materialul documentar: perioada în care se practică, actanții, credințele legate de Iele, asocierile balcanice ale acestei credințe, aspecte privind dansurile călușărești, obiectele utilizate, îndemnând, în finalul articolului, la o mai adâncă cercetare a dansurilor morris: „Our Morris dances, too, where they are not altered out of all old recognition, may yet yield many secrets once one gets a bit deeper below the surface than research has so far dug” (p. 323).

În material bibliografic portughez parcurs până acum menționarea Călușului este practic inexistentă. Raportarea dansurilor pauliteiros s-a făcut, așa cum am putut deja observa, mai ales la dansurile antice și la manifestările de dans din spațiul occidental (englezesc mai ales).

V.3. Ipoteze privind originea Călușului

Punerea Călușului în relație cu alte practici de dans ritual/ceremonial masculine din spațiul european a fost făcută încă din perioada căutării argumentelor privind latinitatea culturii noastre populare și a îmbrăcat, cel mai adesea, forma unor ipoteze privind originea Călușului. Căutarea este polarizată, pe fond, între două viziuni: una „autohtonistă” care vede Călușul născut în spațiul trac sau geto-dac și una latinistă, care plasează originea acestei practici în spațiile latine, peninsulare. Astăzi, ambele teorii sunt considerate a fi

...deopotrivă de lipsite de bază epistemiologică în tentativele lor de identificare a „rădăcinilor istorice” ale faptelor de cultură populară prin compararea unor *pattern*-uri religioase „culte” cu modele stilistice proprii culturilor folclorice de mai târziu. În acest sens se poate susține ipoteza unui *continuum* stilistic între culturile populare antice (oriental mediteraneene) și culturile folclorice sud-est europene (Neagota 2000-2002, p.132).

Intenția trecerii în revistă a acestor ipoteze asupra originii Călușului țintește mai degrabă reliefaarea relativei sincronicități între paradigmele în care ipotezele au fost emise în cele trei spații intelectuale: englezesc, portughez, românesc. Așa cum se poate observa, studiile și

percepțiile celor trei practici de dans rituale/ceremoniale masculine analizate aici merg într-o sincronicitate ideologică și metodologică relativ strânsă.

Firul care străbate aceste abordări până în perioada profesionalizării științelor socio-antropologice este dihotomia dintre o înțelegere difuzionită (practicile au fost aduse pe filiera lumii greco-romane) și o înțelegere care privilegiază fondul cultural autohton (celtiberii în Portugalia, celții și vechile populații din Britania, dacii în România).

Nu stărui însă mai mult asupra chestiunii originii din cel puțin două motive: primul este că scopul lucrării este unul etno-*coreologic*, căutarea noastră principală este aceea de a înțelege dansul (ca text) și semnificațiile acordate lui (în contextul ritualic/ceremonial) și al doilea este că prudența mă îndeamnă la a păși cu circumspecție pe teritoriul vast al istoriei credințelor și ideilor magico-religioase, un teren în care, în pofida lecturilor acumulate până acum, pașii îmi sunt încă nesiguri, rezumându-mă însă la acele observații pe care le consider a avea aderență în realitatea terenului etnologic și în referințele trecute de filtrul rigurozității științifice.

Trebuie remarcată deosebirea între chestiunea *originii numelui* obiceiului (Călușul cu variantele sale locale sau regionale) și cea a *originii practicii* Călușului, cele două realități putând fi diferite, așa cum subliniază și O. Buhociu (1979, p.10 în Grecu 1998-1999) care afirmă că „factorul lingvistic nu hotărăște mai mult decât ceilalți factori etnofolclorici; cuvinte cum sunt *colindă*, *ceată*, *vătaf* nu explică prin originea lor nici ritul și urarea, nici confreria sau șeful înăscut, care le sunt premergătoare și etnice”.

O pleiadă întreagă de învățați din finalul secolul al XVIII și din cel următor au susținut originea latină a obiceiului și a numelui acestuia, legând, în cea mai întâlnită ipoteză, originea denumirii Călușului de practica religioasă a Saliilor, preoții dansatori (denumiți și *Salii Collini*), officianți ai cultului zeului Marte în Roma antică¹⁴.

Ipoteza unei origini a Călușului în spațiul autohton, mai mult sau mai puțin lărgit înspre Balcani, este afirmată de o serie de autori dintre care amintesc aici de Th. Speranță (care susține originea dacică a obiceiului); de R. Vulcănescu care vede în călușarii, purtători ai *toiegeilor-mascoide*, obiceiul având în opinia sa originea în *Kolabrismos*, un dans solstițiar trac „cu implicații rituale ludice, medicale, războinice și cathartice” (1985, p. 378), dans care nu ar aparține categoriei largi ai dansurilor cu arme (cu săbii) pentru faptul că bețele călușarilor nu ar fi fost cândva arme ci măști de călăreți ale unor actanți ai unui vechi cult solar; I. Ghinoiu care, în

¹⁴ Pentru autorii care se circumscriu acestei ipoteze a originii practicii vezi, *inter alia*: Oprișan, 1969; Kligman, 2000, studiul lui R. Vuia (pentru bibliografia mai veche)

cadrul unui an împărțit în două perioade patronate fie de lup (toamnă-iarnă), fie de cal (primăvară-vară), vede în călușari o „herghelie divină care luptă împotriva forței năpraznice a Rusaliilor (Ielelor) grupate și acestea în cete”, herghelie a Călușului, zeu echinocțial detronat (2003, pg. 15).

Dincolo de „ineditul” acestor ipoteze și de argumentațiile speculative trebuie remarcat fenomenul din *background*, acela al *dacismului* înțeles drept concept metafizic de tipul „fenomenului originar” goethian, așa cum îl numește Neagota (2000-2002, pg.117) și paradigma născută pe baza acestui concept, paradigmă care și-ar putea dovedi viabilitatea epistemică în măsura în care „încetează să fie creditată ca fenomen originar și e convertită într-un termen de referință construit în spirit critic la interferența unor metode convergente” (Neagota, 2000-2002, pg. 132), fapt valabil și pentru paradigma latinistă.

Prima deschidere importantă, în care se simt încă ecourile comparativismului specific operei lui Frazer, este cea pe care R. Vuia o aduce în studiul dedicat originii jocului de călușari publicat în limba română în revista *Dacoromania* (1922) și în varianta englezească în *Journal of English Folk Dance and Song Society* (1935).

Importanța lucrării lui Vuia pentru cercetarea practicilor coreutice rituale/ceremoniale europene constă în plasarea Călușului pe harta europeană a acestor practici de dans dar mai ales în elaborarea unor ipoteze privind originea Călușului, ipoteze care, unele dintre ele, au rezistat examenelor critice ulterioare.

Încă din debutul studiului, comparativ în esența lui metodologică, Vuia se arată nemulțumit de faptul că în tot ceea ce s-a scris până atunci nu s-a arătat „*ceea ce este cu adevărat important*”. Importanța la care se referă Vuia este legată de originalitatea fenomenului și locul lui între „obiceiurile similare ale altor popoare” (p. 110), de aceea autorul își începe studiul prin trecerea în revistă a principalelor poziții teoretice legate de chestiunea originii Călușului:

1. poziția neutră a lui T.Pamfile conform căreia „asupra originii acestei datine trecem, căci nu se poate stabili, cu toate încercările ce s-au făcut”;
2. ipoteza lui Sulzer, împrumutată, așa cum se presupune, de la Petru Maior, conform căreia originea Călușului trebuie să fie în ritul coregrafic al Colii Saliilor romani, ipoteză ce a fost preluată și de Damaschin Bojincă și D.C. Ollănescu;
3. opinia lui Heliade Rădulescu care înțelege originea călușarilor ca pe o reprezentare a răpirii sabinelor de către Romulus;
4. etimologia propusă de T.Speranță privind numele obiceiului care ar deriva de la acel obiect numit *căluș*, dispărut azi dar purtat odinioară în gură pentru a nu vorbi;

Vuia se aliniaza poziției lui Pericle Papahagi care afirmă că numele *călușarilor* are la bază cuvântul *cal*, învățatul aromân aducând ca principal argument al poziției sale jocul similar pe care l-au avut aromânii, joc numit *aruguciar* sau *aluguciar* și a cărui denumire ar deriva din ngr. *cal*. Studiul lui Vuia este articulat în două idei fundamentale legate de:

a. sărbătoarea Rusaliilor și cultul ielelor: demonstrarea întinderii urmelor pan-balcanice a sărbătorii antice Rosalia, prezența în cadrul acestei sărbători a daimonilor feminini muzical-choreutic (Ielele, Rusaliile), daimoni întâlniți, așa cum indică Vuia și la alte popoare: cele slave din sud-estul Europei și din estul ei (Vilele, Rusalci, Rusalky) și cele germanice (Elbele); legătura dintre acești daimoni cu sărbătorile din spațiul slav balcanic și cel românesc, rituri care fie se țin la sărbătorile de iarnă și sunt performate preponderent de femei (în partea nord-vestică a spațiului slav-balcanic și românesc) fie sunt performate la Rusalii de către bărbați, având caracter taumaturgic, (în partea de sud-est a acestui spațiu). Prima concluzie majoră a lui R. Vuia: „călușarii sunt înșiși personificarea Ielelor”. Argumentele acestei ipoteze (p.119-120).:

- „înfățișarea” feminină menționată de D. Cantemir și culoarea albă în care sunt imaginați ceilalți daimoni feminini (Albele macedo-române, Elfen la populațiile germanice etc);
- numărul fără soț al călușarilor egal cu numărul zânelor jucătoare,
- denumirea pe care în Banat o aveau călușarii luată de la acestea,
- data la care apar călușarii, respectiv atunci când Ielele sunt active,
- dansul călușarilor care „pare a imita jocul nebunatic al Ielelor, care se învârtesc în hore neîncheiate, fără să atingă pământul, asemănătoare vârtejului”,
- credința că cei care calcă în urmele Ielelor se îmbolnăvesc;
- faptul că secretul plantelor lecuitoare este cunoscut nu numai de Iele ci și de călușari;
- patronajul cetei de călușari de către Irodeasa (împărăteasa Ielelor) și, în fine,
- numele de Rusalii pe care călușarii îl au la megleno-români și la bulgari.

b. Cal ca demon al vegetației și fertilității, serbat în foarte multe culturi, demon strâns legat de cultul solar la vechile populații indo-europene. Aici Vuia pune în relație dansurile călușarilor și încurarea cailor, obicei aflat „în legătură cu serbările de primăvară, simbolizând intrarea grăbită a geniului vegetației” (p.130) ca practici complementare ale ciclului sărbătorilor de primăvară. În comparațiile referitoare la prezența calului în aceste practici de primăvară, Vuia parcurge o parte din harta Europei (Germania, Franța Anglia, Polonia), subliniind riturile marțiale și întrecerile ecvestre din antichitatea latină, remarcând, citându-l pe W. Roscher, că „Marte nu a fost numai zeul războiului, acest caracter și l-a câștigat mai târziu. La popoarele vechi italice, era un zeu soalar și chiar zeul agriculturii și al fecundității” (p.135).

Din perspectiva acestei relații Vuia (p.135) găsește întemeiată comparația latiniștilor legată de dansul preoților salieni, afirmând că între jocul călușarilor și dansul saliiilor poate fi vorba numai de o înrudire în sensul că ambele aparțin aceluiași grup de obiceiuri, al dansurilor cu arme.

Tot în acest capitol, R. Vuia susține că steagul călușarilor ar fi „un fel de înlocuitor sau un rudiment al pomului de mai în jurul căruia se petrec în apus aceste obiceiuri și cre este uneori înlocuit cu un steag împodobit, asemănător steagului călușarilor” (p.133). De aici și relația de înrudire pe care Vuia o vede între Căluș și masca ecvestră aflată în Anglia, numită de Vuia „călușul Hobby-horse”, mască ce apare „în societatea unor dansatori care purtau clopoței la picioare și se numeau *Morris-dancers*” și care „umblau de Paști, Întâi Mai, Înălțarea Domnului și chiar la ospete”. Toate aceste aspecte îl conduc pe Vuia spre a afirma că „*Morris-dancers* sunt o variantă englezească, însă îndepărtată a jocului călușarilor” (p. 133).

În obiceiul călușarilor, calul și-ar fi pierdut semnificațiile vegetaționale specifice vechilor culte solare și a luat „atributele unui demon al sănătății”, fiind în Căluș cel care „pricinuieste boala, dar tot prin mijlocirea lui se și vindecă”, explicând în acest fel semnificația expresiei „luat din Căluș” (adică îmbolnăvit de Căluș) dualitate valabilă și pentru expresia paralelă „luat din Iele” (adică îmbolnăvit de Iele) (p. 137).

În legătură cu mutul călușarilor, personajul comic, îmbrăcat ciudat și care poartă phalus, R. Vuia este de părere că (a) fie avem de-a face cu o influență a cultului dionisiac, acesta fiind un „reprezentant al demonului fecundității”, ca purtător al phallusului, simbolul forței productive” (b) fie e posibil ca mutul „să aibă o altă origine, probabil în legătură cu credința despre Iele. Astfel ne putem gândi și la credința populară după care persoana care vede Ielele și spune acest lucru, amuțește.” (p.139). Vuia își încheie studiul cu șase concluzii (p. 140):

- a. „jocul călușarilor este un obicei misterios de asociație, de o parte cu cultul solar (dansurile cu arme), iar de alta cu cultul zânelor”;
- b. călușarii sunt reprezentanții Ielelor, între cele două cete existând un raport strâns. Este concluzia de a cărei veridicitate autorul este convins indubitabil.
- c. Călușarul a fost la origine un dans cu arme cu scopul de a alunga "demonii păgubitori sănătății”;
- d. că există o înrudire a acestui obicei cu alte ritualuri din spațiul european și în special din cel balcanic;
- e. numele călușarilor vine de la figura de cal (călușul), demon al sănătății și fecundității;
- f. că există o legătură directă dintre jocurile călușarilor și sărbătoarea antică a Rosaliilor.

Ipotezele lui Vuia sunt acreditate, parțial sau total, în câteva studii ulterioare. Printre acestea eseul lui Ovidiu Bârlea (1982) dedicat dansului popular românesc, carte în care autorul își dezvoltă argumentațiile pe aceleași linii principale întâlnite la Vuia, cu unele mențiuni însă. Bârlea este de acord cu ipoteza că la originea ritualului se împletesc *"două reprezentări principale, una legată de venerarea ielelor (rusaliilor, vântoaselor etc), cealaltă de cultul cabalin"*, evidente fiind substratul cabalin dar și legătura dintre călușari și iele (1982, p.41) însă atrage atenția că nu se întrevide elementul care a catalizat această contopire, demontând argumentele lui Vuia care se refera la faptul că *"jocul călușarilor ar data din perioada când încurarea cailor se făcea la Rusalii"*(1982, p.45).

Bârlea acceptă însă concluzia lui Vuia în care acesta spune că avem în ceata de călușari o ceată care reprezintă Ielele, că *"cei din ceata călușarilor se simt fără echivoc drept emisari ai ielelor"* (1982, p.46) însă precizează ciudățenia legată de faptul că în ceata pământeană există atât teamă cât și venerație pentru Iele. Teamă apare doar în momentul în care călușarul este izolat de ceata sa, deci ca individ și nu în momentul în care acesta este în ceata, situație în care devine imun la atacurile Ielelor. Ca și Vuia, Ovidiu Bârlea este convins de valența fertilizatoare a ritualului, asertând în finalul discuției despre călușari că avem de-a face cu un obicei arhaic, de o vechime ancestrală *"foarte probabil preistorică, vădit preromană"*.

Problematica originii este prezentă și la A. Bucșan care într-un studiu publicat în 1976 în *Revista de Etnografie și Folclor* o analizează sub o ipoteză nouă care privește numele și terminologia Călușului. Studiul mai are și o scurtă tipologie a dansurilor călușărești și o încercare de circumscriere a Călușului la practicile similare din Europa.

Coreologul român propune o nouă ipoteză privind originea numelui, ipoteză care ar avea „avantajul că nu rezolvă numai aspecte particulare, ci oferă o formulă generală, un fel de etichetă-simbol a fenomenului” (1976, p.5). După Bucșan, originea cuvântului care denumește practica rituală a călușarilor se alină în termenul *conlusor*, un derivat al lat. *ludus*, care înseamnă joc. Bucșan este de părere că românescul *căluș* vine dintr-o formă neatestată *callusium*, formă a cărei câmp semantic ar acoperi cele două sensuri principale pe care le presupune ceata de călușari: o asociație de joc, (deci o motivație a puternicului aspect coregrafic) și o asociație de taină (deci una care prespune inițierea și secretul).

Anca Giurchescu (1992) atrage și ea atenția asupra riturilor performate de tineri dansatori menționate în mitologia indo-europeană afirmând că „as initiates, they were endowed with the capacity of protecting the community and the surrounding nature. They were ascribed the functions of invoking rain, and stimulating the fertilizing energies of the nature. The rites of

death and rebirth are based upon the common rhythms of change in people's lives and in nature, and are expressed in the gesture of many implement dances and the mimodrama connected with them. Most of these functions are also proper to *căluș*. For example, the „killing” and resurrection of a *călușar*, in the Danube Plain, and the „killing” of the goat mask *turca*, in Transylvania, can be interpreted as rites of death and rebirth” (1992, p.35-36).

Comparând Călușul și creștinismul, Gail Kligman (2000) observa câteva izomorfisme între Căluș și Penticostalii (secte legate de Duhul Sfânt): „elementul comun este o formă de posedare („luatul din Rusalii” sau „din Căluș” în cazul Călușului și posedarea de către Duhul Sfânt în credințele penticostale) la care se adaugă și glosolalia. Aceasta din urmă este cunoscută printre penticostali și ca „vorbitul în limbi”. Apare și în forme arhaice de Căluș când cei posedați strigă vorbe de-ale Călușarilor” (2000, pg 71).

Sabina Ispas (2003) indică o cheie de lectură creștin-ortodoxă a Călușului, premisa fiind aceea că cei peste 1500 de ani de creștinism din teritoriul românesc se reflectă într-un fel sau altul în ritualul Călușului care nu putea să existe în preajma „uneia dintre cele mai importante sărbători creștine, Rusaliile fără a-și adapta mesajul, semnificațiile, valoarea, însemnele sacre, simbolurile etc. la sensurile sărbătorii pe lângă care funcționează” (2003, p.152). Și aceasta pentru că „raportul folclorului cu religia este unul profund și complex-afirmă autoarea- raport în care avem de-a face cu un proces de *folclorizare*, înțelegere, asimilare și acceptare conștientă a percepțelor creștine, devenite parte constitutivă a culturii orale în care se topesc informații teologice, normative dogmatice de care cultura orală nu numai că este străină, dar le și poartă ca pe un dat intrinsec, pe care practicantul nu-l mai conștientizează ca atare” (2003, p.48). În opinia autoarei călușarii sunt :

niște *prezențe harismatice* (...), purtătorii unor daruri speciale pe care Sf. Duh care lucrează în lume le împărtășește fiecăruia după cum voiește. Ele au fost date apostolilor, membrilor ierarhiei bisericești, dar și celor botezați în general. Sunt harisme speciale pentru slujirea în Biserică, date apostolilor și prorocilor, ei devenind „păstori”, „învățători”. Alte harisme sunt extraordinare, spectaculare, temporare și personale, nemântuitoare, semne pentru necredincioși, cum ar fi: darul prorocirii, facerea minunilor, puterea de a alunga demonii, vorbirea în alte limbi. Între asemenea harismatici pot fi plasați călușarii în momentul sacru care este perioada teofanică a Rusaliilor (2003, p.166).

Studierea influențelor cultului creștin asupra Călușului, în special, asupra practicilor cutumiare țărănești, în general, este necesară și ea poate fi complementară studiilor dedicate prelungirilor în culturile folclorice populare tardoantice și medievale pe care le au practicilor ritualice și culturilor religioase antice.

V.4. Izomorfismele și diferențele dintre Căluș-Morris dance-Pauliteiros

Călușul pe care îl am în vedere în comparația care urmează este cel din zona Olt-Argeș. Asupra lui am întreprins o analiză mai largă cu ocazia studiilor doctorale (vezi Petac, 2014). Documentarea și analiza asupra celor trei practici coreutice europene: Căluș, Pauliteiros, Morris dance a condus spre delimitarea unor concluzii privind izomorfismele și diferențele:

Structura rituală/ceremonială	
Căluș:	- pregătirea cetei (între Strodul Rusaliilor și Sâmbăta Rusaliilor); - legarea ritualică a cetei (Sâmbăta Rusaliilor/ Duminica Rusaliilor); - dansul prin localitatea de baștină și/sau alte localități; - desființarea ritualică a cetei (îngroparea Călușului). - petrecerea pe care călușerii o fac în finalul zilelor în care au colindat prin sat
Pauliteiros	- pregătirea cetei (în perioada de dinainte de Crăciun); - dansul prin sat în fața fiecărei case la care sunt invitați; - dansul în biserică, - procesiunea cu statuia sfântului (protectorul localității); - petrecerea care marchează finalul ritualului/ ceremonialului.
Morris dance	- pregătirea grupului de dansatori - dansul prin localitate și în curțile diferitelor case din localitate - petrecerea care marchează finalul ritualului/ ceremonialului.
Toate trei practici de dans sunt astăzi prinse în cadrul folclorismului. În reprezentanțiile lor din cadru folclorismului grad mare de referențialitate au în general grupurile de pauliteiros, călușeri și unele echipe de călușari care prezintă repertoriul lor genuin.. Călușul cunoaște însă și o variantă „de scenă” (așa cum înșiși călușarii o delimitează) a cărui grad de referențialitate etnografică este mic. La fel există grupuri de morris dancers care în evoluțiilor lor au o foarte bună referențialitate la dansul genuin după cum există și echipe care se îndepărtează de variantele originare.	

Formația	
Asemănări	Diferențe
Componenta masculină a grupurilor	
Criteriul vârstei este valabil doar pentru variantele tradiționale ale Pauliteiros și Călușeri. În Constantim, Miranda do Douro se primesc în ceata de pauliteiros doar tineri necăsătoriți, la fel se întâmplă și în cadrul cetei de călușeri în Transilvania	Vârsta nu este un criteriu pentru selecția călușarilor și morris dancers. În grupurile nontradiționale de pauliteiros vârsta nu mai este un criteriu de selecție
Principalul criteriu de selecție este competența coregrafică în toate practicile analizate aici	
Formațiile au un conducător: - <i>vătaful</i> la Căluș și Călușer - <i>guia direito</i> la Pauliteiros, - <i>squire</i> la Morris dance;	Specificul fiecărei practici se sprijină și în faptul că pe lângă funcția de conducător de grup există și alte funcții a. care derivă fie din așezarea în formație: - în Pauliteiros: <i>guias</i> și <i>peões</i> . - în Morris dance: <i>partners</i> , <i>corners</i> , <i>centres</i> b. care decurg din competențe coregrafice excelente așa cum e cazul <i>ajutorul de vătaf</i> din Căluș, fie din realitatea mitico-religioasă la care călușarii se raportează: <i>mutul și stegarul</i> .
Numărul dansatorilor în grupurile tradiționale de pauliteiros și morris este par: 8 (pauliteiros), 6 (morris)	Călușul are, în grupurile tradiționale, un număr impar de dansatori de regulă 7 sau 9. Astăzi, chiar și în unele grupuri tradiționale, această normă s-a relativizat sub presiunea unor factori extracoregrafici (demografia locală, prezența/absența unei formații locale de dans etc).
Numărul de membri pe care îl are formația este o expresie a ideii de luptă care subîntinde funcționalitatea ritualică	Numărul impar (de obicei) al călușarilor se moștenește astăzi în mare parte în virtutea tradiției locale. El se explică însă prin

și ceremonială a acestor practici. Acest aspect este - foarte vizibil în dansurile cu bețe (Pauliteiros și Morris) - relativ vizibil în Morris dance (variantea cu batiste) (practici în care ideea luptei se desfășoară pe coordonata uman-uman); - mai puțin vizibil sub aspectul gesturilor marțiale în Căluș (ritual în care ideea luptei se desfășoară pe coordonata uman-suprauman). Numărul par în cazul dansurilor morris și pauliteiros este esențial pentru realizarea coregrafiei și exprimarea ideii de luptă; Chiar și când formația este mai numeroasă ea este compusă din formații de câte șase (Morris), câte opt (Pauliteiros).	raportarea la numărul impar al Ielelor.
Dansurile se desfășoară pe muzică instrumentală, prin urmare din grup fac parte și un număr variabil de instrumentiști. Fiecare dans are o melodie proprie ca atare există un repertoriu muzical special dedicat acestor practici de dans. Între cele două forme de expresie existând foarte strânse relații și corelații structurale și melodice. Instrumentele tradiționale la care se cânta erau aceleași: cele principale aerofone:	Toba nu este prezentă în cadrul Călușului.

(fluiere, cimpoaie) cele acompaniatoare (toba)(excepție Călușul). Evoluția instrumentelor acompaniatoare este asemănătoare în toate cele trei practici: vioară, acordeon (de diferite mărimi).	
	Importanța muzicantului în construcția dansurilor este diferită. - în cazul pauliteiros muzicanții pot decide numărul de repetiții a temei-dansului. - în cazul Călușului dimensiunea dansurilor este decisă de vătaf care comandă prin strigături figurile dansurilor, muzicanții fiind simpli executanți ai comenzilor vătafului; - în cazul morris dance doar în momentul de început al dansului muzicanții au posibilitatea de a dimensiona această parte introductivă, în rest dansul are o dimensiune fixă.
Grupurile de dansatori au întotdeauna un membru care îndeplinește rolul unui nebun, numit (în general): - <i>Mut</i> (în Căluș), - <i>Carocho</i> (în Pauliteiros), - <i>The Fool</i> (în Morris dance) Mutul și Carocho au interdicția de a vorbi. Acest membru al grupului are, în raport cu dansatorii și audiența, o foarte mare libertate și autoritate: poate dansa sau nu alături de dansatori, se poate exprima gestual/verbal folosind licențiozități.	Posibil ca aceeași interdicție de a vorbi să fi marcat și varianta englezească a personajului, astăzi <i>The Fool</i> este, în comparație cu Mutul și Carocho, mult mai șters în rolul său de personaj irațional. Cel mai adesea Mutul are o îmbrăcămintă ambiguă din punct de vedere sexual, simbol al statutului său dincolo de uman. Ideea acestei ambivalențe sexuală este exprimată în cazul ritualului Pauliteiros prin apariția pe lângă Carocho a „nevastei” lui, <i>Velha</i> („bătrâna”).

Texte de dans	
Asemănări	Diferențe
Pauliterios și Morris (stilul Cotswold) au o formație de tip linear (pe două coloane sau pe două linii). Această dispunere a dansatorilor o găsim uneori și în Călușer. Forma inițială pe care o are grupul este regăsită și în finalul dansului sau a ciclului de dansuri.	Călușul (variantea extracarpatică) are specifice formația de cerc și, mai rar, formația de linie și semicerc. Morris dance are o formație cu două coloane paralele, orientate cu fața spre muzicant. Pauliterios are o formație inițială dispusă pe două rânduri aflate față în față, în care se delimitează două quadrada (două grupuri de câte patru formate din două perechi aflate față în față).
Formația de monom. În toate cele trei practici de dans (Morris dance, stilul Cotswold, Pauliteiros și Căluș) membrii grupului nu se țin unul de celălalt și nu se ating decât prin baterea bețelor.	Excepția de la această caracteristică a grupului există în Hora Călușului. Dansurile de tip hilt-and-point sunt prin definiție performate în formații „legate”, în care dansatorii sunt legați unul de celălalt prin intermediul săbiei. Acest aspect (al formației în monom) conexat cu cel al naturii cinetico-ritmice și cel al „instrumentului” utilizat sunt principalele argumente pentru delimitarea tipologică între dansurile din Cotswold și cele linked sword dance.
Repertoriul performat cu ocazia jocului în gospodăria unui localnic conține mai multe dansuri. Între Morris dance (Cotswold style) și Pauliteiros se pot constata asemănări în privința modului în care sunt structurate	Diferențele majore apar între Căluș, pe de-o parte și Morris dance și Pauliteiros, pe de altă parte, în ceea ce privește structurarea dansurilor în repertorii performate în ocazii rituale/ ceremoniale. Călușul are o structură mai amplă în care

dansurile. Într-o asemenea ocazie se dansează un dans (mai rar, două sau trei) și o încheiere (un mic dans dansat doar cu funcție concluzivă) numit <i>Bonny green garters</i> (în Bampton, Anglia) și Bicha (în Constantim). Uneori acest mic dans poate fi inclus în dansul principal, devenind parte a acestuia și păstrându-și funcția concluzivă. În acest caz asemănarea cu Pauliteiros crește.	intră următoarele dansuri: Călușul, Sârba, Hora (în unele locuri) Călușul împreună cu alte dansuri: Rața, Chisărul etc. În Pauliteiros și Morris dance un asemenea repertoriu conține un dans principal și un dans cu rol de concluzie (în Morris acesta poate fi contopit uneori cu dansul principal, așa cum am subliniat deja).
Forma de rondo pe care o găsim toate trei repertorii analizare.	Rondo stabilizează forma dansului la niveluri structurale diferite: în Căluș o găsim la nivelul motivic, în Morris la nivelul strofelor.
Asemănări putem identifica între Pauliteiros și Căluș la nivelul logicii arhitecturale. O strofă din Pauliteiros este compusă din cinci părți la fel ca și o mișcare din Căluș. O „mișcare” (unitate structurală a dansului) în Căluș are tot dimensiunea unei strofe (este o secțiune cu caracter strofic). O strofă dintr-un lhaco mirandez conține: Quatrada, In a dreto/In a fora, Desvolta, Corrida, Passagem în timp ce o mișcare călușărească are următoarele părți: Una-două, Surpătura, Târul, Tema figurii (Trei pe vine spre exemplu), Târul.	Logica bipartită a unei secțiuni din Morris dance e diferită de logica celor cinci unități aflată în Pauliteiros și Căluș.
În Pauliteiros și Morris dance nu există strigătură.	Strigătura este un element structural vital pentru construcția dansurilor călușărești extracarpătice. Funcția ei structurală a fost înlocuită cu o comandă coregrafică (în

	Călușer).
În toate cele trei practici, în cadrul aceluiasi eveniment, dansul este însoțit și de o parte dramatică. O asemănare importantă în privința semnificațiilor pe care le au practicile analizate aici este aceea că, sub o formă sau alta în Morris dance (variantea long sword mai ales) și în Căluș găsim exprimată ideea de moarte și resurrecție. Atât în Căluș cât și în Pauliteiros licențiozitatea este un aspect important strâns legat funcționalitatea ritualului. Cel mai șters rol din acest punct de vedere îl are The Fool în cadrul evenimentului Morris.	Raportul cu partea dramatică este diferit. În cadrul Călușului aceste momente de teatru improvizat sunt performate de mut și de călușari. Improvizația se face pe marginea unor teme și are o structură minimă pe care dansatorii și mutul o respectă. În Pauliteiros cele două măști Carocho și Velha improvizează diferite momente de teatru fără ca acestea să fie la fel de ample și structurate precum în Căluș. Ideea de moarte și resurrecție este pusă în seama Mutului (în Căluș) și pe seama unui dansator (în Morris dance).
Toate trei practici, fiind performate în grup au la bază ideea unei ordini a grupului, idee care într-un fel sau altul se traduce atât în formele geometrice pe care le realizează grupurile cât și în coreografiile dansurilor și reflectă în ultimă instanță rolul antropologic al dansului: acela de element ordonator al experienței umane.	Diferențele majore din acest punct de vedere împart cele trei practici în două grupe. - pe de-o parte Călușul care are coregrafii foarte simple exprimate în forme elementare, preponderent cercul (dar și linia și semicercul). Acest aspect reflectă cu certitudine un stadiu mai vechi de dezvoltare a culturii de dans. - pe de altă parte practicile vestice în care coregrafia este, alături de utilizarea brațelor și a picioarelor un aspect hotărâtor în conturarea unităților structurale.
	Cele trei practici își creează unitățile structurale în mod diferit. Călușul utilizează în mod preponderent axa gravitațională a corpului, dezvoltând intensitatea coreutică pe această axă și utilizând axa orizontală în

	structurarea unor unități fără intensitate cinetico-ritmică. În schimb în Pauliteiros și Morris logica este de a dezvolta dansul mai degrabă pe orizontală. Cu toate acestea practica Morris se află, din această perspectivă undeva la mijlocul relației dintre Căluș și Pauliteiros dată fiind utilizare mult mai mare a picioarelor în conturarea unităților structurale.
O asemănare pe care am putea-o sublinia aici este cea legată de schimbarea direcției de deplasare care are valoare structurală în toate trei practici.	
Utilizarea obiectelor (instrumentelor) în timpul dansului: băț, bețe, batiste, săbii.	Există în primul rând o diferență între Pauliteiros și Morris dance în ceea ce privește importanța utilizării instrumentelor (bețe, batiste, săbii). Exprimarea pregnantă a ideii de luptă se face în Pauliteiros prin utilizarea baterii bețelor. Marțialitatea gesturilor este evidentă. În Morris dance acest aspect marțial este relativ bine camuflat mai ales în stilul Cotswold în dansurile în care sunt utilizate batistele. El redevine vizibil în dansurile morris cu bețe și în dansurile morris de tip long-sword. Bățul călușarilor este un instrument care pare mai degrabă o rămășiță a unui instrument simbolic decât un instrument care să aibă o funcționalitate în cadrul dansului, deși aceasta nu este total exclusă. Sunt figuri în care, în unele momente bățul este folosit în echilibrul corpului.

VI. CONCLUZII ȘI DESCHIDERI

În deschiderea raportului am lansat câteva întrebări-vector care au coordonat practic dezvoltarea acestei lucrări. Survolul bibliografiei esențiale, descrierile și analizele etnocoreologice au fost căile prin care am putut identifica asemănări și diferențe între Pauliteiros, Morris dance și Căluș, am putut observa ideile care s-au produs în jurul acestor practici de dans. Alături de informații mai vechi lucrarea aduce și câteva observații noi care sunt valabile (chiar și în această variantă introductivă care reflectă stadiul actual al cercetărilor) atât pentru cele trei practici analizate cât și pentru fenomenul dansurilor rituale/ceremoniale masculine europene în ansamblul lor.

O primă concluzie care răspunde acestor întrebări este aceea că asemănări mai vizibile putem identifica în ceea ce privește structurile rituale/ceremoniale ale acestor trei practici în timp ce texte lor (de dans, muzicale, dramatice și literare) dau mai ales măsura unei specificități locale sau regionale. Cu toate acestea, așa cum am putut observa, și la nivelul textelor de dans există, dincolo de diferențe, asemănări, vizibile doar la analiza corologică, izomorfisme care mărturisesc în opinia mea un orizont stilistic comun.

Componența masculină a grupului, utilizarea dansului ca limbaj principal, folosirea în cadrul dansului a unor obiecte (băț/ bețe, castaniete, batistă, sabie), prezența unui personaj care interpretează un rol de nebun și formația de monom sunt pilonii pe care se ridică identitatea acestor practici de dans rituale/ceremoniale. Modul în care este utilizat obiectul reflectă și o modalitate specifică în care dansul se ancorează în fondul de credințe și mentalități specifice comunităților din care dansatorii fac parte.

Putem vorbi, pe baza materialului prezentat aici de următoarele ramuri europene a dansurilor rituale/ceremoniale masculine cu obiecte:

- a. **Dansuri cu băț/ bețe:** aici se înscriu dansurile din Portugalia (Pauliteiros), din Spania (danzas de palos, ezpata danza din Țara Bascilor), din Anglia (Morris dance stilul Cotswold). Formație de monom în linii sau coloane paralele. Trasee preponderent lineare.
- b. **Dansurile cu sabie:** hilt-and-point sword dance. Aceste dansuri se întâlnesc în: Anglia, Belgia, Italia, Franța, Spania, Croația, Germania. Formație de monom preponderet pe cerc și trasee care includ circularitatea. Membrii grupului sunt legați între ei prin intermediul sabiei
- c. **Dansuri călușărești.** Se găsesc doar la populațiile latinofone din sud-estul Europei (români, vlahi). Aici instrumentul (bățul călușarilor și sabia mutului) nu au un rol activ în dans (excepție făcând unele momente când Mutul utilizează sabia mai ales în scop punitiv).¹⁵ Formație de cerc în monom. Trasee circulare.

Între dansurile cu bețe și dansurile cu săbii există uneori contaminări (și aici mă refer la dansuri nu la structura ritual/ceremonială). Nu în aceeași situație se află practica românească a Călușului, explicația constând, după părerea mea, în insularitatea culturii românești pe de-o parte, în faptul că dansurile călușărești sunt foarte strânse de specificul național al culturii de dans românești dar mai ales în caracterul de grup magico-religios pe care îl au călușarii.

Asupra modului în care bățul sau batista acționează în crearea identității unităților structurale ale dansurilor nu mai insist aici, chestiunea fiind expusă mai sus suficient de bine pentru a putea releva, spre pildă, nu numai nivelurile la care practicile devin contingente ci și cum nivelul formal comunică cu nivelul semnificațiilor generale ale practicii.

Cele trei practici analizate sugerează lupta în mod diferit și în planuri ontologice diferite. În Pauliteiros și Morris avem de-a face cu o sugerare a luptei în modalități și grade diferite dar totuși mult mai vizibile decât în Căluș. Semnificațiile acordate luptei transfigurate artistic prin dans au fost explicate de Sachs în lucrare citată.

¹⁵ Desigur această tipologizare este rezultatul stadiului actual de cercetare. Ea este deschisă mai ales în ceea ce privește prezența subtipurilor, cercetările ulterioare asupra naturii și specificului stilistic al dansurilor masculine rituale/ceremoniale cu obiecte/ arme putând să aducă noi elemente în această chestiune.

În Pauliteiros și Morris semnificațiile propițiatorii și valențele de rit de fecunditate acordate acestor dansuri sunt strâns legate de lupta care se desfășoară în plan uman, între niște „adversari” care „luptă” de pe aceleași poziții. Lupta este o eliberare a energiilor vitale și totodată ea presupune moarte și supraviețuire, astfel încât dansurile în care lupta este transfigurată artistic funcționează în acest orizont semnificativ pe baza principiului magic *similia similibus*. La fel ca lupta și dansul este tot o descătușare de energie, fapt care favorizează sinonimia funcțională dintre cele două realități. Dansul presupune deopotrivă rațiune și instinct, stare de dans este una dincolo de firesc însă acest „dincolo” este controlat de rațiune. Dansul presupune în același timp constrângere dar și libertate.

În dansurile cu bețe (Pauliteiros și Morris dance) forța loviturilor, forța pusă în dans este valorizată simbolic ca forță resurecțională. Să nu uităm că pauliteiros dansează în momente din an importante pentru cultura de tip agrar (solstițiul de iarnă, echinoxul de toamnă).

În cazul Călușului avem de-a face cu o sublimare a luptei dar care țintește un alt plan ontologic. Aici lupta se dă între uman și suprauman, între călușari și daimoni (Ielele), nu se dă în același nivel ontologic. Iată de ce bățul călușarilor nu mai este un instrument vital pentru aceste dansuri. „Instrumentul” luptei devine însuși dansul, pe cale de consecință măiestria artistică devine un element cu încărcătură magică la fel ca alte obiecte (plantele aromatice, clopoțeei etc) utilizate în această luptă intermundană între călușari și Iele. Forța magică a unei cete nu se măsoară doar prin modalitățile secrete de a utiliza plantele, descâtelele vătafului ci și prin forța artistică, prin forța dansului. Din această perspectivă dansul călușarilor este un instrument magic *per se*. De aceea modalitatea cea mai întâlnită de întrecere între cetele de călușari este rămășagul, în fapt o întrecere în dans. Măiestria artistică a călușarilor arată implicit forța Călușului lor, forța legăturii magice dintre ei. Să nu uităm că principalul criteriu pentru a face parte din ceata călușarilor este, înaintea tuturor altor criterii, această competență coregrafică. Dansul călușarilor este contrapus dansul ielelor iar aici nu încap greșala. Toți trebuie să fie „pe un picior”, așa cum îmi spunea un călușar din Izvoarele, adică să nu iasă din tiparul metrico-ritmic și din spațialitatea figurii de dans. Greșala în dans este înțeleasă ca o breșă în protecția magică pe care călușarii și-o conferă odată cu legarea Călușului. Deplina umanitate a dansului călușarilor este antepusă caracterului simpotic al dansului pe care îl au Ielele.

În Căluș bățul are mai puțin valoarea unui instrument de atac/apărare cât mai degrabă valoare unui obiect care ține de statutul de inițiat al călușarului. Sau dacă bățul din mâna călușarului o fi având cândva acest rol marțial el s-a estompat odată ce Călușul a fost legat de cultul Ielelor. Stăpânirea Ielelor are loc, pe principiul *similia similibus*, prin dans și prin legatul lor în Căluș. Se știe că în steagul călușarilor se pun tot atâtea fire de pelin câți călușari sunt și că

numărul călușarilor este egal cu cel al ielelor. Aceste plante aromatice de care Ielele se tem sunt puse ca stindard al cetei și devine, alături de dans, o „armă” a grupului de călușari pusă împotriva daimonilor feminini. Legarea celor 7 sau 9 fire de usturoi și pelin semnifică în fapt legarea ielelor, legarea puterii lor de a face rău, de a poci. Ambivalența gândirii magice se manifestă din plin aici pentru că totodată legătura de plante aromatice puse în steag este simbolul legăturii ritualice între călușari. Această legătură este ceea ce călușarii denumesc a fi Căluș. De aceea Călușul este purtat prin sat și este jucat. În fapt „purtarea” steagului și apoi jocul în jurul lui au semnificația unui act prin care daimonii sunt stăpâniți prin cele două căi (prin forța plantelor și prin forța dansului). Jocul călușarilor conține, așa cum arătam și cu altă ocazie (Petac, 2014) o *plimbare* și o *mișcare* a lui, ca gesturi prin care ielele sunt controlate. Acestea sunt sub puterea călușarilor atât timp cât steagul este întreg. Dansul are valoarea unui act de comunicare intermundană. El este în același timp rațional și irațional, este rațiune și pasiune. Acest lucru e dovedit nu numai de Căluș ci și de celelalte atestări ale dansurilor extatice, șamanice etc.

Ovidiu Bârlea (1982) afirma în Eseul său că, în Căluș, cele două culte, cel al calului și cel al ielelor s-au „contaminat în baza unor unui element de asociere care nu se întrevide (p.41), acest element fiind „un liant care a făcut plauzibilă contopirea celor două substraturi ale obiceiului” (p. 45). Mă întreb, desigur sub titlu de ipoteză, dacă nu cumva acest „liant”, acest element catalizator al contopirii celor două culte, cum spune Bârlea, nu au fost dansul (ca expresie formală) și viziunea magico-taumaturgică asupra lui (ca expresie ideală). Am văzut că în antichitate dansul era prezent atât în cultele dedicate lui Marte cât și în credințele și practicile rituale adiacente în care avem de-a face cu dansuri extatice (vezi corybantismul, dansurile dionisiace), cultul ielelor făcând parte din acest complex de idei magico-religioase răspândite în partea noastră de lume.

Privită prin perspectiva în care este utilizată „arma” în dansurile din vest (Pauliteiros, Morris) sublimarea ideii de luptă în Căluș este atât de bine făcută încât am putea spune că practica românească s-ar afla la marginea categoriei dansurilor „cu arme”. Ea este totuși acolo și nu doar în interiorul ei, ci poate chiar în miezul ei prin faptul că în Căluș s-au păstrat, modalități foarte vechi de a înțelege rosturile dansului, viziuni și semnificații pe care dansurile cu arme din spațiul vestic le-au pierdut (cu mici excepții, am văzut). E desigur o altă ipoteză.

Pentru Morris dance și Pauliteiros Călușul funcționează ca o oglindă a trecutului. Influențată de condițiile istorice și de profilul creștinismului din spațiul occidental (catolic) și cel oriental (ortodox), dinamica deritualizării a fost mult mai lentă în est decât în vest. Privite prin prisma definiției pe care M. Pop o dă ritualului și ceremonialului, practicile din Anglia sunt doar

ceremoniale, Morris dance, în ansamblul categoriei sale, este ceremonial. După cum ceremonialitatea este preponderentă și în ceea ce privește practica Pauliteiros. Aici indiciile și chiar prezența funcționalității rituale sunt încă vizibile.

Un alt argument că odinioară dansul grupului de pauliteiros a fost ritual (în acele comunități în care el este astăzi doar ceremonial sau spectacular) este prezența grupului de pauliteiros în imediata contingență temporală cu slujba religioasă din cadrul ceremoniilor de celebrare a sfinților locali. Am menționat că aceste grupuri dansează imediat *după* încheierea procesiunii, deci după ce ceremonialul religios este încheiat. Ritualitatea acestui dans mai este confirmată prin faptul că astăzi în câteva localități din Terra de Miranda *dançadores* performează o serie de rituri coreutice în cadrul jocului lor prin sat și de asemenea de faptul că sunt acceptați să danseze în timpul mesei, ceremonialul religios din biserică (această practică am putut-o vedea și pe înregistrări făcute în sate spaniole).

Și despre Căluș putem spune astăzi că este ceremonial și spectacular însă ritualitatea, ca element difinitiv pentru profilul practicii, este încă bine conservată în multe din localitățile unde se mai joacă. Și aceasta pentru că fondul credințelor care întrețin această încărcătură ritualică este din ce în ce mai firav, prin urmare Călușul își întărește această latură ceremonială într-un ritm alert (asupra celei spectaculare nu mă opresc acum).

O altă observație este legată de datele la care aceste practici au loc. Cu cât mergem dinspre estul Europei spre vestul ei, diversitatea datelor la care se practică dansurile crește. Însă această diversitate exprimă corolarul de semnificații acordate acestei practici de dans. Reamintesc, datele la care dansatorii morris sunt prezenți sunt împărțite peste tot anul, de la Crăciun, la sărbătorile de intrare în primăvară (Rushcart, spre exemplu), la ieșirea din primăvară (Whitsun) etc. Această mobilitate este prezentă și în ceea ce privește Pauliteiros în acele comunități în care practica nu mai este una genuină ci reimplantată. După cum se poate observa mă refer aici la contextele rituale și ceremoniale pentru simplu motiv că cele care țin de folclorism au o altă „agendă”, non-comunitară, cea a spectacolelor. Ceea ce am remarcat însă pe marginea observațiilor făcute în Bampton (Anglia) și Constantim (Portugalia) precum în multe sate din Muntenia, Oltenia și sudul Transilvaniei este stabilitatea datei la care se practică dansurilor bărbățești în contexte comunitare tradiționale.

Dacă în cazul grupului de pauliteiros din Constantim și în cazul Călușului jucat la Rusalii se întrevăd mai clar legăturile dintre data în care aceste practici au loc și semnificațiile acordate lor (între care cele legate de profilul agricol al acestor comunități ocupă un loc important) în Bampton ele par foarte șterse. Un indiciu privind semnificațiile agrare ale dansurilor morris

poate fi profilul agricol al localității, profil păstrat până în timpurile moderne. Nu se întrevide însă, (așa cum se vede în Căluș) cel puțin în această fază a cercetării, acel element care să „justifice” data la care dansatorii morris își desfășoară ceremonialul (Rusaliiilor englezești, Whitsun). Și aceasta pentru că în cazul Călușului, după cum este unanim acceptat, data/ perioada în care acesta se practică este legată de cultul Ielelor.

Chestiunea datelor la care se practică dansurile masculine cu arme trebuie analizată, mai ales acolo unde există o mai mare diversitate, de la caz la caz. Așa cum am arătat, Călușul este și a fost practicat la Rusalii, deci la ieșirea din ciclul sărbătorilor de primăvară. Recontextualizarea lui în cadrul colindatului în ceată de feciori în Transilvania este de dată relativ recentă, așa cum ne indică atestările vechii forme a Călușului intracarpatic ținut și el la Rusalii¹⁶. Cercetarea mai adâncă a acestui proces de recontextualizare în cazul Călușului din Transilvania este posibil să ofere elemente care ar putea avea un caracter general.

Am subliniat că pauliteiros sunt doar tineri necăsătoriți, participarea în grupul de dansatori având astfel valoarea act de inițiere în ceată masculină. Această valoare este vizibilă și în Căluș, diferența față de Pauliteiros fiind aceea că în practica românească inițierea are o încărcătură magico-religioasă. Și într-un caz și în celălalt condiția inițială a trecerii dintr-un stadiu în celălalt este competența coreutică. Nu pot intra în ceată decât acei membrii ai comunității care își dovedesc această competență la nivelul așteptat de grupul masculin. Acesta trebuie să fie în primul și în primul rând un bun dansator pentru a fi apoi un bun danșador sau un bun călușar.

Repertoriile de dans ritual/ceremoniale există și au existat în strânsă legătură cu repertoriul non ritualic. Constrângerile stilistice venite ca urmare a ritualității dansului în Căluș, spre exemplu, le comparăm cu formele din repertoriul non ritualic. Spre pildă există o izbitoare asemănare între dansurile călușărești din Giurgiu și forme ale brâului carpatic. Și exemplele ar putea continua în acest sens. La fel, în dansurile Pauliteiros și Morris formația pe două rânduri/ coloane o întâlnim în dansurile de curte din tot spațiul occidental. Repertoriul non-ritualic este asemeni unui mediu coregrafic în care trăiește repertoriul ritualic. În termeni semiotici, aceasta se traduce prin intertextualitate.

Spuneam mai sus că dansul este unul dintre pilonii pe care se sprijină identitatea acestor practici. Formația de monom este elementul comun celor trei practici Căluș, Pauliteiros, Morris (stilul Cotswold). Această formație este în opinia mea cel mai important indiciu pentru înrudirea

¹⁶ Asupra problematicei recontextualizării Călușului în Transilvania m-am oprit mai mult în Petac, 2014.

funcțională dintre aceste practici și pentru demonstrarea caracterului ritualic pe care aceste trei practici îl au sau l-au avut. Și este în același timp cel mai puternic element de opoziție pentru practicile hilt-and point sword dance. Importanța formației este tradusă și în profilul stilistic al dansului. Din acesta fac parte: morfo-sintaxa dansurilor, arhitectura și logica lor de dezvoltare, coregrafia, natura cinetico-ritmică.

Fac aici o paranteză asupra importanței pe care o are Călușul pentru studiul dansurilor noastre tradiționale și pentru pătrunderea în adâncimile culturii românești de dans tradițional. Încărcătura simbolică pe care obiceiul o are în cultura românească este dublată de însemnătatea pe care o au dansurile călușărești pentru înțelegerea culturii de dans tradițional ca subsistem al culturii tradiționale românești. Dată fiind premisa că ritualul în structura sa de adâncime asimilează mult mai greu noutățile, lăsând suprafeței sale rolul de conector la realitatea imediată cred că putem reține, în cazul Călușului, câteva observații care pot evidenția această importanță.

Călușul este una dintre puținele practici rituale de natură coreutică păstrate în spațiul european (celelalte fiind ceremoniale sau spectaculare). El a funcționat (și funcționează încă) asemeni unui cadru de preservare pentru formele de dans mai vechi și pentru modalitățile în care aceste forme semnificau în sistemul culturii tradiționale și a subsistemului său coreutic. Prin urmare Călușul devine important din perspectiva observării și interogării dansului ca formă de expresie a unor semnificații și înțelesuri (religioase, magice, culturale, artistice, sociale etc) caracteristice unor niveluri culturale vechi.

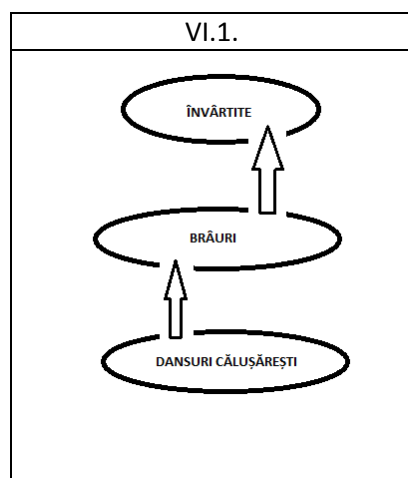
Investigate prin intermediul analizelor coreologice, aceste dansuri pot evidenția morfodinamica sistemului dansului tradițional și a subsistemului său călușăresc, pot lăsa să se întrevadă procesele de transformare prin care au trecut dansurile. Am subliniat mai sus că astăzi putem documenta cel puțin două straturi, dacă nu chiar trei: un Căluș (dans) vechi (Teleorman, Dolj); unul nou (Argeș, Olt) și, posibil, un stadiu intermediar (Vlașca).

Un alt aspect este legătura puternică pe care dansurile călușărești o au cu dansurile din clasa brâurilor, mai ales cu cele din grupa brâurilor carpatice. Această relație dintre clasele de dansuri bărbătești din sistemul culturii de dans românești este fundamentală¹⁷. Ea se prelungește prin relația pe care o are clasa brâurilor cu clasa învărtitelor (vezi imaginea VI.1.) din Ardeal și jocurile de doi din regiunea Carpaților de curbură.

¹⁷ Legătura dintre dansurile călușărești și cele de brâu a fost observată și de coreologii I.E.F București, așa cum mi-a confirmat academician Sabina Ispas într-una dintre discuțiile pe tema acestei lucrări, însă nu s-au produs studii pe această temă extrem de importantă. Domnia sa mi-a confirmat faptul că și Andrei Bucșan a pus în legătură categoria Brâului cu dansurile călușărești.

Dansurile din cadrul Călușului nu au o natură imitativă, altfel spus gesturile care le compun (în covârșitoarea lor majoritate) nu imită ceva, așa precum avem, spre exemplu, în dansurile căiuților din Moldova, dansuri unde există intenția de a imita mișcări ale cailor. Imaginarul în virtutea căruia dansurile călușărești se nasc este corelat cu cel al dansurilor non-rituale. Evident că vectorul în virtutea căruia s-a construit „profilul”/identitatea stilistică a dansurilor călușărești este funcționalitatea lor ritualică însă ele au legături strânse în privința materiei cinetico-ritmice cu repertoriul non-ritualic¹⁸.

Data fiind însă premisa de mai sus putem presupune (până la o cercetare amănunțită asupra acestei chestiuni) că subsistemul dansurilor călușărești este unul mai conservator, deci teoretic el



poate prezerva stadii mai vechi de dezvoltare a imaginarului cinetico-ritmic specific dansurilor bărbătești românești. Însă până la o analiză atentă trebuie avute în vedere toate trei variante ale relației dintre dansurile călușărești-dansurile de brâu. Aceste raporturi pot fi fie de anterioritate – posterioritate, fie de simultaneitate, fie de ambele feluri. Cred că aici este un teren fertil pentru a investiga pe viitor nu doar intertextualitatea din interiorul sistemului de dans tradițional românesc, cât mai ales procesele de creație specifice, vectorii în virtutea căruia se nasc noile forme și relațiile dintre

unitățile de bază. Aceste analize trebuie să fie baza unei reinterpretări a stilisticii genereale și a stilisticilor regionale care se circumscriu culturii românești a dansului tradițional.

Deși nu a fost introdusă în discuție până aici, chestiunea spațiului stăpânit odinioară de Imperiul Roman este una care trebuie să fi luată pe viitor în discuție în analiza acestor dansuri europene. Dacă privim harta maximei extinderi pe care a avut-o Imperiul Roman vom observa că provinciile Dacia, Tarraconensis, Lusitania (actuala Pen. Iberică) și Britannia sunt arii marginale, astăzi aflate la marginea spațiului care are la bază cultura greco-romană. Este deja verificată în alte domenii teoria ariilor laterale, ca arii care prezervă straturi culturale mai vechi. Observațiile din această lucrare pot constitui pe viitor argumente pentru această înțelegere. Cu atât mai mult

¹⁸ Deși a fost investigată mai puțin, dat fiind termenul realizării acestei lucrări, această legătură dintre dansurile morris și dansurile pauliteiros cu repertoriile non-rituale din fiecare Anglia, respectiv Portugalia există și este evidentă. Influența dansurilor de curte asupra celor masculine rituale/ceremoniale este reală și poate așa explicăm logica de tip baroc în care acestea sunt construite.

cu cât Imperiul Roman a acoperit în maxima lui întindere și spațiile care aparțin astăzi Asiei Mici și Orientului Apropiat.

Însă așa cum am subliniat, prudența trebuie să caracterizeze observațiile de față. Acest lucru mă îndeamnă la reținere în emiterea unor opinii în lipsa unei parcurgeri a bibliografiei istorice, istorico-religioase și, evident, etnocoerologice din spațiile culturale estice:

- lumea slavă de unde informațiile sunt pe de-o parte numeroase pentru culturile din jurul nostru: cea sârbă, cea bulgară, cele de pe coasta dalmată, culturi de unde avem mențiuni și studii importante (vezi dansurile de tip moresca) și, pe de altă parte, totalmente insuficiente pentru spațiul polonez, cel ucrainean și cel rusesc.

- spațiul Asiei Mici și a Orientului Apropiat (spațiul turc, armen, sirian, iudeu etc). Cunoștințe despre existența dansurilor cu arme în spațiul turc, armean, sirian am însă nu în măsura care să îmi permită emiterea unor opinii pertinente. Pot spune din ceea ce am cunoștință până acum că dansurile cu arme din această arie fac parte dintr-o cu totul altă paradigmă stilistică.

O chestiune foarte importantă în cadrul acestei discuții este cea a dansurilor cu arme din spațiul culturilor folclorice germanofone și nordice. Fără ele imaginea de ansamblu asupra fenomenului european al dansurilor rituale/ceremonial masculine nu poate fi completă.

Însă aici nu pot să nu remarc un aspect care mi se pare relevant și care a venit pe marginea documentării de până acum. Anume faptul că dansurile cu bețe (și substitutul acestora, batistele) apar în limita acestui spațiu european stăpânit odinioară de romani în comparație cu dansurile cu săbii care sunt mai degrabă întâlnite în spațiul german, cel nordic și cel englezesc aflat sub directă lor influență. Între cele două tipuri de dans occidental: morris dance, stilul Cotswold (cu batiste și bețe), pauliteiros pe de-o parte și morris dance și dansurile cu săbii (fie ele rapper sau long sword) pe de altă parte există diferențe atât în ceea ce privește natura materialului cinetico-ritmic cât și în logica lor stilistică.

Nu trebuie neglijate nici fondurile culturale autohtone (celtiberice, celtice din spațiul Britanniei etc). Dovadă stă Călușul care este și în opinia mea o practică cu rădăcini puternice în cultura mito-religioasă a spațiului balcanic, posibil în stratul indo-european. Izomorfismele puternice pe care le-a identificat între Căluș și corybantism sunt un indiciu în acest sens.

În chestiunea trecutului îndepărtat pe care îl au aceste practici trebuie subliniat un aspect foarte important. Anume, faptul că atunci când discutăm de dans (și de muzică de altminteri) dovezile în ceea ce privește dansul propriu-zis încep din momentul în care coreologul are în față

o un film (cu indulgență fotografii) sau partitură de dans. Dincolo de această graniță, oricât de bine argumentată ar fi o ipoteză ea rămâne totuși ... o ipoteză. Acestea chestiune reflectă în fond limita domeniului în sine. Însă dincolo de acest aspect putem compara practicile de dans nu doar în sub raportul cadrelor rituale/ ceremoniale ci și sub aspectul textelor de dans. Etnocoreologia comparată poate merge înspre această zonă pe care aş numi-o de arheologie coreologică, cu beneficii științifice însemnate. În opinia mea este una dintre cele mai sigure metode de a investiga istoria acestor practici de dans și istoria dansului în ansamblu.

Ca să revenim la tema avută în dezbatere în acest raport. Analizele de mai sus au reliefat un aspect esențial pentru studiile comparate. Fiecare practică în parte este pentru celelalte două asemeni unei oglinzi în care se pot observa elemente care până atunci nu au fost poate observate. Însă, desigur un raport de cercetare precum cel de față nu are cum să cuprindă întreaga problematică pe care o presupune o asemenea comparație între trei practici culturale cu rădăcini atât de adânci în istoria culturală europeană. Dimensiunile multiple ale fenomenului presupun, așa cum am mai subliniat, o interdisciplinaritate destul de largă. Am încercat în cele de mai sus să indic câteva dintre punctele posibile pe care le putem avea în vedere pentru un demers viitor în care informația etnocoreologică să fie mai bine racordată la celelalte informații venite dinspre istorie, sociologice, etnomuzicologie, istoria teatrului etc spre beneficiul artei și al științei deopotrivă.

VII. BIBLIOGRAFIE

(Abade de) Baçal Francisco M.A., 1934.

Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança, Tomo IX, Bragança

Alford, V., 1940.

The Baccurbet, în *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, IV(1), decembrie, p 8-15

Alford, V., 1962,

Sword dance and Drama, London: Merlin Press

Alford, V., 1978.

The Hobby Horse and the Other Animal Masks, London, The Merlin Press

Alge, B., 2004.

Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal).

URL:http://www.academia.edu/383371/Continuidade_e_mudan%C3%A7a_nos_Pauliteiros_de_Miranda_Tr%C3%A1s-os-Montes_Portugal

Alge, B., 2007.

The Pauliteiros de Miranda: from local symbol to intangible cultural heritage? în *Etnográfica* (online) vol.11 (2), URL: <http://etnografica.revues.org/1997?lang=es>, accesat: 29 iulie 2015

Baroja, J.C., 1973.

Los Pueblos del Norte de la Peninsula Iberica. San Sebastian:Editorial Txertoa

Bârlea, O., 1982.

Eseu despre dansul popular românesc, Ed. Cartea Românească,

Blanchard, R., 1914.

Le Ba'cubert, Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion

Buckland, T.J., 2001.

Calendrical Dance, Ritual And Drama: Re-Appraising Pan-European Theory în Dunin, E. I., Zebec T., ed., 2001. *Proceedings of 21st Symposium Of The ICTM, Study Group On Ethnochoreology Sword Dances And Related Calendrical Dance Events Revival, Reconstruction, Revitalization*. Korčula, 2000. Zagreb: Published by International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology and Institute of Ethnology and Folklore Research (DVD)

Bucșan, A., 1976.

Contribuții la studiul jocurilor călușărești în *Revista de Etnografie și Folclor*, tom. 21, nr. 1. București

Buhociu, O. 1979.

Cuvânt înainte la Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească. București: Editura Minerva

Cawte, E.C., 1963.

The Morris Dance in Herefordshire, Shropshire and Worcestershire în *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, 9: 197-212

Cawte, E.C., 1978.

Ritual Animal Disguise, Cambridge: D.S. Brewer Ltd and Rowman and Littlefield for the Folklore Society

Chandler, K., 1993.

Ribbons, Bells and Squeaking Fiddles. The Social History of Morris Dancing in the English South Midlands, 1660-1900, London: Hysarlik Press

Correia M., 2014.

A dança de Paulitos, Centro de Música Tradicional Sons da Terra, Sendim

Corrsin, S.D., 1993.

The Historiography of European Linked Sword Dancing în *Dance Research Journal* 25/1 (spring)

Cravo, Antonio, 2000.

Os Pauliterios de Salselas, Edição da Associação Os Amigos do Museu Rural de Salselas, Salselas.

Cutting J., 2005

History and the Morris Dance. A look at morris dancing from its earliest days until 1850. Alton. Dance Books

Deusdado, Ferreira, 1886.

A Dança de Paulitos în *Revista de Educação e Ensino*, 13. Lisabona

Di Lecce, G., 2001.

Swords and *Tarantellas*: the Ritual Healing Dances with Swords in South Italy and Spain in the 17th and 18th Centuries în Dunin, E. I., Zebec T., ed., 2001. *Proceedings of 21st Symposium Of The ICTM, Study Group On Ethnochoreology Sword Dances And Related Calendrical Dance Events Revival, Reconstruction, Revitalization*. Korčula, 2000. Zagreb: Published by International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology and Institute of Ethnology and Folklore Research (DVD)

Douce, F. 1807.

A Dissertation on the Ancient English Morris Dance în *Illustrations of Shakespeare and of Ancient Manners*. London. P.431-482

Eliade, M. 1973.

Notes on the Călușari în *The Jurnal of the Ancient Near Eastern Society of Columbia University*, vol.5, pp.115-122.

Forrest, J., 1999.

The History of Morris Dancing, 1458-1750. Cambridge: James Clarke & Co Ltd

Frazer, J.G., 1907-1915

The Golden Bough, ed. a III-a. 12 vol. London

Gallop, R., 1934.

The Origins of the Morris Dance în *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol.1, nr.3, pp.122-129, London: Cecil Sharp House.

Giacometti, M. f.a.

A dança dos paulitos em São Marinho de Angueira în *Povo que Canta* (DVD), vol.8. RTP Edições, coordenação Paulo Lima.

Giurchescu, A., 1992.

A Comparative Analysis between the „Căluș” of the Danube Plain and „Călușer” of Transylvania (Romania) în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tom 34, fac. 1/2, pp. 31-44

Giurchescu, A., 2009

Este Călușul fără steag „Căluș adevărat”? în *Călușul, emblemă identitară*, coord. Narcisa Alexandra Știucă. București: Editura Universității din București. 283 p.

Grecu Doina, 1998-1999.

Din materialul ALR. Sărbători băbești. Sursa URL:

http://www.dacoromania.inst-puscariu.ro/articole/1998-1999_5.pdf, accesat: 31.08.2015.

Ispas, S., 2003.

Căluș și călușar. O viziune neconvențională asupra unui ritual taumaturgic arhaic în *Cultura orală și informație transculturală*. București:Ed. Academiei Române

Ivančan, I., 1967.

Norodi običaji korčulanskih kumpanija. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost citat în Zebec, T., 2001. Sword Dances Among the Croats în în Dunin, E. I., Zebec T., ed., 2001. *Proceedings of 21st Symposium Of The ICTM, Study Group On Ethnochoreology Sword Dances And Related Calendrical Dance Events Revival, Reconstruction, Revitalization*. Korčula, 2000. Zagreb: Published by International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology and Institute of Ethnology and Folklore Research (DVD)

Kligman, G., 2000.

Călușul. Transformări simbolice în ritualul românesc. București: Ed. Univers

Lloyd, A. L., 1978.

The Ritual of the Căluș: Any Light on the Morris? în *Folk Music Journal*, nr. 4, vol.3. London: The English Folk Dance and Song Society

Louis, M., 1963.

Le folklore et la danse, Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose

Mourinho A., 1957.

A dança dos paulitos în *Revista „Ocidente”*, vol LIII, Lisboa

Mourinho A., 1984.

Cancioneiro tradicional e dança populares mirandesas. Vol. I. Miranda do Douro:Edição da Câmara Municipal de Miranda do Douro

Neagota, B. 2000-2002.

Dacismul și „fenomenul original” în studiul culturii populare în *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclori „Constantin Brăiloiu”*, serie nouă, tom 11-13. București:Editura Academiei Române

Needham, J., 1936,

The Geographical Distribution of English Ceremonial Dance Traditions în *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol. 3, nr.1, pp.1-45. London: Cecil Sharp House

Oprișan, B. H., 1969,

Călușarii (studiu). București: Editura pentru literatură

Petac, S., 2014.

Texte și contexte în cultura dansului tradițional. Călușul din Izvoarele (Olt). Călușul din Boșorod (Hunedoara). București: Editura Etnologică

Petac, S., 2015.

(a) The Dance of the Ethnographical Type- A Way of Safeguarding Traditional Dance în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, nr.1. Cluj-Napoca, pp.147-170, Editor Gabriela Coca

(b) The Significance of Improvisation in the Ethnographic Type Dances. A Short Case Study: The *Căluş* în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, nr.1. Cluj-Napoca, pp.171-185, Editor Gabriela Coca

Pop. M. 1975.

Căluşul. (Lectura unui text) în *Revista de Etnografie şi Folclor*, tom.20/1, p.15-30. Bucureşti

Raffe W. G. şi Purdon, M.E., 1964.

Dictionary of the Dance, New York: A.S. Barnes and Company, Inc.

Raftis A., 1987.

The world of Greek Dance, Athens: Finedawn Publishers

Ribaz, T., 1983.

Danças populares portuguesa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação e das Universidades, Lisboa

Ribeira. A., 2014

Interviu etnologic efectuat în Constantim, Miranda do Douro, Portugalia la data de 17 ianuarie 2015 de autor cu domnul Riberira Aureliano. Translator engleză-portugheză domnul Mário Correia. Înregistrare se găseşte în arhiva personală a autorului.

Raimundu, G. 2015.

Interviu etnologic efectuat de autor în Miranda do Douro, Portugalia la data de 14 ianuarie 2015 cu domnul Raimundu Gualdinho. Înregistrare se găseşte în arhiva personală a autorului

Rippon, H. 2008.

Discovering English Folk Dance. a 4-a ediţie. Oxford: Shire Publication Ltd.

Sachs, C., 1952.

World History of the Dance. Traducere Bessie Schönberg. New York: Seven Arts-Publishers

Sharp, J.C., Macilwaine, H.C., 1974 (1912, 1919,1924)

The Morris Book with Description of Dance as Performed by the Morris-Men of England. Partea I, II, III. Yorkshire:EP Publishing Limited

Spati, Barbara, 2001.

An 18th Century Venetian Moresca în Dunin, E. I., Zebec T., ed., 2001. *Proceedings of 21st Symposium Of The ICTM, Study Group On Ethnochoreology Sword Dances And Related Calendrical Dance Events Revival, Reconstruction, Revitalization.* Korčula, 2000. Zagreb: Published by International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology and Institute of Ethnology and Folklore Research (DVD)

Staro, P., 2001

La Danza Disarmata: A Swordless Dance în Dunin, E. I., Zebec T., ed., 2001. *Proceedings of 21st Symposium Of The ICTM, Study Group On Ethnochoreology Sword Dances And Related Calendrical Dance Events Revival, Reconstruction, Revitalization.* Korčula, 2000. Zagreb: Published by International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology and Institute of Ethnology and Folklore Research (DVD)

Strabo,

The Geography, the book III, cap. 4, versiune electronică, sursa: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/3D*.html, accesat 17.08.2015.

Ustinova, Y., 1992-1998.

Corybantism: The Nature and Role of an Ecstatic Cult in the Greek Polis în *Horos* 10-12, p. 503-520.

Vasconcello, L., 1897,

Religiões da lusitania, I, Lisboa: Impresa Nacional

Vasconcello, L., 1897,

Estudos de Filologia Mirandesa. vol. I. Lisboa: Impresa Nacional

Vuia, R., 1921-1922.

Originea jocului de călușari în *Dacoromania*, Cluj, p.215-254

Vulcănescu, R., 1985.

Mitologie română. București: Editura Academiei R.S.R.

Zebec T., 2001.

Sword Dances Among The Croats în *Proceedings of 21st Symposium Of The ICTM, Study Group On Ethnochoreology Sword Dances And Related Calendrical Dance Events Revival, Reconstruction, Revitalization*. Korčula, 2000. Zagreb: Published by International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology and Institute of Ethnology and Folklore Research, **DVD**